

LA MUERTE DEL PADRE: UN ANÁLISIS DE LOS PROCESOS METAFICCIONALES
EN LA TRILOGÍA *ZUCKERMAN ENCADENADO* DE PHILIP ROTH

ALEJANDRO ARIZMENDY MÉNDEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA.

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS.

MEDELLIN.

2020

LA MUERTE DEL PADRE: UN ANÁLISIS DE LOS PROCESOS METAFICCIONALES
EN LA TRILOGÍA *ZUCKERMAN ENCADENADO* DE PHILIP ROTH

ALEJANDRO ARIZMENDY MÉNDEZ.

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Estudios Literarios.

Asesor

MIGUEL ÁNGEL BRACHO

Magíster en Hermeneútica literaria

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA.

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS.

MEDELLIN.

2020

Para Philip Roth

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Visita al maestro. La condena del padre	9
1.1. Nathan Zuckerman; la búsqueda del padre	12
1.2. Nathan Zuckerman e I.E.Lonoff: la ansiedad de la influencia	17
1.3. Nathan Zuckerman y su padre: literatura y vida	20
1.4.Tercer grado de la ficción.....	23
1.5.Reflejo y reflejado: ¿Quién es el escritor?.....	27
2. Ficción y Realidad: la identidad como relato	38
2.1. Zuckerman desencadenado.....	38
2.2. Zuckerman encadenado: la represión de la fama.....	42
2.3.La pérdida de la identidad: el motivo del hijo huérfano.....	45
2.4.Parálisis: Disolución de la identidad.....	48
2.5.Nathan Zuckerman: el disfraz como redención.....	51
3. Conclusiones	55
REFERENCIAS.....	62

INTRODUCCIÓN

¿Nunca le había sucedido nada? ¡Le había
sucedido el genio, le había sucedido el arte!
¡Era un visionario! Philip Roth (Visita al
maestro)

Este trabajo de grado tiene como objetivo analizar la trilogía *Zuckerman encadenado*, escrita por el autor Philip Roth, a la luz de la metaficción como centro compositivo. Esta podría definirse brevemente como la técnica que convierte a la ficción en materia de sí misma, o como dice el escritor David Lodge: “La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre los propios procedimientos de composición” (citado en Ardila 17) .

Esto quiere decir que este trabajo tiene como empresa demostrar cómo la metaficción funciona y varía en cada una de las partes de la trilogía (“Visita al maestro”, “Zuckerman desencadenado” y “Lección de anatomía”) con la intención de manifestar las dislocaciones e inestabilidades que se generan alrededor de la figura del escritor, los linderos entre la ficción y la vida real y la reflexión de la ficción sobre sí misma.

La metaficción como fenómeno narrativo ha estado en el centro de diversas discusiones teóricas en los últimos cuarenta años. Tanto la academia norteamericana, como la continental, sostienen una definición similar respecto al significado de la metaficción como literatura de segundo grado. Sin embargo, también es importante resaltar que los enfoques de ambas escuelas son distintos.

En la escuela anglosajona William H Gass y Robert Scholes son los encargados de acuñar el término *Metafiction* para designar la nueva novela norteamericana que hiciera un llamado de atención sobre el carácter ficticio de la novela misma. Por su parte, los críticos europeos, en especial los franceses, agruparon bajo el concepto de *Metaliteratura* – concepto asignado por el crítico francés Roland Barthes en el ensayo “Literatura y metaliteratura”- a todas aquellas producciones literarias que mediante innovaciones temáticas y formales hacen hincapié en su carácter autorreferencial

No obstante, la mayor diferencia que existe entre ambos conceptos es que la escuela anglosajona a partir de los estudios de Linda Hutcheon y Patricia Waugh considera que la metaficción tiene una relación directa con la posmodernidad; en otras palabras, la metaficción es un indicio de un fenómeno epocal. Mientras que los teóricos europeos, a partir de las propuestas de Ricadou, Däullenbach, Bal y Genette, comienzan a “considerar como obras metaficcionalas no sólo aquellas categorizadas como posmodernas, también incluyen todas aquellas otras que, de una u otra manera, exploran las estrategias y artilugios de la ficción y además registran tal búsqueda en la obra misma”¹(Ardila 34)

Asimismo, si bien esta técnica es rastreable en textos tan dispares temporalmente como *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes), *Jack el fatalista* (Diderot) y *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Sterne); es en la posmodernidad donde adquiere una nueva dimensión que vincula a este tipo de literatura con un movimiento estético-cultural que se

¹ Para todos aquellos que deseen profundizar en la aparición y posteriores desarrollos teóricos de los conceptos metaficción y metaliteratura se recomienda el primer capítulo de: *El segundo grado de la ficción: estudios sobre los procesos metaficcionalas en la narrativa colombiana contemporánea* de la teórica y profesora Alba Clemencia Ardila

diferencia de la modernidad. Esto es que el crítico Brian McHale , en su artículo “Afterword: Reconstructing Postmodernism” caracteriza como un giro de la cognición a la ontología.

Este giro, según McHale, se puede rastrear en el seno mismo de la literatura; argumento no compartido por aquellos teóricos que consideran que este cambio de dirección se debía a causas externas de la dinámica literaria. Mientras F Lyotard pensaba que este movimiento se puede explicar a través de la crisis de los metarrelatos de occidente, estudiosos como Fredric Jameson y David Harvey creían que las mutaciones que ha sufrido el capitalismo explicaban las consecuencias de este cambio, siendo los productos artísticos posmodernos el lugar ideal para rastrear sus consecuencias. El norteamericano, por su parte, creía que la causa de esta variación podía encontrarse en la historia de la literatura misma, debido a que se podía notar cómo se habían invertido las características que dominaban la jerarquía de valores que primaban en la modernidad ²

McHale asegura que el abandono de las características que clasifican a la novela moderna como una novela epistemológica (capturar la percepción y abordar el problema del conocimiento) son reemplazadas jerárquicamente por características que tienen en el centro de sus preocupaciones cuestionamientos acerca de la manera como creamos y configuramos mundos y los modos de ser. McHale afirma:

In my view, the modernist novel exploration of epistemology was in the process of exhausting itself in the m cades of the twentieth century, in such texts as William

² Este modelo de cambio de dominancia es trabajado en primera instancia por el formalista ruso Roman Jakobson. No obstante, este esquema ha sido retomado, con algunas variaciones, por el norteamericano John Barth en su famosísimo texto *Literature of exhaustion*

Faulkner's *Absalom*, (1936), Jean-Paul Sartre's *La Nausée* (1938), Samuel Beckett's *Murphy* (1938) (...) among many others. What emerged from modernism's midcentury impasse was a different set of priorities for fiction. Already anticipated in the last chapters of *Absalom, Absalom!*, this new mode privileged questions of world-making and modes of being over question perception and knowing: it was ontological in its orientation, where modernism epistemological (358).

Este movimiento, de la cognición a la ontología, también es reconocido por Patricia Cifre :

Si los escritores pre-modernos y modernos llamaron la atención sobre la fluidez de las fronteras que demarcan el mundo de la realidad y la ficción y violaron los marcos de la narración, no fue para romper la ilusión mimética, como lo hacen los escritores posmodernos, sino para reajustarlos a un nuevo ideal de verosimilitud (61 Cifre ctd en Ardila) .

Podemos afirmar , siguiendo el razonamiento de Cifre, que en la posmodernidad, a diferencia de la modernidad, la metaficción tiene como propósito radicalizar las ambivalencias que se generan en la mimesis cuando se contraponen la ficción y la realidad. En otras palabras, esto significa que la metaficción ha mutado su función entre la modernidad y la posmodernidad; siendo en la primera una técnica que permitía mantener la diferencia entre la ficción y la realidad fortaleciendo la mimesis; mientras que en la segunda, se usa para subrayar las debilidades e inconsistencias que se encuentran en el límite entre la realidad y la ficción.

Esto significa, si lo podemos comprobar, que la función de la metaficción, como núcleo composicional de la trilogía *Zuckerman encadenado*, tiene como propósito presentar las

paradojas que se presentan en los límites entre la realidad y la ficción cuando se pone en entredicho el estatuto ontológico de una u otra. En otras palabras, la metaficción en la trilogía de Roth posee rasgos propios de la posmodernidad que dejan en evidencia las fluctuaciones a las que se someten la figura del escritor, la relación entre realidad y ficción y la reflexión de la ficción sobre sí misma. Es decir, mientras la metaficción se instrumentaliza en la modernidad para dar orden y armonía entre las esferas de la realidad y la ficción, la metaficción posmoderna, de la que está plagada la trilogía, tiene como objetivo radicalizar la inestabilidad intrínseca de cada una de estas categorías

Estado del Arte

La obra del norteamericano Philip Roth, además de extensa y ampliamente leída por el público, también ha estado bajo el lente de la crítica, sobre todo la norteamericana. No obstante, priman tres perspectivas a la hora de estudiar su obra. La perspectiva feminista, los estudios de la identidad judía y los estudios biográficos. Aún así, se puede presenciar la emergencia de la metaficción en estos estudios, así sea de manera tímida.

Bejamin Schreier escribe en el 2011 un artículo llamado “The failure of identity: Toward a New Literary History of Philip Roth’s unrecognizable jew” donde plantea que la literatura del norteamericano explora la no correspondencia entre el judío común y la figura clásica del judío, impidiendo la disponibilidad de términos que permiten expresar la identidad judía. Este inconveniente se agudiza, según Schreier, cuando Zuckerman, *alter ego* de Roth, escribe *Carvosky*, puesto que, esta historia paralela a su vida no es verificable con la realidad.

Este hecho, la fractura entre realidad y escritura, es lo que produce un sismo en la literatura judía, ya que, permite pensar la identidad judía como un fenómeno más complejo que la correspondencia entre el individuo y la tradición cultural.

La fisura que denuncia Schreier como un problema entre la escritura y la identidad cultural, Lilian Kremer, en “Philip Roth’s self reflexive fiction”, lo asume como el problema que existe entre la obra y la vida del artista. *Visita al maestro* es, para la autora, el punto de partida donde se complejiza esta relación, debido a la búsqueda espiritual que tiene Zuckerman, la cual incluye una relación paterna con su ídolo literario: I. E. Lonoff. Es así como Zuckerman termina por ser un “Künstlerroman hero trying to determinate wheter to embrace a model of restraint and orderly approach to life and art exemplified by Lonoff (...) or to emulate the flamboyant, passionate, energetic wordly writer” (Kremer 60). Esta duda, enfatiza la escritora, hace que la realidad del joven Zuckerman esté enmarcada entre las consecuencias sociales de su escritura (rechazo familiar, divorcios, exclusión de la comunidad judía, etc) y el deseo por seguir sus influencias literarias, haciendo que el personaje viva entre la realidad y ficción.

Por su parte, “Transgression in the fiction of Philip Roth” de Robert M. Greenberg sostiene como tesis que el uso de la transgresión a la normatividad familiar, social, sexual y literaria es un recurso usado constantemente en la obra de Roth (Que él estudia desde *El lamento de Portnoy* hasta *Lección de anatomía*) Esta violencia tiene su origen en el ambiente represivo en el que creció Zuckerman, Tarnopol y Portnoy. Este ambiente está enmarcado bajo las reglas del judaísmo ortodoxo donde se censuraban vehementemente comportamientos como la masturbación, las relaciones amorosas con *Khiksas* (mujeres no judías) y la escritura donde los judíos no aparecieran como una comunidad solidaria y

comprensiva. Por ello es que aparece como una constante en los tres personajes el anhelo de liberarse de su pasado. Sin embargo, los métodos que usan para conseguir la libertad terminan por condenarlos a la frustración de matrimonios mal habidos, la imposibilidad de escribir, la obsesión sexual y un sentimiento de culpa constante por no haber hecho, y sido, lo que sus padres deseaban.

James D. Wallace, por su parte, afirma que la escritura de Roth desde *El lamento de Portnoy* se ha preocupado exclusivamente por la transgresión. Este acto, con el pasar de los años, se ha vuelto más complejo puesto que la tradición occidental ha elongado a tal punto sus límites que ha llegando a lugar donde la transgresión sólo se vuelve posible cuando hay un acto, precedente, que establece las barreras que posteriormente serán rotas. Lo interesante en el desarrollo de Wallace es que encuentra una relación directa entre la creación literaria y la fractura total con el orden “Lógico” del mundo. El mejor ejemplo de esto, según el estudioso, es cuando el infante Zuckerman, en uno de los cuentos de Tarnopol, se orina encima de sus pantalones. Cuando sus padres regresan al coche donde estaba con su prima, este para no ser castigado le dice a su padre que ella lo había orinado. El padre de Zuckerman, sorprendido, le informa que es humanamente imposible que una persona orine los pantalones de otra. Y Tarnopol enfatiza: “Little he knew the power of art” (Wallace 21). En otras palabras, la literatura tiene la capacidad de traspasar la realidad generando nuevas posibilidades donde lo que es imposible puede ocurrir.

