

## UN AUTOR DERRETIDO: USOS DE LA AUTOFICCIÓN EN *AVIONES SOBREVOLANDO UN MONSTRUO*, DE DANIEL SALDAÑA PARÍS

**Felipe Adrián Ríos Baeza**

Universidad Anáhuac, Querétaro

*felipe.rios@anahuac.mx*

**Resumen:** En 2021, el escritor mexicano Daniel Saldaña París (Ciudad de México, 1984) compiló diversos textos de carácter personal para armar la colección *Aviones sobrevolando un monstruo*. Este ensayo propone, sin embargo, que aquel “carácter personal” está lejos de representar un mero ejercicio autobiográfico. En las nueve piezas, y la “Nota preliminar”, que componen este volumen, el autor emplea una serie de recursos propiamente literarios, figurativos y de ficción, con el fin de que el “pacto autobiográfico”, en palabras de Phillipe Lejeune, se vuelva un “pacto ambiguo”, donde lo autoficcional emerja protagónicamente y pueda apreciarse no solo como un libro testimonial, sino uno plenamente estético y retórico. Las experiencias referidas en esas páginas tendrán el propósito, más que de aglutinar una identidad, de desedimentarla, moverla de sitio, hacerla funcional al texto que se está queriendo articular. En resumen, se trata de un libro de diez textos donde se establecen las dubitaciones de un autor que desea convertirse en escritor pero que, sin realizar aún operaciones concretas para ello, en el ínterin viaja y lee. Esos viajes y esa lectura desean convertirse en memorias, en tanto discurso autobiográfico, pero la literatura (ya sea a modo de reflexión, ya sea por la incorporación de lecturas) contaminan el mirar desnudo de las ciudades que se visitan y las anécdotas que vive.

**Palabras clave:** Daniel Saldaña París, *Aviones sobrevolando un monstruo*, literatura mexicana, autoficción, metafiction

## A MELTED AUTHOR: USES OF AUTOFICTION IN DANIEL SALDAÑA PARÍS' *AVIONES SOBREVOLANDO UN MONSTRUO*

**Abstract:** In 2021 the Mexican writer Daniel Saldaña París (Mexico City, 1984) compiled many personal texts to form the collection *Aviones sobrevolando un monstruo*. This essay proposes, however, that the “personal texts” are far from being just an autobiographic exercise. In the nine works, and the “preliminary note” that compose this volume, the author uses a series of literary, figurative and fictional resources, in order for the “autobiographic pact”—in words of Phillipe Lejeune—to become an “ambiguous pact”, where autofiction emerges in a protagonic way and can be appreciated not only as a testimonial book, but as a fully aesthetic and rhetorical one. The experiences referred in these pages will serve the purpose, more than just bringing together an identity, to desediment it, move it around, make it functional to the text that it's trying to articulate. In summary, it's a book with ten texts where the author that wants to become a writer depicts his doubts, but without actually doing any concrete operations for this purpose, he travels and reads. Those trips and readings wish to become memories, as an autobiographic discourse, but the

literature (either as a reflection or as an incorporation of readings) contaminates the nude image of the cities that were visited and the anecdotes that were lived.

**Keywords:** Daniel Saldaña París, *Aviones sobrevolando un monstruo*, Mexican literature, autofiction, metafiction

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.7265>

Recibido: el 27 de septiembre de 2023

Aceptado: el 12 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

La tradición literaria autoficcional en México es compleja y difícil de clasificar. A veces, la vaga taxonomía producida por el entorno académico que intenta diferenciar un texto autoficcional de un ensayo personal o un relato autobiográfico (o incluso, en los casos más problemáticos, la confusión entre *autoficción* y *metaficción*, cuando se tiene a un personaje-escritor) provoca que el mero uso de una primera persona del singular en la literatura mexicana (empezando, como casi siempre, por Josefina Vicens, y pasando luego a Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Jorge Volpi, Juan Pablo Villalobos, Julián Herbert y Carlos Velázquez<sup>1</sup>) desate toda una obsesión para establecer puentes entre la realidad fenoménica de un autor y la realidad simbólica de su obra, haciendo valer esta última solo por su grado de mimetismo con la primera.

Bien dice Julia Érika Negrete, en “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, que “(a) pesar de los intentos por acotar los alcances del término autoficción su uso se ha extendido indiscriminadamente a casi todo texto donde aparezca el autor, sin importar si su presencia es solo esporádica o si el libro advierte en la portada que se trata de memorias u otro tipo específico de escritura del “yo”, lo que ha ocasionado que se ponga en duda su validez y funcionalidad” (2015: 240).

Si bien no es propósito de este ensayo identificar los momentos en que esta confusión terminológica provocó la aparición de estos confusos sistemas de análisis —y, por ende, proponer otros nuevos—, sí vale la pena establecer, de entrada, que hablar de autoficción implica atender, en el texto analizable, la utilización de los dispositivos retóricos específicos que construyen un texto literario, independientemente si ese material biográfico pueda ser rastreable o documentable. Siguiendo a Negrete: “(L)a autoficción aporta nuevas perspectivas al estudio de las manifestaciones escritas del ‘yo’ autoral y proporciona los parámetros con los cuales se puede proceder a la búsqueda de las formas de autofiguración exploradas por la novela hispanoamericana aventurada a la empresa de incorporar al autor en su universo de lenguaje e invención” (2015: 240).

Al contrario de una autobiografía, que pretende subrayar lo memorable de una vida común entre toda su menudencia, en el caso de una autoficción dichas menudencias están dispuestas, con una serie de recursos figurativos, al servicio de un relato que, hasta cierto punto, exhibe su carácter ficcional, es decir, que va desapegándose del referente para entrar en lo plenamente estético. Se recordará que en los orígenes de la teoría literaria, y al trabajar sobre los diversos usos que podía

---

<sup>1</sup> Para darse una idea de este panorama problemático, pueden verse los capítulos iniciales de los trabajos de tesis de Víctor Manuel Gálvez Peralta, *La autoficción en El viaje de Sergio Pitol* (2020); y sobre todo, de Alba Devo Colis, *La ficción revelada. La poética de la autoficción en la literatura mexicana contemporánea* (2020): “La tradición crítica ha situado a las llamadas autoficciones como narraciones, cuyo estatus genérico se encuentra entre la autobiografía y la novela. Otros más, la sitúan como una autobiografía posmoderna. Ambas propuestas (Dobrovsky, 1977, Lacarme 1984, Colonna 2004, Gasparini 2008, Alberca 2007, Pozuelo 2010, Casas 2012) surgen como respuesta a la discusión teórica en torno al escepticismo sobre la posibilidad de la verdad personal y la problematización del yo unívoco, aspectos estables que se consideraban esenciales para leer una obra autobiográfica. A partir de ahí, la autoficción se concibió como una respuesta a estos cuestionamientos, más que como una propuesta literaria. Sería hasta la tesis doctoral de Vincent Colonna, en 1990, que se plantearía una tercera perspectiva: la autoficción no se encuentra en el cruce de géneros, ni es un tipo de autobiografía que refleja la problemática del yo en la literatura, sino una narración ficticia que juega con los referentes y con la explicitación de su estatuto de ficción” (2020: xv).

