

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Intertextualidad en Sho-shan y la Dama Oscura

Tesis presentada para obtener el título de licenciatura en

Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta

Cinthia Manzarrón Tobón

Asesora de tesis

Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán

Puebla, Pue. abril de 2016

INTRODUCCIÓN	1
Eve Gil, la escritora	4
CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO Y <i>SHO-SHAN Y LA DAMA OSCURA</i>	8
1.1 El contexto posmoderno	8
1.2 Posmodernidad en la escritura	15
1.3 Sinopsis	18
1.4 Los personajes y el juego de la identidad	31
1.5 Descripción de la novela <i>Sho-shan</i> y la Dama Oscura: rasgos posmodernos	39
CAPÍTULO 2. INTERTEXTUALIDAD EN <i>SHO-SHAN Y LA DAMA OSCURA</i>	45
2.1 Intertextualidad	46
2.2 Tipología del análisis	50
2.3 La cita y su funcionamiento en la novela	51
2.4 La alusión y su funcionamiento en la novela	57
2.5 La referencia y su funcionamiento en la novela	63
CAPÍTULO 3. LA PARODIA EN <i>SHO-SHAN Y LA DAMA OSCURA</i>	67
3.1 Manga: historia, contexto y características	70
3.2 Análisis de la parodia en <i>Sho-Shan y la Dama Oscura</i> .	75
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	89
Anexo: entrevista a Eve Gil	91

INTRODUCCIÓN

El análisis de la novela *Sho-shan y la Dama Oscura* es la exploración de una obra no convencional, donde convergen narrativa, *manga*, *anime* e ilustraciones.

En un primer encuentro con el libro, la cubierta fue un indicio de que la escritora Eve Gil es conocedora de la estética del *manga*, que había un acercamiento con la cultura nipona, sustancial en la narrativa que presenta.

Pero había más, la obra pertenece a una trilogía de aventuras en la que la escritora se vale de su conocimiento acerca de la estética del *manga* (cómic japonés) para crear una atmósfera con la cual el aficionado al género se identificará de inmediato. En este primer libro, en el que Murasaki, Dama y Cho conforman un trío memorable, la historia se construye a partir de la interpretación de los mundos del *manga* y del *anime* (series animadas) y se hace mención de ellos de forma directa e indirecta.

Sho-shan y la Dama Oscura es el comienzo de una saga de acción, suspenso, personajes heroicos y con superpoderes, imágenes que se despiertan a través de la descripción a manera de viñetas y que conforme la lectura avanza, esos pasajes quedan plasmados a modo de escenas.

En este trabajo se considera a Eve Gil como una escritora posmoderna, pues las características tradicionales de la narración -tiempo lineal y personajes definidos- son descartadas de su novela. De forma transgresora va y viene en el tiempo; nombra a cada uno de sus actores de distintas maneras, por tanto, el

lector entra en una constante vacilación acerca de la identidad de los mismos y se ve obligado a participar en la construcción del relato.

Al ser una escritura no convencional, para su análisis, descripción y comentario, recurriré a nociones derivadas de la teoría de la posmodernidad, la intertextualidad y la parodia, pues gracias a estas tres herramientas se puede decir que la escritora es artífice de una nueva modalidad de escritura.

Como característica de esta novela, puedo señalar que a veces resulta difícil el reconocimiento de los personajes, pues en el relato se combinan pasajes diluidos en el tiempo, entre analepsis y prolepsis, saltos que en conjunto ofrecen una impresión de caos. Sin embargo, este desorden es aparente, pues el discurso tiene sus propios mecanismos de autorregulación. Además, en cuanto a los actores de su historia, Gil construye a una heroína, a través de cuyas acciones se encadenan una serie de aventuras, retos a superar, donde la trama girará en torno a conflictos, sueños o pesadillas.

Por otra parte, el contenido de este trabajo se encuentra dividido para realizar un análisis por separado sobre los personajes, las relaciones intertextuales y la emulación de la historieta japonesa a través de la escritura en este relato.

Por ello, en la primera parte se brinda un panorama de algunos rasgos del posmodernismo, desde los orígenes del término, para luego explicar la imbricación que tiene en la literatura como expresión del arte, y después se atiende a la relación de este paradigma con *Sho-shan* y *la Dama Oscura*.

En el Capítulo I se presenta una sinopsis de la novela de Eve Gil, en el que se concentran las acciones de Murasaki, Dama y Cho, mientras que en el Capítulo IIhago una revisión general de la teoría intertextual, su historia y la aplicación que tiene en el presente trabajo.

Finalmente, en el Capítulo III reviso las relaciones intertextuales entre la novela y el discurso *delmanga*. Sin escindir-se por completo del tema, se da paso a la revisión de la parodia, para lo cual se brinda un acercamiento a la teoría a través de la propuesta de Linda Hutcheon (2000).

Asimismo, se ofrecen ejemplos gráficos para complementar el análisis, por lo que se recurre a fragmentos de *anime* que emulan el discurso de Gil, donde se puede apreciar la relación entre las imágenes y la escritura.

Al final del documento agrego un anexo que contiene parte de una entrevista con la escritora durante una visita a la ciudad de Puebla, con motivo de su participación en un taller de escritura en el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP).Por lo tanto, inicio el siguiente trabajo con la presentación de Eve Gil y su producción como escritora contemporánea.

Eve Gil, la escritora

Eve Gil, nombre predilecto para dar autoría a sus textos, es el apócope de Evelina Gildardo, mujer sonorenses nacida el 22 de septiembre de 1968. Escritora y periodista, en la actualidad, a la par de su producción literaria impresa, dirige un blog, donde se puede leer que “apuesta por el derecho a la libertad” e invita a modificar los patrones sociales en aras de un progreso integral; además, en su obra “destaca una voz femenina decidida, que conoce la fortaleza para reconfigurar el mundo”.

En su sitio de internet¹ también comparte artículos donde intercala trabajos acerca del *anime* con ensayos de corte periodístico, así como información sobre *manga* y música *j-pop* (popular japonesa).

La trayectoria de Eve Gil, a quien se le puede encontrar en la red social Facebook, donde comparte fotos de su faceta como *cosplayer*, representa un parteaguas dentro de la escritura actual, al integrar en su libro *Sho-shan y la Dama Oscura* temas que competen a un arte de Oriente, cuya principal forma de representación es la gráfica.

Aunque su obra, por lo general, hace alusión a la figura femenina que remite a la búsqueda de apertura en cuanto al papel de la mujer en la sociedad, particularmente la forma en que ama y se desenvuelve en el erotismo, también discurre en materia política al no dejar de lado el compromiso de las letras; tal es el caso de *Virtus, el espectáculo más grande del mundo* (2008):

¹<http://eve-gil.blogspot.mx/>

Eve Gil se vale del ensayo-ficción matizado del “absurdo” para desmenuzar la realidad que nos ha tocado vivir. Sorprende que ella, con valentía transite en su narrativa vertiginosa como en una “pamplonada” para hurgar en la realidad nacional de modo tan particular. En un tiempo donde la mayoría de los escritores mexicanos suelen hablar de naderías y se empeñan en esconder su identidad e ideología tras la ficción, por eso, da gusto ver que la escritora Eve Gil le apuesta a su preocupación: México y sus gobernantes.

El corazón de la novela late precipitadamente por el desaliento que causa la pérdida de la memoria, la anestesia que el poder inyecta a su pueblo para que éste no sienta nada ante nada. La simulación constante de los poderosos, recurriendo de manera muy posmoderna al *Big brother* de Orwell, mostrando ante todo el poder de la impostura.²

Por otro lado, los personajes femeninos que Gil nos presenta en sus cuentos *Sueños de Lot* (2007) pasan por la metamorfosis de una “antiheroína” que unas veces se burla de lo que subyace en el deseo de los hombres, de aquel con quien se dispone a establecer una relación erótica y juega con “ingenuidad” mientras se embarca en un viaje que despierta en el otro la inquietud, incluso, el amor.

Eve Gil tiene a su cargo las columnas “La Trenza de Sor Juana”, del suplemento *Arena*, de *Excélsior* y “Charlas de café” de la revista *Siempre!* También ha colaborado en diversos medios de circulación nacional, tales

²Tomado del blog de Eve Gil, La trenza de sor Juana, consultado el 20 de septiembre de 2013: <http://eve-gil.blogspot.mx/2008/11/virtus-el-espectculo-ms-grande-del.html>

como: *Etcétera; Saber Ver; Hoja por hoja, de Reforma; Tierra Adentro; Casa del tiempo; El Universo del Búho; y Laberinto, de Milenio.*

Por otra parte, se ha sumergido en el ludismo de la amplia gama del *otaku*³, a través del *cosplay*⁴. Es así como ha presentado su libro *Sho-shan y la Dama Oscura*, por lo que una vez más sorprende con la ruptura de convencionalismos.

Entre sus libros están: *Hombres necios* (Premio único la Gran Novela Sonorense 1994), *El suplicio de Adán* (Premio Libro Sonorense 1996, censurada durante el sexenio de Armando López Nogales), *Réquiem por una muñeca rota* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2000) y *Cenotafio de Beatriz* (RD Editores, Sevilla, España, 2006).

Además, ha sido becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (FECAS) entre 1993-1994 y 2004-2005, y de jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) entre 1995 y 1996. En 2006, ganó el Certamen Nacional de Cuento Efraín Huerta con *Sueños de Lot* y el Premio Libro Sonorense con la obra de ensayos *Jardines repentinos en el desierto*.

Su producción literaria ha sido fecunda, lo cual la coloca entre las escritoras contemporáneas más reconocidas en México, pero también ha experimentado otras formas de expresión artística, en las que combina el *cosplay* y el cine, tal es

³ Término empleado en Japón para personas aficionadas a algo. Se aplica a cualquier tema o campo, pero sobre todo a lectores de *manga* y espectadores de *anime*. Tiene connotación peyorativa, de la misma manera que en occidente se emplean adjetivos como *friki* o *nerd*.

⁴ Contracción de las expresiones inglesas *costume play* (“disfrazarse”). Es una moda representativa, en la que los participantes usan trajes y accesorios que representan un sujeto específico o una idea. Es el uso de disfraz de juegos o roles fuera del escenario, independientemente de su contexto cultural. Las fuentes del *cosplay* incluyen cómics, *anime*, *manga* y videojuegos.

el caso de esta novela, la cual fue adaptada a la pantalla grande con el mismo título, y bajo la dirección de Carlos Preciado.

Después de esta reseña acerca del trabajo de la escritora, esta tesis se enfocará en el contexto de la novela *Sho-San y la Dama Oscura*.

CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO Y *SHO-SHAN Y LA DAMA OSCURA*

1.1 El contexto posmoderno

La importancia del estudio de la posmodernidad en esta tesis está relacionada con la escritura particular de Eve Gil, ya que una de las hipótesis de este trabajo es que su novela *Sho-shan y la Dama Oscura* es una obra posmoderna, pues, como se explicará más adelante, rompe con las formas tradicionales del relato.

La noción de posmodernidad comprende un historial de debates, en los que cada exposición acerca del tema difiere, en ocasiones, una de otra. Sin embargo, haciendo un rastreo, podemos encontrar algunas claves que nos permitan acotar este término, puesto que esta expresión tiene una presencia que sigue su curso en nuestros días y ha pasado a ser fuente de análisis de diversos aspectos de la sociedad, la política, la economía, el arte y la filosofía, entre otras disciplinas.

Pero, si bien la posmodernidad es punto de partida para estudios en diversos campos, en el presente trabajo se recoge lo relativo al arte; además de un énfasis en la literatura, dado que el objeto de estudio es una novela.

Al comenzar la tarea de ubicar la posmodernidad, no podemos escapar al señalamiento que ésta nos hace con respecto a la modernidad, debido a que de entrada hallamos un parentesco entre ambos términos.

La palabra modernidad remite a una época en la que dominó la razón y la confianza en el progreso, cuando la forma de abordar los saberes era confinada a una categoría específica, conocimientos que hasta entonces parecían estar

amalgamados, para dar paso a una organización en ese tenor. Habermas llama a este pensar “proyecto moderno”, él se apoya en Weber y afirma:

Lo que denomino «el proyecto de la modernidad» tan sólo se perfila cuando prescindimos de la habitual concentración en el arte. [...] Max Weber caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan.

Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas visiones del mundo más antiguas podían organizarse para que quedasen bajo aspectos específicos de validez: verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza. Entonces podían tratarse como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad, o de gusto. El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte podían, a su vez, institucionalizarse. Cada dominio de la cultura se podía hacer corresponder con profesionales culturales, dentro de las cuales los problemas se tratarían como preocupaciones de expertos especiales (Foster, 1988: 27).

Algo parecido al pensamiento de Habermas es lo que afirma Arthur Danto (1999:28-29), cuando hace mención de la modernidad dentro de la filosofía y de cómo se buscan respuestas al enfrentar problemáticas con un tratamiento racional, por medio de un pensamiento estructurado, una especie de mapa donde se halla cómo encaminar las ideas⁵.

De esto deriva lo que en concreto fue el modernismo como manifestación artística, pues éste último conserva el espíritu crítico, con una clara tendencia a cuestionar qué es el arte, lo que culminó en el reconocimiento de la importancia que reside en sus formas. La construcción del objeto artístico es elemental. En

⁵Generalmente se considera que la filosofía “moderna” empieza con René Descartes, y que se distinguió por el giro hacia lo interior que adoptó dicho filósofo (su famosa regresión al “yo pienso»), en que el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien cuya mente está estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas. [...] Descartes y la filosofía moderna en general dibujaron un mapa filosófico del universo cuya matriz era la estructura del pensamiento humano. Comenzó a traer las estructuras del pensamiento a la conciencia, donde podemos analizarlas críticamente y así comenzar a comprender de una vez por todas qué somos y cómo es el mundo; desde que el mundo es definido por el pensamiento, el mundo y nosotros estamos hechos, literalmente, a la imagen el uno del otro (Danto, 1999: 28-29).

esta tarea de averiguar qué lo constituye como tal, Habermas dice al respecto: “En la historia del arte moderno es posible detectar una tendencia hacia la autonomía cada vez mayor en la definición y la práctica del arte [...] hacia mediados del siglo XIX, emergió una conciencia esteticista del arte que alentó al artista a producir su obra de acuerdo con la clara conciencia del arte por el arte” (Foster, 1988:29).

En el caso de las artes visuales, el modernismo pictórico no conserva el cuidado de la importancia mimética, esto no es imperante, más bien, la tarea se enfoca en averiguar cómo se constituye el objeto de arte, Danto menciona:

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaba o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema (Danto, 1999: 29).

Además de que el modernismo conserva de la modernidad el aspecto racional al hacer discusiones en torno al arte, también se presenta en él un desencanto vertido en las diversas vanguardias del siglo XX, las que a su vez son portavoces de la problemática de la representación. De esta forma, el paradigma creado por la tradición, en el que se concebía lo absoluto, es rechazado en las vanguardias y da paso a la variedad, a pesar de que en su momento fueron desdeñadas, como lo expresa Xavier Ruber de Ventos:

Si hoy en día es posible pensar en una productividad libre para todos, ello sin duda se debe al hecho de que las vanguardias pusieron en la picota la expresión «gran obra de arte». La escritura automática sigue conteniendo posibilidades de libertad que van mucho más allá de lo alcanzado por los propios surrealistas. Por fin, numerosos aspectos de la experiencia artística contemporánea

resultarían inconcebibles sin la noción vanguardista del montaje» (Casullo, 2004: 86).

El modernismo y las vanguardias se muestran como una respuesta reaccionaria, un cuestionamiento de la llamada realidad, y contribuyen a la discusión del legado de la tradición que había sido fundamento del arte de occidente, en el cual giraban las normas que lo acotaban. Hal Foster (1989: 16-26) habla de esto: “El modernismo estuvo marcado por tales negaciones [las que se hacía del arte] abrazando la esperanza anárquica de un «efecto emancipador», o el sueño utópico de un tiempo de pura presencia, un espacio más allá de la representación”, y agrega: “La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo”.

Asimismo, las vanguardias muestran un desacuerdo con el academicismo, lo que pasará al pensamiento de la posmodernidad en reminiscencias, (en Casullo: 2004:69) Lyotard anota: “[el academicismo] vulgariza e impone criterios a priori que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál es el público.”

Este ambiente de ruptura, de desacuerdo, hallado en la modernidad, coincidió con el momento en el que la posmodernidad concluyó su relación con lo planteado en el Siglo de las Luces⁶, como dijo Wellmer:

⁶Es el desligamiento del posmodernismo con este pensar, el cual Habermas defendería de manera optimista, pues en sus palabras: “El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. [...] Los filósofos de

El término posmodernidad pertenece a una red de conceptos y pensamiento “post” [...] pero cuya experiencia central, la de la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o finalmente también el proyecto de la civilización griega y occidental (Casullo, 2004: 201).

Por otra parte, este alejamiento del proyecto moderno no significa para el posmodernismo cortar lazos con el modernismo como manifestación, como un estilo artístico, pues éste último sería un periodo de desencanto y permitiría discutir la naturaleza del arte, es decir, cómo se ha instituido, al analizar su tradición.⁷

La relación del modernismo y el posmodernismo se hace evidente cuando ambos cuestionan las instancias en las que se da aquello nombrado arte, como cuando Lyotard nos lo indica al preguntarse “¿qué es lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (modo, modo, escribía Petronio), debe ser objeto de sospecha” (Lyotard, 1992: 23), entonces, no sólo existe entre estas dos nociones una afinidad sucesiva, en la que se dan temporalmente, sino como se ha visto, se vinculan en un orden de pensamiento, de reflexión, de cultura.

la Ilustración querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana. Los pensadores de la Ilustración con mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos” (Foster, 1988: 28).