Los trabajos anteriormente mencionados, si bien no abordan propiamente la metaficción como principio compositivo en la obra de Roth, presentan la escritura como una constante en los personajes de Roth y la posterior transgresión que realizan. Queda claro como la escritura, con sus características metaliterarias, se filtra a través de los

estudios citados como una clave de lectura que problematiza la identidad y la represión; en cambio, nuestra propuesta sostiene que la metaficción permite evaluar la manifestación de las paradojas y contradicciones que se hallan en el seno de la identidad y del estatuto literario de la obra. En otras palabras, lo que pretende nuestra postura es argüir cómo la metaficción manifiesta y amplifica las fluctuaciones que se presentan en estas.

De acuerdo a lo anterior, el presente trabajo estará conformado por dos capítulos que permitieran comprobar esta tesis. El primer capítulo versa acerca de *Visita al maestro* aborda como la ficcionalización de la figura del escritor tiene repercusiones tanto temáticas como estructurales. Mientras que, en el segundo capítulo analizamos como en *Zuckerman desencadenado* y *Lección de anatomía* se presenta una fractura entre la realidad y la ficción que genera la pérdida de la identidad y la escritura de Nathan Zuckerman. Estos capítulos, en nuestra perspectiva, sostienen su relación y comunicación en la radicalización y ambigüedad que detona la metaficción que en la primera novela se manifiesta en la figura del escritor, mientras que en las otras dos novelas, se expresa en la pérdida de la identidad a causa de la confusión entre la realidad y la ficción.

Capítulo 1
Visita al maestro. La condena del padre

Visita al maestro es la primera novela de la trilogía *Zuckerman encadenado* y se publicó en 1979. Adicional a esto, es la primera novela de Roth protagonizada por su *Alter ego* Nathan Zuckerman, personaje que estará presente tanto en la trilogía como en posteriores trabajos del norteamericano como *Pastoral americana*, *La Contravida*, entre otros. Si bien esta es la primera aparición estelar de Nathan Zuckerman en la obra de Roth, ya había hecho presencia anteriormente en *Mi vida como hombre* (1974), donde protagoniza los relatos *Candor Juvenil* y *En busca del desastre (o seriedad en los cincuenta)* del escritor Peter Tarnopol.

Aunque el tema principal de este capítulo no es pensar la figura de Zuckerman de *Visita al maestro* en relación a la que aparece en *Mi vida como hombre* es importante aclarar que aun cuando compartan características propias, como el lugar de nacimiento y la ascendencia judía; sería un error equiparar o tratar indiscriminadamente a ambos personajes. Las diferencias que existe entre uno y otro son notorias, ya que, mientras el Nathan que aparece en *Mi vida como hombre* es el personaje de ficción de Peter Tornapol (Personaje principal de la novela y creador de Nathan Zuckerman), el Nathan que protagoniza *Visita al maestro* funge como personaje- escritor y no imaginado por otro

personaje. A su vez, las características del Nathan Zuckerman de *Visita al maestro* son una constante a partir de las cuales se organiza un universo ficcional alrededor de él

Visita al maestro podría considerarse como un *Künstletoman*, ya que la novela gira temáticamente alrededor del crecimiento y maduración intelectual del joven escritor Nathan Zuckerman. El hecho que define el comienzo de este camino es el encuentro que sostiene con E.I.Lonoff, escritor al cual venera y desea que sea su padre, o padrino, espiritual y artístico. A razón de esta búsqueda, presenciamos una conversación entre ambos donde el quehacer literario y la influencia literaria asoman como claves de interpretación de la ficción

El primer elemento que llama la atención en el desarrollo narrativo es su carácter “autobiográfico”. El presunto autor del texto al que accedemos es Zuckerman cuando, más o menos, tiene cuarenta y cinco años. A diferencia de su yo narrado que sólo tiene veintitrés, y que en lugar de ser un escritor consolidado, apenas tiene la intención de convertirse en uno.

En la última hora de luz de una tarde de diciembre, hace ya más de veinte años-los veintitrés tenía yo: andaba en la escritura de mis primeros relatos cortos y, como tantos protagonistas de *Bildungroman* que me precedieron, y tenía en proyecto mi propio y macizo *Bildungroman*-, cuando llegué a su escondite para encontrarme con el gran hombre (Roth 14).

Esta aparición desdoblada de Nathan Zuckerman es importante en la medida que nos permite vislumbrar, desde el inicio de la novela, los dos papeles que llevará a cabo Nathan: la de escritor y la de personaje de su narración. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* dedica el cuarto capítulo de su trabajo para

explicar cómo y desde cuáles visiones se ha entendido la perspectiva narrativa. Ésta la define como: “ los grados de limitación, distorsión y de confiabilidad a los que se somete (la información narrativa). En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista” (95).

Esto quiere decir, pues, que la perspectiva, desde la visión de Pimental (quien subraya una clara influencia de la obra de Genette) , no es más que las restricciones que se impone el narrador a la hora de narrar. Este punto de vista, o filtro, que elige el narrador para contar lo que desea puede tener múltiples limitaciones que la autora agrupa de la siguiente manera:espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico; tal como las menciona Pimentel (97).

Hay que agregar que Genette considera que hay tres maneras o tipos de focalización: la no focalización, la focalización interna y la focalización externa. Lo que denomina Genette como *No focalización* describe los relatos en los cuales el narrador se impone las restricciones mínimas para contar el relato: Es decir, el narrador tiene la libertad de entrar y salir de la mente de sus personajes; sabe información que los personajes, por sus limitaciones, no saben; y posee la facultad de describir paisajes y escenas a la que los personajes no acceden.

La *focalización interna*, por el contrario, toma una o varias mentes figurales para contar el relato, es decir; el narrador restringe su libertad a la mente de uno o varios personajes con la intención de filtrar la información que sus limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales le permiten.

Mientras que en la *focalización externa* el narrador no puede, bajo ninguna circunstancia, entrar a la mente de ninguno de los personajes. Perfecto ejemplo de esto es el

cuento de Hemingway llamado “Los asesinos” donde sólo podemos acceder a lo que sienten y creen, o lo que nos quieren hacer creer, los personajes mediante los diálogos y acciones que realizan.

La focalización interna es, entonces, el lugar donde la aplicación de estas limitaciones es más clara, si tenemos en cuenta que en este tipo de focalización se escoge una o varias mentes figurales que determinan la información que puede dar el narrador y su respectiva fiabilidad. A su vez, este tipo de focalización tiene la posibilidad de cambiar de perspectiva temporal y cognitiva desplazándose en el tiempo, ubicando distintos momentos del devenir existencial de los personajes:

Desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma persona, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética y vocal* (...) De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el “yo” que narra) o figural (centrada en el “yo” narrado) (Pimentel 109)

De este modo, el desdoblamiento antes mencionado de Nathan pareciese que no fuera una característica especial o atípica en el desarrollo mismo de la ficción. Sin embargo, y creyendo que allí se expresa su singularidad, consideramos que, al menos en *Visita al maestro*, este desdoblamiento es el que complejizará los niveles ficcionales, causando una marcada pérdida en sus márgenes.

Nathan Zuckerman: la búsqueda del padre

Antes de abordar el problema que subyace en el desdoblamiento de Nathan Zuckerman es relevante subrayar otro aspecto importante en la composición narrativa de la novela: la relación entre E.I. Lonoff y Nathan Zuckerman

Nathan Zuckerman visita a su ídolo literario hacia 1956, cuando es una promesa del mundo literario, después de enviarle los cuatro relatos que le habían sido publicados durante el transcurso del año inmediatamente anterior. Lonoff, por su parte, era un escritor consagrado que mediaba los cincuenta, y decide recibirlo en su casa, situado en Berkshires, donde llevaba más de veinticinco años retirado. Zuckerman escribe:

Vi las ramas desnudas de grandes arcos oscuros y vi campos de nieve recién caída. Pureza. Serenidad. Sencillez. Aislamiento. Toda la capacidad de concentración, toda la exuberancia, toda la originalidad, que uno puede poseer dedicadas en exclusiva al extenuante, exaltado y trascendente cumplimiento de la vocación. Miré entorno y me dije “Así es como yo viviré” (Roth 14)

Esta vida de asceta es exaltada y admirada por el joven escritor, aunque lo que más le importa de la visita a Lonoff era la posibilidad de conseguir el amparo del consagrado escritor; tal como si fuese un padre artista que lo dotase de aprobación. Aprobación que resultaba fundamental para Zuckerman luego de la disputa que tuvo con su padre, podólogo de profesión, por la escritura de su relato *Enseñanza superior*. Zuckerman admite:

Porque si para algo estaba allí, era nada menos que para presentarle mi candidatura a hijo espiritual suyo, para solicitar su patrocinio moral y para obtener si me fuera posible, la cobertura mágica de su protección y afecto. Ni que decir tiene que ya tenía padre (...) pero era podólogo, no artista, y últimamente estábamos teniendo problemas familiares por culpa de un nuevo relato mío (Roth 17).

La disputa entre padre e hijo comenzó cuando Zuckerman, como de costumbre, envía el borrador a casa. Su padre, luego de leer el texto, se opone a la publicación del relato porque considera que hace una representación inapropiada tanto de su familia como

de la comunidad judía. El relato por el que pugnan contaba un conflicto de la familia Zuckerman que había tomado lugar un par de años antes. En este, tres primos de Nathan habían disputado su herencia. El menor de ellos, que fue a la marina y era admirado por Zuckerman en la infancia, había reclamado su parte para invertir el dinero en la compra de un parqueadero; mientras que los otros dos querían usar el dinero para terminar sus estudios universitarios.

El padre de Zuckerman, insistente, trató de convencerlo de no mandar el relato a ninguna revista porque iba a darle razones a los gentiles para creer en la codicia y egoísmo de los judíos. Lo que en últimas iba a exacerbar los sentimientos de odio que sentían por esta comunidad.

-Haces que todos parezcan espantosamente codiciosos, Nathan

-Lo que eran (...)

-Lo que pasa es que nuestra familia no es solo eso. Y tú lo sabes. Espero que el día de hoy te haya recordado la clase de gente que somos (...)

Él siguió, sin embargo

-El caso sigue siendo, hijo, que nuestra familia no es sólo lo que hay en ese relato, sino mucho más. Tu tía abuela era la mujer más buena y cariñosa y trabajadora que he conocido en este mundo (...)

-No es de ellas de quienes trata mi relato (...)

- Y ¿eres plenamente consciente de lo que un relato como el tuyo, cuando se publique, va a significar para la gente que no nos conoce? (Roth 69-70)

En este punto, paralelo a las discusiones sobre literatura entre Lonoff y Zuckerman, se sitúa el primer vuelco metaficcional en el relato.

Gil González en su tesis doctoral *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, describe dos tipologías de la metaficción o modos en que los mecanismos autorreferenciales, autoconcientes y autorreflexivos³ se presentan en las novelas de este tipo. A estas dos modalidades las llama *metadiscursividad* y *metanarratividad*. Estas se diferencian, básicamente, por el punto de enunciación desde el cual se realizan los comentarios que permiten clasificar a una novela o no como metaficcional.

Gil cree que una novela es metadiscursiva si nos muestra el relato “desde el taller del escritor” (57). En otras palabras, a lo que se refiere el crítico español es que toda novela puede considerarse metadiscursiva siempre que exista una reflexión acerca de la ficción, el acto de narrar o de escribir; esto no significa que la acción esté enfocada solamente en la escritura sino que también aparece la imaginación, la inventiva y el sueño como espacios donde puede ocurrir tal reflexión sobre la creación literaria.

Considera, a su vez, que las novelas metanarrativas son todas aquellas donde se presenta, en la ficción misma, el proceso de escritura. El teórico español asevera que esta

³ Estos tres procesos, aunque no son siempre tenidos en cuenta, poseen diferentes significados, y por lo mismo, diferentes manifestaciones en la ficción. Los procesos autorreferenciales aparecen cuando se usa toda clase de estrategias para dirigir al lector. Esto quiere decir, en palabras de Ródenas de Moya que el texto desvía “el referente desde el mundo representado al discurso lingüístico que lo crea y transmite” (Ctd en Ardila 103). Los procesos autoconcientes, por el contrario, se caracterizan por las indagaciones y razonamientos de un personaje, el narrador o el autor implícito que hace sobre sí mismo. La autorreflexividad, por su parte, se ocupa de los desdoblamientos que hace la literatura para meditar y especular acerca de sí misma.

clase de novelas tiende a la especulación, ya que, en última instancia, la novela alude a ser ella misma la que se está escribiendo en el desarrollo ficcional:

Suele por ello presentar una *novela marco* en la que se comenta una novela *enmarcada*, se halle esta presente en el relato de modo explícito o elidido, según podamos tener o no acceso a la lectura de la narración enmarcada como independiente de la principal. Paradójicamente, la aparición explícita del relato insertado es un elemento distanciador de la convención metafictional, que, al poner en evidencia la autonomía de ambos textos, dificulta la identificación que trata de apuntar (57).