dársele a las palabras, los críticos rusos y checos<sup>2</sup> ya habían establecido esta diferenciación: mientras que en las memorias, el ensayo personal e, incluso, el diario de vida, el lenguaje apuntaba al *contexto* y al *emisor* (y, por ende, su estatuto y valía estaba en la mediación y ajuste con ese mundo fenoménico), en la autoficción la preocupación, más que un nombre o una coordenada histórica que las aglutina, está en lo estético o poético, es decir, en el *mensaje* mismo (sus pormenores de construcción, su nivel connotativo, sus retruécanos; en la certeza, pues, de que las palabras son recursivas y fin en sí mismas, y que originan “mundos posibles”, al decir de Doležel,<sup>3</sup> más que meras representaciones de la realidad).

No hace mucho, Ana Casas zanjó el asunto del siguiente modo. En esta cita, lo más valioso es lo que se remarca en cursivas:

La progresiva ampliación del espacio autobiográfico que venía fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela, fomentaron la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de *convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más de los propios autores) en materia narrativa*. (2022: 174. Las cursivas son nuestras)

En suma, como se trata de “materia narrativa”, resulta una falacia querer ver episodios de la propia vida del autor en el personaje que aparece en un texto autoficcional. Incluso los nombres propios son retórica, no reproducciones biográficas; una figuración literaria, en suma. Así como el desempeño de un batallón en una guerra, el tormento de una relación amorosa o una leyenda popular, las propias circunstancias biográficas pueden, en la autoficción, ser materia prima para construir algo más que una *confesión*. De este modo, y usando la terminología archisabida de Phillippe Lejeune, la autoficción estaría en realidad más del lado del *pacto novelesco* (donde lo que

---

<sup>2</sup> Véase Roman Jakobson, “Lingüística y poética”: “La tendencia hacia el MENSAJE como tal (*Einstellung*), es la función *poética*, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De aquí que, al tratar de la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía” (1983: 37-38); y Jan Mukařovský, “Dos estudios sobre la denominación poética”: “Esta función (estética) está en contradicción con las demás [expresiva, apelativa, referencial]: gracias a ella aparece en el centro de nuestra atención la estructura misma del signo lingüístico, mientras que las primeras tres funciones conducían a instancias extralingüísticas y a objetivos que sobrepasan el signo lingüístico. Mediante las tres primeras funciones, el uso de la lengua adquiere un carácter práctico; la cuarta función, sin embargo, elimina la conexión inmediata entre el uso de la lengua y la práctica: es la función estética” (1977: 197).

<sup>3</sup> Véase Lubomír Doležel, “Mimesis y mundos posibles”: “Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real [...]. Sin duda, la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito a los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo, no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, muy apartados de o contradictorios con “la realidad”. Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones ‘fantásticas’. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción” (1997: 80).

interesa es lo verosímil de un relato, hacerse creíble por su capacidad de retórica y enunciación), que del *pacto autobiográfico* (hacerse creíble por su comprobación bajo la premisa de una verdad y rastreo testimonial de las circunstancias en la vida cotidiana).

Una vuelta más a la tuerca: planteado así, y para los propósitos del ensayo, un texto autoficcional encarna lo que Manuel Alberca ha llamado bien el *pacto ambiguo*: “la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. De acuerdo con este planteamiento, la autoficción, y sus posibles variantes tipológicas, tiene algo de antipacto o contrapacto autobiográfico” (2005: 11).

Bajo ese entendimiento, existen diversos autores contemporáneos que han trabajado deliberadamente en este *pacto ambiguo*, generando una propia y singular poética que se erige como autoficción, justamente para reforzar un “contrapacto autobiográfico”. Es el caso de Daniel Saldaña París (Ciudad de México, 1984), quien, bajo la sugerencia de la editorial Anagrama, en 2021 recuperó diversos textos aparecidos en magazines y sitios de Internet desde 2016 para armar la colección *Aviones sobrevolando un monstruo*. En este trabajo se propone una lectura crítica de dicha compilación, con el fin de analizar cómo Saldaña París utiliza diversos recursos para darle, al prefacio y a las nueve piezas que vienen a continuación, un carácter decididamente autoficcional, aunque en un juego literario que provocará una visión de conjunto. Estamos ante un libro muy consciente de aquel *pacto ambiguo* marcado más arriba, donde la crónica de viajes, el ensayo de opinión o la “crónica relámpago” (tal como lo define Andrés Neuman, en *Cómo viajar sin ver*<sup>4</sup>) se verán interferidos con otros discursos, como el titubeo metaficcional o la asociación/compulsión libresca, haciéndose, en este último punto, heredero de la mejor tradición potenciada por Sergio Pitol, pero fijada definitivamente por Enrique Vila-Matas.

En la “Nota preliminar” a *Aviones sobrevolando un monstruo*, Saldaña escribe: “Hace muchos años leí, en un libro de ensayos del poeta Robert Creeley, una pregunta que nunca he logrado sacudirme: «¿Puede uno *derretirse* autobiográficamente?». Este libro es, en parte, un intento de respuesta a esa pregunta” (Saldaña, 2021: 8). Sí. Se puede. El proceso de ese “derretimiento” es un libro autoficcional como este. Estratégicamente, desde la primera entrada (esa “Nota preliminar”) hasta “Historia secreta de mi biblioteca”, que cierra el volumen, tendrán como telón de fondo a la Ciudad de México, Cuernavaca, La Habana, Montreal, Madrid, Santa María Ahuacatlán y otros parajes, y harán un despliegue de una serie de mecanismos que darán cuenta de cómo se logra ese derretimiento.

---

<sup>4</sup> “Lejos del reportaje a fondo, me interesaba buscar un cruce entre la micronarrativa, el aforismo y la crónica relámpago. Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos [...]. Por eso, en vez de redactar breves apuntes para desarrollarlos más tarde en casa, me hice el propósito de finalizar cada nota aquí y ahora, de registrar instantes cerrados. La escritura como método de captura. El impulso de atrapar pequeñas realidades al paso e interpretarlas en tiempo real” (Neuman, 2010: 14).