⁷ Óscar del Barco, en su ensayo “La ilusión posmoderna”, menciona que: “Max Weber caracterizó a lo moderno como un proceso de racionalidad y de racionalización de la sociedad occidental (capitalista) que producía una creciente laicización-profanación de su cultura, cuyo efecto más fuerte a nivel de las consciencias era el desencanto” (Casullo, 2004: 193). Así, esta vía del raciocinio permitió poner en duda la totalización, la hegemonía, que se imponían a los cambios continuos en la apreciación y creación del arte.

Sin embargo, como ambos acogen realidades diferentes, los dos términos obran en distintas posiciones

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Lyotard, 1992: 25).

Ahora bien, al restringir el término “lo moderno” y posmodernismo en el arte, Danto (1999: 33) dice del primero que “pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960”, mientras que el momento posmoderno podría confundirse o ser engañoso, dado que confluyeron varias propuestas artísticas en poco tiempo, aun así el esfuerzo por demarcar el periodo lo denota al decir: “Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace urgente entender la transición histórica desde “lo moderno” al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender la década de los 70”⁸ (Danto, 1999: 35). Aquí cabe mencionar que Arthur Danto hace una equivalencia entre arte posthistórico y arte posmoderno al buscar una forma de referirse al arte que se manifestó después de la década de los 60, nos dice

Podríamos capitalizar la palabra «contemporáneo» para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del

⁸Recordemos que el posmodernismo rompe con los convencionalismos, y con el llamado “gran relato”, pues a la par del arte contemporáneo, nos dice Danto, con palabras de Belting, que hay una “relativa y reciente pérdida de la fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas deben ser vistas”(Danto, 1999: 27).

modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que pueda ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico (Danto, 1999: 34).

Lo problemático que puede resultar el intento de cercarnos el posmodernismo no sólo vendría a presentarse en su aspecto temporal, sino que esto llegaría a ser confuso con respecto a sus características que permitan reconocerlo. Danto, nos ofrece una guía:

Me parece que uno puede reconocer objetos posmodernos, aunque quizá con ciertas dificultades. [...] En el libro de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de 1966, hay una valiosa fórmula: «elementos que son híbridos más que “puros”, comprometidos más que “claros”, ambiguos más que articulados, perversos y también interesantes.» Se podrían ordenar las obras de arte utilizando esta fórmula, y probablemente se obtendría una lista coherente y homogénea de obras posmodernas (Danto, 1999: 34).

Así vamos encontrando rastros que nos llevan a identificar al posmodernismo, a pesar de que algunas veces juega a confundirse con la concepción moderna del arte, no es imposible hacer las diferencias pertinentes.

Para finalizar este apartado, en el que se ha hecho una revisión breve y general de la posmodernidad, habrá de mencionarse lo escrito por Hoffman, como una forma de condensar lo dicho anteriormente.

El arte posmoderno es visto para ser “purificado”, en otras palabras, liberado de conceptos totalizadores como “realidad”, “verdad”, “lógica”,

“significado” e “interpretación” a favor de lo imaginario, lo autorreflexivo, lo incoherente, lo discontinuo y de lo inmanente⁹ (Hoffman, 2005: 37).

1.2 Posmodernidad en la escritura

Como se ha dicho antes, y para remarcar lo que se defiende en este trabajo, varias características modernas siguen vigentes en el posmodernismo, con sus respectivas diferencias en la propuesta estética de cada una.

Peter Barry (2002:78) dice que el modernismo fue un “parteaguas en las artes, el cual debilitó mucha de la estructura de los inicios del siglo veinte practicada en la música, la pintura, la literatura y la arquitectura. [...] Sus reminiscencias aún se perciben y muchas de las estructuras derribadas nunca serán reconstruidas”.¹⁰ De manera que “sin la comprensión del modernismo, es imposible entender la cultura del siglo veinte” (Barry, 2002: 78).

Y en la medida en que las artes rechazaban la línea tradicional en la que se habían inscrito, sucedió que “en literatura finalmente hubo un rechazo del

⁹El arte posmoderno es visto como una “purificación”, es decir, la purificación de conceptos totalizadores como “realidad”, “verdad”, “lógica”, “significado”, y la interpretación a favor de lo imaginario, lo autorreflexivo, la incoherencia, la discontinuidad y lo inminente. [*Posmodern art is seen to be “purified”, i.e. cleansed from such totalizing concepts as “reality”, “truth”, “logic”, “meaning”, and interpretation in favor of the imaginary, the self-reflexive, the incoherent, the discontinuous, and the imminent.*]

¹⁰El modernismo fue un parteaguas en las artes; derribó gran parte de la estructura anterior al siglo XX, practicada en la música, la pintura, la literatura y la arquitectura. [...] Sus reminiscencias todavía se sienten hoy en día, y muchas de las estructuras que derrocó no han sido reconstruidas. [*Modernism was that earthquake in the arts wich brought down much of the structure of the pre-twentieth-century practice in music, painting, literature, and architecture. [...] Its after-shocks are still being felt today, and many of the structures it toppled have never been rebuilt.*]

idealismo tradicional (tramas cronológicas, relatos continuos transmitidos a través de narradores omniscientes, “finales cerrados”, etcétera) a favor de formas experimentales de diversos tipos”. (Barry, 2002: 79).

Asimismo, Barry menciona algunas características de la literatura moderna, las cuales eran compartidas por diversos autores, dentro de su producción literaria, tanto de lengua inglesa, como francesa y alemana (por ejemplo T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Marcel Proust, Franz Kafka y Rainer Maria Rilke, entre otros:

- Un nuevo énfasis en impresionismo y subjetividad, esto es, en *cómo* vemos en vez de *qué* vemos (una preocupación evidente en el uso de la técnica del *fluir* de la conciencia).
- Un movimiento (en las novelas) a partir de la objetividad aparente proveniente de este tipo de características como: narración omnisciente externa, puntos de vista fijos y posturas morales muy claras.
- Una borrosa distinción entre géneros, de manera que la novela tiende a ser más lírica y poética, por ejemplo, y los poemas más documentales y parecidos a la prosa.
- Un nuevo punto de unión para las formas fragmentadas, narrativa discontinua, y los *collages* de diferente material de azar aparente.
- Una tendencia a la reflexión, por lo que los poemas, obras de teatro, novelas aumentan sus emisiones concernientes a sus propia naturaleza, estado, rol (Barry, 2002: 79).

Estas características tomarán forma en la escritura posmoderna, pues hubo un periodo en el que las innovaciones y la experimentación en las artes

permanecieron a la espera debido a que los ojos estaban puestos en otras preocupaciones, como en el pronto desenlace de las agitadas guerras.¹¹

La escritura posmoderna conserva, entonces, las estrategias utilizadas por la pluma moderna, pero además habrá de agregarse a las características enlistadas anteriormente el tinte paródico y la simpatía por el eclecticismo en la literatura. Barry, con una definición del *Diccionario de términos literarios y teoría literaria* que referencia la identificación del posmodernismo, nos dice: el posmodernismo es caracterizado por “una aproximación ecléctica, escritura aleatoria, parodia y pastiche” (Barry, 2002: 80).

Así vemos cómo la escritura moderna y posmoderna recurren a técnicas semejantes, lo cual da pauta a que se perciba la familiaridad entre textos modernos y posmodernos. Sin embargo, no podría afirmarse que una manifestación venga a presentarse como el calco de su antecesora, pues como nos dice Barry al citar a Jeremy Hawthorn:

Ambos [modernismo y posmodernismo], nos dice, muestran una gran prominencia por la fragmentación como una característica del arte y la cultura del siglo veinte, pero ambos lo han hecho en modos muy diferentes. El modernismo caracterizó en cada una de las formas para registrar una nostalgia profunda por una época temprana cuando la confianza fue total y autoritariamente intacta. [...] Para el posmodernismo, por el contrario, la fragmentación es un estímulo, un fenómeno libertario, sintomático de nuestro escape del abrazo claustrofóbico proveniente de sistemas de creencias reparadas. En una palabra, el modernista lamenta la fragmentación mientras que el posmodernista lo celebra. (Barry, 2002: 81).

¹¹El modernismo pareció retirarse considerablemente en la década de 1930, particularmente, sin duda, a causa de las tensiones generadas en una década de crisis política y económica, pero un resurgimiento tuvo lugar en los años de 1960s. (Barry, 2002:79).

De esta forma, ha de quedar claro que las peculiaridades tanto en la literatura moderna como posmoderna son compartidas, pero sus funciones difieren: en la primera, las novedades en la escritura estaban encaminadas a lamentar la crisis y derrumbe de las instituciones del arte tradicional, distinto del posmodernismo en cuanto a que éste pone en evidencia el desplome y no ve en la tradición el ennoblecimiento, el remedio al declive, antes bien critica los procedimientos y recursos utilizados en el arte, volviéndose experimento y plataforma para exponer la situación de las manifestaciones artísticas.

A continuación veremos la relación entre la escritura posmoderna y la constitución de la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*. Rasgos como el género híbrido y el rompimiento con la linealidad del relato tradicional a través del intertexto y la parodia, son los recursos periódicos en la narrativa de Eve Gil.

1.3 Sinopsis

Antes de un análisis intertextual de la novela de Eve Gil, se presenta la sinopsis del texto.

Sho-shan y la Dama Oscura comienza con la llamada “Parte I”. Con una línea que declara acciones transcurridas en el pasado, remontándose 10 años atrás, inicia el relato. Esto es señalado por una voz femenina que se aut nombra Murasaki Fujita, la cual se designa como *mangaka* (profesional en el dibujo de historietas

japonesas), quien relata a partir de sus 21 años. El tiempo cambia a presente en cuanto denomina su estado actual: creadora de *Sho-Shan Z*.

La narradora nos advierte que lo descrito partirá del diario en el cual recogió hechos de los 9 a los 11 años, hechos que por ser dolorosos tornará al lenguaje gráfico en su totalidad y a través de éste construirá su historia y en él recapitulará sus vivencias.

El diario de MurasakiFujita permite recuperar los sucesos que se dieron antes del asunto crucial: la muerte un niño, amigo de la hermana de Violeta. Esta parte introductoria de la novela permite a la narradora presentarse, además de hacernos notar la importancia de su madre, Dama, y cómo influye en su propio reconocimiento.

Sin embargo, Murasaki se enfrenta a las burlas y el rechazo de sus compañeros; debido a su apariencia asiática, su condición trae consigo rumores: “Todos dicen en la escuela que seguramente soy hija de un cocinero de chop-suey” (22). Esto despierta en ella la curiosidad e indaga su ascendencia, lo que a la par permite que Dama también se conecte con su pasado; sin embargo, no puede brindarle información a su hija, pues no tiene recuerdos de su niñez y mucho menos el que ella hubiese estado en Japón, aunque su comportamiento hiciera parecer todo lo contrario.

La cercanía que hay entre Murasaki y Dama permite el aprendizaje acerca del país oriental, pero también sirve de apoyo en el cuidado de Lu, la hija menor de Dama. Lu tiene un comportamiento peculiar, por lo cual necesita sumo cuidado,

de lo contrario podría correr peligro debido que es muy inquieta. Lo único que logra mantenerla atenta son las mariposas.

Dama se declara como una madre aguerrida, que cuida del bienestar de sus hijas. Incluso, en una ocasión defendió a Lu de un golpe, tras un incidente en el que su padre se molestó, debido a que la pequeña rompió un objeto. Dama salió al encuentro como una heroína, e interceptó una bofetada; posteriormente, el padre de Lu se disculpó. La pequeña continuó con los disturbios hogareños y, un día, fue diagnosticada con síndrome de Asperger¹². Esto entristeció a Dama, pero poco a poco comprendió el padecimiento, a través de la instrucción de su doctor. A partir de ese instante, hubo esmero en entender a Lu.

Conforme avanza el relato, Murasaki describe a Dama, quien es definida como una escritora de cuentos infantiles, cuyo verdadero nombre es Dagmar

¹² De acuerdo con Thomas P. Gullotta (*et al.*) en su libro *Asperger Syndrome. A Guide for Professionals and Families*, "El síndrome de Asperger fue descrito por primera vez por el doctor Hans Asperger, en 1944, quien utilizó el término "psicopatía autista". De acuerdo con el doctor, los síntomas iniciales, por lo general, incluyen aislamiento social; dificultad con aspectos no verbales de la comunicación; lenguaje idiosincrático; egocentrismo, e intensos, inusuales y específicos intereses. En varios de los casos, exhibieron inteligencia superior a la media y habilidad notable en campos avanzados".

Asimismo, el síndrome de Asperger es una deficiencia de las habilidades sociales que suele detectarse en la infancia. Algunas de sus características son: no disfrutar del contacto social, poca tolerancia a la frustración, llorar por pequeños motivos. Cuando disfruta suele excitarse: saltar, gritar y aplaudir; dificultad para entender las intenciones de los demás, periodos de ausentismo, absorto en sus pensamientos, dificultad para entender preguntas complejas. Repetir ciertas acciones o pensamientos, eso le da seguridad, tiene rituales elaborados que deben ser cumplidos; por ejemplo, alinear juguetes antes de irse a la cama. Además siente angustia o malestar ante sonidos ordinarios, como aparatos eléctricos y en algunos casos adquiere el lenguaje de forma tardía. Fuente:

http://www.asperger.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=49, consultada 30 de marzo de 2013.

Oscura. Ella creó un personaje de nombre homónimo al de su hija, y en esa historia se considera a otros personajes como Cho, quien es la mejor amiga de Murasaki en el cuento. Dama es reconocida por su escritura y tiene la admiración de su hija y los amigos de ésta, quienes la ven como una “heroína manga con súper poderes” (32). Además de que físicamente es atractiva, su carácter voluble no la aparta del rechazo de otros. En el ambiente escolar también hay intolerancia constante ante las costumbres y acciones que realizan Violeta y Dagmar, pues la hija tiene continuas llamadas de atención. Sin embargo, el trato de Dama hacia los demás es cortés.

Murasaki narra pasajes importantes que comparte con Dama, pero también nota que cuando Lu llega a sus vidas poco a poco la diversión se ve disminuida.

Dama pasa tiempo considerable con Violeta, y aprovecha para acrecentar su bagaje cultural de Oriente. Un momento muy significativo es cuando Violeta cumple 11 años y su madre le obsequia un biombo. A través de este objeto conforman un espacio para la confidencialidad entre madre e hija, además de que el presente concuerda con la primera menstruación de Violeta. También posee una tienda de campaña que utiliza como habitación y en la que alberga sus objetos más preciados. Dama le construyó además un santuario budista, al que le llaman imperio bonsái. Es en esta edad cuando Violeta adopta una tortuga a la que llama Nó.

En cuanto a Lu, Murasaki advierte que es ingresada a la misma escuela que ella (de nombre Sir William Shakespeare), contrariamente a las indicaciones

de los médicos, donde las profesoras, en primera instancia, solapan el comportamiento de Lu, pero después lo desacreditan.

Murasaki presenta una página de su diario del 23 de febrero de 2001, cuando tuvo un encuentro con un bonzo al interior de su tienda, quien la prevé del peligro que corren Dagmar y Lu, al referirse a ellas, las llama Dama y Cho, sus nombres secretos. Esto lleva a pensar a Murasaki que él conoce con anterioridad a su madre. Al finalizar el relato de este día, la narradora aclara que comenzará la remembranza ayudándose de la interpretación de sus dibujos, “A partir de aquí es Murasaki adulta quien habla, interpretando sus dibujos de infancia, por lo que os advierto, la historia puede sonar demasiado descabellada” (45).

El recuento del incidente ubica en el relato a Murasaki mientras tomaba clases. En su instituto hubo un alboroto; al instante, la directora, miss Bily y miss Melissa fueron a buscarla a su salón, quienes la condujeron con Lu y miss Amélie, que cuidaba a la hermana de Violeta.

Desde la escuela intentaron contactar a los padres de Lu y Violeta, pero debido a sus respectivos trabajos no los hallaron. Sin embargo, la madre de Toto se presentó de inmediato en la escuela. Alterada arremetió contra la directora. Tras indagar, se reveló que Lu había asesinado a Toto; de inmediato, la responsabilidad fue atribuida a Dagmar.

La policía llegó, a cargo del oficial Gervasio Moreno, quien inició la investigación sobre el accidente, pero de nueva cuenta hubo insistencia en que Dagmar tenía que responsabilizarse por lo ocurrido. Cuando la madre de Violeta

llegó a la escuela, de inmediato fue interceptada una de las profesoras del colegio, por miss Bily, reprochándole lo sucedido, a lo que Dagmar respondió molesta y violenta contra la dueña de la escuela.

Después de las declaraciones, se acordó que Lu permanecería en arraigo domiciliario, mientras se resolvía el caso. Dama se dedicó a cuidar de Lu. Pronto la prensa comenzó a instalarse fuera del departamento de los Monsalve-Oscura y hostigaba a la familia.

Por segunda ocasión, Murasaki tuvo un encuentro con el bonzo, pero esta vez la plática se torna reveladora, momento en el cual revela su nombre: ArigatoSensei, y confiesa conocer a la madre de Murasaki desde años atrás. Murasaki aprovecha para hacer preguntas acerca de Dama, por lo que Arigato le declara la verdadera naturaleza de ella y su hermana: son resultado híbrido del mundo manga y el humano, debido a que Dama es el resultado puro del manga, pero su creador la confinó a la mortalidad.

En el llamado “Primer Ova”¹³, Dama decide ir al sepelio de Toto. Para ello opta por vestirse de kimono blanco en señal de luto. Al percatarse Murasaki de la decisión de Dama, intenta convencerla de ir con ella para poder cuidarla, aunque Dama se niega; finalmente van juntas. Al llegar al funeral, se enfrentaron con la madre de Toto, quien escandalizada por la presencia de Dama, señaló que era un mal ejemplo y peligro para la comunidad. Dama dio unas palabras en las que expresó el dolor por lo ocurrido, después se alejó del funeral junto con Violeta.

¹³OVA corresponde a las siglas en inglés de *original video animation*, y en él se estrena un episodio por separado de alguna serie anime, que a su vez presupone mayor calidad y puede contener una historia alternativa a la que se plantea en la serie inicial.

