



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
TESIS DE MAESTRÍA

**Efectos de la intertextualidad en la
metaficción historiográfica**
Reading Lolita in Tehran de Azar Nafisi

MAESTRÍA EN LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS
EN LENGUA INGLESA

Nombre del Tesista: Prof. María Belén Ferro

Nombre del Director: Prof. Mgtr. Guillermina Perera de Saravia

Nombre del Codirector: Prof. Mgtr. Alejandra Portela

Mendoza, 2024

Agradecimientos

Mi profundo agradecimiento a mi familia, especialmente a mis cuatro hijos, por aceptar compartir su tiempo. A Guillermina Perera de Saravia y Alejandra Portela, por su valiosísima guía y su presencia generosa. Y a todos los que acompañaron con su estímulo este camino.

Índice de contenidos

Introducción	5
Azar Nafisi. Vida y obra. Su lugar en el mundo literario contemporáneo	6
Estado de la investigación sobre el tema	9
Justificación y fundamentación del problema por investigar. Objetivos	14
Sustento teórico y formulación de hipótesis	16
Metodología y delimitación	20
Capítulo 1: La narrativa posmoderna	22
Rasgos destacados	22
Capítulo 2: La metaficción	29
La metaficción: una primera aproximación	29
<i>Reading Lolita in Tehran</i> en clave metafictional	33
Intrusiones metalépticas en <i>Reading Lolita in Tehran</i>	42
Capítulo 3: La metaficción historiográfica	47
Fundamentos y primeras reflexiones	47
El pasado revisitado en <i>Reading Lolita in Tehran</i>	51

Los personajes: retratos de la experiencia iraní	56
La ciudad narrada: Teherán en la metaficción historiográfica	67
Capítulo 4: La intertextualidad	71
Panorama: teorías y evolución	71
Genette, fuente de fuentes: la transtextualidad	75
Relaciones transtextuales en <i>Reading Lolita in Tehran</i>	77
La paratextualidad	78
El paratexto de <i>Reading Lolita in Tehran</i>	82
Intertextualidad y metatextualidad en <i>Reading Lolita in Tehran</i>	92
Conclusión	121
Bibliografía	128

Introducción

El multiculturalismo, la asimilación y la interconectividad han incidido en la redefinición del concepto de las literaturas contemporáneas en inglés, que ya no son patrimonio exclusivo de escritores nacidos en países de habla inglesa. Desde la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, existe un número creciente de autores que escriben en inglés pero que, en gran mayoría, provienen de países que desde el siglo XIX formaron parte de las colonias británicas diseminadas por el mundo.

Durante varias décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el dominio imperialista europeo alcanzó una significativa porción del planeta: gran parte de África, Asia, Asia menor o Australia se encontraban regidos por gobiernos de potencias como Inglaterra, Holanda, Francia o Portugal. El poder y la dominación imperiales se constituyeron en fuerzas económicas, sociales y culturales que generaron una miríada de transformaciones en los países colonizados y, consecuentemente, los dominadores dejaron marcas indelebles en las poblaciones nativas de las tierras ocupadas. Durante el apogeo de las colonias europeas y posterior al mismo, emergieron, como derivaciones culturales, abundantes producciones literarias provenientes de minorías reprimidas o en diáspora, habitantes nativos de los diferentes espacios que se encontraban bajo el dominio colonial, desde el Caribe al Oriente medio, pasando por América latina. Inicialmente, en este contexto de expansión europea primó la dialéctica dominado-dominador sobre estos nuevos espacios de influencia. La Europa expansionista y, en particular Inglaterra, se erigían como poseedores de un saber y un saber hacer que los posicionaba en una cumbre de superioridad occidental desde donde las poblaciones nativas de las colonias eran percibidas como dependientes de su intervención en este nuevo orden global.

Sin embargo, la segunda mitad del siglo pasado da cuenta de profundas transformaciones en este proceso dinámico de intercambio cultural, que no puede ser interpretado desde una conceptualización orientalista y etnocéntrica, sino que demanda, ineludiblemente, una mirada más amplia. En el paisaje literario escrito en inglés conviven las obras de autores firmemente instalados en el canon con las nuevas producciones provenientes, en muchos casos, de la diversidad étnica y cultural que han resignificado la cultura global contemporánea.

La producción literaria de escritoras de Oriente, nativas de países con una fuerte tradición islámica, ha sido prolífica a lo largo de los años y muchas de estas obras han sido galardonadas con el reconocimiento de la crítica especializada como así también del público en general. Son libros profundos, críticos, provocadores que forman parte de un proceso paulatino de construcción de narrativas particulares y que constituyen una plataforma de expresión femenina. La escritora Azar Nafisi, nacida en Irán, es indudablemente un reconocido fruto de este valioso legado cultural. Sus textos publicados hasta el momento han concitado atención y reconocimiento en el mundo literario contemporáneo.