### Identidades difusas de un *yo* que escribe

De inicio, es importante mencionar que los acontecimientos que se narrarán en estos diez escritos omiten un “nombre propio” (característica primordial, primero, para la autobiografía y, luego, para la autoficción más ortodoxa). No existe una marca textual en las páginas que identifiquen a un “Daniel”, un “Saldaña” o, al menos, un “D.S.P.”. Aparece, solamente, un sujeto de la enunciación que propondrá un punto de vista, a la vez que una historia y un modo de contar esa historia. Es decir, un *yo* que, en diversos momentos, manifestará sus intenciones de convertirse en escritor — es decir, jugará con la retrospectiva— y, para ello, leerá las ciudades por las que ha transitado, pero siempre en clave literaria: Cuernavaca, por ejemplo, lo remitirá a Malcolm Lowry; La Habana, a Virgilio Piñera; y Montreal, a Réjean Ducharme. Por ende, las experiencias ahí referidas tendrán el propósito, más que de aglutinar una identidad, de desedimentarla, moverla de sitio para hacerla funcional al texto que se está queriendo articular. *Aviones sobrevolando un monstruo* instala, pues, de inicio esa máxima: mientras la autobiografía solidifica un *yo*, apegándolo cada vez más a un referente comprobable, la autoficción intenta impostarlo, diluirlo y, en los casos más extremos — como se verá—, borrarlo a través de prácticas alucinatorias y autodestructivas.

Por eso es importante detenerse, otra vez, en la “Nota preliminar”. Asumiendo que se trata del último texto que Saldaña París escribió, a modo de introducción, para ser incorporado al volumen de Anagrama, este texto que pivota en el presente —donde, de cierto modo, ese *autor* generado para el libro tiene asumido que sí logró convertirse en escritor y, sobre todo, publicar— sirve de marco para entender el mecanismo de todos los demás.

Allí se cuenta que, teniendo diecinueve años, entró a trabajar como redactor de una revista literaria madrileña. Sus tareas eran mecánicas y menores, hasta que por fin le encargaron una reseña de una exposición de arte contemporáneo: “Era un texto torpe, escolar y poco informado”, arranca diciendo, “pero sin venir a cuento incluí la mención de una revista neositucionista inexistente, que según mi artículo se había presentado por aquellas fechas en el madrileño barrio de Malasaña” (2021: 7-8). Esta declaración —una de las primeras donde resuenan los procedimientos de Vila-Matas, ya que el barcelonés comenzó a hacerse conocido por inventar entrevistas a figuras del cine en la revista *Fotogramas*<sup>5</sup>— plantea uno de los objetivos mencionados más arriba: un texto destinado a ser medio para un fin —la evaluación de una exposición real—, termina volviéndose, por la incorporación de un eslabón ficcional, en otra cosa: laboratorio de experimentación que permite, si acaso, corregir, hiperbolizar, darle otro cauce a esa realidad: “En otras reseñas de aquella época, más adelante, difundí nuevos rumores sobre aquel exaltado grupúsculo *neositu* en el que, de manera difusa, estaba ya el germen de una novela que escribiría más tarde” (Vila-Matas, 2001: 8). Termina proporcionando la premisa esperada: “Los textos aquí reunidos son producto de una labor análoga a la de aquella primera reseña” (2001: 8).

---

<sup>5</sup> “A partir de aquel día en Playa de Aro, comencé a tomar todo tipo de decisiones radicales, a veces tan bruscas como extravagantes. La decisión, por ejemplo, de ser un fingidor escribiendo. Uno de mis primeros artículos en la revista giraba en torno al mundo de las lolitas en el cine, tema del que no sabía absolutamente nada. Todavía no comprendo cómo pude escribir. No hace mucho volví a leerlo y quedé sorprendido ante la enorme desfachatez con la que hablaba de Nabokov, un autor al que no sólo jamás había leído sino sobre el que, además, lo ignoraba todo” (Vila-Matas, 2001: 118-119).

¿De qué manera, entonces, se invita a leer —y de qué manera se lee, luego— *Aviones sobrevolando un monstruo*? ¿Solo como textos de *no-ficción* en los que, debido a los componentes *auto* y *metaficcional*, se puede detectar un “rumor que se echa a correr”, y que se tratará, a la larga, de lo más importante en cada uno de ellos? De alguna manera, sí. Pero también como un campo de experimentación del *pacto ambiguo*, teniendo presente que ese *yo* que enuncia parece tener seguras únicamente dos cosas por el momento: *viajar y leer*; y que el *escribir* se presentará muy después, como una búsqueda dubitativa, intrigante: “Por eso se cuelan, en estas páginas, algunas reflexiones sobre el oficio, horrible y luminoso, de poner una palabra delante de otra” (2021: 9). No importa tanto si el sujeto Daniel Saldaña París coincide con este *proto-autor* (alguien que quiere convertirse en escritor, con sus visitas al extranjero y su biblioteca a cuestas, y que siempre aparece angustiado y deseoso de salirse de una identidad incómoda). Lo importante es qué logra este autor desencajado, deseoso de derretirse, en y con sus escritos.

Se hace notar, pues, desde esa “Nota preliminar” y el texto que da nombre al volumen, el procedimiento general de configuración autoficcional. Primero, una circunstancia personal —en el caso del prefacio, la anécdota de su trabajo como redactor; en el caso de “Aviones sobrevolando un monstruo”, la testificación de un aterrizaje en Ciudad de México, zona aérea siempre turbulenta, desde la ventanilla, doce meses después tras una estancia en el extranjero—, que luego dará paso a la imposibilidad del proyecto inicial y el influjo que la ciudad en la que se desenvuelve le posibilitará otra perspectivas (sobre todo, reflexiones sobre el escribir, pero no la tranquilidad para hacerlo).

Sobre este punto, el de la ciudad, es interesante recurrir a Leonor Arfuch, quien en *Memoria y autobiografía* afirma:

Es posible pensar la ciudad como una trama textual, narrativa, donde metáforas, metonimias, hipérbolos y sobre todo oxímoron se articulan sin cesar bajo la mirada avezada del poeta o del crítico, y tal vez escapan al transeúnte apresurado [...]. Aún hoy los tránsitos parecen primar por sobre anclajes y raíces [...]. En ese movimiento, que no descrece sin embargo de linajes, genealogías, ancestros, identificaciones, huellas de infancia, afectos, pertenencias, pueden pensarse también las identidades —lejos de la fijación y el esencialismo— en tanto *identidades narrativas*, fluctuaciones entre lo mismo y lo otro, lo que permanece y lo que cambia, esa otredad constitutiva del sí mismo. (Arfuch, 2012: 30-31)

La identidad como “fluctuación entre lo mismo y lo otro” es un buen modo de entender el retorno del autor a México. Porque desde que toca tierra pasarán dos semanas, “dos semanas de salir todos los días, de volver en la madrugada, ebrio de luz eléctrica, y de intensidad y de smog y de tequila. Dos semanas de este paréntesis extraño que es mi visita al lugar donde nací, después de un año viviendo fuera” (2021: 14). Y en esas dos semanas, se encargará de proveerse otra mirada. En un primer momento, la óptica para narrar las circunstancias es *panorámica*, la visión abierta de estar a varios metros de altura intentando la empresa de cubrir, vivencial y literariamente, la Ciudad de México (lo que, de algún modo, puede constituirse como el reverso, en todo sentido, de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: novela donde sí aparecen representadas las zonas,

geográfica, histórica y lingüísticamente, de dicho “monstruo”). Sin embargo, el tequila abre la puerta a estimulantes más fuertes, y con dos amigos, Benjamín y Jorge, se reúnen en una azotea de la colonia Narvarte a tomar ácidos y ver pasar los aviones sobre ellos: “Ahora conversamos con cierto letargo, desde la lucidez alucinada de la droga, interrumpidos de vez en cuando por el ruido de las turbinas sobre nosotros” (2021: 14).