Pero antes de partir, fueron detenidas por el padre de Tomás, en cuanto las alcanzó, amenazó a las Oscura. Él apuntó con una pistola oculta dentro de su vestimenta y disparó contra Violeta, en venganza de su hijo.

“La Parte II” comienza cuando Murasaki retoma la acción después del atentado por parte del señor Fuertehijar. Sin embargo, ella sigue viva a pesar del disparo. Posteriormente, tuvo un encuentro nuevo con ArigatoSensei, quien le explica que debido a su constitución híbrida no murió. Le aconseja ser cautelosa, pues aún peligra su vida, debido a que el demonio de Izanami (que persigue a Dama Murasaki) estuvo detrás del acto del señor Fuertehijar, y poseído la atacó. Sin embargo, tanto Dama como el padre de Toto desconocen que el ataque a Violeta fue real.

Después de que Arigato le cuenta sobre Izanami, Murasaki indaga, y por medio de internet encuentra que es parte de un anime titulado *Tinta Violeta*, de JinzaburoKunikida, demonio que retoma del anime Master Higo. Conforme avanza su búsqueda, repara en dos personajes: Dama y Arigato Sensei. Asimismo le impresiona la biografía de Jinzaburo Kunikida, quien es un hombre que vive bajo estrictas reglas, así como la sobriedad que tiene, pues no gusta de la vida pública. El anime *Tinta Violeta* está basado en la escritora japonesa Murasaki Shikibu, debido a que al autor le atraía la figura de la escritora y poeta, además de la época en la que vivió. Singularmente, la serie se transporta al siglo XX, donde seguirá su transcurso con la misma protagonista, homónima a la poeta.

Tras el accidente en la escuela de Violeta sobrevinieron las burlas y comentarios malintencionados por parte sus compañeros pero sus amigos, Rodrigo y Marcos, estuvieron en su defensa y apoyo. Sin embargo, Violeta reacciona contra el hostigamiento de Brenda, pues no paraba de molestarla, así que la golpea. Esto llama la atención de sus profesoras, quienes la reprenden como si fuese un crimen lo sucedido. Al final, la expulsaron de la escuela, lo que motiva una nueva aparición de la prensa, pues ante el altercado entre Brenda y Violeta que no pasó a mayores, se comenzaron a publicar noticias que condenaban a la hermana de Lu; sus padres decidieron mantenerla en casa para apartarla del alboroto.

Murasaki se recluye en su tienda. A punto de dormir, escuchó un ruido en la habitación de su hermana, acudió a investigar y en cuanto ingresó a donde Lu, la encontró a través de una luz en la que su constitución era diferente. Cuando Violeta cruzó el umbral de aquella luminosidad, se convirtió en anime y dentro de ese espacio ella es capaz de expresarse en lengua japonesa, misma que sorprendentemente usa Lu también. Violeta aprovecha para preguntar a Lu acerca de la muerte de Toto; la pequeña le confiesa que no quiso lastimarlo, sólo deseaba protegerlo de Izanami. Arigato se aparece ante las dos, pero en forma de insecto y les recomienda cuidar de su madre, ya que ésta ignora su constitución manga, lo que la hace vulnerable a los daños de su enemigo.

Por otra parte, Dagmar busca aclarar el incidente y acentuar inocencia de sus hijas, para ello acepta una entrevista por televisión para exponer el síndrome

de Lu, además de que está en contra de que vean a Violeta como una niña trastornada por el anime.

Posteriormente, Dama invita a cenar a la madre de Toto, Neira, para buscar pacificar su situación, además intenta hablar con ella para que retire los cargos en contra de Lu. Pero Neira asegura la culpabilidad de la pequeña y reafirma su deseo de que castiguen la muerte de su hijo; la cena terminó de forma violenta pues esto ofende a Dama y a gritos corre de su casa a la madre de Toto. Después Murasaki intenta revelar lo que Lu le comentó acerca del accidente, pero apenas dice que tuvieron una conversación, Luis la censura y no habla más, guardándose el secreto de la inocencia de Lu y la constitución mestiza de las hermanas.

Días después, en un periódico se comentó que la identidad de Dagmar Oscura era de origen dudoso, pues existían inconsistencias en su documentación de identidad. Esto estremeció a Dama aunque después ignoró los hechos. Violeta volvió a indagar en internet, ingresó a la web de Jinzaburo Kunikida, donde encontró información acerca del personaje Dama Murasaki. Este personaje, leyó Violeta, puede realizar todo aquello que sueña; Izanami, por su parte, es descrito como un demonio que fue desterrado del Paraíso, tras probar de los frutos del árbol del conocimiento, un demonio que desea poseer a Dama Murasaki. Dentro del anime de Jinzaburo, se cuenta la persecución de éste contra Dama, durante la era Heian del Japón.

No obstante, la historia (a través de un sueño de la protagonista de este anime) se transporta a China en 1989, durante el suceso trágico de Tiananmenn,

donde conoce al ministro Chen Xingcun y se comprometen. Pero hasta ahí llega el anime, debido a que fue suspendido. Al encontrarse con esto, Murasaki relaciona la historia del anime con su madre y familia. Recurre a su padre para que aclare sus dudas. Violeta acude al hospital donde trabaja Luis y entablan conversación. Él comienza por decirle que en realidad encontró a la madre de Violeta herida en Tiananmenn, casi destrozada y preñada, lo cual lo motivó, junto con su mentor, el doctor Caiwei, a mantenerla a salvo.

Sin embargo, ayudarla implicaba un riesgo por ser una manifestante, así que le atribuyeron la identidad de una chica costarricense llamada Dagmar OscuraIngvarsson, quien había muerto días atrás. Durante el proceso de curación de Dama, Luis se enamoró de ella, a la par que comenzaba a sentir afecto por la bebé que logró nacer, llevándolo a buscar la forma de adoptarla, eso condujo a una serie de invenciones que al final le permitió casarse con Dama y amparar a Violeta. Superando eso, el problema al que se enfrentaría después es que Dagmar no recordaba su procedencia, pero con astucia, Luis llevaría a ambas a México, cuando Violeta cumplió tres años. A pesar de la confesión de Monsalve, Violeta le agradece los cuidados destinados a ella y no importa saber que no es su padre biológico, pues se siente orgullosa y le expresa su cariño.

Y, aunque pareciera que las difamaciones hacia Dama serían pasajeras, se publica la supuesta verdadera identidad de Dagmar: la de una terrorista de la policía secreta de Japón, de nombre DanaeFujita, que al momento de la masacre de Tiananmenn tenía el alias de Valentina Nóvgoroda, encubierta por los rusos, y se comprometió con el ministro C. Xingcun como labor de espionaje. En esa

misma nota, se anexó una fotografía de Dagmar con su prometido, a quien Violeta reconoció instintivamente como su padre. Después indagó sobre él en la red. Tras la noticia, Dama y Luis mantuvieron una charla dolorosa que se tornó comprensible debido a que el señor Monsalve reiteró el amor por su esposa. Aquí finaliza la “Segunda Parte”.

Antes del siguiente apartado, se incrusta un “Segundo Ova”, donde Murasaki aclara que lo relatado en este fragmento es parte de un sueño, además menciona que fue en japonés. Dama tuvo un encuentro con el padre de Toto, en medio de la oscuridad y en un lugar apartado. El señor Fuertehijar, de forma contundente, declaró su intención de matar a Dama en venganza de Toto, y en cuanto la atacó, ésta se defendió, se tornó violenta e hirió a su enemigo. Esto dio lugar a una escena cruenta; describe a su madre como un ser del cual emergieron cuchillas que hirieron al hombre. De inmediato, Violeta despertó alterada.

En la Parte III, Murasaki cuenta la disputa que sufrirían cuando un par de trabajadoras sociales acuden a la casa de los Monsalve-Oscura por Lu, tales mujeres apellidadas Tinoco y Henríquez tuvieron una actitud desafiante y burlona con la familia, amenazando a los padres de perder a sus dos hijas. Luis resolvió dejar que Lu fuera con ellas, mientras buscaban ayuda legal.

Una vez Lu presa de las trabajadoras sociales, Violeta investiga a DanaeFujita y lo que encuentra solamente es una referencia a un filme que ficcionaliza su figura. Sensei la descubre y reprime a Murasaki, ambos en un

encuentro dentro de su tienda. Arigato le encomienda socorrer a Cho, pues peligraba al estar recluida, y a Dama, ya que dejarla sola la debilitaba.

De modo que, de madrugada, Dama se dispuso a ir por la pequeña Cho al hospital donde la aislaron. Apenas Murasaki intuyó el escape de su madre, la convenció de llevarla consigo. Rumbo al rescate, Murasaki entabló contacto con Cho a través del pensamiento, el puente psíquico que sólo podría lograrse por medio del reconocimiento de su parte manga.

Al llegar al hospital, el personal se escandalizó al ver a Dagmar, pero aprovechando el alboroto, Murasaki se escabulló al encuentro de su hermana a quien maltrataban. Murasaki la encuentra a punto de que le realicen una lobotomía y encolerizada lanza amenazas contra los médicos, utilizando la lengua nipona que al instante se vuelve inherente a Cho y a ella. Ambas huyen del encierro, y provistas de súper poderes se encuentran con Dama, quien era presa del personal del hospital, a punto de que las tres salieran del lugar.

El “Tercer Ova” da continuación a lo que no fue resuelto en la Parte III, después del asalto al hospital.

Dama detuvo la persecución al dejarse ver ante todos bajo la forma de una mariposa, lo que aterró a los presentes, resultado final tras una metamorfosis sutil de la que Murasaki fue testigo: “Estaba muy delgada, cada día más semejante a una cigarra” (60). Pero, a pesar del miedo que despertaba, una bala la hirió de forma que contraatacó con un agujonazo, utilizó sus extremidades como cuchillas y su trompa para luchar con sus adversarios. Aunque herida, Dama ordenó a sus

hijas salir. En cuanto ellas tuvieron encuentro con el exterior del hospital, sus poderes cesaron. Cuando a su encuentro iba Dama, ya sin la mutación, fue baleada por el padre de Toto, a quien arrestó el oficial Moreno. Luis acudió al auxilio de su esposa, sin embargo sólo alcanzó a despedirse de ella, mientras sus hijas presenciaban el fin.

En el “Epílogo”, se presenta una chica descrita a sí misma como una “mujer alta y delgada”, de apariencia asiática, cargando con un estuche de dibujo. Recibida por un mayordomo, Doppo, llega a una residencia señorial. Ahí logra entrevistarse con JinzaburoKunikida, Murasaki le cuenta que tras la muerte de su madre, ella y Luis se instalaron en Japón, mientras que Lu vive con sus abuelos en Estados Unidos. Ella le entrega una carta que su madre escribió a Kunikida, en la cual pide que ayude a sus hijas; además, en esa misiva Dama pide a Kunikida que explique a Cho lo sucedido para que la verdad la reconforte, y además solicita que Murasaki sea instruida como dibujante.

En un momento de confianza, Jinzaburo le dice cómo conoció a Dama: mientras él buscaba inspiración para retratar a quien sería la protagonista de su manga, vio a Dama, quien lo maravilló con su elegancia y belleza. Kunikida, sin ignorar de la muerte de Dama, pregunta a Murasaki qué sucedió tras la tragedia del hospital, ella le expresa el momento angustiante que tuvo tras el encuentro con el señor Fuertehijar, el que le pidió disculpas y dijo que antes de la muerte de su esposa, ésta le reveló haber estado envenenando a su hijo, y probablemente Toto habría sufrido un ataque al corazón, que le quitaría la vida. Cho fue eximida por el

padre de Tomás. Sin embargo, Violeta no disculpo al señor Fuertehijar y jamás volvió a tener contacto con él.

Después de la charla con Kunikida, Murasaki fue invitada a una reunión con él. Acudió y se encontró a compañeros de Jinzaburo, además de un productor ejecutivo de Fuji TV. Murasaki fue atraída por un joven mangaka llamado Genjo Bando. En esa junta, se le hizo la propuesta de ser quien creara *Sho-Shan Z*, un anime en el que dispondría de los personajes que deseara, lo cual la hizo pensar en la oportunidad de reivindicar la imagen de su hermana, su historia y vencer a Izanami finalmente.

En el siguiente apartado, se presenta un análisis de los personajes, debido a la interesante red de vínculos que se establecen entre los nombres, lo cual suma complejidad a la novela.

1.4 Los personajes y el juego de la identidad

Los nombres de los personajes permiten cambiar de un escenario a otro en la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*, un tanto vacilante en cuanto a si son parte de una invención de la narradora, un recuerdo o lo que ella vive en el presente.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel (1998), en su texto *El relato en perspectiva*, es primordial el recurso de la descripción en la narrativa, debido a que se trata de una herramienta con la que se construyen tanto lugares como personajes, objetos y tiempo.

Para significar los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas

descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido. [...] La descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar la simultaneidad, y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales (Pimentel, 1998: 37).

Murasaki tiene una predilección por nombrarse a sí misma de esta forma, en lugar de Violeta. A través del primer nombre se personaliza al narrar, como una forma de afirmar que la escritura sigue los hilos de la ficción, no de la realidad, donde corresponde Violeta. Con este último plasma los hechos trágicos en su diario; mientras que Murasaki narra a través de dibujos, al tratar de guardar distancia con lo que sucedió.

Murasaki queda descrita a través de rasgos característicos en la novela: el gusto por lo japonés y su estrecha relación con esta cultura que fue facilitada por su madre, quien es una experta en el tema.

Dama y Murasaki son cómplices, escapan de las designaciones comunes, comenzando por sus nombres que no corresponden a los utilizados en la cotidianeidad. Frases, modos de comportarse y gustos son compartidos por ambas.

El espacio en la novela parte de la identificación del ambiente familiar, a través de los individuos que conforman el núcleo filial; de este modo, en un primer momento, son presentadas dos hermanas: “Mi hermanita tenía cuatro años cuando mató a su mejor amigo” (8).

De ahí, la descripción girará en torno a los personajes. Al respecto, Pimentel refiere:

La forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es evidentemente la *descripción*, misma que puede definirse elementalmente como la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*. El nombre —que puede ser propio o común, simple o compuesto, lexema o frase pronominal— funge como *tema descriptivo* susceptible de una descomposición semántica o morfológica que se manifiesta en la serie *predicativa* como un *inventario* de propiedades, atributos o detalles (Pimentel, 1998: 39).

Aunque la referencia al nombre de los personajes no se explicita en primera instancia; el listado de atributos, lo que la teórica llama “serie predicativa”, facilita la identificación, incluso la diferenciación de los partícipes de la historia. En este sentido, tenemos la descripción de un primer personaje:

Yo tenía once y soñaba con ser esto que soy: una *mangaka*, es decir, una creadora de mangas y animes. La más joven de la historia y una de las pocas extranjeras (sólo somos dos: un italiano de nombre Francesco Bellissimo y yo). Mexicana con apariencia de china y pseudónimo japonés: MurasakiFujita [...] Soy autora de una de las series más amadas por todos los niños, la de mayor rating en Fuji TV [...] Además soy creadora del personaje del mismo nombre [...] (15).

A través de esta primera caracterización se dibuja a un personaje femenino que tiene una profesión, pero, aún no se nos revela su nombre. Tenemos su pseudónimo, que, de forma concordante, va de la mano con la descripción física que se nos hace del personaje y lo que profesa.

Luz Aurora Pimentel dice que todas las particularidades añadidas a un objeto o a un personaje, como en este caso, retratan aquello que pertenece a tal identidad; esta selección de características parte de algo innumerable, pero se acotarán las posibilidades según sea la imagen deseada, que se quiera revelar:

En general, el nombre del objeto a describir -mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo- se enuncia, enunciado así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o “detalles” que van “dibujando” el objeto. Esa serie es,

en principio, ilimitado; se puede ofrecer uno o mil detalles para construir la “imagen” de un lugar, de un objeto o de un personaje (Pimentel, 1998: 25).

Sin embargo, al rescatar lo dicho por Pimentel en cuanto a los nombres propios que carecen de un referente inmediato con el cual se pueda generar una conexión directa de significado, por ejemplo, en el caso del título de la novela, se hace referencia a un nombre no hispano. Tal designación no está conectada con una figura o entidad conocida, por lo que, al correr la historia, veremos que este nombre adquirirá sus características a través de la descripción. La teórica nos dice al respecto que

Aquellos personajes que ostentan un nombre no referencial, se presentan, en un primer momento, como recipientes vacíos. Su nombre constituye una especie de “blanco” semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente. “En una narración clásica se llena rápidamente gracias a un “retrato” bastante completo.

En relatos modernos el retrato es discontinuo y se extiende a lo largo de muchas páginas. Ahora bien, ese blanco es relativo y puede estar motivado en mayor o menor medida. Se puede pensar en toda clase de motivaciones para el nombre de un personaje [...] En los personajes no referenciales, cuyos nombres están inicialmente “vacíos”, el proceso acumulativo por medio del cual se van llenando es también, y con mucho, de naturaleza narrativa: el nombre se colma de historia y no meramente de atributos de personalidad. (Pimentel, 1998: 64-66).

De tal forma que los nombres empleados para intitular la novela adquirirán sentido a partir de la ligazón hecha con la descripción de sus acciones dentro de la narración.

Así, sobresalen aquellos pasajes en los que el nombre variará, de acuerdo al papel que tome el personaje dentro de la novela: Dama será madre de familia: “La primera frase que escucho cada mañana, mientras Mamá me hace cosquillas

en las plantas de los pies es *ohaiogozai-masu*, y la última, *mata asita*, pronunciadas por Dama. Ésta última es señal de que el cuento ha llegado a su fin y debo ingresar al mundo de los sueños” (21).