Del mismo modo, es importante recordar que Gil cree que la identificación con uno de los modos de la novela, metadiscursiva o metanarrativa, depende de la interpretación que se haga de los enunciados que permiten evidenciar la aparición de una literatura en segundo grado. Esto significa que a pesar de la jerarquización de un mecanismo sobre otro no sean excluyentes entre sí.

Visita al maestro podría considerarse, en principio, como una novela que está atravesada por comentarios que la acercan a la modalidad *metadiscursiva*. Estos indicios asoman en la relación que tiene Zuckerman con su maestro, y en la discusión que sostiene con su padre. Así pues, para detallar a profundidad las cualidades de ambos comentarios será necesario hablar de cada relación por separado: Zuckerman-Lonoff y Zuckerman-Padre

Nathan Zuckerman y L.E Lonoff: la ansiedad de la influencia

Los placeres humanos y corrientes no tienen nada que ver con el asunto. Que se vayan al diablo los placeres humanos. Este joven lo que quiere es ser un artista Philip Roth

Hay dos hechos que consideramos fundamentales y que ayudan a comprender de mejor manera la aventura desesperada que realiza Zuckerman para hallar un padre en el mundo de las letras, o por lo menos, un modelo a seguir que le sirviera de influencia literaria. El primero es la discusión que tuvo con su padre, discusión que desencadenaría en el distanciamiento que Nathan tiene con él, y la poca importancia que tenía la literatura en su entorno familiar.

Zuckerman nos cuenta que dos años antes de su visita a Lonoff ya había buscado refugio en Félix Abravanel, quien era un escritor judío reconocido. Este, a diferencia de Lonoff, tenía un encanto arrollador. Nathan mismo lo describe de la siguiente manera:

Hubo momentos, durante su conferencia – fue en mi último año de estancia en Chicago- , en que Abravanel tenía que hacer una pausa, ante el atril, quizá para no improvisar nada que resultara más encantador de lo que su público pudiera soportar. Y con razón. Podríamos haber invadido el estrado para comérselo vivo, si hubiera sido más travieso y encantador y sabio todavía (Roth 50)

Teniendo en cuenta este antecedente llegamos a la reunión entre Zuckerman y Lonoff. Durante la estancia del joven escritor en Berkshires hablan de temas tan diversos como la influencia literaria y los hábitos de lectura de cada uno. Zuckerman, en el inicio de

su conversación con el maestro, se convencía más y más que debía tener la vida que éste había conseguido; así Lonoff no hiciera nada más que quejarse por la vida que llevaba:

-Me gustaría saber tanto sobre algo, lo que fuera. Llevo cuarenta años escribiendo fantasías. Nunca me sucede nada

-¿Nunca le había sucedido nada? ¡Le había sucedido el genio, le había sucedido el arte! ¡Era un visionario! (Roth 21)

Después de mucho conversar, Zuckerman trata de explicarle a Lonoff el vínculo que existe entre él y sus coetáneos: Isaac Babel y Félix Abravanel. “-Bueno, claro <<relación>> no es la palabra adecuada. Tampoco influencia. Es un parecido familiar a lo que me refiero. Es, a mi entender, como si Babel fuera un primo suyo de América...y Félix Abravanel fuera el otro” (Roth 42) . Frente a esta tesis, Lonoff le pregunta a Zuckerman si su literatura tiene alguna relación con la literatura judía norteamericana.

-Sí. No ha terminado ¿es usted también un primo norteamericano del clan de Babel? ¿Dónde se sitúa Zuckerman en todo esto?

-Pues... En ninguna parte. Sólo he publicado los cuatro relatos que le envié. Mi relación no existe. Creo que aún me hallo en un punto en que mi relación *con* mi *propia* obra es prácticamente inexistente (Roth 44)

La pregunta de Lonoff nos permite presenciar un momento fundamental en la construcción y crecimiento de Zuckerman como escritor. Aquí, por primera vez, el joven narrador se enfrenta a lo que es su literatura y la proyección que tiene acerca de la misma. Es más, este comentario, junto a la escena escogida donde Zuckerman busca cobijo en Abravanel, nos sirve como rastro de lo que sería una construcción narrativa *metadiscursiva*.

El motivo de tal aseveración se justifica en cuanto estas dos instancias, la búsqueda de Abravanel como padre y el posicionamiento de Zuckerman en la tradición, implican no sólo una reflexión de lo que es la literatura, sino que también, le exige decidir, así sea provisionalmente, un modelo literario por el que decantará su trabajo narrativo. Bien dice Gil, que para identificar críticamente un texto *metadiscursivo*, basta con reconocer la figura de un escritor que se pregunta o sueña con los motivos y búsquedas que tendrá su literatura.

Hay que mencionar, además, que Lonoff juega un papel principal en la puesta en operación de la metadiscursividad en esta escena, ya que, no sólo su figura tiene unas implicaciones en el joven escritor, sino que también interviene directamente dándole un juicio de valor de su obra:

Me he limitado a sugerir, a conjeturar lo expresaría más exactamente, que a un escritor como Nathan le vendría mejor una vida personal sin disciplina, en vez de andar por bosques espantando ciervos. Su obra posee turbulencia, y eso hay que alimentarlo, no precisamente con bosques. Lo único que trataba de decirle era que no debería reprimir lo que claramente es talento en él (Roth 33) .

Comentario que complementa con el siguiente:

-Mire, esta mañana le dije a Hope: Zuckerman tiene la voz más convincente y persuasiva con que me he tropezado en años, y más siendo alguien que está empezando (...) Me refiero a la voz: algo que comienza en las corvas y va subiendo hasta más allá de la cabeza (...) límitese a seguir adelante. Y llegará (Roth 60)

Si evaluamos las escenas, tal como lo mencionamos más arriba, a la luz de Gil , podemos identificar algunas de las características que este plantea para determinar si una

novela usa como mecanismo la metaficción discursiva. La razón que nos da pie a pensar esto, es que estas escenas dan cuenta del nivel autorreferencial de la obra. No sólo porque temáticamente la escritura emerja como un eje primordial de la acción, sino también porque la ficción se encarga de plantear las posibilidades y delimitaciones del lenguaje que nace en el seno de la literatura

Nathan Zuckerman y su padre: literatura y vida

Zuckerman, antes de visitar a Lonoff, tuvo una fuerte discusión con su padre a razón de uno de los relatos que pensaba publicar. Este relato contaba un problema familiar que atravesó la familia Zuckerman. Su padre creía que, además de no capturar la esencia familiar, el relato por ser protagonizado por una familia judía, iba a ser tomado por los gentiles como una prueba indefectible del egoísmo y la codicia judía

-Mira, Nathan: en cuanto a los gentiles concierne, tu relato trata de una cosa, solamente una cosa. (...) Trata de los perros judíos. De los perro judíos y su amor por el dinero. Eso es lo único que verán tus amigos cristianos, te lo garantizo. (...) No se trata de los maravillosos días y las maravillosas noches, llenos de paz, que pasaste en casa, mientras ibas creciendo. No trata de los estupendos amigos que siempre tuviste(...) Pero lo que no puedo aceptar es lo que tú no ves, lo que tú no *quieres* ver. Ese relato no somos nosotros, ni siquiera tú (Roth 74-75)

Así como afirmábamos que en el desarrollo de la relación entre Zuckerman y Lonoff se podían rastrear comentarios y momentos que podían clasificarse como metaficcionales (Metadiscursivos siguiendo la precisión conceptual de Gil), creemos, a su vez, que en el desarrollo de la relación entre Nathan y su padre hay rastros que tienen un

carácter similar. No obstante, lo que diferencia y matiza cada una de éstas relaciones y comentarios acerca de la literatura es el punto de vista desde el cual se habla de esta. Si antes Zuckerman y Lonoff hablaban de literatura desde la “cumbre literaria” ; éste y su padre discutían de la diferencia entre la ficción y la realidad; y las implicaciones que podía tener la ficción en la vida cotidiana.

Zuckerman, en las antípodas del pensamiento de su padre, creía que los lectores iban a tener la suspicacia suficiente para reconocer y distinguir la diferencia entre realidad y ficción. Su padre, por otro lado, consideraba que tal diferencia no iba a ser identificada por quienes leyesen el relato. Éste le dice:

Pero ocurre que yo, por la experiencia de toda una vida, sé muy bien lo que va a pensar la gente normal cuando lea una cosa como tu relato(...) No puedes saberlo. Es algo que se te ha evitado durante toda tu vida.. Has crecido aquí, en este barrio, has ido al colegio con niños judíos(...) siempre estabas con judíos.(...) No es culpa tuya que no sepas cómo piensan los gentiles cuando leen cosas así. Pero yo puedo decírtelo. No piensan << Oh, qué maravillosa obra de arte. >> No saben nada de arte. (...) Pero ahí está la cosa. La gente no lee arte, la gente lee las cosas que le pasan a la gente. Y la juzgan por lo que leen (73).

Ante la negativa de su hijo, el padre de Zuckerman, decide que el único que puede convencerlo es el Juez Lopold Wepter; no sólo por su importancia en su comunidad, sino también porque éste tenía una “formación y conocimiento”. El juez, después del pedido del podólogo y la lectura del relato, decide intervenir. Wepter considera que la mejor manera de convencer Nathan es enviándole una carta que tenía al final un cuestionario que esperaba que el joven escritor respondiera.

La carta del juez puede dividirse en dos partes. La primera pretende contraponer lo que para él es la figura del artista y la responsabilidad que deben tener estos con la comunidad:

En todas las edades y todos los países ha sido clásico que el artista se considere por encima de las costumbres de la comunidad en que vivía. Según la historia nos revela, los grandes artistas son rigurosamente perseguidos una y otra vez, por la gente sin formación, por quienes se asustan de ellos, incapaces de comprender que el artista es una persona especial, capaz de hacer aportaciones únicas al género humano (79)

Respecto a la responsabilidad de los artistas dice:

Por otra parte, también estoy convencido de que el artista, igual que todos los hombres, ha de sentirse responsable ante los demás, ante la sociedad en que vive y ante la causa de la verdad y la justicia (79)

La segunda parte de la carta, a partir de los argumentos esbozados acerca de la figura del autor, formula diez preguntas que Nathan debe responder a la luz de su relato. Estas preguntas cuestionan asuntos que abordan desde los valores estéticos del joven escritor hasta el porqué de su visión sobre la sociedad Judía y sus formas de vida.

Las diferencias entre el padre y el hijo se radicalizan con la intervención del juez, que más que traer una nueva arista a la discusión, sólo valida la posición del padre. Esta distinción que reconoce el padre en el juez, Nathan no la comparte, y por ello, su juicio no hace que cambie de parecer. De hecho, momentos antes de acostarse a dormir en el estudio de Lonoff, intenta escribir una carta de respuesta al juez que sirviera como justificación de su obra, pero la frustración no le permite llevar a cabo su objetivo:

Que la situación entre nosotros se hubiera deteriorado (...) era algo que tarde o temprano habría de suceder. Joyce, Flaubert, Thomas Wolfe (...) hasta el propio juez lo sabía: la historia de la literatura era, en parte, una sucesión de novelistas insultando a sus compatriotas, su familia, sus amigos (...) pero me dije que un escritor no era tal si carecía de la fuerza necesaria para enfrentar a este conflicto insoluble; y seguir adelante (Roth 85)

El intento frustrado por escribir la carta a Wepter, al igual que los momentos de los que hablamos en el subcapítulo anterior, sitúan y marcan el destino que tendrá Nathan como escritor. Por eso, a pesar de que ambos problemas no tienen una clara relación, sí son prueba de cómo la puesta en escena de la *metadiscursividad* tiene como objetivo escenificar el proceso en el que nace un proyecto estético- literario, el de Nathan Zuckerman

Tercer grado de la ficción

En realidad, ¿quién sabía mejor que E.I. Lonoff que no solamente nuestros propósitos más elevados son los que nos convierten en unas criaturas conmovedoras, sino también nuestras humildes necesidad y nuestras ansias? Philip Roth

Como lo denunciábamos en la introducción de este trabajo de grado, la metaficción tiene un rol protagónico en la composición ficcional de la trilogía. Los dos momentos que trabajamos hasta ahora nos hacen creer que esta hipótesis se confirma hasta el momento en *Visita al maestro*. Sin embargo, si tenemos en cuenta que Ardila y Gil González afirman que las novelas donde hace presencia la metaficción, por lo general, tienen más de una estrategia metaficcional en funcionamiento, debemos vislumbrar si en *Visita al maestro* tal afirmación se puede sostener.