Este cambio de perspectiva es interesante: agotada la posibilidad de hacer una crónica de la ciudad desde arriba, el autor se obliga a observar no el trazado urbano, sino el cielo surcado por tantos vuelos comerciales camino al Aeropuerto Internacional Benito Juárez. Por supuesto, ese cambio de óptica es deliberado: como si se omitiera, por improbable, la posibilidad de narrar la experiencia del retorno, de escribir alguna cosa relacionada con recuperar algo de la ciudad natal, y se abriera, únicamente, la opción de ser un punto insignificante acá abajo. Es más aún (y esto será muy importante como recurso autoficcional, lo que permitirá conectar este texto 2 con el texto número 6, “Apuntes para la fetichización del silencio”): el sentido de la vista, como protagónico para absorber una realidad fenoménica, queda desplazado por el sentido del oído: “Cada vez que el sonido de las turbinas de un avión corta el cielo a la mitad, Benjamín, Jorge y yo nos callamos para mirar y escuchar con todo el poder de nuestra atención” (2021: 14). La percepción distorsionada a causa de la droga y la posibilidad de representar, luego, ficcionalmente aquello que se está viviendo a partir de lo escuchado, abre un nuevo campo para las piezas literarias aquí convocadas. Por eso en “Apuntes para la fetichización del silencio” se dice: “Regresar a vivir a la Ciudad de México ha sido, sobre todo, volver a un ruido que no por conocido resulta más discreto. No es una transición sencilla [...]. No digo que haya reconciliación completa, pero sí un reconocimiento tácito: las ciudades vivas hablan, aúllan, se rompen toda la noche en un estrépito de vidrios” (2021: 100-101).

Posterior a la anécdota, cuenta el autor que fue invitado como actor a una película filmada también en la colonia Narvarte, de la Ciudad de México, y el trabajo del sonidista se hizo tortuoso por el paso de los aviones; así que, durante sus parlamentos, “de modo más o menos natural hacía una pausa en cuanto intuía el ronco sonido de las turbinas en lo alto, y luego continuaba el diálogo cuando el ruido era ya imperceptible” (2021: 15), experiencia que, más adelante, lo “volvió extremadamente sensible al paso de los aviones en la Ciudad de México, que antes había ignorado con relativo éxito durante treinta años. Desde entonces, no puedo tener una conversación en el DF sin hacer una pausa, aunque sea mínima, cuando pasa un avión” (2021: 16).

Se diría que el resto de los escritos reunidos aquí trabajan del mismo modo: irrumpe, primero, un episodio que coquetea con el *pacto autobiográfico*, marcando mucho, primero, el sentido de la vista (el retorno al país natal, teniendo una visión desde la cabina; un viaje a Cuba, para intentar *ver* lo que sus padres *vieron* muchos años antes; un ascenso al Tepeite, describiendo el paisaje de coníferas y el río mientras se asciende); y, de pronto, “pasa un avión”; es decir, hay una pausa, un silencio deliberado, un quiebre que implica alejar la vista del paisaje y aguzar el oído (otro modo de decir: estar atento porque, a continuación, el texto pasará de lo descriptivo a lo reflexivo).

Así, en “Aviones sobrevolando un monstruo” se afirma algo que puede tomarse como procedimiento general: “Escribir en la Ciudad de México es como conversar cuando se está bajo

la ruta de despegue y aterrizaje de los aviones: hay que callar de vez en cuando, dejar que el ruido lo ocupe todo, que el cielo se parta en dos antes de retomar la palabra” (2021: 17). Mejor explicado: hay un comienzo que podría denominarse partida autobiográfica “falsa”; dicha partida se interrumpe para introducir una serie de recursos propiamente ficcionales; y se retoma, luego, ese comienzo, pero ya resulta improbable de constituirse como plenamente real.

En esta crónica/confesión/retrato impostado, el autor termina culpándose por no avanzar en aquello que implicaba su proyecto más codiciado (escribir una novela), diciendo que “escribir desde la Ciudad de México, para mí, era no escribir casi nunca” (2021: 21), asunto que introduce una variante que aparecerá, metaficcionalmente, en el resto de las piezas: ante la imposibilidad de erigir una escritura propiamente narrativo-literaria (es decir, novelas o cuentos), este *proto-escritor* del pasado, pero construido por un *escritor* del presente, se decanta por despistar con sus datos personales y volverlos material de textos que habitan esta zona gris entre creación y representación.

Tal vez, el momento en el que más agudamente se evidencian estas disrupciones sea en “Regresar a La Habana”, un texto que no solamente se remonta a sus orígenes como escritor, sino como sujeto, y en el que se destaca la utilización de dos recursos autoficcionales muy productivos. En primer lugar, la forma en la que titula la primera entrada del texto, “Un recuerdo inventado”; y, en segundo lugar, porque se encargará de marcar al inicio de cada sección que toda esta pieza es una reescritura, lo que hace tomar distancia con la enunciación autobiográfica pura.

La idea del “recuerdo inventado” explicita un asunto mencionado anteriormente, y es el diálogo, o herencia, con los artificios literarios propuestos, varias décadas atrás, por Enrique Vila-Matas. El título del volumen de 1994 del catalán, *Recuerdos inventados*, es una paradoja y, por ende, la posibilidad de un nuevo espacio textual, más flexible y abierto.<sup>6</sup> Por un lado, la idea de los *recuerdos* remitiría a un género asociado a una literatura subordinada a la realidad (memorias); por otro, la categoría de *invención* se vincularía, no solo generalizadamente, con la imaginación y lo especulativo, sino también, y como lo enseñara la retórica clásica, con el momento de un “hallazgo” (*inventio*). En el caso “Regresar a La Habana”, la *invención* de esos recuerdos tiene el carácter de un retorno, aunque en un sentido distinto al de “Aviones sobrevolando un monstruo”: “Aunque sea la primera vez que visito la ciudad (La Habana), la primera vez que escribo sobre ella, no puedo evitar tener, a un tiempo, el entusiasmo atrabancado de las primeras veces y *la sensación de que este viaje –este texto– es también un regreso*” (2021: 37-38. La cursiva es nuestra). Y esto se comprende por lo siguiente:

En diciembre de 1983, hace treinta y cuatro años, mis padres vinieron a La Habana [...]. Su relación prosperó siempre en el marco de cierto activismo político, de cierta exaltación revolucionaria, teñida por ese Pantone del siglo XX que ha desaparecido casi por completo y que hoy se revisita con nostalgia [...]. Pasaron una semana de un lado a otro, en actividades y reuniones organizadas por el

---

<sup>6</sup> En palabras de Vila-Matas: “Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opté por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros o imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad. Consideré como propios los recuerdos de otros, y así es como hoy en día puedo presumir de haber tenido vida [...]. Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados” (1994: 10).

sindicato, y una semana más, ellos dos solos, vacacionando y conociendo las calles de La Habana. Nueve meses después, en la Ciudad de México, nació yo. (2021: 38-39)

Se diría, casi, que se trata de un rizado al rizo vialamatasiense; porque, ¿qué recuerdos, pues, está *inventando* que *recupera* este autor? Por un lado, tal vez los de sus padres, treinta y cuatro años antes, invitados a Cuba por el sindicato de trabajadores de la Universidad de Chapingo. O bien, algo más fabulador (y por lo tanto, más funcional a lo autoficcional): la posibilidad de establecer una mitología propia, la de su nacimiento, y el anhelo del reencuentro de sus padres.

“Mis papás se divorciaron antes de que yo cumpliera los dos años” (2021: 39), continúa explicando. Y a continuación agrega algo fundamental para el análisis que se viene proponiendo (nótese el uso de una retórica dubitativa y errática): “*No recuerdo* en qué momento mi padre, más propenso a la nostalgia que mi madre, me contó que fui engendrado en Cuba, en algún hotelucho de La Habana, en diciembre de 1983. *Quiero creer*, hoy, que usó precisamente esa palabra: «engendrado», pero *no sé mucho más*” (2021: 39-40. Las cursivas son nuestras). Además de corroborar la presencia de un autor titubeante y perplejo —como se viene mostrando, una de las técnicas autoficcionales más destacables de Saldaña París—, lo que se destaca en “Regresar a La Habana” es cómo la visita a una ciudad puede ser utilizada como pretexto para reinventar el recuerdo inventado por otro (en este caso, el de los padres), darle forma y consistencia y, con ello, tener la posibilidad de construir ficticiamente no solo el instante de su *engendramiento* (verbo que también remite a la *creación*; en este caso, de una identidad de sujeto, previa a la identidad de escritor), sino el de un recuerdo de sus padres todavía juntos (asunto que, en caso de creer el *pacto autobiográfico*, el individuo no logra tener por memoria propia debido a sus pocos años al momento del divorcio). El resultado es asombroso, porque contiene, entre líneas, un efecto de bucle aún más marcado:

El recuerdo que me invento para llenar la laguna es este: mi papá borracho, después de tomarse cinco caballitos de tequila, llorando en el jardín de la casa de Santa María Ahuactatlán, en Cuernavaca, contándole a su hijo adolescente —a mí, a una versión de mí que ya no existe— que fue engendrado en Cuba, que sus padres formaban una pareja mítica, envidiada por todos, y volvieron a México decepcionados de la Revolución pero esperando un hijo. El recuerdo que me invento se resume así: nació al mismo tiempo que su desencanto. (2021: 40)

Si trata, pues de “El recuerdo que me invento”: una historia que no ocurrió, contada por un padre a un hijo que, por el paso del tiempo, ya no existe; la testificación de una pareja feliz que lo engendró, y la decepción de un proyecto político-social que, de tan tocado por los escritores contemporáneos a Saldaña París, se vuelve un cliché. De hecho, las impresiones de lo que la primera visita a Cuba provoca en el autor caen en el lugar común de los textos de Juan Villoro (“Cosas que escuché en La Habana”), Leila Guerriero (*Cuba en la encrucijada: 12 perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país*) o Patricio Fernández (*Viaje al fin de la Revolución*): una nostalgia rancia por los héroes revolucionarios, los mojitos aguados, la santería, las jineteras, los excesos clandestinos, la culpa por desear, en tanto subtexto, la apertura

de Cuba al neoliberalismo; en el fondo, como comenta el narrador de este texto, “la danza lentísima de una ciudad que se viene abajo” (2021: 41). Y todo con el propósito de que esos “recuerdos inventados”, que permiten el reencuentro y el descubrimiento de experiencias personales en la mitología familiar, sean posibles.

Se está delante de una crónica auto-metaficcional que, como en las otras, relata un viaje, pero donde mayormente se emplea la ficción para corregir, y completar, la realidad en la historia de un *yo*. “He estado en muchos lugares que no recuerdo, y recuerdo muchos sitios donde nunca puse un pie, donde nunca me tomé un mojito” (2021: 43). La operación, entonces, queda consumada: en un mismo sitio (La Habana), pero en otro tiempo (2017, no 1983), se recuerda haber estado, haber sido concebido, haber tenido la posibilidad de mantener a los padres juntos. Por tanto, el segundo procedimiento comentado cobra sentido. Como se dijo, se trata de la reescritura de un texto que pretendía decir lo mismo, pero que se ha empezado, probado, actualizado, corregido, muchas veces. “Esta es la segunda vez que comienzo a escribir esto” (2021: 37), comienza diciendo. “Me interrumpo y recomienzo. Copio las mismas líneas en una página nueva. Y aunque escriba dos, tres veces el mismo texto, el mismo idéntico texto, como un Pierre Menard de mí mismo, pervive siempre *el entusiasmo del comienzo*” (2021: 37. Las cursivas son nuestras).

Da la impresión de que no hay mucho más que añadir en torno a qué comienzo se trata. El viaje a la semilla definitivo arranca con el desafío de tensionar las posibilidades de la autoficción para hablar, a lo *Tristram Shandy*, de ese *yo* antes, incluso, de que se constituyera como *yo*. Pasar una y otra vez por el arranque del texto; escribirlo por segunda o trigésimo tercera vez, implica un grado adicional a la construcción de un personaje-autor dubitativo: boicotear definitivamente la articulación de un texto literario que pueda ser tomado, puramente, como texto confesional, memorístico y autobiográfico: “Llevo treinta y tres años escribiendo esto, varias veces”, sentencia con rotundidad. “Este texto híbrido entre cuyas sílabas se filtra siempre un retorno. Un viaje circular de 33 revoluciones para volver al punto exacto en que empezó todo” (2021: 47).

Finalmente, en el colmo ya de la circularidad, la recuperación de los recuerdos inventados que intentan trasladarse, desde La Habana una y otra vez, a un origen ficticio de su propio *yo*, son ejecutados literariamente en soportes que tampoco, según este autor tramposo, tienen asidero en la realidad: “Empezar a escribir algo es aprender a escribir de nuevo, a tropezones, siempre con dudas, aunque el texto se haya escrito infinidad de veces en cuadernos perdidos, en cuadernos extraviados que me invento” (2021: 41).