Nombrando a su madre, Dama, Murasaki establece el vínculo más íntimo entre ambas: “Ella no sería más Mamá sino Dama, igual de Dama Murasaki, la Sor Juana de los japoneses. Puedo dirigirme a ella por su nombre secreto frente a los demás, ya que “Dama” se parece a “Mamá” e incluso su verdadero nombre que es Dagmar” (19)¹⁴.

El primer apellido de Dagmar, Oscura, añade sentido al personaje: “Al parecer Dagmar Oscura no sólo es el nombre de pluma de la madre de Luisita Monsalve, sino también un alias tras el cual se escuda desde hace doce años” (128); y se agrega: “Dama se llama en realidad Dagmar Oscura y es escritora de cuentos para niños. La más famosa del mundo” (29).

Después, se le anexa un nuevo apellido, y con él, Dagmar Oscura Ingvarsson, el pasado de una espía fugitiva de la ley de China se hace presente. A ese personaje le salva la vida el doctor Monsalve a través de una cirugía, aunque tal nombre es dado de forma arbitraria, pues le fue puesto a partir de la identidad de otra joven a quien el doctor Monsalve atendió, pero no logró salvar: “La joven que nos llegó con la cabeza rajada se llamaba Dagmar Oscura Ingvarsson, tenía veintidós años y estaba acreditando un máster en Economía” (141).

¹⁴ No sólo la relación madre-hija se presenta en este fragmento de la novela, sino que a través de sus nombres “secretos” se crea un código de identificación entre ambas, y sus vidas transcurren en otro plano: el del manga.

Sin embargo, Dama es el nombre del que se sirve para encarnar a una superheroína: “Es una heroína manga con súper poderes: se transforma en una gigante y colorida mariposa cuando se enoja” (32), “esta vez Dama vencería a Izanami para siempre” (218).

Por su parte, Violeta Monsalve es hija de una escritora y de un neurocirujano: “Me llamo Violeta Monsalve” (19). Pero en lo “secreto”, recibe el sobrenombre de Murasaki, invención de su madre, tras un acuerdo: “Mi mamá empezó a llamarme Murasaki, es decir, Violeta en japonés, desde que a los tres empecé a manifestar interés exagerado por todo lo relacionado con esa cultura, en especial hacia los cartones animados que me dejaban en estado de trance. Desde entonces acordamos que no sería más Violeta sino Murasaki, y ella no sería más Mamá sino Dama” (19).

También se le reconoce como pequeña heroína, de constitución híbrida, que cuida de su hermanita y su madre, de esta forma es nombrada como Murasaki/Murasaki-chan: “Mestizas, Murasaki-chan, mitad humano mitad anime. ¿Acaso Mamá no te ha enseñado suficiente japonés?” (104). “—Oh, Mulasaki-chan, no sel lo mismo: tú sentilte cómoda con animes porque sel tu mundo, no porque seas idiota. Es como milalse en espejo pala ti” (174).

Violeta se reconoce como dibujante. Después de diez años y al trasladarse a Japón para ser una profesional del arte manga, toma el nombre de MurasakiFujita:

—Por aquí, señorita Fujita— me indicó Doppo con dulzura [...] Pasé frente a un domo de espejos que me reflejaba de cuerpo entero y con discreción supervisé mi

aspecto. Era una mujer alta y delgada, muy delgada. Acababan de hacerme un corte sofisticado que me caía liso y disperejo hasta la mandíbula. Aunque mis ojos parecían muy grandes para mi rostro pequeño de agudos pómulos y barbilla casi inexistente, nadie dudaría de mi ascendencia asiática. Me había maquillado poco, no acostumbro hacerlo de hecho, y me había puesto un caftán blanco que me hacía parecer muy espiritual. Bajo el brazo acarreaba mi estuche de dibujo” (193).

Luis Monsalve es una pequeña envuelta en un escandaloso incidente: “Lu no podía haber matado a un niño algo más pequeño, como no fuera por accidente” (15). Cho-chan es la designación para Lu en el mundo manga: “—Cho —el bonzo volvió a referirse a Lu por su nombre secreto— sel casi puñado de ceniza, ¿entendelme? Como alas de mariposa: si no la toman con la delicadeza necesaliapoleldesintegrase. Cho muy, muy frágil ¡pelo peligrosa!” (44).

Luis Monsalve Serrano es el padre de Violeta y Luisa, dedicado a la medicina: “distinguido doctor Luis Monsalve, con especialidad en Traumatología por la Universidad de Nanjing” (22). Cuando se hace referencia a él, las identidades de Cho, Murasaki y Dama se tornan en el “mundo común”, esto cuando se le ve como padre de familia: “Para Papá, como para el resto de la humanidad, soy simplemente Violeta” (19).

Arigato Sensei se presenta como un bonzo ante Murasaki-chan, y emprende sus apariciones a partir del encuentro con ella: “—Mulasaki-chan, mí no sel un dios sino simple bonzo que podelhablal de lo que intuil y aconsejalte a palttil de sus pobles conocimientos, namás.” (174) “—No tiene idea o no lecuelda— sugirió ArigatoSensei. Permanecí en silencio. Él agregó —¿No es cieltoMulasaki-chan, que sólo conocel la histolia a palttil del momento en que padlesconocelse en China?” (64). Éste no tiene otras denominaciones; sin embargo, cuando Murasaki

emprende su viaje a Japón conoce a JinzaburoKunikida, quien le recuerda a sensei: “—Chica lista—rio de forma paternal Kunikida con voz de ArigatoSensei, revolviéndome la melenita como un padre a su hija” (213).

Pero, y aunque haya variaciones en las formas de nombrar a los personajes, es posible seguir una línea que permita ubicarlos dentro de la historia, lo que Luz Aurora refiere cuando habla de “recurrencia” del nombre.

Los personajes, por tanto, no sólo se conforman a partir de los atributos otorgados por la historia, sino también de los diversos nombres que adquieren, las distintas directrices que siguen, a partir de acciones tomadas durante la narración. Todos establecen sus nombres de acuerdo a la posición frente a los demás, de modo que su “estabilidad” en el nombre también afectará, o será referente, para identificar con quién interactúa, como Luz Aurora dice

El nombre propio es una descripción en potencia. Esto se debe a que se nos presenta como una “entidad semántica estable”, con un valor sintético-referencial, ya que el nombre es un representante, un centro de inmantación, tanto de los valores y significados que le han sido atribuidos como de todas sus partes constitutivas. El nombre propio, en tanto que síntesis, se presta entonces a un desarrollo analítico a través de la descripción. De la misma manera, el nombre común se nos presenta como una síntesis susceptible en consecuencia de un trabajo descriptivo. La diferencia estriba en que el nombre común tiene filiación semántica genérica (“semejante a todas las cosas de su clase”) que no tiene el nombre propio (Pimentel, 2001: 37).

Resalta que el nombre propio se construye a través de la descripción, así se le dan los atributos para que los lectores puedan diferenciar a los personajes. El

caso de Dama es particular: a cada nombre atribuido se le relaciona con ciertos rasgos, es decir, a través de la descripción se distingue una faceta del personaje.

Otro punto a tratar, y continuando con Luz Aurora Pimentel, es respecto a la temporalidad. La teórica explica:

La historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe al principio mismo de la sucesión al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias sucesivas, con lo cual se trazan una sucesión no temporal sino textual a la que llamamos *tiempo del discurso*[...]. Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes (Pimentel, Pimentel, 1998: 42).

Así, los personajes se constituyen en varias identidades, donde el lector juega el papel más importante: distinguirlos y relacionarlos a través de los nombres.

A continuación se examinarán los rasgos posmodernos en la novela de Gil.

1.5 Descripción de la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*: rasgos posmodernos

Como se mencionó antes, la escritura posmoderna se refleja en la ruptura de la secuencia lineal del tiempo, debido a las irrupciones y la forma “aleatoria” de

narrar y, además de conservar estrategias utilizadas por la pluma moderna, se suman el tinte paródico y la simpatía por el eclecticismo en la literatura, en la que, además, se mezclan discursos en los que “se disuelve el concepto de binariedad. Desaparece la distinción entre lo popular y lo culto, lo contingente y lo trascendente, y entre los mitos telúricos del pasado imaginario y las utopías del futuro histórico, confundidos ambos en un espacio a la vez real e imaginario, que genera sus propias mitologías” (Zavala, 2006: 45).

Además, como lo menciona Lauro Zavala (2006), la lógica dialéctica y las concepciones agonísticas de la historia ceden su lugar al dialogismo intertextual, la heteroglosia de voces y la multiplicación de perspectivas superpuestas, todo lo cual necesariamente lleva a una creciente tolerancia ideológica (simultáneamente al renacimiento de atavismos y fundamentalismos regionalistas).

En este trabajo los rasgos posmodernos en *Sho-shan y la Dama Oscura* se analizarán a través de tres ejes: 1. rompimiento con el discurso lineal; 2. inserción intertextual y acercamiento paródico; 3. recurso ecléctico, donde se evidencia la integración del denominado arte (en este caso la literatura) y el género de divulgación conocido como manga. Para el primer caso, la teoría de Luz Aurora Pimentel ayudará a explicar los “saltos” o variaciones hechas en el tiempo lineal, presentes en el transcurso de la narración en la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*, a través del texto *El relato en perspectiva* (1998).

En el caso de *Sho-shan y la Dama Oscura*, el tiempo en el que se detallan los sucesos, presentan de forma recurrente una especie de “saltos” tanto hacia el

pasado como a algo que sucederá. Pimentel apunta a lo propuesto por el teórico francés:

Genette llama anacronías a las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia. Existen dos tipos principales de anacronías: a) analepsis. Se interrumpe el relato para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (flashback); y b) prolepsis. Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se inserta en el texto (Pimentel, 1998: 44).

Al inicio de la novela, se observa una analepsis, construida en voz de la narradora:

Mi hermanita tenía cuatro años cuando mató a su mejor amigo. Al fin pude decirlo. Escribirlo más bien. La verdad oficial. No es que alguien me lo prohibiera. Yo misma me hice el propósito de no mencionarlo y hacer de cuenta que nada había sucedido [...] —estaba convencida de que una niña como Lu no podía haber matado a un niño algo más pequeño, como no fuera por accidente—, sino por lo que había producido en nuestra existencia [...] Ocurrió hace diez años. Yo tenía once y soñaba con ser esto que soy: una *mangaka*, es decir, una creadora de mangas y animes (15).

En el ejemplo anterior, el hecho al que la narradora hace referencia no “ocurre primero” en la historia, pero se menciona al inicio porque es un suceso trascendente y con el que se enlazarán otras acciones que se describirán en seguida; además, al utilizar el tiempo pasado se muestra que el hecho ocurrió diez años antes del momento en que se narra.

Por otra parte, “la analepsis repetitiva constituye un recurso narrativo en virtud del cual “el texto recuerda su propio pasado”. La prolepsis repetitiva cumple la función de anuncio: su iteración puede emplearse como un artificio para generar suspenso (Pimentel, 1998:46). Y a través de este artificio, de forma insistente, se hace referencia al hecho del “verdadero” origen de Dama, con lo que se evoca una y otra vez a su pasado—¿Has ido a Japón, Dama? —pregunté entusiasta.

—No lo recuerdo, querida— respondió mirándome con fijeza a los ojos. Con trabajo recordaba haber estado en China, la pobre. Y como siempre, se le formó un nudo en la garganta y se le humedecieron los ojos. Igual que en diciembre, cuando permanece horas y horas frente a la ventana toda expectante, aguardando la nieve que nunca caerá. [...] ¿Puede alguien olvidar haber estado en Japón?, pero algo estalla en su corazón cada vez que lo evoca (23).

Con Violeta, se presentará de forma recurrente la necesidad de indagar acerca de Dama, de su origen, pues así tendrá información de su propia procedencia

—Es mentira que tu madre y yo nos conocimos en unas vacaciones en China [...] —Tu madre estaba entre los heridos de Tiananmenn— empezó a narrar con voz pausada—.Ella era de esos que parecían títeres hechos pulpa. Es un verdadero milagro que esté viva. Dagmar hace que me sienta un poco dios porque prácticamente la reconstruí... Claro, bajo la supervisión del doctor Caiwei. Había recibido impactos de bala; presentaba contusiones, fracturas...—Pero el milagro no termina ahí, Violeta. Dagmar estaba embarazada. Era algo insólito. Ninguno de los médicos, ni el más viejo y experimentado que era precisamente el doctor Caiwei, daba crédito a aquel prodigio. [...] Pero había otro problema: se trataba de una persona no identificada. La policía estaba presionándonos para aportar información respecto a cada herido que atendíamos. ¡Y eran cientos, miles! En la justificación debíamos incluir los datos de la paciente y fue entonces que el doctor Caiwei sugirió...—bajó el volumen de su voz como si temiera ser escuchado—. Sugirió que le adjudicáramos la identidad de una joven de nacionalidad costarricense que se nos había muerto en la plancha tres días antes a consecuencia de una lesión cerebral y por la que nadie había indagado hasta el momento. Era un riesgo enorme el que corríamos, pero tanto el doctor Caiwei como yo contentamos nuestro sentimiento de culpa

convenciéndonos de que era en nombre de la ciencia. La joven que nos llegó con la cabeza rajada se llamaba Dagmar Oscura Ingvarsson (139-142).

En el ejemplo anterior, al remontarse al pasado de Dama, se da una ubicación temporal del personaje y ayuda a explicar su historia; cómo es que se estableció en México y los lazos contraídos con el papá de Violeta que, como se mencionó en el apartado de sinopsis, Dagmar fue rescatada por Luis Monsalve, con quien contrajo matrimonio, y le dio la paternidad a Violeta.

Por otra parte, una forma de “anuncio” se cumple en la parte final de la novela, una vez que Murasaki se reúne con Jinzaburo y planean la creación de un nuevo manga

—Querida Murasaki—empezó a decir Kunikida tras el brindis de bienvenida, con vino francés—antes que nada quiero pedirte formalmente que te integres a nuestro equipo, pero no sólo eso. Todos, incluyendo al señor Matsubara y a sus socios, estamos de acuerdo en que *Sho-Shan Z* sería el éxito más grandioso de todos los tiempos, y por supuesto, tú eres la creadora del concepto. [...] —El primer episodio podría titularse FujinMurasaki: fuku-shuu— sugirió el infantil ejecutivo que parecía tener la risa pintada en sus ojos. [...] Huelga decir que la idea me encantó. Esta vez Dama vencería alzanami para siempre (216, 218).

Lo anterior evoca a acciones que ocurrirán en el futuro en la historia, que permite jugar con un desenlace lejano y, al menos en esta novela, ausente.

Por otra parte, como se mencionó antes, las características que destacan en el arte moderno (y posmoderno), a las que se refiere Barry al decir que los relatos no siguen un orden cronológico, ni son continuos o con finales cerrados, se hacen presentes en esta novela por su ruptura temporal lineal, pues, como se

ejemplificó con la teoría de Luz Aurora Pimentel, los hechos descritos se relatan de forma anacrónica, al valerse el relato de analepsis y prolepsis.

En el siguiente capítulo se detalla lo relativo a la intertextualidad, otra característica posmoderna, presente en la novela estudiada en esta tesis.

CAPÍTULO 2. INTERTEXTUALIDAD EN *SHO-SHAN Y LA DAMA OSCURA*

Dentro de la escritura posmoderna, la intertextualidad ocupa un lugar privilegiado, debido al alejamiento del plano unívoco de las cosas. Lauro Zavala (1999) sostiene que “en el discurso crítico contemporáneo, en lugar de confiar en la existencia de métodos únicos para acceder al conocimiento, se juega con algoritmos interdisciplinarios, en los que no se duda en emplear un lenguaje metafórico y alegórico”.

De esa forma la inserción de historias hace del relato un punto de encuentro de voces: “La lógica dialéctica y las concepciones agonísticas de la historia ceden su lugar al dialogismo intertextual, la heteroglosia de voces y la multiplicación de perspectivas superpuestas, todo lo cual necesariamente lleva a una creciente tolerancia ideológica” (Zavala, 1999: 78).

La intertextualidad en el presente trabajo cobra importancia debido a que la novela estudiada no deja de establecer relaciones tanto internas (en su construcción), como al exterior de esta, con otros textos (e incluso otros discursos), incluyendo en la descripción de personajes.

2.1 Intertextualidad

Si bien durante el desarrollo de los estudios literarios se ha optado por recursos como la búsqueda de las fuentes y las influencias textuales¹⁵, la investigación intertextual ha tenido modificaciones.

En la actualidad, la intertextualidad se estudia a partir de una conceptualización especializada. Sin embargo, para cercar el término “el concepto de intertextualidad ha tenido que pasar distintas reelaboraciones en relación con el dialogismo bajtiniano, pues en la teoría del ruso hay que buscar los cimientos y el alcance que se quiera dar al fenómeno intertextual [...] depende, en buena parte, de su acomodación o no al sugerente concepto bajtiniano” (Martínez Fernández, 2001: 51).

La perspectiva que Bajtin ofrece, hace del texto un entramado abierto, en el que propone como característica la llamada dialogía

La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra <<ajena>>, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena [...] El lenguaje es una propiedad colectiva (Martínez Fernández, 2001:53).

¹⁵“Es indudable que [el concepto de intertextualidad] ha tenido dificultades para desprenderse del viejo concepto de <<influencia>> [...] muchos estudios que, enmarcándose como<<intertextuales>>, acogen el término <<influencia>> por el propio título; encontramos, incluso, textos clásicos sobre <<fuentes>>”(Martínez Fernández, 2001: 45). En seguida, el autor remite algunos trabajos que ejemplifican la tradición que se ha mantenido en torno a las investigaciones de corte literario.

Desde el lenguaje mismo, materia prima de cualquier texto, se concibe la idea de coexistencia, en la conjunción de sus elementos. Lo mismo ocurrirá en la enunciación. Esta posibilidad se encuentra dentro del territorio de la polifonía que “supone un sujeto esencialmente polifónico, fundado sobre la pluralidad de voces propias y ajenas; la palabra dialógica es el encuentro del yo y del otro; en la manifestación del carácter plural de la conciencia” (Martínez Fernández, 2001: 54).