Retomando el planteamiento de Pimentel que nos permite decir que el personaje de Nathan Zuckerman tiene dos operaciones en la novela, la de narrar y ser objeto de la narración, consideramos, reafirmando de nuevo, que este desdoblamiento, que en otras novelas escritas en primera persona es ordinaria, aquí es fundamental para comprender lo que creemos que se puede nombrar como un tercer grado de la ficción

Durante la jornada que Zuckerman comparte con Lonoff se presenta, simultáneamente, la aparición de una joven muchacha. “Al abrir la puerta del estudio (...) estaba ella: cabello profuso y oscuro, ojos pálidos (...) y una frente prominente y ovalada (...) ¿Dónde había visto antes esa belleza severa y oscura? ¿Dónde sino en un retrato de Velásquez? (Roth 22). Zuckerman, al no saber nada de ella, empieza a conjeturar acerca de quién es y de dónde proviene. Estas suposiciones no cesan en el desarrollo del relato, sino que varían en la medida en que va conociendo más información sobre su vida. Si en principio creía que era la hija e incluso la nieta del escritor, después va a dudar de su identidad. Y, a partir de estas ficcionalizaciones de Amy, creemos que nace el tercer grado de la ficción.

Este tercer grado de la ficción sólo puede existir en la medida que Zuckerman construye a Amy Bellette como objeto de su imaginación. Este cambio provoca el debilitamiento de la estructura fija en la que se pueden distinguir las dos funciones narrativas: la de narrador y ser objeto de la narración. Al aparecer Amy como construcción ficcional, que está en proceso, presenciamos el primer indicio de la invención en el Zuckerman diégetico. Esto significa que la fijeza de esta estructura (Zuckerman narrador – Zuckerman narrado) se agrieta cuando se proyecta la posibilidad de que el Zuckerman narrado mediante la imaginación y la conjetura, como eventual creación, duplique su

función dejándolo así como personaje narrador y narrado al mismo tiempo. Para visibilizar las figuraciones y respectivas variaciones de las que Amy es objeto resaltaremos varios ejemplos.

Lonoff, en un punto de su larga conversación, le cuenta a Nathan que dos veces por semana va al Athene College y dicta un par de clases. Eso, decía el maestro, era suficiente agitación a la semana. Nathan, después de un rato, le pregunta si tiene hijos. Lonoff le cuenta que tenía tres hijos que hacía un par de años eran licenciados y se habían ido de casa seis años antes, razón por la que vivía solo con su esposa, Hope. Zuckerman imagina:

De modo que la chica no era hija suya. ¿Quién era, pues, que la mujer de Lonoff le servía un psicolabis en el suelo del estudio? ¿su concubina? Tan ridícula la palabra como la ocurrencia, pero ahí estaba, oscureciendo otra idea digna de tal hombre.

Entre las recompensas que los grandes artistas suelen obtener estaba el concubinato de infantas velazqueñas, así como el respeto reverencial de jóvenes como yo (Roth 24).

Estas configuraciones ficcionales de Amy Bellette funcionan como el método por el cual Nathan Zuckerman reflexiona acerca de lo que sucede, proponiendo la imaginación como una forma especulativa a través del que se puede, sean verificables o no, rastrear los motivos que consiguen darle sentido a su realidad más inmediata.

Zuckerman se entera, por cuenta de Hope, que Amy no tiene ninguna relación familiar con ellos. De hecho, el escritor había recibido una carta de una joven refugiada de dieciséis años que pedía su asistencia para solicitar la residencia norteamericana; esta joven resultó ser Amy:

(Hope) –La chica le escribió una carta cuando tenía dieciséis años. Se la dirigió a la editorial. Una carta encantadora, llena de vida (...) Le contaba su historia, y él, en lugar de olvidarse del asunto le contestó (...)

-¿Cuál era su historia? – Pregunté

-Desplazada – Dijo Lonoff – Refugiada. (Roth 39)

Aunque en las dos escenas anteriores ya se podía rastrear la imaginación como gesto creador y disruptivo, consideramos que el momento que cristaliza el instante antes de la ruptura ocurre cuando Nathan escucha una conversación entre Amy y Lonoff:

Enseguida oí a Amy Belle. ¿Qué llevaría puesto a tales horas?

-No veo nada. Sólo sufrimiento, por todos lados. Claro que no puedo vivir aquí: pero tampoco puedo seguir viviendo allá. No puedo vivir en ninguna parte. No puedo *Vivir*

-Tranquilízate. Hope ya se ha llevado lo suyo hoy. Déjala que descanse, ahora que se ha dormido (...)

-Podemos hablar

-Ya hemos hablado

Silencio (...)

¡Muelles! ¡Lonoff se metía en la cama con ella! (Roth 92)⁴

Así, de manera azarosa, es como Zuckerman se entera de la aventura que sostenían Amy y Lonoff. Este suceso resulta fundamental en la transición de la que será objeto la estructura narrativa de la novela. Éste se establece, en principio, de manera fija permitiéndonos identificar un Nathan Zuckerman narrador y otro narrado. Sin embargo la

⁴ Énfasis fuera de texto

estabilidad de esta estructura se diluye en la medida en que se abre el horizonte especulativo cuando el Nathan narrado adquiere la facultad de imaginar.

Esta nueva habilidad que obtiene el personaje diegético constituye el elemento que hace que desconfiemos de la fiabilidad que poseía el narrador de la novela, ya que no queda claro quien fue su verdadero escritor. Esta duda rompe, entonces, la estructura novelar y la veracidad del material narrativo previo pues pendía de la confiabilidad que poseía éste (el narrador). Sin la existencia de esta, la estructura se flexibiliza, se fusiona.

Al final, todo quedó en nada, comparado con la frustración que me hacía sentir la futilidad de mi imaginación y lo que lo presagiaba para el futuro (...) *¡Tendría que haber sido capaz de una invención tan impertinente como la vida real! ¡Si alguna vez pudiese aproximarme siquiera a la originalidad u emoción de lo que verdaderamente sucede! Aunque suponiendo que lo lograra (...) ¿cómo les sentaría a mis mayores? Y si ni podía aceptarlo, si el golpe a sus sentimientos resultaba a fin de cuenta, demasiado lesivo ¿cómo me sentaría a mí que me odiasen y me vilipendiasen y me repudiasen?* (Roth 92)

Reflejo o reflejado: ¿Quién es el escritor?

-Porque es como un relato tuyo. Un relato de E.I.Lonoff ... titulado ... bueno, tú sabrás ponerle el título. Tú sabrás ponerlo en tres páginas (...)

-No estoy loca ,Manny, no soy una chiflada, tienes que creerme, no soy una de esas chicas que intentan llamarte la atención imitando tu arte

Philip Roth

Como decíamos en el apartado anterior, el tercer capítulo de la novela tiene un par de características que se diferencian de los demás en el desarrollo narrativo, las cuales consideramos coherentes con, lo que hemos llamado, un tercer grado de la ficción.

Este capítulo, además de estar escrito en tercera persona, a diferencia de los otros tres, que están escritos en primera persona, habla de un tema que no se había tratado en el desarrollo narrativo: el pasado de Amy Bellette.

La gestación de este capítulo está enmarcado en la confusión que se genera al no poder identificar quién es el escritor de este apartado. Y es que, si bien la simultaneidad en la acción de escribir de los dos Nathan abre un compás imaginativo, el hecho que lo materializa por completo es que ambos, en su ejercicio de escritura, están construyendo a Amy. Proceso que se haya atravesado por la inmediatez y sus posibilidades de cambio.

Por tal motivo, consideramos que un modelo de novela especular como la novela autogenerada, que plantea Steven G. Kellman, da luces acerca de la complejidad estructural de la novela. Kellman, en el artículo “The fiction of self-begetting” (1976), acuña este término a todas las novelas que:

The self-begetting novel projects the ilusión of art creating itself. (...) It is an account, usually first- person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we just finished reading. Like an infinite recession of chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends. Once we concluded the central protagonist’s story of his own sentimental education, we must return to page one to commence in a novel way the product of

that process- the mature artist's novel, which itself depicts the making of a novel⁵ (1246).

La circularidad de la que habla esta definición se hace protagonista en el tercer capítulo y en las repercusiones que tiene la estructura narrativa en el cuarto. Ya no sólo desconocemos y no confiamos a plenitud en la autoría del Zuckerman que era nuestro narrador, sino que también podemos rastrear, en un efecto de reflejo, las dudas y preocupaciones que tenía el joven Nathan en el desarrollo de este capítulo.

Primero hay que hablar de lo que sucede en este relato anarcado. Este apartado nos cuenta el viaje que hace Amy a Broadway para ver una obra basada en el Diario de Ana Frank. Esta situación sirve de justificación para presenciar lo que será la confesión que Amy le hace a Lonoff acerca de su pasado:

Por eso fue por lo que me vine corriendo aquí. Quería una habitación con teléfono en la que pudiera permanecer hasta encontrar a mi padre(...) Si yo le dijera , entonces alguien tendría que salir al final de cada función y comunicar al público: << Pero en realidad está viva. No se preocupen ustedes, que sobrevivió ,y ahora tiene veintiséis años, y le va muy bien>> (...) No podía llamarlo, Manny, Y supe que no podía cuando oí aquella mujer gritar << ¡No, no! >> . Supe lo que siempre

⁵ Esta definición, sin lugar a dudas, cabe en el seno de la definición que hace Gil González de las *novelas metanarrativas*, y en consideración de ello, vemos una relación directa entre ambos conceptos. No obstante, creemos que la novela autogeneradora está subordinada al concepto de Gil, puesto que, esta es sólo una de las expresiones de las *novelas metanarrativas*, desde nuestro punto de vista. Esto hace que sea más pertinente para describir las particularidades que hallamos en la obra de Roth.

fue cierto: que nunca volvería a verlo. *Tengo que seguir muerta para todo el mundo* (Roth 94)⁶

Amy Bellete, o Ana Frank, después del martirio que vivió en los campos de concentración, decide tomar el nombre de Amy Bellette y comenzar una nueva vida. El nombre que elige Ana Frank para su nueva vida es tomado del famoso Bildungsroman *Mujercitas*. Esta elección nominal nos vincula a uno de los rasgos más prominentes del relato que enmarcaría la historia de Amy: la novela de formación. Y es que, además del nombre que toma Ana Frank; podríamos decir que temáticamente esta narración correspondería a un relato de maduración moral y artística de Amy.

<<Pequeña belleza>>,la llamaban las enfermeras: una chica callada, morena, descarnada; y una mañana, ya lista para hablar, les dijo que se llamaba Bellette. Amy lo sacó de un libro norteamericano que le había hecho llorar mucho de pequeña, *Mujercitas*. Había tomado la decisión (...) de terminar su fase de crecimiento en E.E.U.U, ahora que en Ámsterdam no le quedaba nadie con quien vivir. Después de Belsen, había pensado que lo mejor sería poner un océano por medio, un océano del tamaño del Atlántico, entre ella y lo que necesitaba olvidar (Roth 95)

Parte del proceso de maduración, y edificación moral e intelectual, también pueden identificarse en algunas transformaciones corporales y vitales. Uno de tantos fue borrar el número que le habían designado en los campos de concentración con una plancha caliente “más que harta ya de la comprensión desde lo alto de los maestros ingleses (...), se quemó el brazo mientras planchaba una blusa. (...) cuando le quitaron la venda, había un parche

⁶ Énfasis fuera de texto

morado de tejido cicatricial, del tamaño de medio huevo, donde antes estuvo su número del campo de concentración” (Roth 99).

Otro rasgo que creemos que se refleja del relato de Nathan en la historia acerca de Amy es la devoción y relevancia que sostiene la figura de Lonoff como padre e influencia literaria. Prueba de esto es que Amy, al enterarse de la publicación de *Het Achterhuis* decide leerlo anotando los juicios de valor que ella cree, imagina, que Lonoff daría de su obra. Buscando, como Nathan, la aprobación artística del maestro.