### **Las superposiciones de un *yo* que lee**

Ahora bien: si se pone atención al “Prefacio”, este también da a entender que, adicional al recurso de probarse la escritura autoficcional como escritura autobiográfica interrumpida irreversiblemente por la ficción, está el recurso de la representación de una ciudad desde una actividad en la que el autor parece sentirse más seguro, la lectura: “El lector o lectora de estas páginas encontrará, por ejemplo, una reaparición constante de la ciudad como superposición de capas narrativas” (2021: 9).

Se recordará la sugerente propuesta de Arfuch: el tránsito de un escritor por la ciudad “en ese movimiento, que no descrea sin embargo de linajes, genealogías, ancestros, identificaciones” (2012: 31). Pero cuando la figura del autor como lector irrumpe en la propuesta de Saldaña, esos linajes, genealogías, identificaciones ya no serán solo familiares, sino literarias, lo que se evidencia mayormente en el texto “Malcolm Lowry en el supermercado”.

La clave es la siguiente: yuxtaponer la Cuernavaca ficticia de Lowry, en *Bajo el volcán*, a la ciudad del siglo XXI que el autor está percibiendo. Esta suerte de psicogeografía da un resultado autoficcional aún más enrevesado, porque el efecto es un texto a mitad de camino entre una crítica feroz a la gentrificación y los *no-lugares*, sin perder el punto de vista que, ahora, no viene de arriba o abajo (como en “Aviones sobrevolando un monstruo”), sino de frente. Esto quiere decir: el de un lector que ha asimilado los vericuetos más especiales de una novela (*Bajo el volcán*) y que, con la percepción totalmente hiperbolizada por ese “modelo de mundo”,<sup>7</sup> superpone, como si fuera un papel diamante a un plano, aquello que otro ha escrito. Más efecto de “sabotaje” para la autobiografía (otro término que se trae a colación de la teoría de Manuel Asensi, 2011), parece no haber en el trabajo de Saldaña París.

Se observa el procedimiento más de cerca: “Hace unos quince años la leí por primera vez en la virtuosa traducción de Raúl Ortiz y Ortiz que publicó en México la editorial Era. Por aquel entonces yo vivía en Madrid y, después de varios años sin visitar Cuernavaca, emprendí esa lectura, en principio, como una estrategia para acercarme a ese jardín mitológico” (2021: 24). Se entiende, entonces, la lectura como una forma de aproximación más honda a una ciudad que el simple retorno, con los recuerdos de un autor a cuevas, y más aún que la simple visita turística. En el movimiento de, primero, leer sobre la ciudad y luego recorrerla con esa lectura a cuevas, se encarna la deformación de todo acto estético en tanto ideología<sup>8</sup> y, por tanto, el boicot deliberado del *pacto autobiográfico*.

“La ciudad que Lowry describe ya no existe, y quizá nunca existió del todo. Pero, de alguna manera la lectura encendió la desesperación” (2021: 11), se lee en un momento. Y el rastreo de los paisajes que Lowry pudo ver en Cuernavaca (nuevamente, la estrategia de *recuperar el recuerdo de otro*: en La Habana era el de sus padres; en Cuernavaca, el de uno de los autores que, confiesa, más trabajo le ha costado leer) da inicio, por desesperación, a un juego quijotesco que, de tan explícito, resulta irónico. Por ejemplo, el narrador descubre que el Casino de la Selva, sitio donde

---

<sup>7</sup> Se emplea aquí la noción de modelo de mundo del crítico español Manuel Asensi Pérez. Según su teoría, planteada en *Crítica y sabotaje*, “en los sistemas artísticos: [...] no se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos. El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, la ópera, las diferentes formas de publicidad, las exposiciones de los museos y de las diferentes instituciones, los libros de textos escolares y los discursos de los maestros y docentes en general, los ensayos, el teatro, la música y, por supuesto, lo que llamamos «literatura» y «arte» (novelas, libros de poemas, esculturas, pinturas, cartografías) son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales” (2011: 15).

<sup>8</sup> Recurriendo a Asensi, otra vez: “El arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenomenológica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de «efectos de realidad» quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política” (2011: 49).

tuvo lugar la conversación entre el Dr. Arturo Díaz Vigil y M. Laruelle, personajes de *Bajo el volcán*, fue tirado y reemplazado por un centro comercial: “Cuando anunciaron la demolición del hotel y la tala de árboles, muchos ciudadanos protestaron y ocuparon el predio para impedir la entrada de la maquinaria [...]. (Pero) al construir un museo de arte *dentro del centro comercial*, el consorcio se agencia simbólicamente el aura del Casino de la Selva, para presentarla empaquetada con la asepsia de su arquitectura fría” (2021: 26. Cursivas en el original).

Se trata de una buena metáfora, también, para la imposibilidad de recuperación del tiempo “perdido” si solo se confía en la observación y la memoria. Esa “asepsia”, esa burda y artificial conservación de un vestigio para la foto del turista no hace otra cosa que dejar en estado latente lo que, potencialmente, puede concretarse a través de la lectura y la escritura. Lo que aparece como manifiesto, tanto en la Cuernavaca fenoménica como en la que se acuñó en la mente del lector tras asimilar *Bajo el volcán*, es la fetichización de un objeto que, al obtenerse, se vuelve mercancía. En específico, la figura de Malcolm Lowry. Por eso, se lee en un momento:

He hecho algunos cálculos personales (poco fiables, tal vez) para saber qué parte del antiguo Casino de la Selva estaba en qué punto y, según lo que he podido deducir, esa primera escena de la novela de Lowry —la conversación entre Díaz Vigil y Laruelle— tuvo que suceder (de esa manera extraña en que decimos que *sucedieron* ciertas escenas de la ficción) en lo que actualmente es el área de cárnicos del Costco. Es decir, que quizás el propio Lowry, mientras fue huésped del Casino de la Selva, estuvo parado en el punto exacto en el que ahora despachan chicharrón al peso. (2021: 27)

En este caso, la superposición del “modelo de mundo” de la lectura a una situación urbana de por sí tan cuestionable, desde el punto de vista cultural, resuelta ubuesca y, por lo mismo, los recursos retóricos de la ironía provocan un texto más cercano a la ficción que a la realidad.

El mismo procedimiento se utilizará en “Un invierno bajo tierra”, donde la ciudad será Montreal y el escritor rasteable, Réjean Ducharme. Sin embargo, aquí lo figurativo será usado como antípoda a “Malcolm Lowry en el supermercado”; es decir, aparecerá menos explícito y como subtexto. Básicamente, y el mismo epígrafe de Cesare Pavese lo confirma (“Será como dejar un vicio...”), que “Un invierno bajo tierra” consiste en sostener, pero artificialmente, la historia de la adquisición de un vicio cada vez más acentuado y el modo de ir dejándolo.