En el rastreo del origen del concepto intertextualidad, puede señalarse como su inicio el trasfondo social¹⁶ que Bajtin introduce con los conceptos llamados dialogismo, heteroglosia y polifonía, señales de la existencia de voces concurrentes y difíciles de no entrelazarse entre sí en un enunciado o en un discurso.

Sin embargo, como anota Martínez Fernández (2001), la implicación del término intertextual con los estudios nacientes que sacaron provecho de éste (por ejemplo, los realizados a través de la naciente pragmática), demandó de este conocimiento su precisión, que detallara sus alcances.

La primera teórica en atender la necesidad fue la francesa Julia Kristeva, pues ella forjó el término en el reconocido artículo publicado en 1967, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, incorporado dos años después a su *Semiotiké* (1969). Kristeva propone el texto literario interpretado por voces ajenas: “Todo

¹⁶Los estudios en torno a la intertextualidad realizados por Iris M. Zavala son retomados por Martínez Fernández y, a través de un resumen, señala que la intertextualidad conjetura en el concepto “1. Una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio (...) Es el sentido de su dimensión social, de la conciencia del <<otro >>. 2. La orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del <<enunciado>>. 3. La narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje” (Martínez Fernández, 2001: 55).

texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”¹⁷ (Kristeva, 1969, 145-146, en Martínez Fernández, 2001).

Esta definición está orientada a considerar a la intertextualidad inherente en un texto, mismo que debe despojarse de la creencia de su autonomía, de la particularidad, como resultado de la elaboración de su autor; esto conllevó a utilizar el concepto de transposición, para evidenciar la confluencia de diversas estructuras.

De forma parecida, se introdujeron en la definición los aportes de otros teóricos. Siguiendo con el orden cronológico, Barthes mantuvo la idea de que el intertexto se presenta en los textos, de forma que elimina la posibilidad de construcciones originales.

Por otra parte, distingue la predisposición que siguen los estudios intertextuales de las llamadas fuentes “un rasgo de enunciado remite a otro texto [...] no hay que confundir las fuentes de un texto (que no son más que la versión menor de un fenómeno de este fenómeno de citación) con la citación, que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad” (Barthes, 1969 en Martínez Fernández, 2001: 59).

¹⁷Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivités 'installée celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.

Tiempo después, Riffaterre actualizó la definición de intertextualidad, consignando a ésta un sentido menos amplio que el dado por Kristeva y Barthes. Consideró las implicaciones de tipo estructural¹⁸: “Toda asociación intertextual será regida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura”(Riffaterre,1979, citado en Martínez Fernández, 2001:59).

Asimismo, el proceso intertextual comulga tanto con el texto presentado como con otros, los que el lector haya internalizado y, por medio de las asociaciones que establece entre estos, se formulará un nuevo texto, al que se enfrenta: será reelaborado para su descodificación. Este producto es visto por Riffaterre como “ensamble de textos” y la intertextualidad, entonces, es un proceso “contrario de la lectura lineal”.¹⁹

Por su parte, Genette llama intertextualidad a una forma de transtextualidad, la cual reside en una copresencia entre dos o más textos y va de la cita a la alusión. También, la transtextualidad se presentará en los paratextos (paratextualidad), la relación del texto y la crítica (metatextualidad), entre un hipertexto y un hipotexto (hipertextualidad) y la del texto con sus categorías generales (architextualidad).

¹⁸La explicitación hecha por Riffaterre, al incorporarla al presente análisis con de *Sho-shan y la Dama Oscura*, resulta un sustento importante, pues permite demostrar que la novela se remite al discurso del anime y el manga para ser construida. De tal manera que la novela se considera un producto de este género, no sólo por plasmar material gráfico en sus páginas, sino por la integración de las características que corresponden al universo que da origen a los discursos del anime y manga, lo cual se detallará en el siguiente capítulo.

¹⁹Respecto al intertexto nos dice: “l’ensamble des textes que l’ont peur approcher de celui de ceaux que l’ont a sous les yeux, l’ensamble des textes que l’on retrouve [...] à la lectura d’un passage donné (1981)”. Sobre intertextualidad: “un phénomène qui oriente la lectura du texte, qui en gouverne éventuellement l’interpretation, et quiest le contraire de la lectura linéaire (1981)”, citado en Martínez Fernández, 2001:61.

Las formulaciones y añadidos que los teóricos han hecho al respecto de la intertextualidad ofrecen herramientas al estudio de la literatura, en una relación particular entre estas que recobran su lugar al precisarse en los objetivos propios en el análisis de los textos literarios.

En el presente trabajo se retomará la noción de intertextualidad restringida, que “ nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc.” (Martínez Fernández, 2001: 79). Es decir, sólo aquellas relaciones enmarcadas en la obra y que, con el apoyo de una clasificación, puedan ser vistas como partícipes en el proceso intertextual.

2.2 Tipología del análisis intertextual

Por tipología nos referimos a los recursos de los que se han valido los estudiosos Martínez Fernández (2000), Gutiérrez Estupiñán (), Helena Beristáin () y Jesús Camarero para estudiar el fenómeno intertextual y quienes han elaborado sus respectivas clasificaciones.

Es preciso anotar lo que Martínez Fernández (2001) refiere al respecto, pues de inicio distingue entre la denominada intertextualidad externa (a la que el autor prefiere llamar simplemente intertextualidad) y la intertextualidad interna (la cual distingue como intratextualidad).

La primera, para distinguir las relaciones establecidas entre diversos textos de diferentes autores; la segunda, con respecto a las relaciones que se presentan en textos del mismo autor. Ambas, sujetas al mecanismo de la intertextualidad.

En el caso de la segunda, la intertextualidad externa, siguiendo al teórico, a su vez puede ser endoliteraria, de donde se despliega otras dos ramificaciones en las que se encuentra la alusión y la cita; o bien, puede enmarcarse en la intertextualidad exoliteraria, en la que están inmersos los casos de textos no literarios (que atañen a los escritos previos en los cuales se implica de forma previa al texto que supone la existencia de un subtexto), las frases hechas (aquellas que pertenecen al uso común, las llamadas “fórmulas”) y las voces sin rostro (son las que se integran de forma “anónima” al texto, pero su presencia es más frecuente en la poesía). En tanto, la intratextualidad conlleva a la cita, la alusión y la reescritura.

Dentro de este universo de relaciones, habrá que distinguirse cada caso, pues cada uno tiene lugar en la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*.

2.3 La cita y su funcionamiento en la novela

De la clasificación hecha por Martínez Fernández, se retoman los conceptos de cita y alusión, por presentarse continuamente en la novela y a las que se refiere (al retomar a Guillén): “la *alusión* es la evocación de otro texto recordado; la forma más directa de la *inclusión* es la cita”; y detalla sobre esta última: “entre los

fenómenos intertextuales, la cita, explícita o no, presenta un conjunto de peculiaridades tales que ha provocado la atención de lingüistas y teóricos de la literatura [...] Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas” (Martínez Fernández, 2001: 83).

Por otra parte, Martínez Fernández nos dice que “la cita es una representación lingüística de un objeto también lingüístico: otro texto, esta representación puede ser total o parcial, fiel o aproximada. Pero ser representación quiere decir que entre el texto citado y el texto citador hay siempre una relación de semejanza, en todos o en algunos de los rasgos del texto [...]. Un texto citado es, pues, una imagen de otro: lo representa como si fuera una fotografía, un dibujo o una grabación. Pero esa imagen (...) no es siempre completada y rara vez es fiel (Reyes, 1995: 12).

Y siguiendo con el teórico, menciona que existen diferentes tipos de citas, sin embargo, privilegia las implícitas (no expresas o encubiertas), que no están articuladas sintácticamente como citas y atienden al llamado estilo indirecto encubierto, y la conexión se realiza “por ciertas fórmulas lingüísticas llamadas conectores textuales (puesto que, ya que, en vista de que, etc.)” (Martínez Fernández, 2001: 84).

En tanto, Helena Beristáin, con apoyo de la teoría de Pérez Firmat, abunda en el concepto de cita, y señala que “la unidad intertextual que llamamos cita,

misma que, si es exacta, comprende todos los niveles lingüísticos y, si es parcial, excluye varios niveles. Además, en la cita el discurso del otro se puede conservar autónomo tanto en la estructura como en la semántica, sin alterar el entramado que lo conforma” (Beristáin, 2006:43).

La teórica continúa en la acotación de la cita:

Debido a que la intertextualidad es una relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro. Son ejemplos de intertextualidad: la cita, que es “su forma más explícita y literal”; el plagio: copia literal, como la cita, pero “menos explícita y menos canónica” (aunque, desde luego, ambas implican a otro sujeto, con otra óptica que es necesaria identificar(Beristáin, 2006:44).

Para el caso de la novela que analizamos, podemos encontrar el tipo de cita que no es explícita. Por ejemplo, cuando Murasaki acota un término que implica un género de anime, remite lo siguiente: “De las pocas mujeres que no hacen princesas ni huérfanas sino maho-shojo, es decir, historias de chicas súper poderosas de una crueldad extrema. Soy autora de una de las series más amadas por todos los niños, la de mayor rating en Fuji TV y en el horario “difícil” de Cartoon Network: *Sho-Shan Z*. Además soy creadora del personaje del mismo nombre, una niña de cuatro años catalogada como criminal a la que se pretende encerrar en una prisión de máxima seguridad” (15-16).

Dentro del fragmento anterior habrá de considerarse que la frase “es decir” remite a una explicación, que de forma implícita está ligada a una fuente, pues la marca permite diferenciar la voz de la narradora de aquello externo. Aquí, una referencia del maho-shojo: “También conocido como *magical girl* o chica mágica, es un género del anime y manga japonés que se caracteriza por la presencia de

mujeres con algún tipo de magia en especial [...] Darkmaho-shojo es un subgénero del maho-shojo y se caracteriza por mostrar más aspectos oscuros (psicológico, sangriento) que la pura dulzura que siempre se vio en cada manga o anime anterior”²⁰.

Caso similar es cuando en voz de Murasaki se plasma una pequeña explicación sobre el síndrome de Asperger, enfermedad de Lu, su hermana menor

Habló de un tal doctor Hans Asperger de origen suizo que descubrió durante la Segunda Guerra Mundial el síndrome que lleva su bonito nombre, aunque no fue sino hasta hace pocos años, unos diez, que una doctora de nombre Lorna Wing lo bautizó como tal porque empezaron a nacer montones de niños con esas características cuyo diagnóstico inicial, como en el caso de la propia Lu, era de autismo. Pero la verdad es que nunca habíamos conocido a alguien como Lu. Dama estaba tan absorta contemplando sus extraños juegos, preguntándose qué de malo había en ella, que no entendió ni jota. [...] Desde ese día Dama devora libros sobre el tema, tratando de convencerse de que Lu no es una extraterrestre, de que existen otros niños como ella o peores. Niños que sólo se entienden con las mariposas y por eso las atraen hasta su ventana. Niños destinados a ser genios como Bill Gates, *mangakas* como Satoshi Tajiri, o sociópatas como Cho Seung-hui (28-29).

Al hacer una consulta en internet, se menciona de la patología lo siguiente

En 1944, un pediatra austriaco llamado Hans Asperger observó a cuatro niños en su práctica que tenían dificultad para integrarse socialmente. Aunque su inteligencia parecía ser normal, los niños carecían de habilidades no verbales de comunicación, no podían demostrar empatía por los demás, y eran torpes físicamente. [...] Las observaciones de Asperger, publicadas en alemán, no se conocieron ampliamente hasta 1981, cuando

²⁰Tomado el 16 de abril de 2012 de http://es.wikipedia.org/wiki/Mah%C5%8D_sh%C5%8Djo

la médica inglesa Lorna Wing publicó una serie de estudios de casos de niños que mostraban síntomas similares, lo que llamó síndrome de Asperger²¹.

La cita no es explícita en la novela; sin embargo, en ese apartado se introduce información acerca de un padecimiento que ha sido descrito anteriormente y es real fuera de la novela; con un toque de verosimilitud, es adoptado por la escritura literaria.

Por otra parte, la vida de Murasaki Shikibu, a quien se alude de forma constante, también tiene un soporte externo a la novela. Por lo general, es Dama o Murasaki/Violeta quienes se refieren a la escritora japonesa y a su obra, en específico a la *Novela del Genji*.

Así, Violeta, a la par que cuenta su historia, incorpora a su relato parte de la vida de la escritora japonesa con quien comparte el nombre: “La historia que más me gusta –y que Dama me ha explicado ya– no le había sucedido a la poeta Murasaki Shikibu, sino a uno de sus personajes, también llamado Murasaki. (Dama atribuye la vivencia a la gran poeta). Cuando el bello príncipe Genji conoce a Murasaki, de apenas nueve años, se enamora de ella de modo fulminante. Existen entre ellos muchos años de diferencia, diez mínimo, y los consejeros de Genji lo hacen entrar en razón respecto a la inconveniencia de tomar por novia a una niña tan pequeña, por lo que el enamorado adopta a la nena y acondiciona para ella una habitación” (31).

²¹Pese a que la edad de Murasaki difiere en la novela de Eve Gil y la de Shikibu, en la de la segunda encontramos: “Destacaba entre ellas una muchachita de unos diez años vestida con una túnica azul y un *uchukide* color púrpura”.

Mientras, en la *Novela del Genji*, el romance entre esos dos personajes, en efecto, corresponde a la historia de Shikibu: “En lo que quizás sea la ironía última de la novela, el gran amor de Genji es una niña de diez años a quien llama Murasaki, y a la que decide adoptar y educar” (Shikibu, 2007: 187).

Por otro lado, cuando Murasaki menciona la forma en la que fue creado el anime Tinta Violeta, se remite a la historia de MurasakiShikibu

Empezaba siendo una especie de biografía, adaptada al anime, de la poeta MurasakiShikibu (¿978?-1014 d.C) que vivió en el periodo Heian. Hija de un hombre de la corte que las deja huérfanas a ella y a su hermana mayor, muriéndose ésta al poco tiempo y dejando a Murasaki sola en el mundo. Su matrimonio con FujiwaraNobutaka, un caballero de la corte de la emperatriz Akiko, de la dinastía Fujiwara -de la que descendía la propia MurasakiShikibu-, la salva de mendigar en la calle (87).

Dentro de la historia de la escritora nipona, plasmada en la *Novela del Genji*, el tiempo al que se refiere concuerda con el del escrito: “La novela de Genji transcurre en Japón durante la segunda mitad del siglo X y el primer cuarto del XI” (Shikibu, 2007: 23).

Retomando a Martínez Fernández, el autor precisa las citas a partir de criterios de cantidad, si es que la cita se trata de una extensa o breve; de calidad, en cuanto a la relación con la remodelación de la cita en su estructura de superficie y la obtención de otro significado en su estructura profunda; la distribución, su posición en el texto; frecuencia, si es que se encuentran en mayor o menor cantidad dentro del texto donde se insertan; interferencia, cuando se presenta alguna dificultad entre la cita y el contexto actual, y los marcadores, para indicar si estos son implícitos, explícitos o inexistentes.

En los casos expuestos, la mayoría corresponden a citas implícitas pues no toman la forma extensa; además, son frecuentes para hacer la conexión entre la escritora MurasakiShikibu y la historia del anime de Violeta, así como de la relación de Dama y sus hijas. Se debe recordar que para el caso de las citas implícitas, éstas se pueden reconocer por el uso de “conectores textuales (puesto que, ya que, en vista de que, etc.)”, que unen las ideas que son externas a la novela de *Sho-shan* con la trama.

2.4 La alusión y su funcionamiento en la novela

Como forma de intertextualidad, la alusión corresponde a una “figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución” (Martínez Fernández, 2001: 88). Puede estar unida a la cita, y a veces los límites son en extremo endebles. Entran en juego la insinuación y los enigmas que se establecen a partir del contexto y, sobre todo, la cultura, de quien va dirigido el mensaje.

Por su parte, Camarero (2007) explica la alusión:

La alusión es aún menos explícita, pues se trata de un enunciado cuya plena inteligibilidad supone la percepción de una relación entre ese enunciado y otro, al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no evidentes de otro modo. Es una especie de cita, pero no es literal ni explícita (o sólo relativamente) y es más sutil, no rompe la continuidad del texto y puede implicar un cierto grado de ludismo.

Gutiérrez Estupiñán (1992), con respecto al tema, dice que “se sitúa dentro de las relaciones de compatibilidad y jerarquización entre el exotexto y el paratexto; el primero toma posición frente al segundo, pero no lo contradice”.

Por su parte, Helena Beristáin nos conduce en el camino de este concepto, quien en primera instancia apunta al significado primitivo: “la alusión con el sentido más antiguo y tradicional aunque actualmente, menos usado, del énfasis ‘que designa un rasgo característico mediante un concepto que tiene este rasgo tal, pero sin expresarlo; o que oculta la manifestación de un pensamiento importante y conforme a la situación’”. (Beristáin, 2006: 39)

Beristáin también advierte que cuando la unidad intertextual se aproxima en mayor medida a la alusión, en su variedad más usada con el nombre de mitologismo, es el momento en que en mayor grado participa la “fuente del intertexto”, es decir el paratexto (PT), al cual, en parte o en su totalidad, la alusión remite, lo que puede ocurrir a través de una o más unidades intertextuales (correlacionadas dentro de ciertas pautas cronológicas), o mediante la reproducción de rasgos característicos de corrientes o géneros, aunque frecuentemente se hace a través de un breve fragmento que podría consistir en una sola palabra (Beristáin, 2006:42).