Haciendo una pequeña anotación marginal(...) cada vez que le surgiera algo que él, con toda seguridad, consideraría <<decorativo>> o <<Impreciso>> (...) Pero sobre todo marcó los pasajes que le costaba trabajo creer que ella hubiera escrito siendo poco más que una niña ¡Vaya, qué elocuencia!, Ana(...) qué habilidad, qué ingenio! Qué estupendo sería, pensó, si pudiera escribir algo así para el curso de inglés de Lonoff <<Es bueno>>, lo oyó decir, <<es lo mejor que ha usted escrito hasta ahora, señorita Bellette >> (Roth 101)

Pero sin lugar a dudas, las coincidencias más notorias, y por las cuales la primera parte de la novela se vuelve rutilante en el relato acerca de Amy Bellete, es que las preocupaciones que tiene de su escritura son las mismas que tiene Nathan: la recepción de su obra y qué condiciones, lecturas o modelo de vida era necesario para consolidar una voz narrativa potente. Reflexiones que corresponden, respectivamente, a las conversaciones que tiene Nathan con su padre y la conversación que tiene con Lonoff que versa acerca del lugar que su naciente ficción ocupa en la tradición literaria judeo-americana. Hablando de las variaciones que ha tenido su voz narrativa, Amy discurre:

En cuanto en acabar siendo escritora... Eso no se debía a ninguna decisión de sentarme todos los días y poner el empeño de ser escritor, sino a la asfixiante vida que llevan los escritores (...) ¿habría escrito alguna vez algo tan hábil y tan elocuente y tan ingenioso? Pensó que tal vez ese fuera el problema en el curso de inglés (...) Un bronceado perfecto, faldas de Lino, mi emergente reputación de ser la Palas Atenea de Athene College –puede que sea eso lo que está acabando conmigo (Roth 102).

Respecto a la recepción que iba a tener su obra, Amy, a diferencia de Nathan, no tenía miedo de que su relato ofendiera su comunidad y modificara el lugar que tenía en su familia, sino que su preocupación era que su obra perdiera el valor que podía tener, o tenía, al revelarse que Ana Frank nunca había muerto

Llegó Ana a creerse capacitada para enseñar. Pero sólo si la consideraban muerta. Si llegaba a saberse que *Het Achterhuis* era la obra de un autor vivo, nunca volvería a ser más de lo que era (...) Muerta, en cambio (...) muerta había escrito, sin intención o sin proponérselo, un libro con la fuerza de una obra maestra para abrirle por fin los ojos a la gente (108).

Aún así, Amy, como lo estaba Nathan, no podía dejar de reflexionar sobre su vocación como escritor; por tal motivo, sus divagaciones se llenan de contradicciones y matices. Ana incluso duda acerca de la ficción que construyó para sí misma:

Pero, ¿por qué razón? ¿Por quién estaba haciéndose pasar, sino por la que de todos modos habría sido sin la interferencia de la *achterhuis* y de los campos de exterminio? Amy no era una persona distinta- Esa Amy tan seductora, tan sensata, tan valiente, tan realista- era ella misma (...) ¿Obligaciones para con los muertos?

¡Retórica para gente piadosa! No había nada que darles a los muertos: muertos estaban.(...) La importancia, supuesta, de este libro es una ilusión falsa y enfermiza (Roth 110)

La traslación de preocupaciones y pensamientos de Nathan no sólo coexisten en el relato. Zuckerman también trata de construir todo lo que le fuera desconocido de la relación de Amy y Lonoff. Ejemplificación de esto es que, Nathan, pone como origen del deseo de Lonoff de vivir una nueva vida en Italia, un comentario en el que Amy se imagina viviendo con el escritor

Quiero que volvamos a casa, a Europa juntos. (...) Este verano vi una casita que se alquilaba, una villa de piedra, en lo alto de una ladera. Fue en los alrededores de Florencia (...) Todo lo bello que vi en Italia me hacía pensar en lo feliz que serías tú allí , y en lo feliz que sería yo, cuidándote. Imaginaba viajes que haríamos juntos. Imaginaba las tardes en los museos y luego el café frente al río (...) me imaginaba preparándote la comida y poniéndome unos camisones blancos, preciosos, para la cama. (Roth 112)⁷

Esta relación entre la novela que enmarca y la novela enmarcada fractura, como hemos asegurado vehementemente, la estructura narrativa de la novela. No sólo porque nos permite visualizar como la experiencia de Nathan Zuckerman con la realidad pasa de la imaginación, como acción progresiva y siempre espontánea, a la escritura; sino que también por el carácter interpretativo y propositivo que existe en la interrelación entre ficción y realidad. Y es a este proceso en construcción al que nos enfrentemos cuando Zuckerman

⁷ Lonoff, después de tomar unas cosas, le dice a Nathan que desearía poder dejar su vida e irse a vivir a Italia con una joven mujer.

conjetura las razones y los hechos que hay detrás de lo que desconoce de la relación entre Amy y Lonoff.

Esta simultaneidad entre realidad, imaginación y escritura se complejiza a tal punto que los niveles ficcionales en la novela se hacen inseparables y polifónicos, en el sentido que no podemos hallar, o distinguir, en la voz de Nathan la estructura estable y sólida del inicio de la novela. Esta estructura móvil e inteligible expresa, y expande, el horizonte metafictional haciendo que estructura y contenido todo el tiempo se retroalimenten entre sí. Zuckerman confiesa: “no podía seguir llamándola Amy en mis pensamientos. Una y otra vez me dejaba arrastrar por la ficción que me había inventado sobre ella y los Lonoff, en el sofá del estudio, a oscuras, acobijado por la alabanza que el gran autor de mí había hecho” (Roth 115)

Esta relación dialógica entre la imaginación de Zuckerman, la construcción de su pasado y los comentarios del Zuckerman como personaje de su narración es a lo que nos enfrentamos en el cuarto capítulo. Esta puesta en marcha paralela es la que nos deja conocer la culpa que mortifica al joven Zuckerman por la escritura de *Enseñanza superior* o la decepción que le causa saber que Lonoff no es el hombre que imaginaba.

Amy, por su parte, se constituye en una pieza angular en la tensión que se halla entre Lonoff y el padre de Zuckerman porque representa, dependiendo frente a quien sea situada, el modelo de pureza ortodoxa que le asegura la expiación de la culpa frente al rechazo del padre, que es el símbolo de la comunidad judía; o el modelo del cuerpo frágil y aporreado que no posee erotismo; y por el cual, debe ser repudiado y vilipendiado quien lo desee.

Es así como en medio de este pendular entre la búsqueda de la purificación y la condena que se imagina como víctima y verdugo. Ejemplo de la búsqueda por el perdón y el reintegro de su posición moral frente al padre, se halla la ficcionalización de Amy como su comprometida:

Ésta es mi mujer, os la presento a todos. Ella es todo lo que siempre he querido. Si no me lo creéis, sólo tenéis que mirar su sonrisa, escuchar su risa. ¿Recordáis los ojos ensombrecidos, inocentemente alzados, en la carita inteligente? ¿Recordáis el cabello oscuro, recogido hacia atrás con un broche? Bueno, pues es ella ... Ana dice mi padre ¿la propia Ana? Ay, qué mal he entendido a mi hijo ¡Qué equivocados estábamos todos! (Roth 117) ⁸

Casamiento, que Nathan cree puede librarlo de la culpa y retribuirle su valor moral en la comunidad y en su vida familiar:

Desposarte de algún modo, pensé, inexpugnable defensora, invulnerable aliada, escudo mío contra sus acusaciones de deserción y de traición y delación tan temeraria como abyecta. Sí, cástate conmigo, Ana Frank, exonérame, ante mis mayores ultrajados, de esta acusación idiota. ¿Hacer caso omiso del sentimiento judío? ¿Ser indiferente a la supervivencia judía? ¿No importarme nada su bienestar? ¡Quién va a atreverse a acusar de tan desconsiderados crímenes al marido de Ana Frank! (Roth 125).

La expresión de la culpa y la búsqueda de su liberación, en cambio, no se expresa en su visión de Lonoff. De hecho, termina por acusar y recriminar enfáticamente al maestro por no actuar de acuerdo a su lugar. La tensión que Zuckerman ejerce sobre los dos

⁸ Bastardillas dentro de texto

modelos de padre que proyecta terminan por hacerlo reconocer que la búsqueda de padre literario fue una empresa que no sólo fracasó, sino que también lo llevó a confirmar la inexorabilidad de la pérdida de su padre biológico como referente, como modelo.

¡Pues claro que no! Anoche no fue la primera vez que se acurrucó en su regazo. ¡Pues claro que ya antes la había visto desnuda! ¡Han sido amantes!. Pero cuando imaginé a Lonoff sin ropa y tendido de espaldas, con Amy, cabalgándolo *no pude, como los hijos nunca pueden imaginar tales cosas (...)*

Ay padre, ¿es verdad eso? ¿Has sido amante de esta hija tan enferma de amor, tan llena de adoración , tan desplazada, a la que doblas en edad? ¿Sabiendo perfectamente que nunca dejarías a Hope? ¿también tú has sucumbido? ¿ Cómo puede ser? ¿Tú? (Roth 128)⁹

La simultaneidad de los niveles ficcionales en la narración terminan tan trastocados que hacia el final de la novela es ingenuo, si quiera pensar, que en la novela pueda reconocerse con claridad los límites entre uno y otro. No obstante, y como lo decía la definición de Kellman de la novela autogeneradora, una de sus particularidades es que la novela deja la sensación que comienza donde termina, así como la sensación que termina donde comienza. *Visita al maestro* usa un comentario de Lonoff como elemento que da pie a una estructura que replica el movimiento infinito contenido en la cinta de Moebius .

Será curioso ver por dónde salimos todos , dentro de un tiempo. Podía ser un relato interesante. En su narrativa no es usted tan simpático y cortés- dijo- Es una persona distinta.

-¿Sí?

⁹ Bastardillas fuera de texto

-Espero que sí (Roth 131).

Este principio de continuidad como elemento que encadena el relato es otra de las razones por las que consideramos que hay suficiente material textual para aseverar que estamos frente a una novela autogeneradora. Estructura que encontramos justificada , o mejor dicho, atraída a la idea gravitatoria de la metaficción como el espacio propicio para representar, y poner en evidencia, las complejidades que acarrea el nacimiento y establecimiento de un proyecto literario; que no es otra cosa que una profunda reflexión autorreflexiva, en la medida que, la literatura se pregunta a sí misma mediante sus límites y posibilidades.

CAPÍTULO II.

FICCIÓN Y REALIDAD: LA IDENTIDAD COMO RELATO

Como decíamos en la introducción, este capítulo se encargará de describir las herramientas metaficcionales que se usan en *Zuckerman desencadenado* (1981) y *Lección de anatomía* (1983). Estos rasgos tienen tanto matices como consecuencias diferentes en la construcción narrativa a los que tomaban lugar en *Visita al maestro*.

La razón para trabajar en este capítulo las dos novelas, en lugar de dedicarle un capítulo a cada una, es que consideramos que existe una fuerte vinculación entre ambas, permitiendo hallar más semejanzas y puntos de análisis en la lectura conjunta que en una evaluación individual. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que las novelas por sí mismas no tengan la fuerza suficiente para sostener un análisis riguroso, sino que para conseguir los objetivos que tenemos trazados será más funcional una lectura conjunta de ambas.

De allí que, a partir de la lectura conjunta de las novelas, podamos demostrar cómo la metaficción, como técnica central de la construcción narrativa, pone en evidencia la fragilidad de los límites entre la ficción y la realidad y las consecuencias que puede llegar a tener en la comprensión y edificación de la identidad propia. Así, intentaremos sostener que Nathan Zuckerman, a causa del éxito comercial del libro *Carvnosky* y la posterior confusión de sus lectores a la hora de distinguir entre el escritor y su *alter ego*, experimenta y deja en evidencia la fragilidad y maleabilidad a la que se somete su imagen de sí.

Zuckerman desencadenado

Primero te encierras para poner en marcha tu imaginación. Ahora te encierras porque has puesto en marcha la imaginación de los demás

Philip Roth

Zuckerman desencadenado, a diferencia de *Visita al maestro*, está escrita en tercera persona. No obstante, el contenido ficcional del relato nos hace testigos de una de las

preocupaciones de las que se hablaba en la novela predecesora: la recepción de la obra de arte y las consecuencias que puede acarrear para el autor de la misma. Si antes “Enseñanza superior” parecía ser un relato transgresor para la comunidad judía, *Carnovsky* llevó a último término las consecuencias de la transgresión.

Porque vaya, no todo el mundo estaba encantado con el libro que le acababa de proporcionar una fortuna a Zuckerman. Ya eran muchos los que le habían escrito echándole bronca <<Por pintar a los judíos en un ambiente de *peep-show* de total perversión, por pintar a los judíos cometiendo actos de adulterio, exhibicionismo, masturbación, sodomía, fetichismo y proxenetismo>> alguien (...) había llegado a sugerir que << habría que pegarle un tiro >> (Roth 142)

Aunque no tenemos acceso a la obra que escribe Nathan Zuckerman, sí sabemos, mediante comentarios del narrador, que desde que la publicación alcanza la fama, el público tuvo una tendencia a verificar si existía alguna correlación entre la vida de Gilbert Carnovsky y la de su creador.