Un dolor agudo en las articulaciones, producido por una bursitis, provoca que este narrador se inicie como dependiente de la cortisona y acabe en grupos de apoyo para adictos al Statex (morfina). Hace poco, se ha instalado con Ana, su nueva pareja, en Canadá, lo que, supone, le permitirá escribir y traducir los libros que en México, por la algarabía del reencuentro con la ciudad natal descrita en “Aviones sobrevolando un monstruo”, no ha podido: “Llevaba dos años intentando escribir sin conseguirlo, trabajando en oficinas editoriales, viajando a veces a residencias en el extranjero y consumiendo alprozolam y algunas drogas ilegales con cierta frecuencia” (2021: 59). Sin embargo, se dedica al final a recorrer los alrededores del parque Émile-Gamelin y de La Grande Bibliothèque, “el territorio de los opiáceos”. Es aquí donde la actividad de la lectura vuelve a hacer su aparición, pero ya no como superposición para definir un territorio e impedir la identificación fácil, para el lector, de la ciudad descrita con la real, sino como ejercicio parecido a la intoxicación:

Los indigentes, los vagabundos, los desclasados y los drogadictos pasan muchas horas en la biblioteca, en todas las bibliotecas. Algunos van allí para revisar el correo electrónico, o para leer el periódico, o para dormir la siesta [...]. La biblioteca es su reino. Lectores y yonquis comparten, durante el día, ese terreno neutro y hospitalario. Hay una especie de justicia poética en que esos dos grupos convivan tan de cerca en la biblioteca, como su la lectura y la farmacodependencia insinuaran así su vínculo más hondo. (2021: 75)

No hay más profundización por parte del autor sobre los puentes que asocian lectura y farmacodependencia. Sin embargo, hay un comentario sobre la alteración perceptiva que provoca la droga, que incidiría en la manera en que se adquiere un “modelo de mundo” particular, leyendo: “La adicción es como ponerse unos lentes de realidad aumentada: emerge un mapa secreto de las mismas calles por las que has pasado infinidad de veces” (2021: 76). Esa “realidad aumentada” es el recurso que mayormente se usa en “Un invierno bajo tierra”, con el fin de combinar autoficción con metaficción. Resulta singular que, por ejemplo, se aboque a detalles del encuentro con los *dealers* en Montreal y de los efectos de los estupefacientes en su cuerpo, pero al momento de dejar el consumo, se intente despistar al narratorio y omitir lo vivido en las reuniones de rehabilitación, interrumpiendo esta enunciación con un metatexto alusivo a la más famosa novela de Chuck Palahinuk: “En ese punto crítico me encontraba cuando sobrevino la crisis. No quiero exponer aquí los pormenores” (2021: 77); “No voy a detallar lo que pasó en las reuniones. Hay una especie de código de silencio que me gustaría honrar en esta crónica apresurada” (2021: 78).

Es cuando sobreviene, entonces, la posibilidad de hacer lo mismo que en Cuernavaca con Lowry, pero aquí con Réjean Ducharme, un escritor que gozó de cierta popularidad por novelas como *L’avalée des avalés* y *L’hiver de force*, pero que luego fue diluyéndose en el anonimato, al punto de que, como Thomas Pynchon, fuese imposible contactarlo para una entrevista, llegando al punto de que algunos dudasen de que se tratara de un autor real. “Réjean Ducharme, el escritor más secreto de los escritores secretos, se fue quedando pobre después de publicar su último libro, en 1999” (2021: 92).

Es esta la visión que se le torna insoportable. Si Lowry le ayuda a Saldaña a penetrar la capa de la Cuernavaca actual para erigirse la ciudad de su infancia y de sus lecturas, Ducharme funcionará en sentido inverso: no le ayudará a conocer *mejor* Montreal (aquello, si acaso, ya lo hizo recorriendo “el territorio de los opiáceos” con los anteojos de la “realidad aumentada”, cual morfínómano burroughsiano), sino a buscar sus huellas para darse cuenta del tipo de escritor que Saldaña no quiere ser y, de ese modo, planear una fuga hacia adelante: “En esas bibliotecas seguí leyendo a Ducharme. En esas bibliotecas leí, también, a Mordecai Richler, Hubert Aquin, Nicole Brossard y Leonard Cohen: autores todos que habían caminado esas mismas calles, esas mismas bibliotecas llenas de marginados” (2021: 92).

Y sobreviene la revelación:

En esas bibliotecas [...] [t]raté de convencerme de que Montreal era una ciudad posible, una ciudad de Norteamérica, de la Costa Este, a la que uno se mudaba para probar suerte y en la que uno

descubría una vocación sencilla pero dichosa y envejecía, saludablemente, bajo el cuidado de las instituciones públicas de salud, que recetaban morfina a mansalva. Pero no lo era. Montreal era una ciudad imposible: un sistema de túneles que interconectan centros comerciales, un montón de sótanos de iglesias atestados de adictos, una red de bibliotecas públicas con luces negras en los escusados y cajas para tirar las jeringas en los baños; era una ciudad de almacenes y fábricas abandonadas, de callejuelas y callejones y escritores secretos, donde el acto mismo de escribir sería siempre secreto, siempre conflictivo y anónimo, siempre inútil. (2021: 92)

Aquí, esa “fuga hacia adelante” implica no solo abandonar el consumo de opiáceos, sino regresar, ahora acompañado por Ana, a México, para convertirse finalmente en escritor.

Por eso, y volviendo atrás en las páginas, tal como parte de la rehabilitación le obliga al autor a cambiar de hábitos personales, los hábitos de escritura también se verán trastocados. Deliberadamente, se ha dejado para el final el arranque de esta “crónica apresurada”, “Un invierno bajo tierra”, con el fin de comprender que ya en el marco de referencia (es decir, en la introducción, donde se pretende dar cuenta de cómo sobrevendrá el texto), quizás los recuerdos de Montreal, exacerbados por la droga, no hayan sido más que hipérbolos provocadas por un nuevo hábito escritural: “Escribo, en general, por las mañanas”, declara el autor en la primera página, “[p]ero he decidido hacer una excepción con este texto, que pienso escribir, enteramente, pasado el meridiano. Cuando promedia la tarde, cuando la noche asedia, cuando no me siento capaz ni talentoso. Mi intención es que surja, del cansancio y la torpeza, una verdad distinta, un tipo de transparencia que no suelo buscar ni preferir cuando escribo en la mañana; contar, sin las distracciones de la retórica, la historia de cómo terminé metido, más como testigo que como parte, en la epidemia de opiáceos que asola a Norteamérica” (2021: 57-58).

Con este umbral, casi esta *captatio benevolente*, “Un invierno bajo tierra”, y el resto de escritos aquí compilados, se tornan más un laboratorio de experimentación autoficcional que crónicas realistas de su paso por Canadá, Cuba, México o Madrid.