De esta forma, la alusión guarda una relación cercana, igual que la cita, con el texto donde se presenta, pero es mucho menos explícita en el contenido donde se incluye

La alusión podría ser vista también como una estructura abismada implícita de código, cuando se presenta como “un modelo reducido que funciona como paráfrasis metafórica de una historia narrada”, en ciertos relatos y poemas cuyo discurso alude y ejemplifica a la vez la fórmula composicional del género [...] Avances e interrupciones acaban por cuajar en el texto, endentadas (como en un engranaje) y configurando una imagen de la realidad que cuaja en el cuento como realidad ficticia del oficio real de narrador.

Donde tales significaciones se ubican, se expande una burbuja que es un pozo de significados y sentidos provenientes de otros mundo, es decir, de otros textos, de otros géneros orales o escritos que vienen a invadir, a traslaparse, a entretrejerse, a enriquecer la urdimbre discursiva, y que pueden aportar nuevos universos, promesas y misterios, aunque no todo lector será capaz de desentrañarlos (Beristáin, 2006: 61-62).

En tanto, en el aspecto lingüístico, “la alusión se relaciona con la noción –descrita por Ducrot– de implícito: aquello que es dicho sin ser expresado, sin que se manifieste mediante el código de la lengua, ya que su significado ha sido ‘sobreañadido a otro significado literal’ ya se trate de lo implícito en el enunciado (no tengo hambre= no comeré) o de lo implícito en la circunstancia de la enunciación (sobrentendido del discurso)” (Beristáin 2006:26).

Y aquí está implícito el concepto de alusión, en la posibilidad de establecer referencias a otros textos. Continuando con Beristáin, nos dice que

En el texto literario (género discursivo secundario o complejo que absorbe los géneros simples o primarios de la comunicación discursiva inmediata), la palabra “sale de su contexto monológico donde se determina frente a su objeto o en relación con otras palabras de ese contexto, y entra en el contexto de la palabra que la representa y en la compleja interacción verbal con el autor que la objetiva

en forma de discurso directo, indirecto, indirecto libre, y en otras variantes” (Beristáin, 2006: 29).

Asimismo, la teórica retoma la idea de Bajtín, que parte del principio dialógico que rige la recreación del enunciado literario orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios, a lo largo y a lo ancho de la dimensión espacial y temporal del contexto.

Para el caso de la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*, la alusión se presenta en la caracterización del personaje de Dama y Violeta, a través de los rasgos de Shikibu Murasaki y *La Novela de Genji*, además del contexto histórico de Japón en la era Heian.

Ese periodo fue glorioso para los japoneses, como se menciona en el estudio del relato de Genji: “Nunca la civilización nipona volvió a ser tan refinada, y tan culta, tan llena de *glamour*, hasta el extremo de que algunos han comparado esta época con el Grand Siècle de Luis XIV, pero un Grand Siècle de casi cuatro siglos de duración” (Shikibu, 2007: 24)”. Ante esto, Dama guarda un paralelismo con la descripción de Shikibu y la época en la cual se desenvuelve, pues el personaje se conduce de forma ceremoniosa y educada: “Desde donde se encontraba, Dama empezó a arrojar las rosas, una por una, al interior del foso, no de forma mecánica como hacían muchos de los presentes, sino con ademanes ceremoniosos y bellos” (74).

Otro ejemplo se observa cuando Dama mantiene una conversación con Neira, donde demuestra ser una intelectual: “¿Has leído a Kobo Abe? ‘La belleza

es algo así como la fuerza con que los sentimientos humanos rechazan la posibilidad de destrucción y se oponen a ella'. Su novela *Tanin no Kao*, cuyo protagonista es un hombre que ha perdido el rostro en un paradójico accidente, ofrece toda una cátedra al respecto. Estas máscaras son lo más próximo a una calavera porque es la única forma de que el actor interprete no un personaje sino una emoción" (122).

Además, Dama guarda una similitud con Shikibu, pues ambas comparten la profesión de la escritura: "Quedé convencida a pesar del escepticismo que veía en todos los rostros al ser presentada como hija de la famosa escritora Dagmar Oscura" (22).

Violeta, por su cuenta, se asemeja a Murasaki de *La Novela de Genji*, pues en la novela se indica que los dos personajes tuvieron una estancia en un templo; para el caso de la Murasaki de Shikibu: "La monja le acariciaba los cabellos. –Aunque no te peinas nunca, tienes una melena preciosa. Debo confesar que me preocupas, eres aún tan infantil" (Shikibu, 2007: 188).

En tanto, la Violeta de Eve Gil emprendió, junto con Luis Monsalve, un viaje a Japón, donde padre e hija se internaron en un recinto dirigido por monjas: "Papá y yo nos mudamos a Kyoto hace diez años. Nos refugiamos en un templo de Kamakura que aparece en las novelas de Yasunari Kawabata, el autor favorito de Papá. Ni siquiera salía para ir a la escuela porque ahí mismo me enseñaron lo que hay que saber [...] nunca sería tan feliz como lo fui yo en el templo, viendo y participando en representaciones de teatro Noh cada viernes, rodeada de la naturaleza, dibujando" (196).

Y, sin dejar de lado una de las constantes, el color violeta también lo comparten la Murasaki de Shikibu y la de Gil. La primera, cuando tiene su primer encuentro con Genji, quien es descrita con vestimenta de ese color: “Destacaba entre ellas una muchachita de unos diez años vestida con una túnica azul y un *uchiki* de color púrpura” (Shikibu, 2007: 187).

Asimismo, Violeta tiende a utilizar este tono en su vestimenta, cuando tiene una entrevista con Jinzaburo, cuando es una señorita: “Por primera vez permití que usaran mi rostro como lienzo, pues si algo estaba prohibido en el templo era el maquillaje (quizá gracias a eso nunca sufrí el consabido acné de la adolescencia). Ni yo misma me reconocía en el espejo. Me puse mi mejor kimono, uno de color violeta” (214).

También, cabría decir que cuando Violeta recuerda las lecturas que su madre le hacía del libro de Genji, ella indica: “Me quedé sin habla. Dama acababa de leerme estos versos del GenjiMonogatori, su libro favorito, un verdadero armatoste que ha aprendido a sostener de pie sin que se le ladee el torso. Me lo leyó por primera vez hace dos años. Yo no quería. Se me figuraba que si empezaba a leerme aquel inmenso libraco nos haríamos viejitas antes de que terminara” (43), pues la edición, al menos de la primera parte, rebasa las 800 páginas.

En estos ejemplos, la alusión sirve como un eslabón entre los personajes de *Sho-shan* y los de la novela de MurasakiShikibu, aunque de forma menos explícita, pues las relaciones que se establece entre ambas obras, a través de la

voz de Violeta, tienden a ser más directas, como se vio anteriormente, con el uso de la cita.

2.5 La referencia y su funcionamiento en la novela

Una tercera forma que evidencia las relaciones intertextuales puede identificarse con la llamada referencia. Al respecto, José Camarero (2007) registra que “como la cita, es una forma explícita de intertextualidad, pero en ella no se produce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta.”

Para ilustrar este tipo de relación intertextual comenzaremos por indicar que en la novela *Sho-shan y la Dama Oscura* se distribuyen diversos nombres propios que remiten a obras tanto literarias como del tema principal: anime.

Como ejemplo, cuando Dama es entrevistada por una conductora de televisión y debaten acerca de si las series animadas japonesas resultan dañinas para la salud mental de los niños:

¿Acaso la historia que les acabamos de contar es adecuada para la comprensión de un niño? —escribía una tal Amada Burke—. En otras series japonesas como *Dragon Ball* o *Pokemon* la presencia del demonio es sugerida apenas, aunque no con la sutileza suficiente para que los niños no adviertan un trasfondo demoníaco. [...] Lo que el televidente mexicano ignora es que hay otros cartones japoneses mucho más explícitos en este sentido que todavía no llegan (y dudo que lleguen) a nuestro país, como *Trinity Blood* donde curas católicos aparecen como samuráis descabezando vampiros, o *Elfen Lied*, en la que una tierna niña de pelo rosa con amnesia se transforma en máquina de matar, por no mencionar los animes pornográficos, llamados *hentai* (116-117).

Precisamente los animes que Eve Gil menciona en su novela *–DragonBall, Pokemon, Trinity Blood y Elfen Lied–* destacan por su dosis de violencia.

De igual forma, la referencia se encargará de apuntar a publicaciones y autores tanto japoneses como mexicanos:

“—¿Asté cree, seño?—le dijo la señora Solecito, la encargada del quiosco, mientras nos tendía aquel ejemplar de *Excélsior* con su sonrisa como tajada de sandía—. ¡Ya no hayan qué inventar pa’ vender periódicos estos jijos de su...! Pero al ratito Lupita D’ Alessio cambia de marido y se olvidan de asté, ni se preocupe” (128) [...] “El timbre del teléfono me sacó de mis dulces sueños. Abrí los ojos y me vi en una habitación azul a tono con mi imperio bonsái, aunque no estaba dentro de una tienda sino de un futón de plumas. Había sido una extravagancia de mi parte hospedarme en el hotel Tokio donde realmente se recluye Yauchi, el amante de Mikage, protagonista de *Kitchen*, la novela de Banana Yoshimoto, en la que Yauchi trepa hasta la ventana de su amado, usurpando el papel de Romeo para juntos comer katsudon” (128, 213).

En el fragmento anterior se remite a una de las escritoras más populares de Japón: Banana Yoshimoto.

La definición que nos da Camarero coincide con estos fragmentos de la novela de Eve Gil, pues en todos los casos el titular remite a la naturaleza de cada uno de ellos y a sus argumentos, lo que permite contextualizar a la novela en cada escenario donde se utiliza: un periódico, las series animadas y las novelas inspiradas por atmósferas niponas.

Por otra parte, la autora también emplea la referencia para mencionar el trabajo de algunos creadores de manga; por ejemplo, al mencionar a Naoko Takeuchi, quien es conocida desde hace más de 20 años por su trayectoria en este sector del entretenimiento. Naoko es popularmente aclamada por ser quien

diera vida al manga *Sailor Moon*, cuya fama ha recorrido diversos países. Gil, a través de los personajes del bonzo y Murasaki, trae a cuenta a la dibujante nipona con un tono burlón:

—¡Mira!—le mostré orgullosa una caricatura que acababa de hacer de Papá en versión manga. Sensei la contempló con ojillos críticos y legañosos.

—Bah, palecel monito de Naoko Takeuchi.

—¿Tan abusivamente cursi te parece?—gemí.

—Mila, chan, no sel momento pala discutil sobre alte manga. ¿Por qué en vez de buscal pasado de supuesta madle, no ponelte a pensal en salvál a Cho-chan? (174).

Cabe mencionarse que la mangaka Naoko Takeuchi se identifica por crear historias para jovencitas en torno a tramas de amor, batallas con seres con poderes descomunales y la importancia de la amistad, lo cual quizá le pareció a Gil “cursi”.

Pero no sólo los mundos del manga y del anime se ven involucrados en la novela de Eve. La referencia hacia uno de los llamados motores de búsqueda y sitios con más consultas en internet también es empleada para contextualizar la contemporaneidad de su libro:

Esa noche, recluida en mi tienda sin que nadie me prestara atención—Papá consolaba a Dama y Kazuyo lloraba a pierna suelta la muy sensible ausencia de Lu—, coloqué el nombre de Danae Fujita en el Google. No salió una sola fotografía de la verdadera Danae sino de Angelina Jolie caracterizándola en un filme de 1999. (¡Se parece más a Dama que la Fujita!, pensé sorprendida.) Los textos no ahondaban mucho en la trayectoria de la denominada espía-agente-policía-prostituta y se guiaban más por la ficción creada en torno a su figura, que

ni siquiera podían jurar que no era un simple mito. Como en el caso del ministro chino, solo Wikipedia ahondaba un poco más al respecto:

DANAE FUJITA (¿1965? -¿1989?). Mítica agente de la Kenpeitai. Muy poco se sabe de esta mujer que ha inspirado una película tremendista del director Guy Ritchie. Según la ficción, esta agente mezcla de latina y japonesa, portadora de docenas de alias, se casó con un ministro chino (interpretado por el actor japonés Ken Watanabe) bajo la identidad de una maestra rusa con el fin de extraer información sobre una supuesta alianza entre los gobiernos de China y Corea para cometer un atentado terrorista contra Japón. Pero el funcionario de nombre Chiang Xiangcun no sólo no sabe nada al respecto, sino que además resulta ser un hombre encantador del que Danae se enamora al grado de traicionar a su gente, inmolándose a continuación en la plaza Tiananmenn tras la captura de su esposo, acusado de haber azuzado la revuelta estudiantil de 1989. (171-172).

En las líneas anteriores, Eve Gil resalta a Google y Wikipedia como formas de obtener información en línea, muy accesibles hasta para un niño, en este caso Violeta, para quien la red le ha servido en muchas de sus investigaciones y contacto con el mundo.

Las diversas formas de la intertextualidad se han revisado y aplicado algunos ejemplos relacionados con la novela investigada. A continuación se hablará de cómo la parodia conforma el universo de *Sho-shan y la Dama Oscura*.

CAPÍTULO 3. LA PARODIA EN *SHO-SHAN* Y LA *DAMA OSCURA*

Como se vio anteriormente, la intertextualidad es recurrente en el libro *Sho-shan y la Dama Oscura*, donde se refieren elementos ajenos a la trama de diversas formas (cita, alusión y referencia).

Además de los anteriores, retomaremos otro de los ejes de apoyo para el análisis de la novela: la parodia. En este apartado, la teoría que será utilizada corresponde a la estudiosa canadiense Linda Hutcheon.

El examen a partir de la noción de este concepto es trascendental debido a que la escritura contemporánea, como se ha visto antes, está inmersa en una serie de relaciones intertextuales y la parodia es una de sus formas predilectas, mejor dicho, está presente en mayor medida en *Sho-shan y la Dama Oscura*.

Lauro Zavala (2006) se refiere al panorama de la escritura contemporánea como terreno donde la interdisciplinariedad juega un papel importante, además hay lugar para el “dialogismo intertextual, la heteroglosia de voces y la multiplicación de perspectivas superpuestas, todo lo cual necesariamente lleva a una creciente tolerancia ideológica (simultáneamente al renacimiento de atavismos y fundamentalismos regionalistas). La estética de la crisis cede su lugar a la estética de la ironía y la originalidad desde ahora reconocida como un mito, cede su lugar a la parodia, la citación y el pastiche” (Zavala, 2006: 56).

En tanto, Hutcheon, respecto al “mundo posmoderno” reflejado en la teoría de Lyotard, apunta que el círculo de investigaciones respecto al arte se ha centrado en la explicación intrínseca de sus formas

En la actualidad se sufre de una falta de fe en los sistemas que requieran de verificación extrínseca. Pero esto ha sido verdad en todo el siglo. Las formas del arte han aparecido cada vez más para desconfiar en el criticismo externo para la extensión que ellos han buscado para incorporar el comentario crítico dentro de sus propias estructuras en un tipo de corto circuito de autolegitimización del diálogo crítico normal. En otros campos

—desde la lingüística hasta la filosofía científica—la pregunta de autorreferencia se ha convertido también en el centro de atención (Hutcheon, 2000: 2).

Asimismo, a través de su disertación, indica que el estudio del arte se ciñe a la explicación del discurso mismo por medio de

“mecanismos que permiten a los sistemas referirse y reproducirse a ellos mismos. Inclusive el conocimiento científico hoy en día parece caracterizarse por la inevitable presencia dentro de sí mismo de algún discurso en sus propios principios de validación. La omnipresencia de este nivel metadiscursivo ha pedido a algunos observadores plantear un concepto general de funcionamiento que serviría para explicar la autoreflexividad de todas las formas culturales —desde los comerciales televisivos a las películas, de la música a la ficción—” (Hutcheon, 2000: 3).

Sin embargo, como se verá adelante, el nivel “metadiscursivo” al que Hutcheon se refiere en este trabajo, no sólo implica la imbricación de los elementos en función de un discurso aislado, sino que se solapan dos “cuerpos” distintos: manga y novela.

De acuerdo con la teórica, la parodia se sitúa a la vez como un síntoma en la era de la autorrepresentación, pero también como una herramienta crítica del modernismo, pues es una de las formas predilectas de la autorreflexividad, esto al interior del discurso artístico.

Por ese motivo, el acento del estudio está puesto en la manufactura y el conocimiento del pasado y es por ello que existe un dinamismo al hacer patente las formas que la expresión artística adopta.

Además, refiere la teórica, por tradición la parodia ha sido pensada como un parásito y un derivado. Algunas perspectivas la consideran como “enemigo de la creatividad y la vital originalidad”. También tiene una marca negativa al suponerla

una forma de imitación que “es empleada para hacer parecer a algo ridículo” (Hutcheon, 2000: 32).

Pero, más allá de lo señalado a través del tiempo al respecto del término, Hutcheon indica que la parodia es una “repetición con diferencia”, donde se mantiene una

Distancia crítica que está implícita entre el texto parodiado en segundo plano y el nuevo trabajo que incorpora, una distancia por lo general señalado por la ironía. Pero esta ironía puede ser juguetona o menospreciante, puede ser crítico constructivo o destructivo. El placer de la ironía de la parodia no proviene de un humor en particular, sino del grado de participación del lector en el rebote intertextual entre la complicidad y la distancia (Hutcheon, 2000: 33).

En conclusión, la teórica menciona en su trabajo que la parodia, desde su perspectiva, combina un respetuoso homenaje con la ironía, donde ésta aparece como un mecanismo retórico para la activación de la consciencia de los lectores ante el texto: “La ironía participa en el discurso paródico como una estrategia, lo cual permite al decodificador interpretar y evaluar (Hutcheon, 2000: 31). Y también tendrá repercusión en el efecto provocado en el lector, donde se establecerá una nueva relación entre los textos involucrados (efecto pragmático).

En la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*, el manga sirve como base para que la escritura parodie las características del género gráfico.

A continuación, acotaremos un término que se ha utilizado en párrafos anteriores, y que son eje fundamental de este trabajo, además de algunas de sus formas.