Esta investigación intenta, precisamente, poner en valor la novela *Reading Lolita in Tehran. A memoir in Books*¹ como valioso representante de las obras de muchas otras autoras, no siempre conocidas fuera de los límites de su país, e incluso dentro de él, dándoles voz y presencia en un mundo que no las conoce. Y a la vez, considerar esta novela un artefacto artístico en sí mismo, reconociendo estrategias y recursos literarios que la convierten en obra de arte y no en un panfleto puesto al servicio de otros fines, no literarios.

Azar Nafisi. Vida y obra. Su lugar en el mundo literario contemporáneo

Azar Nafisi nació en Teherán en 1955 en el seno de una familia de la elite política iraní. Su padre diplomático, Ahmed Nafisi, fue el alcalde más joven de Teherán, permaneciendo en el cargo hasta su encarcelamiento en 1963, y su madre, Nezhat, se convirtió en una de las primeras mujeres en Irán en haber ostentado un cargo parlamentario en los años setenta. Al inicio de su adolescencia, Nafisi fue enviada a estudiar a Europa para completar sus estudios formales, viéndose obligada a regresar debido al encarcelamiento de su padre. Luego viajó a Estados Unidos y en la Universidad de Oklahoma obtuvo su doctorado en literatura inglesa y norteamericana. En 1979, ya de regreso en Irán, se desempeñó como profesora de

¹ En este trabajo utilizaremos las iniciales *RLT* para referirnos al nombre completo de la novela *Reading Lolita in Tehran. A memoir in Books*.

Literatura Inglesa en el Departamento de Lengua y Literatura Inglesa de la Universidad de Teherán. Los años de persecución política donde fue víctima de los métodos represivos del régimen autocrático gobernante la empujaron a renunciar al cargo. Su férrea negativa al uso obligatorio del velo, símbolo de resistencia, inevitablemente la expuso a graves consecuencias que derivaron en su dimisión. Luego de casi una década, retomó su actividad docente en la Universidad Islámica Libre y posteriormente en la Universidad Allameh Tabatabai. Tras ceder a la insistencia de una colega que, dueña de una mirada más pragmática y flexible, logró convencerla de aceptar en parte los términos de una negociación implícita con el régimen, de acceder al uso del velo, para no privar a futuros alumnos de asistir a sus clases, la profesora retornó a los claustros universitarios.

En 1997, Nafisi emigró a Estados Unidos donde finalmente obtuvo la ciudadanía estadounidense. América se convirtió así en su hogar por elección, símbolo de desplazamiento, recuerdo indeleble de la diáspora definitiva y la acogida en una nueva tierra. Tal como la autora narra en *The Republic of Imagination*, otra de sus *memoirs*, “*we shared the complicity of being citizens of two countries, straddling two such different worlds*” (Nafisi, 2014, p. 41). Actualmente vive en Washington con su marido y sus dos hijos y es especialista en literatura inglesa. Es profesora de estética, cultura y literatura y directora ejecutiva de Conversaciones Culturales en la Universidad John Hopkins en Washington D.C. También ha escrito artículos para *The New York Times*, *The Washington Post*, *The Wall Street Journal* y *The New Republic*.

Nafisi heredó de sus padres la pasión por la literatura, pasión que determinó sus elecciones futuras. Desde muy pequeña, se introdujo en el mundo de la literatura persa y fue la figura paterna la que siempre propició la lectura en sus hijos. Nafisi cuenta en la introducción de *The Republic of Imagination* cuáles fueron sus primeros libros, cómo su padre tradujo e ilustró personalmente los cuentos de La Fontaine para ella y su hermano o se refiere a las versiones simplificadas de poetas persas clásicos como Ferdowsi y Nezami que Ahmed Nafisi escribió para sus hijos: “*When they were young my parents were not wealthy, but all through their lives the one thing they never hesitated to give my brother and me was books*” (Nafisi, 2014, p. 6). Desde pequeña, estas lecturas le permitieron tomar conciencia del rico patrimonio de la milenaria cultura persa, un enorme bagaje cultural fruto de siglos de historia y tradiciones ancestrales.

Azar Nafisi ha escrito tres obras autobiográficas: *RLT*, su novela debut (2003), *Things I've Been Silent About* (2010), que narra los vaivenes de una historia familiar controvertida, y *The Republic of Imagination: a Life in Books* (2014), que demuestra cómo la ficción es un vehículo eficaz para expresar la realidad. A la lista de sus trabajos se suma *Anti-Terra: A Critical Study of Vladimir Nabokov's Novels* (1994) y, más recientemente, ha publicado un libro para niños, *Bibi and the Green Voice* (2006). Sus dos últimas producciones incluyen *That Other World: Nabokov and the Puzzle of Exile* (2019) y *Read Dangerously: The Subversive Power of Literature in Troubled Times* (2022).