Ya de vuelta, en el portal, lo estaba esperando un negro muy grande y jovial, de la Con Ed, para leerle al contador

-Oye, ¿es verdad que todo lo que cuentas en el libro? ¿Te has tirado a todas esas chicas? A ti hay que echarte de comer aparte

El contador. Pero la gente ya no se limitaba a leer el contador. Ahora también leían este libro. (...)

Así y todo- dos o tres, cuatro veces por semana-, alguien acababa localizándolo

-¡Es Carnovsky!

-¡Eh, ándate con ojo. Carnovsky, que por esas cosas lo meten a uno en la cárcel!

-¡Eh! ¿Quieres que te enseñe la ropa interior? (Roth 143).

En medio de esta ruptura, creemos que reside un síntoma de lo que se manifestará como la justificación de uso de la metaficción como estrategia narrativa, con las consecuencias pertinentes que acarrea para el desarrollo de la novela. Es más, el contraste entre la realidad y la ficción hace parte de lo que se ha denominado como autoficción o autofiguración. Este tipo de novelas, parafraseando a Ardila, se distinguen por la proyección ficcional del autor en la obra, ya sea tomando el lugar de personaje en la diégesis, como protagonista de la ficción o irrumpiendo en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*. Esta estrategia, en la que el autor se ficcionaliza a sí mismo, como dice Ardila, se acompaña de un movimiento autoconciente, ya que:

Este objetivo (la autorepresentación) supone que la novela tiene como telón de fondo al autor quien se ofrece como el referente primero de ese personaje. Situación que (...) puede ser descrita (...) como sigue: algunos textos metaficcionales se sirven de estrategias discursivas y narrativas para construir una “referencia ostensiva”¹⁰ entre el autor empírico y el narrador o el autor implícito del texto con el propósito de configurar una autoficción (Ardila 110)

Si bien la maniobra que alberga mayor intensidad referencial, en este tipo de novelas, lo constituye el nombre, hay otras características que permiten identificar, y diferenciar, a las

¹⁰ Por la importancia y complejidad que tiene un concepto como *referencia ostensiva* en el sistema que Ardila describe para las novelas que trabajan la autoconciencia y autofiguración autorial como preocupación central, se recomienda que se consulte directamente el acápite llamado: “Referencia ostensiva: autoconciencia y autofiguración de autor” encontrado en su libro *El segundo grado de la ficción. Estudios sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* publicado por la colección académica de la Universidad EAFIT

novelas autoficcionales de otras que trabajan las narrativas del “yo” como la autobiografía. Una de ellas es el carácter ambivalente que está presente en la novela autoficcional. Esto, según Ardila, focaliza y enfatiza la atención sobre los límites de la ficción, a causa del efecto pendular que trae consigo la referencia a la figura real y externa del autor, y paralelamente, a su representación ficcional:

cobra sentido en la medida que genera desconcierto en el lector pues de una parte lo invita a mirar hacia el autor empírico y, de otra, llama su atención sobre los límites de la ficción, sobre la naturaleza ficcional de ese ser y esa voz ¿se trata de hacer que el lector establezca una identidad? O por el contrario, ¿le hace notar que si bien en la obra está presente el autor, en tanto creador, también es cierto que lo que se lee es producto de su imaginación creadora? (Ardila 112).

Instaurar esta ambigüedad narrativa es lo que diferencia a la autoficción de la autobiografía. Ya que la segunda, parafraseando a Alberca, aunque navegue entre la ficción y lo factual se presenta como una tipología que tiene la intención autorial de narrar la propia vida, comprometiéndose a decirle la verdad al lector. A partir de esta promesa en el pacto ficcional es que el lector puede juzgar la obra como verdadera o falsa en los términos que califica las actitudes y comportamientos de la vida cotidiana

Lo curioso del caso de Nathan Zuckerman y su libro *Carnovsky* es que la intención del autor y la recepción que tiene es muy dispar. Choque que ya se percibe en las citas que hemos hecho antes de la novela y que se confirman en el siguiente fragmento:

Al principio, cuando lo llamaban por la calle, saludaba con la mano(...). Luego , lo más fácil fue fingir que no había oído y seguir andando (...) Habían tomado por confesión lo que en realidad era imitación literaria, y le dirigían la palabra a un

personaje que vivía en un libro. Zuckerman intentó tomárselo como un elogio – había conseguido que las personas tomaran a Carnovsky por otra persona real- pero al final dio en fingir que sólo era él, y alejarse rápidamente, con sus cortos y rápidos pasos (Roth 144).

Este desencuentro entre ficción y realidad es muy interesante, en la medida que ejemplifica como en la recepción de la obra literaria hay una interacción intensa entre el autor, la obra y el público que hace que cada uno de estos elementos sean al mismo tiempo influenciados e influencia de los otros.

Este desencuentro entre ficción y realidad muestra cómo los problemas de la recepción literaria permiten evidenciar la existencia de una interacción singular entre el autor, la obra y el público que hace que cada uno de estos sean al mismo tiempo influenciados e influencia de los otros.

Zuckerman encadenado: la represión de la fama

Ahora bien, como lo habíamos esbozado anteriormente, la fama representa en la vida de Zuckerman un antes y un después. No solo porque sus condiciones materiales cambian de forma abrupta, sino también porque su vida, junto a la de sus padres y ex pareja, comienza a ser escrutada a la luz de la novela que escribió. Uno de los cambios, del cual citamos un ejemplo, era que ya no era conocido por su nombre sino que por el de su *alter ego*

Pero primero, antes de mencionar otro par de escenas y situaciones que describen la pérdida, no deseada, de los límites entre la esfera de la realidad y la ficción; creemos que la aparición de *Alvin Pepler* es un signo premonitorio de lo que le sucederá a Nathan.

Un día, mientras comía un sánduche, Nathan es asediado por un fan de su obra. Este empieza a hostigarlo hasta que Nathan lo invita a sentarse junto a él. En ese

momento es cuando Pepler le cuenta al escritor que había crecido en Newark como él, , y que fue famoso durante un par de semanas en la década de los cincuenta por su participación en un concurso televisivo llamado *Dinero rápido*.

Le cuenta que después de dominar durante tres semanas el concurso, gracias a su memoria fotográfica, fue víctima de una trampa que dañó su buen nombre (los productores del programa para aumentar el rating engañan a Pepler haciéndolo sospechoso de fraude) y razón por la cual salió del mismo.

Todo esta explicación sirve para dar cuenta de cómo la novela posee una escena secundaria que termina por amplificarse hasta ser el reflejo, o reflector, del drama principal. Pepler, como Zuckerman, al ser vituperado y alejado del mundo por su supuesto fraude intenta, sin éxito, limpiar su nombre y reafirmarse por medio de la escritura de una autobiografía.¹¹

Este conflicto entre la imagen pública, que en ambos casos no corresponde a la realidad (ya que tanto Zuckerman como Alvin son víctimas de la proyección que se han hecho de ellos); y la realidad tiene consecuencias similares en ambos. Sin embargo, cabe destacar una diferencia muy notoria: Nathan tomar el lugar de *Carvosky* dependiendo la situación en la que se encuentra. Para demostrarlo, podemos verlo en un par de ejemplos en el que Nathan llega a preguntarse la posibilidad de ser Carnosvky.

¹¹ Lo que más llama la atención del deseo de Alvin por escribir una autobiografía es que este intuye y se aprovecha de las características de esta textualidad para validar su relato. Esta situación contrasta con la de Nathan, puesto que este no se plantea escribir una autobiografía pero la recepción del público lee su obra como si lo fuera. Esta encrucijada, la dificultad para separar la ficción de la vida del autor, parece darle la razón al padre de Zuckerman cuando trata de disuadirlo de publicar su relato *Enseñanza superior* (Ver el capítulo uno de este trabajo)

Zuckerman, en medio de una cena, fue presentado a la famosa actriz Caesare O'Shea, a quien no conocía pero la prensa ya especulaba acerca de su relación diciendo que tenían algo más que una amistad. Ésta, al terminar la velada, lo invita a conversar en su cuarto de hotel. Al llegar al vestíbulo ocurre lo siguiente:

La besó ligeramente. Pasmado del asombro al ver que aquel rostro se le acercaba:era como besar un cartel de cine.

Se quedó mirándola mientras entraba al hotel. ¡Si hubiera sido Carnovsky! Pero no: lo que iba a hacer era irse a casa y escribirlo. En vez de Caesara, tendría sus notas (Roth 192).

Este es el primer momento en el que Zuckerman declara abiertamente el deseo de ser Carnovsky, así este anhelo no se cumpla. En el segundo ejemplo, en cambio, el escritor reflexiona y se cuestiona, a la luz de su personaje de ficción, si él había actuado como lo hubiera hecho aquel:

¡La cama! ¡El resultado que había obtenido de su indiferencia hacia ella es esa cama!;Como si él hubiera sido Carnovsky, con las obsesiones de Carnovsky! Como si entre todos los lectores infectados por ese libro hubiera de poner el autor en primer lugar. Como si Rosemary¹² tuviera razón, y no hubiera habido ninguna ilusión de ilusionista! (Roth 252).

Estos dos momentos son sintomáticos de la grieta que se había provocado en la identidad de Zuckerman. No estamos diciendo con esto que Nathan, en medio de sus cavilaciones,

¹² El relato nos dice que Rosemary es una de las vecinas del edificio donde vivían Nathan y Laura. La relación de amistad que sostienen las dos tiene su origen en los cuidados y ayudas que le brinda Laura a Rosemary por cuenta de la su vejez.

reconociera o previera las consecuencias que se iban a manifestar posteriormente; sino que este es el comienzo de la crisis identitaria que sufre. Y es que Zuckerman, hasta aquí, aún sostenía, a pesar de las dudas que pudiera llegar a tener, que las diferencias entre él y *Carvnosky* eran tan abismales que no tenía que justificar su libro. Incluso supone como un halago que la gente crea que Carnvnosky y él son intercambiables, a sabiendas que el segundo de estos solo es un personaje de su ficción.

La pérdida de la identidad: el motivo del hijo huérfano.

Lo que más dificulta el diagnóstico correcto en condición dolorosa es el hecho de que el síntoma suele experimentarse a distancia de su origen

James Cyriax, M.D.

En la transición de *Zuckerman desencadenado* a *Lección de anatomía* somos testigos de la muerte y funeral del padre de Zuckerman. El escritor asocia esta pérdida al extravío de uno de los puntos de referencia de su pasado, y con esto, a la pérdida de una parte de su identidad:

Ya no eres el hijo de nadie, ya no eres el marido de ninguna buena esposa, ya no eres el hermano de tu hermano, y ya no procedes de ninguna parte, tampoco. Se saltaron la escuela elemental(...) y pusieron rumbo a Nueva York, pasando de camino (...) junto a la sinagoga donde había estudiado hebreo, a la salida del colegio, hasta los trece años. Ahora era una Iglesia Episcopal Metodista Africana (Roth 289)

Con la muerte de la madre, poco tiempo del deceso de su padre, Zuckerman se constituye como un héroe sin padres. Si la pérdida del padre había significado el debilitamiento de Zuckerman con el pasado, como sustrato literario e identitario; la muerte de la madre significa el rompimiento del vínculo que existía entre Nathan y su pasado. Hecho que representa, a su vez, la desvinculación con su sustrato literario e identitario.

Nunca más volvería a sentir tan tiernas emociones, ni tanto deseo de escapar. Sin padre ni madre ni patria chica, Zuckerman ya no es novelista. Si no se es hijo, no se es escritor. Todo aquello que lo impulsaba se había extinguido, sin dejar nada que sin duda alguna fuera suyo y de nadie más, y que él reivindicar, explotar, ampliar y reconstruir (Roth 322)

Steve Kellman cuando define la novela autogeneradora, concepto que ya hemos definido, retoma a Otto Rank para explicar su origen. Rank afirma, luego de compilar un millar de mitos, que en ellos se presenta un motivo literario que consiste en el desconocimiento del origen del héroe. Es decir, el héroe, por lo general, no tiene un origen rastreable ni una familia, sino que frecuentemente es producto del parto de una virgen o de la aparición sin aviso en un lugar.

From Sargon to Lohengrin , Rank noted a recurrent denial of family. The hero is often the product of a virgin birth or abandoned in infancy. The fable of the stork, designed to account for babies while obscuring the role of parent sexuality, is reflected in Lohengrin, the hero who arrives mysteriously on a swan. American Folklore, too is filled with figures who, like (...) Johnny Applesed, arrive suddenly out of nowhere (Kellman 1244).