3.1 Manga: historia, contexto y características

El comienzo del arte manga se enlaza con el inicio de la expresión gráfica de lo cotidiano que, comparado con otras manifestaciones tempranas de la pintura, también tienen un registro. De acuerdo con Brigitte Koyama (2008) el nacimiento del manga está ligado a la aparición de la estampa japonesa

El término *ukio-e* agrupa a la vez pinturas y estampas. Fue creado a principios de la década de 1650, significan “imágenes del mundo flotante” y designa, según el budismo, “el mundo terrenal gobernado por la inestabilidad y los placeres efímeros. Las obras cuyo primer formato fue el *kakemono* (rollo vertical) adoptaron más tarde el aspecto de estampas en hojas separadas. Monocromas y después realizadas a mano, alcanzaron su apogeo en el siglo XVIII, cuando el invento del *kento*, una muesca que impide que la hoja se deslice sobre la plancha, permitió realizar estampas xilográficas policromas de gran belleza a un precio muy módico” (Koyama, 2008: 38).

Asimismo, la función de la estampa era múltiple. Por unaparte, tenían un fin publicitario, a través del cual se daba a conocer o promocionaba sederías, productos de belleza y restaurantes o pregonaba los encantos de las cortesanas de las casas de citas.

Antes de inventarse la fotografía, la estampa permitía adquirir los retratos de actores de *kabuki* o de las cortesanas bellas que difundían las últimas modas en materia de peinados, maquillaje o quimonos. Como medio de comunicación, divulgaban noticias de actualidad o daba recetas para curar ciertas enfermedades. A su vez, también serviría a la pedagogía, pues a través de este recurso los niños aprendían a escribir y leer. También se utilizaba como “enciclopedia” a todo color,

estas ilustraciones, junto con la palabra transcrita en *kana* (silabario) o *kanji* (ideograma), enseñaban los nombres de plantas, animales y objetos diversos.

Conforme pasó el tiempo, la evolución de esta expresión gráfica logró consolidar sus propias características. La historia indica que fue Kitazawa Yasuji (1876-1955), conocido por el seudónimo de Rakuten, quien dio comienzo al arte emblemático de Japón, ya que experimentó con nuevas formas, no sin antes instruirse en la tradición pictórica nipona, para luego incursionar en las novedades que ofrecía la historieta norteamericana, sin dejar de lado la cuestión política que imprimía en sus viñetas al publicarse en la prensa²².

²²La afición de Rakuten a lo llevó a estudiar muy pronto pintura japonesa tradicional, *nihonga*, con Inoue Shunzui, maestro del *ukiyo-e*. Más tarde estudió pintura occidental y descubrió en la revista *Shokokumin* la tira cómica norteamericana que le entusiasmó. Empezó imitándola y se propuso seriamente difundirla en su país antes de realizar sus propias obras originales para un público japonés. Después conoció al caricaturista australiano Frank A. Nankivell (1869-1959), quien colaboraba con revistas inglesas. Rakuten trabajó con el *Box of Curios*, un seminario de Yokohama que publicaba E. B. Thorne y estudió con él la técnica de la caricatura. Aunque esta actividad le gustaba, Rakuten quería más libertad de expresión.

En 1899 entró en la sección manga del *Jiji Shinpo*, fundado por Fukuzawa Yukichi, uno de los grandes intelectuales de la época. Este último deseaba que la caricatura tuviese el mismo prestigio en Japón que en occidente y contaba con la juventud y el talento de Rakuten para conseguirlo. Desde entonces, el dibujante comenzó a utilizar el término manga para referirse a sus historietas. *Mangaka* y periodista por igual, le interesaban especialmente la política nacional y extranjera, así como los problemas sociales.

Rakuten admiraba el éxito de la revista *Kikkei Shinbun*, que había sabido captar a un gran número de lectores gracias a su humor, y quería superarlo. En *Jiji Shinpo*, le quedaba corto a este apasionado de la cultura occidental, que se inspiraba en el *Rire* francés y en *Puck* norteamericano:

Sin embargo, fue en la década de los 50 cuando, de modo similar a las historietas norteamericanas, el manga retoma su impacto mediático y consolida su identidad:

Tras la derrota de Japón, el manga pudo renacer de sus cenizas e infundir una nueva esperanza de vida a las nuevas generaciones. Los chicos, en particular, se apasionaron por los héroes norteamericanos como Tarzán, que los *mangaka* adaptaron a la moda japonesa y el país se llenó de historias procedentes de Estados Unidos.

El robot, que *TankuTankuro* había esbozado antes de la guerra caló en el mundo manga de posguerra y a raíz del éxito de *Astroboy* de Tazuka Osamu, invadió el mercado. El héroe dotado de múltiples atributos, de cualquier estatura, unas veces simpático y otras peligroso demostraba la dependencia mutua entre el hombre y la máquina. (Koyama, 2008: 138)

En el transcurso de esa misma década, los dibujantes confinaron sus historias al retrato de viajeros, por lo regular jóvenes, quienes inician un trayecto de acción a manera de reto

en 1905 decidió fundar su propio periódico, el *Tokyo Puck*, que tuvo un éxito inmediato. Era la primera revista en color que sacaba dos o tres números al mes e incluía caricaturas con explicaciones en inglés, chino y japonés. Como los creadores occidentales, Rakuten concibió tiras cómicas de seis viñetas. Fue el primero que se atrevió con esta clase de historieta, y hoy se lo sigue considerado un pionero con mucho talento. Asimismo, en la década de 1920, la simpatía por el manga se extendió a los profesionistas de los medios, “nació el movimiento de los nuevos representantes progresistas del manga, que contaban entre sus filas nombres famosos como el de Okamoto Ippei (...) sus caricaturas políticas eran muy valoradas (...) Muchos artistas se unieron a ellos” (Koyama: 2008: 115).

“En 1921, con el afán de dar a conocer su oficio, 18 mangakas repartidos en seis coches recorrieron las 53 estaciones de Tōkaidō. Viajaron, como en el pasado, de Tokio a Kioto e hicieron un rollo de pintura titulado *Tōkaidōgojūsantsugi manga emaki* (*Rollo de pintura manga de las 53 estaciones de Tōkaidō*). En 1923 la asociación se disolvió para dar paso a la Asociación Japonesa de Mangas” (Koyama, 2008: 120).

La superación de uno mismo, el arrojo y la realización personal aparecen expresados en el manga de aventuras para chicos. Siempre está patente el deseo de superar cualquier prueba, incluso en las colecciones para los más pequeños.

A veces, interviene la magia que, tras muchas aventuras, ayuda al héroe a encontrar un tesoro o alcanzar un objetivo concreto. Este tema aparece en muchos mangas actuales.(Koyama, 2008: 138)

De acuerdo con Koyama, durante la época bélica, las historias de samuráis estaban vetadas, aunque tras algunos años, en la década de los 50 retoman importancia y popularidad, añadiéndoles parte de la cultura tradicional; tal es el caso de los personajes que encarnaban samuráis, los cuales rinden tributo al honor de algunos de sus “señores” a través de la venganza. Así, las obras para los varones retrataban los combates tradicionales en busca de defender el honor, un valor de gran importancia para su cultura.

Por otra parte, el público femenino fue prendado por los mangakas que entretejían y trasladaban historias de amor al papel. Los relatos aprovechaban e incorporaban tanto las técnicas de occidente, empleadas por artistas del cómic estadounidense, como las propias que iban surgiendo conforme creció la afición por este arte. Entonces, las mujeres entraron en contacto con un mundo nuevo, aspirando a ser como aquellas heroínas descritas en los mangas, elegantes y cautivadoras, pero también dando batalla ante las adversidades, demostrando cualidades más humanas que sobrenaturales.

A finales de la década de 1950 el manga para niñas se inspiraba en cuentos generalmente ilustrados por hombres. Matsumoto Leiji, Ishinomori Shotaro y Chiba Tetsuya, entre otros, dibujaron mangas para revistas como *Shojo Friend* (Kodansha), *Ribon* o *Margaret*. Sin embargo, poco a poco fueron cediendo este campo a mujeres como Mizuno Hideko o Maki Miyaki.

En tanto, desde el fin de la guerra proliferaron las revistas de manga para jóvenes, los periódicos satíricos y las tiras cómicas. La introducción del manga de tema y grafismo modernos, sobre todo por sus máquinas futuristas o sus personajes, preludiaba el manga contemporáneo. Pero la auténtica revolución llegó con Tezuka Ozamu. Gracias a sus múltiples innovaciones especialmente en el aspecto gráfico y en el encuadre, el manga goza hoy de tanto éxito en el mundo entero (Koyama, 2008: 138-39).

Tras el impulso de Kitazawa en la difusión del manga, este género se colocó en la tradición gráfica de Japón, con particularidades que lo ubicaron en un campo específico, donde varias de ellas persisten en la actualidad. Resumidas, la escritora Eve Gil las esboza de la siguiente forma: “Todo parecía indicar que se trataba de un anime didáctico que sin embargo no excluía los elementos tradicionales del anime, es decir, la aventura, el humor y su dosis de violencia” (Gil, 2009: 85).

En la misma temática, Eve escribe acerca de los personajes, de los que destaca su originalidad, cierto grado de transgresión y valentía:

Cuando éramos niñas, las caricaturas “buenas”, las que distinguían por su contenido tierno, sentimental y hasta aleccionador, eran las japonesas. Mucho ha llovido, sin embargo, entre *Astroboy* y *Doctor Slump*; entre *La Princesa caballero* y *Ranma ½*; entre *Sandy Belle* y *Elfen Lied*; entre *Los caballeros del zodiaco* y *Evangelion*; entre *Remi* y *Full Metal Alchemist*... Incluso entre *DragonBall* y su contemporáneo, *Naruto*. Seguimos viendo niñitas de enormes ojos y niños buscando a su madre extraviada, sólo que con ingredientes impensables en sus precursoras. Imaginemos a *Remi* con características a lo *Harry Potter*... a la flacucha *Sandy Belle* con un pasado criminal borrado por la amnesia... a *Zafiro*, la inolvidable heroína de *La princesa caballero*, no travesti sino hermafrodita...” (Eve Gil, en *Replicante* noviembre 2009).

A través del conocimiento de la conformación de los manga, Eve Gil escribe a partir de esos rasgos y los vuelve narrativa. En seguida se revisará cómo esas características se trasladan a la escritura.

3.2 Análisis de la parodia en *Sho-Shan y la Dama Oscura*

Retomando lo que Linda Hutcheon menciona en su estudio, tenemos que el texto parodiado se evidencia a partir de un “detonador” que reside en la ironía.

La ironía recurre a tropos que si bien pueden tener un efecto negativo, en este caso de burla, son una especie de guiño al lector para que éste se integre al cuadro dialógico, es ahí el momento cuando despierta el efecto pragmático.

Antes ya se había mencionado que la cita y la referencia se presentan en el relato de Eve Gil. Estos dos artificios proporcionan una contextualización al lector, que no es ajeno al arte manga ni anime. Pero en el caso de la parodia, las características del anime permiten relacionar el texto con el arte gráfico.

Para ejemplificar, tomemos el siguiente fragmento de la novela *Sho-shan y la Dama Oscura*

Cierta vez Lu rompió una hermosa fuentecita que Papá había construido especialmente para Dama. Aquel meticuloso entramado de tubitos quedó reducido a trocitos de formica en medio de un charco de humus. Papá enfureció en serio. Levantó una pavorosa mano hacia Lu, quien por instinto se tapó la cara. Dama, a quien nunca había visto siquiera un poquito enojada, se le enfrentó frenética, cubriendo a Lu con su cuerpo. La bofetada cayó sobre Dama que apenas se movió, como si no la hubiera tocado, aunque la marca del manazo latía en su mejilla. Quedé petrificada. Papá también. Creí que era el fin, que Dama no perdonaría semejante afrenta. Empezó a temblar como un venadito, no de miedo sino de ira. Me pareció

que se transformaría en algo líquido y viscoso, que sus ojos de por sí grandotes se saldrían de las órbitas empujados por un torrente de lágrimas. Papá cayó de rodillas frente a ella. Yo rompí a llorar y Lu también. Dama se relajó poquito a poco, recobrando, junto con su forma humana, su dulzura cotidiana, aunque en vez de acariciar la cabeza de Papá, quien se humillaba ante ella, nos abrazó a Lu y a mí. Algo no andaba bien (Gil, 2009: 26-27).

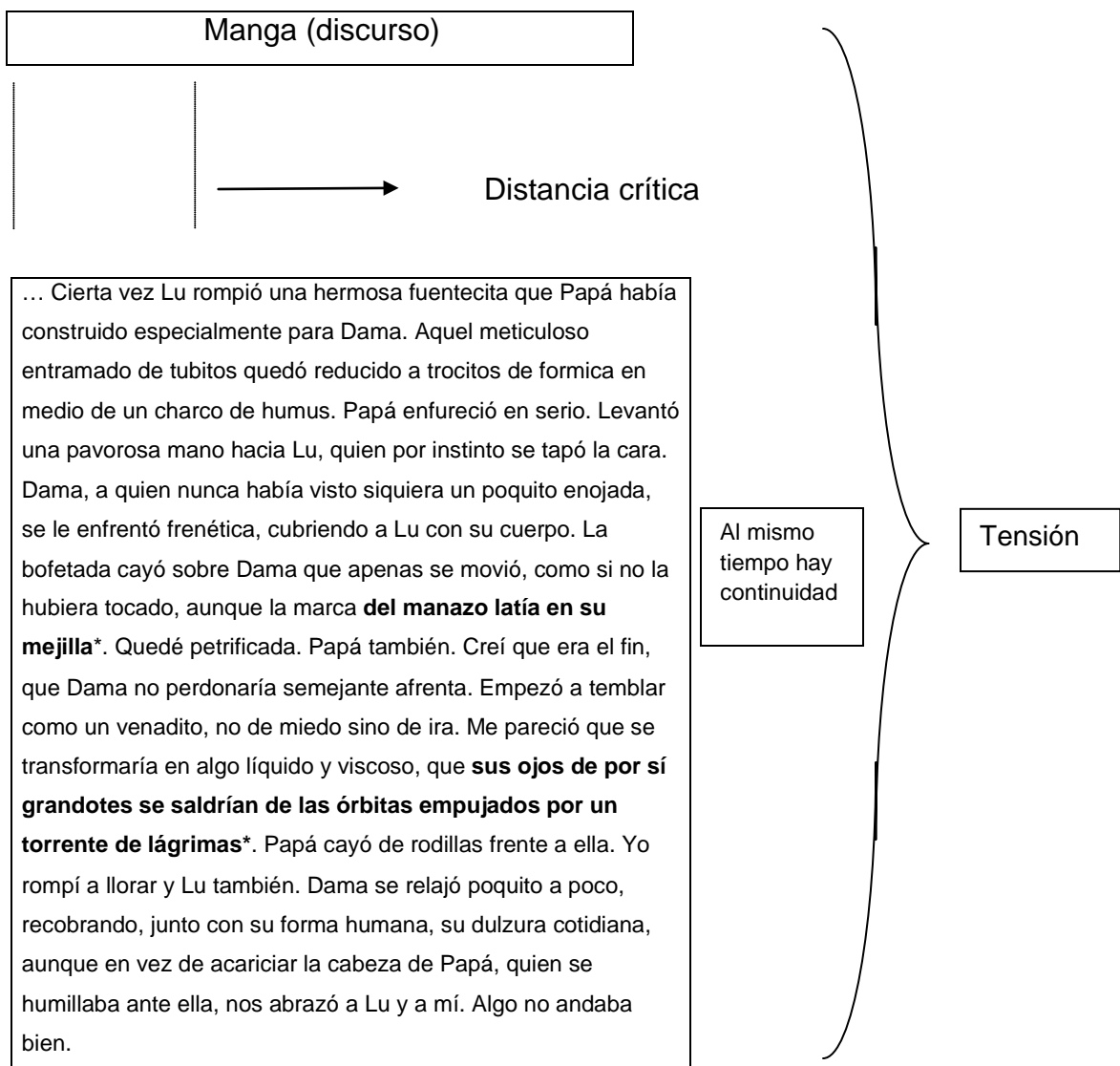
En ese apartado, las figuras de exageración o hipérbole (un manazo que latía en su mejilla y “sus ojos de por sí grandotes se saldrían de las órbitas empujados por un torrente de lágrimas”) apuntan a una caricaturización de la escena narrada, que a su vez corresponde a las formas del manga. Estas figuras apelan al plano de la significación y aunque esas figuras tienen un sentido peyorativo, en función del discurso al que se remite, su contribución es establecer un vínculo con el género gráfico.

Por otra parte, la parodia se remite al manga como tal a partir de la ironía y deriva en el efecto pragmático, que en este caso es el reconocimiento de su semejanza con episodios anime o manga (la heroicidad de los personajes ante situaciones de violencia), sin que sea uno en particular, ya que se parte de las generalidades en ese arte gráfico para presentarse en la narrativa. Asimismo, el discurso parodiado (manga) mantiene, con efecto conservador propio de su construcción, tensión con el nuevo texto (paródico), pero será el lector quien capte el efecto pragmático a través de las relaciones que él mismo establezca y reconstruya el texto (efecto revolucionario).

Cabe mencionar que la sátira o el aspecto burlón permanecen nulos, pues las relaciones establecidas sirven para mantener estrechez y emular un discurso a otro.

Los esquemas que se presentan a continuación amplían la información arriba mencionada.



Discursoparodiado (efectoconservador)



Texto paródico(efecto revolucionario)

*La presencia de la ironía nos permite estar alertas para el encuentro con la parodia.

El lector con experiencia en el manga o el anime se encontrará frente a la descripción de una escena propia de esas estéticas, pues los rasgos que las definen se presentan en el texto de *Sho-shan*.