### **A modo de conclusión**

Las siguientes piezas que completan el volumen *Aviones sobrevolando un monstruo* (“La orgía nefasta”, “Peregrinaje y arquitectura”, “Los animales prostéticos” e “Historia secreta de mi biblioteca”) vienen a reforzar los artificios autofccionales comentados anteriormente, y, salvo en el texto final, no se presentan procedimientos muy diversos.

Por ejemplo, “La orgía nefasta” —una de las crónicas más impactantes, situada en Madrid— cuenta cómo, de forma extrema, el autor les juega con C., su pareja de entonces, una broma pesada a sus amigos en una fiesta, pidiéndoles romper dos piñatas: una con dulces, otra con vísceras de animales. Posterior a este evento, donde cunde el desagrado —partiendo por el propio: “Un tipo de metro ochenta me dijo que éramos unos imbéciles (tenía razón) y que era peligroso y agresivo lo que habíamos hecho” (2021: 111)— el narrador ve a C. con otro, en la cocina, y desconcertado acaba acudiendo a un sauna frecuentado solo por hombres. Nuevamente, la anécdota personal está trampeada por la retórica propia de la ficción —“Mis recuerdos de Madrid me parecen

muchas veces distorsionados o inverosímiles, como si justo en aquellos años mi capacidad de fabulación se hubiese disparado a niveles preocupantes y ahora me resultase imposible reconstruir la verdad objetiva” (2021: 106), menciona al comienzo; y, rizando el rizo, al modo del texto de La Habana, plantea que lo que se lee es la reescritura de un cuento que ya ha escrito, a propósito de esa anécdota: “Una vez escribí un cuento sobre esta misma anécdota, apenas disfrazada. Pero la ficción, curiosamente, le quitó el filo al relato. Lo que pasó en la realidad fue mucho peor y mucho menos verosímil” (2021: 110)—. Aún más: a la galería de Lowry y Ducharme, se le suma la figura emblemática, y distorsionadora, de George Bataille, en tanto modelo de mundo, también: “Cualquier ideología o cualquier lectura que me permitiera pertenecer que me permitiera pertenecer a un grupo me parecía fantástica. Y Bataille y el Colegio de Sociología habían sido mi pase de entrada a un grupo de amigos que me parecía hermoso y sofisticado, y dentro del cual C. ocupaba un lugar de liderazgo” (2021: 107).

Como se ha visto, se trata de un libro de diez textos en los que se establecen las dubitaciones de un autor que desea convertirse en escritor pero que, sin realizar aún operaciones concretas para ello, en el ínterin viaja y lee. Esos viajes y esa lectura desean convertirse en memorias, en tanto discurso autobiográfico, pero la literatura (ya sea a modo de reflexión; ya sea por la incorporación de lecturas) contaminan el mirar desnudo de las ciudades que se visitan y las anécdotas que vive.

Por eso es posible entender que *Aviones sobrevolando un monstruo* acabe con un texto como “Historia secreta de mi biblioteca”. Haciendo alusión a los libros que, en esos distintos parajes de las ocho piezas anteriores, ha perdido o abandonado, el autor aclara que tiene “más bien, una biblioteca fantasma: el *recuerdo* de los libros que podrían pertenecerme si los hubiera conservado” (2021: 141). Se trata, pues, de otro “recuerdo” inventado, fabulado: una biblioteca que ya no se conserva en físico, sino en la memoria, asunto que, como se ha venido comentando a lo largo de este trabajo, estará sometido a una plasticidad que relativiza la conexión con la realidad. Sin embargo, este es el gesto final que aventura la detención del lector-viajero y el advenimiento del escritor: “La historia de mi biblioteca es la historia de una pérdida y de una colección imposible, desperdigada en varios países, reconstruida a cachos pero incompleta siempre” (2021: 141).

Después de forzar la memoria para recordar las primeras lecturas (*El llamado de la selva*, de Jack London) y los primeros ejemplares que constituyeron algo parecido a una biblioteca (dos cajas que una tía le heredó, con libros policiales; y las obras completas de Freud, herencia de su abuela), el autor, pues, contará que, ya instalado definitivamente en Ciudad de México con la misma mujer con la que convivió en Montreal, ha podido encontrar un modo de organización, mezclando sus libros con los de ella: “Nuestra biblioteca está organizada por orden alfabético de apellido del autor, sin distinción de géneros. Empieza en los libreros de la sala, que son los más grandes, continúa en el estudio, y el final del abecedario está en el pasillo, frente a la puerta del departamento” (2021: 151).

Se trata no solo del retorno definitivo del viajero (la detención, el remanso para poder contemplar lo vivido y volverlo, así, literatura), sino, en esa quietud, del paso de un escribano titubeante a un autor de mano firme, convencido de que la realidad fenoménica solo está ahí para ser escrita; ergo, *fabulada*. Es decir, teniendo la certeza de que, en el acto mismo de la creación y combinación de materiales, un autor puede *derretirse* y *ser* sus escritos.

Lo decidor es organizar y complementar la biblioteca con la persona esencial. Si para Borges “ordenar bibliotecas es ejercer, / de un modo silencioso y modesto, / el arte de la crítica” (1974: 998), para Saldaña París implicará la única manera de saberse escritor: autoficcionalizando las experiencias de la realidad con todos los dispositivos aprendidos en esos libros, perdidos y recuperados. Por eso, su biblioteca acaba en la puerta de salida, ahí donde ya no hay más libros impresos y donde se debe comenzar a redactar los propios.

## Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2005): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Cultura Hispanoamericana*, VI/7-8: 115-127.
- ARFUCH, Leonora (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ASENSI, Manuel (2011): *Crítica y sabotaje*. Barcelona, Anthropos.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- CASAS, Ana (2022): “Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea”. *Revista Pasavento*, X/1: 173-181. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1763>
- DEVO COLIS, Alba (2020): *La ficción revelada. La poética de la autoficción en la literatura mexicana contemporánea*. Tesis para obtener el grado de Filosofía y Estudios Hispánicos. Ontario, Western University.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997): “Mimesis y mundos posibles”. Trad. M. Baselga. En Antonio Garrido Domínguez (comp.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros: 69-94.
- JAKOBSON, Roman (1983): *Ensayos de lingüística general*. Trad. J. M. Pujol—J. Cabanes. Barcelona, Seix-Barral.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1977): “Dos estudios sobre la denominación poética”. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. J. Llovet. Barcelona, Gustavo Gili: 195-211.
- NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika (2015): “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *Raíz Diversa*, II/3: 221-242. DOI: <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594>
- NEUMAN, Andrés (2010). *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*. Madrid, Alfaguara.
- SALDAÑA PARÍS, Daniel (2021): *Aviones sobrevolando un monstruo*. Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (1994): *Recuerdos inventados*. Barcelona, Anagrama.
- (2001): *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.

© Felipe Adrián Ríos Baeza



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C