La fórmula de Rank, como la nombra Kellman, obliga al héroe a crear por sí mismo su identidad, puesto que, por ser bastardo o huérfano, es imposible que herede algo, ni siquiera un padre. Exigiendo al héroe ser el dueño de su futuro. Dice Kellman:

The American myth of “self-made man” (...) hold the individual responsible for everything he has achieved through his own powers(...) The future belongs to bastards and orphans because they choose it and because, rejecting the claims of past, they have nothing else to take possession of. The fantasy of being simultaneously father and son is primarily a fantasy of immortality, of a timeless personal omnipotence (1252).

Este sentimiento de orfandad, que se sostiene en la estructura del héroe sin padres, despliega dos reacciones que abren dos momentos críticos en la novela. La primera reacción tiene que ver con la parálisis en la que se conjugan tanto el dolor físico como la imposibilidad de escribir; acontecimiento causado, para Zuckerman, por la pérdida del sustrato literario que tenía en sus padres y la culpa que sentía por haber publicado *Carvnovsky*¹³

Le estaba corroyendo el ánimo (...) la maldición que le lanzó su padre con el último aliento; también la idea de haber escrito lo que había escrito, como lo había escrito, nada más que para fastidiar, y que el contenido de su obra apenas pasaba de terco desafío a un honrado podólogo. No habiendo terminado una página digna (...) desde

¹³ Henry Zuckerman, hermano menor de Nathan, al finalizar *Zuckerman desencadenado*, recrimina a su hermano por la muerte de su padre. Este cree que el declive de su padre fue ocasionado por la publicación de *Carnovsky*; texto que, como había expresado con *Enseñanza superior*, no era del agrado del padre. “La acusación de su hermano- que *Carnovsky* había precipitado el fatal ataque de su padre- no había sido fácil de olvidar” (322)

aquella reprimenda en el lecho de muerte, había medio empezado a pensar que si no hubiera sido porque su padre tenía los nervios de punta y unos principios muy rígidos y una mentalidad bastante estrecha, él nunca habría sido escritor (Roth 323).

La segunda reacción, por otra parte, aunque en apariencia contradictoria con la anterior, tiene que ver con la búsqueda y construcción de la identidad a partir de la escritura y el disfraz.

Parálisis: disolución de la identidad

Todo el mundo quiere darle un *significado*. ¿Qué significa el dolor? ¿Qué está usted ocultando? ¿Qué está exhibiendo? ¿Qué está traicionando? Es imposible limitarse a sufrir el dolor, también hay que sufrir su significado

Philip Roth

La parálisis como síntoma de la disolución de identidad de Nathan se expresa fundamentalmente de dos maneras: la inercia, que está ligada a los cambios corporales, y la pérdida de la vocación con sus repercusiones. Esta subdivisión que nace de la parálisis, creemos, nos ayuda en términos analíticos a describir y comprender con mayor precisión estos sucesos a la luz de la degradación de la identidad de Zuckerman

Como bien mencionábamos antes, el escritor sufre de un dolor asintomático que le afecta el cuello, los brazos y los hombros. La magnitud del dolor era tal que no podía hacer ninguna actividad sin sentir las ganas de tumbarse para liberar el dolor. Esta

presencia constante y silenciosa terminó por llenar toda la preocupación y atención del escritor:

A los cuarenta, todo se iba al garete por culpa de una enfermedad fantasmagórica, sin etimología, sin nombre. No era leucemia, no era lupus, ni tampoco diabetes; no era esclerosis múltiple ni distrofia muscular, ni siquiera artritis reumatoide. Era: nada. Y por nada estaba perdiendo su confianza, su juicio y su respeto de sí mismo (Roth 315).

A este dolor se le sumaba otro suceso que llenó de preocupación a Nathan: la calvicie. Este problema superficial, en apariencia, suponía para Zuckerman la única cosa importante en su vida, además de la enfermedad:

En tiempos más felices se hubiera resignado, con poco más que un encogimiento de hombros, a aquel consternador cambio de su aspecto, pero ahora, con todas las cosas de la vida que se le estaban escapando, decidió: <No, ni un paso más>: tenía la vocación ocluida, el físico inválido, el sexo desinteresado, el intelecto inerte, el ánimo deprimido; pero calvo, así, de pronto, de la noche a la mañana, nunca (Roth 315).

La quietud y la calvicie, a causa de la parálisis, deteriora el cuerpo de Nathan, dejándolo en medio de una encrucijada: a la vez que su cuerpo está más presente en el dolor que siente cada vez lo siente más extraño porque no tiene control de este:

El espejo de cuerpo entero (...) le devolvía (...) la imagen de un hombre con la pijama de Nathan en la mano: cráneo despojado, caderas carnosas, cuerpo huesudo, barriguita en trance de ablandamiento. Dieciocho meses sin sus ejercicios de todas

las mañanas ni sus largas caminatas de por las tardes, y el cuerpo le había envejecido veinte años (Roth 318)

Estas afectaciones físicas tienen una íntima relación con la pérdida de la vocación.

Zuckerman después de buscar la causa de su dolencia crónica, comienza a creer, como ya le había dicho su psicoanalista, que el dolor es el símbolo de su verdadera dolencia:

El psicoanalista peroró sobre (...) los beneficios añadidos de la enfermedad (...) Los beneficios secundarios que el psicoanalista identificaba no podían ni resarcirle la pérdida primaria. Pero dijo el psicoanalista, El Zuckerman que estaba siendo recompensado no era el Zuckerman que Zuckerman consideraba como su propio yo, sino el niño imposible de erradicar (...) Quizás, incluso, el hijo arrepentido ante la muerte de sus padres, el autor de *Carnovsky* (Roth 312).

Zuckerman aunque no acepta la totalidad de esta interpretación, explora la posibilidad de que el dolor sea el indicio de algo, convenciéndose que la enfermedad estaba llamando la atención sobre la vocación equivocada que había significado ser escritor:

Supongamos, pues, que el dolor no está aquí para reducirlo a las proporciones normales (...) ni para enseñarle buena educación (...) sino para redimir a Zuckerman de una vocación equivocada. ¿Qué pasaría si el dolor estuviese ofreciendo a Zuckerman el mejor trato de su vida, el modo de salir de donde nunca debería haberse metido? (...) en vez de silencio, voces; en vez de proyecto aventuras (Roth 321).

Pese a que podemos identificar las afectaciones que tiene el cuerpo de Zuckerman, y las preocupaciones acerca de su deterioro físico es necesario que este aspecto también se lea en relación a la crisis vocacional del escritor. Si, por ejemplo, derivamos la tesis en la que

Nathan asegura, como su psicoanalista, que la parálisis es autoinfligida por la culpa que le generó el éxito de *Carnovsky*, habrá quien vea la escritura como la causa de la debacle corporal:

La invalidez de su torso era, transparentemente, el castigo correspondiente a su delito: la mutilación, como en la justicia primitiva. Si tu mano (escritora) te ofende, córtatela(...) ¿Quién podría haber escrito de modo tan blasfemo sobre el sofoco moral de los judíos, si no un judío sofocado el mismo, como Nathan? Sí, tu enfermedad es lo que necesitas (Roth 319).

Nathan Zuckerman: el disfraz como redención

La segunda de las reacciones que produce la parálisis es la búsqueda y construcción de la identidad a partir de la escritura. Después de las reflexiones de Zuckerman acerca de su cuerpo y del significado que puede tener el dolor decide, en orden a encontrar el alivio y la redención de la culpa, abandonar la escritura e ir a la escuela de Medicina en calidad de estudiante. Estas dos decisiones, sospecha Zuckerman, deberían liberarlo de sus males ya que sin la escritura no podría infringirle a nadie un mal semejante al que sometió a su padre, y siendo un estudiante de medicina podía retribuir todo el daño que había hecho, expiando sus culpas, y de esta suerte, encontrando la sanación¹⁴.

Bueno, ello aportaría un nuevo punto de vista a una vieja obsesión. Lo que es más que debido por haber escrito *Carnovsky* (...) Bueno, pues él daría vuelta a la

¹⁴ “Había entrado ya en la fase del dolor crónico que se denomina Búsqueda Histórica de la Curación. Quizás fuera eso lo que había detrás de toda esta historia de Chicago: ir a un lugar sagrado en peregrinación, para purificarse” (Roth 393)

situación (...) En memoria de su madre a quien nunca quiso hacer daño. En memoria de las ex mujeres que habían hecho todo lo que pudieron y un poco más. Por su harén de cuidadoras. Donde antes fornicué, ahora diagnosticaré, recetaré, operaré y curaré. Arriba la colposcopia, abajo *Carnovsky* (Roth 414).

De manera simultánea a esta proyección benévola de sí mismo, Nathan decide vengarse de Milton Appel haciéndose pasar por un pornógrafo que es homónimo de este. Appel, judío como Nathan, es un escritor y editor de la revista *Inquiry*. Este, en el tomo del mes de mayo de 1973, publica un ensayo en el que critica la obra de Zuckerman, en especial *Carnovsky* por deformar la realidad al caricaturizar el judaísmo

Furioso era lo que estaba Zuckerman, especialmente cuando se enteró de que antes de publicar < El caso de Nathan Zuckerman > Appel lo había puesto a prueba en el circuito universitario de conferencias, contándole a los estudiantes y a los profesores lo malísimo escritor que era (...) No deberían, los escritores (...) no deberían de ninguna manera pero el caso es que sí, que de vez en cuando se toman a pecho estas cosas. El ataque de Appel (...) era lo único que tenía en la cabeza (además del dolor) (Roth 347)

Esta personificación de Appel, y la subsiguiente construcción que tiene que realizar para poder actuar como tal, moviliza a Zuckerman a crear después de su larga sequía creativa. La razón por la que Zuckerman se monta en cólera contra Appel (la lectura de su obra desde una mirada moral que sólo podía tener valor si la representación del mundo judío era armoniosa y edificante; no sexualmente aberrante como *Carnovsky*) termina siendo determinante porque constituye el sustrato a partir del que crea su personaje.

-¿Sabe cómo puse en marcha *Lickety split*?

No hubo respuesta. Estaba claro que no le interesaba en absoluto el modo en que Appel hubiera puesto en marcha *Lickety split*. Pero a Nathan sí

-Tenía por aquel entonces un club liberal, ya sabe, de intercambio de parejas (...) nada de prostitución, nadie pagaba por sexo... (Roth 423)

Paradójico es, sin lugar a dudas, que *Carnovsky* y las consecuencias que tuvo esta publicación sea tanto la causante de la pérdida de la identidad como el objeto que permite que Zuckerman edifique su identidad a partir de un nuevo sustrato. Este nuevo sustrato, pensado desde la visión de Kellman, completa la circularidad que dibuja el movimiento autogenerador que realiza la identidad de Zuckerman, ya que, esta materialización lo hace creador y creado por y para sí:

No lo tengas en consideración de castigo desaforado, sino de graciosa recompensa(...) Tenlo en la consideración de billete de acceso a una segunda oportunidad existencial. Imagina que le debes todo. Olvida los Zuckerman novelizados entre tapa y tapa del libro, e inventa un auténtico Zuckerman, para uso en el mundo real. Así es como lo hacen los demás. Tú próxima obra de arte serás tú (Roth 433).

Movimiento que, en últimas, se nos presenta como el nacimiento de un nuevo Zuckerman, que como los héroes de la novela autogeneradora, realiza un ciclo donde el desplazamiento entre la vida y la literatura es el principio y el fin de su propia *apotheosis*, el sustrato que es creado y creador de la identidad de Nathan.

Es por ello que, *Zuckerman desencadenado* y *Lección de anatomía*, como conjunto permite identificar como la autofiguración, como problema metaficción, desencadena un grupo de problemas que terminan por dinamitar la identidad de Zuckerman. Esta ausencia

temporal de la identidad obliga a que Nathan construya un nuevo sustrato identitario a partir del cual pueda edificarse. Esta edificación, que si bien no está siendo escrita por Nathan, si encuentra en la imaginación, como mecanismo de la ficción, la posibilidad de componer una identidad que terminará por definirlo a su vez.

Conclusiones

Después de la evaluación de *Zuckerman encadenado* es nuestro deber reconocer los aciertos y falencias que tuvieron las estrategias que se usaron para comprobar la tesis que guía este trabajo investigativo

Esta investigación nace de tres necesidades que subyacen a todos los trabajos de este tipo: la fascinación por la obra que se analiza, la potencialidad crítica que se proyecta desde esta y el deseo de difundir, no sólo una obra que debe ser ampliamente conocida, sino también una perspectiva de lectura que enriquezca la obra y los ejercicios críticos que de esta se propongan.