Ironía	Parodia	Referencia del anime
Tropo o estructura discursiva	Género discursivo	---
+ nivel semántico	+ nivel textual	---
Papá enfureció en serio. Levantó una pavorosa mano hacia Lu, quien por instinto se tapó la cara. Dama, a quien nunca había visto siquiera un poquito enojada, se le enfrentó frenética, cubriendo a Lu con su cuerpo.		En el anime <i>Sailor Moon</i> S, la protagonista, BunnyTsukino, defiende a la pequeña ChibiUsa de un ataque enemigo, al interponer su cuerpo.
		Lo mismo se refleja en la imagen en donde Piccolo defiende a Gohan, en la Serie <i>DragonBall Z</i> .

La bofetada cayó sobre Dama que apenas se movió, como si no la hubiera tocado, aunque la **marcadel manazo latía en su mejilla.**



La caricaturización de los golpes en los dibujos animados es común. Por ejemplo, en esta escena de *Inuyasha*, donde Sango abofetea a Miroku, por lo que una marca rojiza queda en su mejilla.

Me pareció que se transformaría en algo líquido y viscoso, que **sus ojos de por sí grandotes se saldrían de las órbitas empujados por un torrente de lágrimas.** Papá cayó de rodillas frente a ella. Yo rompí a llorar y Lu también.



El enojo de UsagiTsukino se refleja en su mirada, en plena batalla contra un rival.

La similitud entre lo que narra Eve Gil en la novela de *Sho-shan y la Dama Oscura* con las imágenes de anime es significativa, y más porque no sólo hace un guiño a un título en específico, sino que pareciera que condensa de forma general las características de aquella expresión gráfica oriental en cada uno de sus capítulos, de modo que pese a no hacer una referencia específica, se mantiene la relación figurativa con ese universo paralelo.

Otro ejemplo donde la hipérbole dispara la ironía es en el apartado en el que Murasaki interroga a Cho acerca de la muerte del pequeño Toto, un misterio en la vida “real”:

—¿Cho mató a Toto?— mayores rodeos.

—Cho sel inocente. Toto amigo colazón—explicó la mariposa.

—Lo único que hice fue abrazarlo fuerte para...para protegerlo de... del demonio—tembló Cho, entristecida de súbito. Sus enormes ojos se licuaron como ocurre con los personajes anime que cuando lloran parecen perder las pupilas en una inundación.

—¿Entonces, sí?

—¡No!—se apresuró a decir Sensei sacudiendo las antenas—. Totohabelmuelto de todas manelas. Su colazónelaenfelmo. Él vel misma visión que Cho.

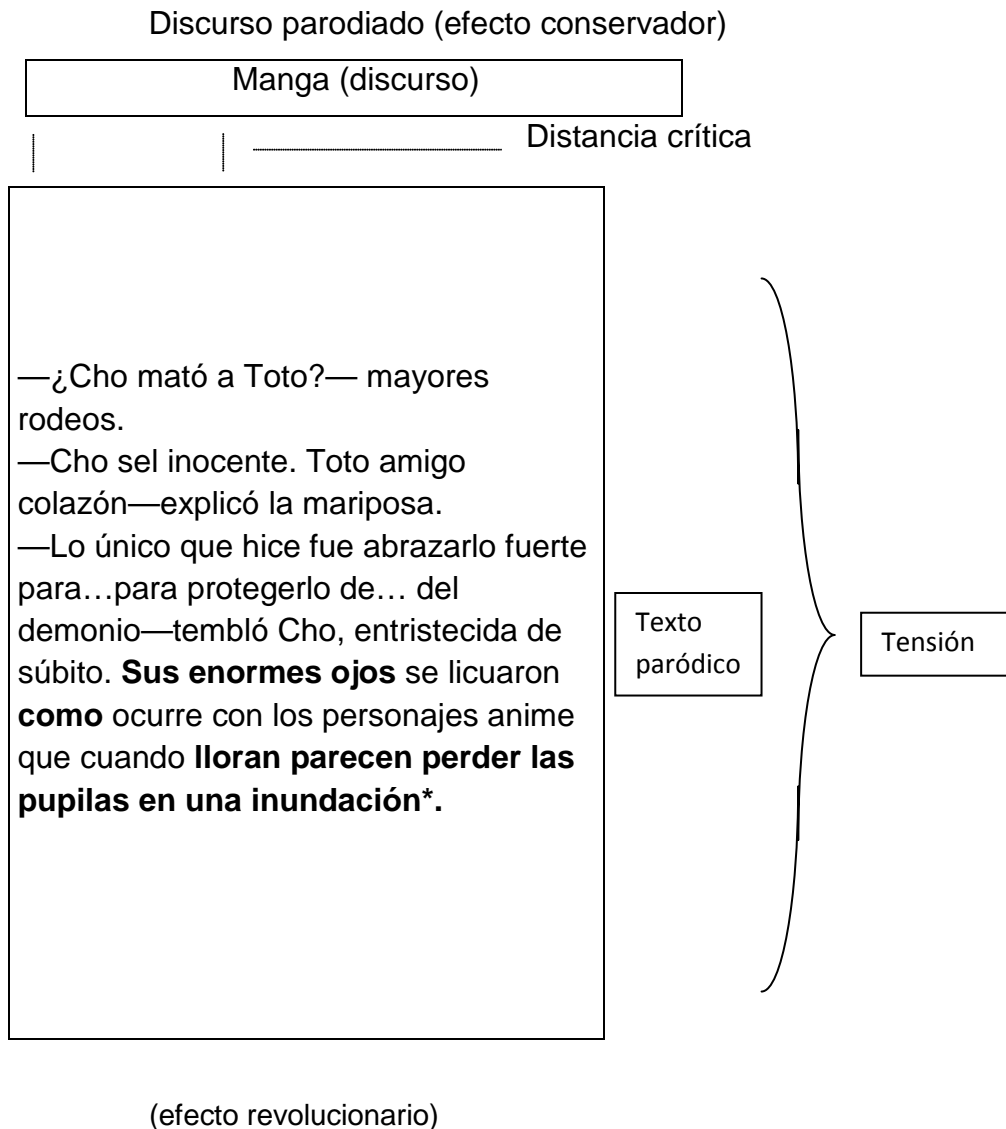
—¿Visión?, ¿cuál visión?

La mariposa me indicó con un ademán que me acercara para decirme al oído:

—*Izanami*.

Con todo y las precauciones Cho rompió en llanto apenas oír murmurado el nombre. Por fortuna nadie podía escucharla del otro lado del plasma (106).

Aunque en el ejemplo anterior se hace referencia a la palabra anime que explica más el cuadro de correspondencia, es a través de la exageración como se establece el lazo de semejanza. Asimismo, la distancia crítica aquí es menor, precisamente por hacer patente la conexión entre ambos discursos.



Como se observa en este ejemplo, la distancia crítica es menor al haber una imbricación mayor y que se detecta con más facilidad, por lo explícito del discurso del manga en la novela.


*La hipérbole permite ubicar la ironía, y esta a su vez la conexión con la parodia. La comparación (a través del conector “como”)y el verbo “parecer” establece un lazo de similitud con el género del anime.

Ironía	Parodia	Referencia de anime
Tropo o estructura discursiva	Género discursivo	---
+ nivel semántico	+ nivel textual	---
<p>“Sus enormes ojos se licuaron como ocurre con los personajes anime que cuando lloran parecen perder las pupilas en una inundación”.</p>		<p>La imagen muestra una escena donde UsagiTsukino llora sin medida.</p>

Este ejemplo también emula la descripción una imagen del anime, donde lo descrito apela a un episodio donde un personaje estalla en llanto inconmensurable, aunque la relación es más directa, pues en el fragmento tomado de la novela de Gil se hace referencia a la palabra anime.

En un tercer ejemplo, Dama se convierte en un personaje violento que busca vengar el daño a sus hijas. La referencia es explícita, pues después de la descripción que hace Murasaki de Dama, menciona a *Elfen Lied*, un anime no apto para menores, debido al alto contenido de sangre que se muestra y las escenas agresivas que prevalecen.

Un ejemplo más se observa en la descripción de los personajes, donde la autora los aproxima a las características gráficas que son reconocidas dentro del mundo del manga y del anime, donde los rasgos son explícitos: ojos grandes, nariz pequeña, labios diminutos, esbeltez de las heroínas, así como el cabello oscuro y lacio; lo anterior, para crear el vínculo de semejanza entre ambos discursos: el escrito y el gráfico.

Ironía	Parodia	Referencia del anime
Tropo o estructura discursiva	Género discursivo	---
+ nivel semántico	+ nivel textual	---
<p>–No intentes mirarte en un espejo—me advirtió Lu—. Un espejo del mundo material sólo refleja una luz desvanecida. Mírate en este.</p> <p>Lu me extendió un cuenco de cobre. Lo aproximé con lentitud a mi rostro y lo que vi fue una carita pálida con inmensos ojos, naricilla que era apenas un raigón y por boca una tajada diminuta.</p> <p>–¡Cielos, estoy soñando!—y al intentar pellizcarme para corroborarlo experimenté un dolor que me soltar un grito.</p>		<p>Imagen de Yukino Miyazawa, del manga <i>Karenschi kanojo no jijou</i>, se asemeja a la descripción de Eve Gil, en los rasgos delicados.</p> <p>Hitomi Kanzaki, de <i>Tenku no Esukafurone</i>, resalta el dibujo</p>

—¡Tú sí que eres tonta!—rio Lu.
Los anime también sentimos dolor, la diferencia es que desaparece al instante sin dejar marca. (103)

—Él es Genjo Bando, otro de nuestros creativos. Él contribuyó a diseñar varios de los personajes de Master Higo y ya está empezando a trabajar en su propio anime cuyo título provisional es Mistral.


—Un shonen—se justificaba Bando mientras estrechaba mi mano—. Adoro el mundo femenino, he de reconocerlo. Mi corazón es tierno como el de un pájaro.

Y al decir eso realizó una reverencia tan profunda que mi corazón derretía mi kimono. A mi edad, era la primera vez que un muchacho me gustaba. ¡Era tan guapo! Llevaba el largo cabello sujeto en una coleta, con lustrosos mechones cayéndole sobre los ojos grandes y amables



en sus grandes ojos que contrastan con la boca diminuta.

Allen Schezar y Kenshin Kitamura son algunos ejemplos de personajes masculinos que se caracterizan por tener cabello largo.

<p>que me hicieron pensar en ciruelas.</p> <p>–Tu madre era una gran mujer, Murasaki—continuó Bando sin soltarme la mano—. Eres muy afortunada por parecerle tanto. (215).</p> <p>Nada pude decir, tenía la garganta hecha nudo y la cara a punto de reventar. A mi alrededor escuché risitas pícaras y noté a dis chicas feúchas que más tarde se presentarían como Chie y Ginko codeándose entre si. Bando no me quitaba los ojos de encima aunque mantuviera la cabeza inclinada. (215).</p>		<p>Es común ver en animes y mangas personajes sonrojados y cohibidos ante alguien impresionante.</p>
---	---	--

Esta es otra muestra de las reminiscencias que se encuentran entre las líneas de *Sho-shan y la Dama Oscura*, algunas más explícitas que otras, respecto a la manera de describir/dibujar de los personajes, por lo cual, al ser leído, pareciera que estamos frente a un manga genuino.

Como se pudo ver, las escenas de anime y manga son muy parecidas a las descritas por Eve Gil. A través de palabras ella pinta gestos, actitudes y rasgos psicológicos generales que la tradición gráfica de Japón se ha encargado de mantener a través del manga.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, el posmodernismo ha sido empleado como una herramienta que permite explicar la evolución y la transgresión de los modelos tradicionales del relato, los cuales están presentes en la novela de Eve Gil, *Shoshan y la Dama Oscura*.

Aunque al posmodernismo se le ha visto de forma negativa en los últimos años, al tratar de temas que van más allá del prestigio de las artes, al incluir el debate acerca de la estética de las manifestaciones masivas, de lo popular, incluso del pastiche, en este trabajo no se discute la reputación de la novela de Eve Gil.

Por el contrario, se hace un análisis de la forma en que se compone su historia, de los elementos que la hacen semejante a otras obra en este tiempo, de cómo se integra en esa transformación experimental y que cuestiona la tradición.

Sin embargo, dentro de la recopilación de información, en donde se hizo la revisión del periodo posmoderno, a una de las conclusiones a las que se llegó es que entre el modernismo y el posmodernismo se mantiene una relación importante en cuanto a la estética empleada. Una de las características que las une es el cuestionamiento de la creación artística. A partir de esta reflexión, se justifica el empleo de ciertos elementos que pueden ser considerados marginales, con la intención de mostrar al receptor que el arte no se aísla de su entorno.

En cuanto a esto último, se introdujo en el análisis parte de la teoría intertextual, desde la visión de diferentes especialistas, pues las relaciones que se

establecen entre la novela, el manga, el anime y la cultura japonesa confluyen en la novela de Eve Gil. Como se mencionó en el análisis, las formas de la intertextualidad con mayor presencia fueron la referencia, la alusión y la parodia.

Aunque, al final, el examen de la parodia resultó más revelador al permitir hacer una comparación entre diversos fragmentos de la novela y su imbricación con el discurso de algunos animes o mangas. El análisis realizado conlleva algunos riesgos al ser la novela resultado de la unión de dos discursos distintos: manga y novela. Sin embargo, las características del primero sirven a la narración de andamio para presentar la historia.

Asimismo, el fragmento de entrevista que transcribimos en el Anexo corrobora nuestra intuición inicial en cuanto a la pertenencia de la obra de Eve Gil al discurso de la posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena (2006). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Danto, Arthur (1999). *Moderno, posmoderno y contemporáneo*. Buenos Aires, Paidós.
- Eve Gil (2009). *Sho-shan y la Dama Oscura*. México, Suma de Letras.
- Harvey, David (2008). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Hutcheon, Linda (1985). *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London, Methuen.
- Huyssen, Andreas (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Jean Baudrillard [et al.] (2006). *La posmodernidad / selección y prólogo de Hal Foster*. Barcelona, Kairós.
- Brigitte Koyama-Richard (2008). *Mil años de manga*. España, Electa.
- Liotard, Jean-François (1998). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La Intertextualidad Literaria*. Madrid: Cátedra.
- Nicolás Casullo (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica.
- P. Gullotta, (et al.) (2013). *Asperger Syndrome. A Guide for Professionals and Families*. Nueva York, Springer Science+Business Media.

Pimentel, Luz Aurora (2008). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno.

Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo Veintiuno: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zavala, Lauro (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Zeraoui, Zidane (2000). *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores*. México, Limusa.

Anexo: entrevista a Eve Gil

En septiembre de 2013, la escritora estuvo en Puebla para impartir un taller de escritura en el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP). El 21 de septiembre me concedió una entrevista en la que abordó diversos temas. De ellos, seleccioné lo relativo a la novela analizada en mi tesis. La escritura, el síndrome de Asperger y la pertenencia a la posmodernidad.

¿Qué es para ti ser auténtica? A través de la escritura te delimitas, ¿por qué esa necesidad en ti?

Eve Gil: “Esa pregunta amerita tres respuestas. Has captado una cosa muy importante: mi afán de ser yo misma. Pero este afán tiene su raíz en tres situaciones distintas.

“La primera es personal. Por alguna razón siento que me he ganado hasta cierto punto el derecho de ser yo misma al ser adulta. ¿Cuándo empecé a ser yo misma? Creo que cuando me convertí en madre.

"Nunca fui yo misma, y lo supe recientemente, pero tenía la impresión de que en mi infancia y adolescencia tenía una máscara. Y esa máscara la llevaba para ser aceptada por los demás. No entendía muy bien de qué se trataba. Pero, como sabes, tengo dos hijas. La más pequeña tiene autismo. El autismo es genético.

"Cuando aparece un niño autista, lo que hace el psicólogo es averiguar el lugar de origen del autismo de ese niño, por lo que analizan al padre y a la madre e invariablemente encuentra una respuesta. Antes no estaba tipificado el autismo ni el síndrome de Asperger, pero generalmente te acuerdas del tío excéntrico, o del

primo que nunca habló, o aquel familiar que terminó en el manicomio y no sabes por qué; de repente recuerdas cosas y descubres el origen.

"En mi caso fue traumático, no encontrábamos quién. En mi familia, el personaje más excéntrico era mi abuela, porque era muy inteligente y perspicaz; tenía la cualidad de decir siempre lo que pensaba, pero la gente se enojaba mucho con ella. Era la única que tenía una característica diferente. Pero en el análisis, descubrimos que la más friki de mi familia era yo. Después de algunos exámenes descubrieron que yo tenía un grado de autismo.

"Pero con el tiempo me di cuenta de que eso no era cierto. Me rebelé y dije "ya basta de estar fingiendo lo que no soy". Entonces el hecho de ser mamá y tener una hija muy precoz, quien desde muy pequeña mostró un talento artístico muy fuerte, pues ella hace mangas y está haciendo una pequeña película, ya que quiere estudiar cine; el hecho de que fuera muy extravagante y a la gente le cayera en gracia lo que ella hacía, entonces eso me ayudó a concluir que, como soy su mamá, de mí heredó lo extravagante.

"Después nació mi otra pequeña con el problema de autismo, entonces eso me permitió ser yo misma, a partir del momento en que fui mamá".

En tus escritura se nota el conocimiento de las culturas japonesas y china, ¿cómo fue este acercamiento?

Eve Gil: "Leí mucho a escritores japoneses, pero sobre todo vi animes, lo que le debo a mi hija. Las palabras que utilizo en el libro son porque se las escuché muchas veces a mi hija.

"A un *otaku*, aquel que gusta de mangas y animes, lo reconoces por cómo se expresa. Utilizan palabras en japonés. Tampoco quiero parecer muy sofisticada y decir que mi hija sabe japonés. Sólo unos términos, pero esos bastaron para hacer una conexión con el lenguaje nipón y es el que empleo en el libro".

¿Consideras que tu escritura es posmoderna?

Eve Gil: "En el momento en el que vivimos no podemos negar la influencia de otras culturas. Sí, considero que lo es. Escribir sobre un género que no es propio de México lo es".