Esta complejidad, que tanto entusiasmo creó en nosotros, es lo que nos lleva a intuir que el principio rector de la trilogía es la metaficción como técnica y posición estética. Esto quiere decir por un lado que la metaficción, que se conoce también como literatura de segundo grado, tiene una constante aparición como técnica narrativa. Pero la aparición de este mecanismo nos lleva a considerar, a su vez, que la justificación de su manifestación se puede entender cuando la técnica se une con la posmodernidad como giro narrativo. En relación a la trilogía es lo que hace que el fondo y la forma, por ejemplo, estén interconectadas en un constante flujo que forja variaciones en ambas.

Podríamos decir que la metaficción en la posmodernidad se caracteriza por el giro de la epistemología a la ontología. Así pues, se devela la caracterización narcisista que acuña Hutcheon, cuando quiere explicar el porqué de la aparición masiva de una literatura que llama la atención sobre su estatuto de artificio y tiene un marcado movimiento autoreflexivo.

Este vínculo relacional entre metaficción y posmodernidad es fundamental en la comprensión del lente teórico que se usó en la lectura de *Zuckerman encadenado*. Ya que, a partir de los marcados rasgos autoreflexivos y autoconcientes de la trilogía, construimos la tesis que este texto defiende: *Zuckerman encadenado* tiene como núcleo narrativo la metaficción como técnica que por los movimientos autoflexivos y autoconcientes que genera pone en duda la estabilidad en nociones como la figura del escritor, la diferencia entre la ficción y la vida y el estatuto ficcional de la obra literaria.

Esta tesis asimismo sostiene en su seno tres objetivos específicos a los que respondemos en los capítulos I y II de este trabajo donde se aborda *Visita al maestro* y *Zuckerman desencadenado* y *Lección de anatomía*, respectivamente.

En este sentido, la construcción del primer capítulo tenía como objetivo demostrar que la figura del escritor es el eje transversal de la primera novela de la trilogía. La importancia que le damos a este hecho está justificada en la relevancia que tiene en nuestra lectura la ficcionalización de la figura del escritor como referencia y decisión que retrata la concepción artística de Nathan Zuckerman, y termina por definir su futuro como escritor.

En el segundo capítulo, en cambio, creemos que las dos novelas permiten identificar un principio de continuidad entre ambas que, de manera enfática, señala la fragilidad que existe en el lindero entre la ficción y la realidad. Es decir, las novelas, a partir de la metaficción, ponen en duda la diferencia y delimitación de la ficción como una esfera distinta de la realidad, y por lo tanto, sus incidencias en ella.

Esta incidencia se materializa, en nuestro juicio, con la crisis creativa y vocacional que padece Zuckerman, ya que, es el comienzo del desmoronamiento de la identidad de Nathan. Este quiebre en su identidad, defendemos, ocurre a causa de la inseparable relación

que el público encuentra entre este y su *alter ego*, como también, por la muerte de sus padres y su sensación de pérdida de referencia de Nathan con el pasado que lo constituía.

Esta distinción si bien no es extraña encontrarla en narraciones en primera persona, sí tiene gran importancia en la articulación de la novela porque a partir de esta distinción es que se gesta lo que nosotros hemos decidido llamar *el tercer nivel de la ficción*.

Para tipificar qué clase de novela metaficcional era *Visita al maestro* se usaron los conceptos de metanarratividad y metadiscursividad que desarrolló el crítico español Gil González en su tesis doctoral *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Estos se refieren a la manera como se pueden definir las novelas de segundo grado desde lo temático y lo estructural. Es así como las novelas metadiscursivas son todas aquellas que muestran “el taller del escritor”, usando la expresión de Gil. Es así como la novela usa porciones significativas del espacio textual donde se accionan reflexiones y análisis acerca de la literatura, meditaciones que se expresan recurrentemente a través de una persona, casi siempre escritor, que comenta, sueña o imagina la composición de su obra.

Por su lado, las novelas metanarrativas son todas aquellas que, retando toda verosimilitud, muestran el proceso de composición de la novela que se está leyendo. Es por ello, dice Gil González, que este tipo de novelas producen un efecto especular que genera incertidumbre.

Lo que hemos llamado el tercer nivel de la ficción es un nivel ficcional que se proyecta a partir el segundo nivel narrativo. Este nuevo lugar se desarrolla en la medida que Zuckerman duplica su función (vocal y diegética), puesto que, este nuevo papel genera una incertidumbre referencial de la estructura metanarrativa previa y propone un nuevo modelo

ficcional que puede identificarse como: la ficción que se halla dentro de la ficción de una ficción

Lo que hemos llamado como *el tercer nivel de la ficción* es un nivel ficcional que nace en el segundo nivel ficcional, y que por lo tanto, se sitúa en la profundidad de un tercer nivel narrativo. Es decir, cuando nos enfrentamos a la posibilidad que el Zuckerman que cumplía una función diegética también ejerza una función vocal nos hallamos en los territorios de una ficción que se halla dentro de la ficción de una ficción

En este nivel, o por lo menos en los rasgos que identificamos como un posible tercer nivel narrativo, se puede identificar a *Visita al maestro* con la *Novela autogeneradora* de Kellman. Esta es un tipo de novela que describe la maduración sentimental e intelectual de un personaje que terminará por escribir el relato que estamos leyendo. Kellman usa la imagen de la cinta de moebius , o la imagen semejante del uróboros , para describir el esquema estructural de estas novelas. Por lo tanto, Kellman afirma que estas novelas tienen como principal rasgo la sensación que el final de ellas son al mismo tiempo su inicio, y que el inicio también puede ser el final. Paradoja, la cual creemos que describe a perfección *Visita al maestro* porque esta estructura tiene tanta resonancia en todos los aspectos de la novela que pareciese que todos los engranajes de la misma fuesen sólo un reflejo de lo que será la macroestructura.

Para resolver los objetivos que nos propusimos en el segundo capítulo hemos asociado varios puntos que trabajamos en el primero con el concepto de autofiguración que trabaja Ardila. Esta, en el libro *El segundo grado de la ficción. Estudios sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo) define la autofiguración como la técnica que pone como referente

primero la figura del escritor. Es decir, en el universo diegético, de este tipo de novelas, existe un personaje, ya sea principal o no, que comparte rasgos con el escritor que firma la obra. Estos rasgos pueden ser verificables o no, como es el caso del nombre.

Este concepto es central en nuestra propuesta para solucionar la pregunta que nos movilizó en el segundo capítulo porque encontramos una íntima relación entre la disolución de la ficción y la vida en Nathan en el momento en que él ya no es reconocido como sí, sino que es reconocido y tratado como si fuese su *alter ego*: Carnovsky . Esta indistinción, por parte de la gente a su alrededor, es lo que grieta la figura de sí mismo; que es demolida a totalidad cuando mueren sus padres.

Esta pregunta por sí mismo y su origen genera una crisis severa en su proyecto literario. Para describir esta crisis y sus posteriores consecuencias, hemos decidido usar de nuevo a Kellman con la novela autogeneradora porque, si antes veíamos los desplazamientos estructurales que se generaban, ahora contrastamos como la figura del Nathan sin padres corresponde al motivo literario que halla Kellman en el incesto.

A partir de estos hallazgos podemos afirmar: 1. La metaficción como eje transversal de la trilogía *Zuckerman encadenado* propone una jerarquía de valores y temas, en cada una de las novelas, que nos ayuda a identificar unas macro-ideas que son, al mismo tiempo, causa y efecto de los mecanismos metaficcionales. 2. Como dice Gil González la interpretación de las marcas textuales y la importancia que se les concede dependen exclusivamente del ejercicio interpretativo de cada lector. Es por ello que, si bien creemos que nuestro trabajo demuestra una sólida mirada y perspectiva de lectura de la trilogía de Roth, sabemos que no es una mirada totalizante; aún más sabiendo la complejidad que acobija la obra del escritor norteamericano. No obstante, también afirmamos

vehementemente que la principal diferencia entre *Visita al maestro* y las otras dos novelas que forman parte de la trilogía, *Zuckerman desencadenado* y *Lección de anatomía*, es que en la primera de estas hay una densidad metaficcional que se expresa en las fracturas y resquebrajos de la estructura, mientras que, *Zuckerman desencadenado* y *Lección de anatomía* tiene una suerte de continuidad estructural porque despliega y desarrolla el uso metaficcional, mediante el desenvolvimiento temático que desemboca en la pérdida de la identidad de Nathan Zuckerman.

Estas dos conclusiones permiten esbozar otros puntos, que si bien tienen lugar en el trabajo, consideramos que no tienen el desarrollo necesario para ponerse como resultados de esta investigación. De hecho, creemos que son puntos en los cuales podemos profundizar en próximas investigaciones de este carácter, o incluso para publicaciones académicas de otro tipo como artículos y reseñas críticas de estas novelas.

El primer punto es la profundización en lo que hemos llamado como el *tercer grado de la ficción*. Esta caracterización, aunque no desconocemos que pudo haber sido acuñado en otro artículo o existan novelas que ostenten unas condiciones similares a las de *Visita al maestro*, consideramos que es una característica que tiene una potencialidad inusitada, en la medida, que es una característica excepcional de la novela que permite trasladar el debate de la metaficción en unas nuevas coordenadas, ya que, la estructura de la novela nos permite pensar, ya no en el plano de ficción y realidad solamente, sino que integra un tercer plano ficcional que tiene como referencia el segundo nivel de ficción. Es decir, construye una ficción que tiene como base, la ficción que previamente a sido erigida por otra ficción. Otro punto que pensamos puede tener un carácter renovador en la lectura de la trilogía es la relación entre padre e hijo que está atravesada por el erotismo. En este sentido, esta

estructura se traslada no sólo a la relación entre Zuckerman y su padre, sino que también es extensiva a la relación entre Zuckerman y Lonoff, la relación entre Lonoff y Amy Bellette; entre otras. Ya que en estas relaciones se presenta el deseo y la búsqueda del padre como figura simbólica.

Por último, creemos que otra de las perspectivas de lectura que pueden brindar de sentido la obra es la visión psicoanalítica que se desprende del incesto como urgencia creativa.

Aunque la obra de Kellman pudo dar algunas luces acerca de este tema, un análisis más profundo con las herramientas teóricas que tiene esta línea de pensamiento podría proveer de más relaciones de sentido con la obra misma y con otras

Estas tres perspectivas fueron imposibles de abordar con la profundidad y rigurosidad teórica necesaria, en parte porque nos alejaban del objetivo que nos propusimos en esta empresa, como también por el desconocimiento en estos temas por parte del proponente del trabajo. Esto no significa, de ninguna manera, que no lleguemos a desarrollar trabajos que cobijen alguna de estas perspectivas, ni mucho menos que el análisis aquí realizado pierda su valor.

En últimas, y para cerrar el texto, reconocemos que haber trabajado la obra en Español hace, que a pesar de todos los esfuerzos de este proyecto, hayamos perdido, en mayor o menor medida, matices y peculiaridades que nos pudieron ayudar a tener un análisis aún más profundo de la obra. No obstante, este condicionante no menoscaba el trabajo aquí expuesto, puesto que trabajos de este tipo de la obra de Philip Roth son raros en el ámbito hispanoparlante, teniendo en cuenta la importancia de una obra como la del norteamericano

REFERENCIAS

- Ardila, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción. Estudios sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*, Fondo editorial Universidad EAFIT 2014.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Editorial Lumen, S.A, 1989
- Gil González, Antonio Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001
- Greenberg M, Robert. "Transgression in the fiction of Philip Roth" .*Twentieth century literature* Vol 43, No 4, 1997.
- Kellman, Steven G."The fiction of self-begetting". *MLN comparative literature* Vol 91, No 6, 1976
- Kremer, Lilliam. "Philip Roth's self fiction". *Modern Language studies* Vol 28, No 3/4 , 1998.
- McHale, Brian. "Afterword:ReconstructingPostmodernism".*Narrative.Special issue:Postmodernist fiction: east and west* Vol 21, No 3, pp 357-364
- Pimentel, Luz Aurora.*El relato en perspectiva: estudio de teoría literaria*. Siglo veintiuno editores,2005
- Roth, Philip. *Zuckerman encadenado*. Trad. Ramón Buenaventura. Galaxia Gutenberg.2012
- Shreier, Benjamin. "The failure of identity: toward a New Literary History of Philip Roth's unrecognizable jew". *Jewish social studies* Vol 17, No 2, 2011
- Wallace D, James. " Nation of narrators: transgression, revenge and desire in "Zuckerman Bound" . *Modern Languages studies*, Vol 21, No 3, 1991.

Alazraki, Jaime. "Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda". Simposio Neruda Actas. University of South California, L.A. Publishing Company Inc., 1975, pp. 41-78. Impreso.

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Editorial Sudamericana, 1968. Virtual.