RLT, publicada en 2003, ha sido traducida a treinta y dos idiomas y desde el momento de su publicación permaneció en la lista de *bestsellers* del New York Times ciento diecisiete semanas. Nafisi ha recibido numerosos premios por esta novela entre los que cabe mencionar Non-Fiction Book of the Year Award (2004) y el Immigrant Achievement Award from the American Law Foundation (2005). Posteriormente fue galardonada con el Persian Golden Lioness Award for Literature (2006).

RLT es una celebración de la literatura que ofrece un delicioso viaje por los mundos de Nabokov, Fitzgerald, Austen y James junto con otros tantos autores de la literatura mundial. Es una incursión en esa “república de la imaginación” que permite descubrir el poder transformador y hasta salvífico de la ficción en un contexto de tiranía. La interpretación de obras de valor literario universal permite a los personajes femeninos, centrales en esta *memoir*, establecer conexiones significativas entre la literatura, por un lado, y la cultura y la política, por otro, a partir de este entrelazo de ficción y realidad. Las cuatro partes en las que se divide la novela giran alrededor del análisis e interpretación de obras y autores principalmente de tradición occidental, prohibidos por el régimen iraní. El relato amalgama de manera sutil y fluida la realidad histórica con el análisis literario, convirtiendo a *RLT* en un espacio de profunda introspección, de búsqueda identitaria y de liberación.

Estado de la investigación sobre el tema

RLT abarca una multiplicidad de temas y subtemas y es incluida cada vez con más frecuencia en los programas de estudios de cátedras de literatura en universidades de Estados Unidos o Europa. Entre los antecedentes que tratan esta novela es posible mencionar artículos y tesis de posgrado que han basado su investigación en diversos aspectos. A partir de esta enumeración de antecedentes es importante destacar que existe una profusión de trabajos que versan sobre estas memorias de Nafisi y que, en su gran mayoría, se enfocan en elementos sustentados desde la teoría postcolonial² o desde las características de la autobiografía. No se han podido encontrar, sin embargo, antecedentes que exploren la novela desde la metaficción o desde la metaficción historiográfica.

A continuación se detalla una lista de antecedentes de investigación:

- Acho, K. *Unveiling the Middle Eastern Memoir: Reconfiguring Images of Iranian Women Through Post-9/11 Memoirs*³. Tesis de maestría. En esta tesis se estudia la compleja relación que existe entre autoras iraníes (en su mayoría escritoras de autobiografías, quienes desde su particular perspectiva narran las dificultades padecidas por las mujeres islámicas bajo regímenes totalitarios teocráticos) y consumidores occidentales (particularmente norteamericanos) dentro del contexto político posterior a los ataques de septiembre de 2001. El recorte de novelas incluye *RLT*, de Azar Nafisi; *Persepolis 1 y 2*, de Marjane Satrapi; *Journey from the Land of No: A Girlhood Caught in Revolutionary Iran*, de Roya Hakakian y *Even After All This Time: A Story of Love, Revolution, and Leaving Iran*, de Afschineh Latifi y Pablo F. Fenjves, todas obras escritas e principios del siglo XXI. Al analizar cada una de estas novelas junto con sus respectivas audiencias se pretende ahondar en los modos en los que el contexto político incide en la producción y difusión de ciertos textos dentro del mercado americano.

² La definición del término postcolonial es combatida hoy en día por la crítica literaria, ya que muchos países, a pesar de haber alcanzado la independencia, siguen siendo colonias de manera subliminal (en India, por ejemplo, el inglés es el idioma oficial del país).

³ Universidad de Michigan

- Alkhateeb, K. *Fetishising the Dominant Culture in Migration Narratives: Examining Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran, Bharati Mukhejee's Jasmine and Monica Ali's Brick Lane*⁴. Tesis de doctorado. En su tesis la autora explora en estas obras temas relacionados con el feminismo, los derechos humanos o la alienación en el marco de la narrativa de exilio. El estudio de los supuestos ideológicos en estas novelas le permite a la autora identificar ciertas contradicciones y omisiones en estas obras que sugieren una asimilación incompleta, solo anudada a parámetros occidentales.
- Angemeer, A. *Reading the Other and Reading Ourselves: An Interpretive Study of Amazon.com Reviews on Bestsellers about Muslims*⁵. Tesis de doctorado. Angemeer examina el modo en el que los lectores occidentales interpretan Oriente a través de obras literarias de amplia difusión que recrean aspectos del mundo islámico. En su argumento la autora sostiene que los lectores no parecen estar al tanto de la lente orientalista a través de la cual leen e interpretan al Otro, y propone modos de lectura más responsables y críticos. Su investigación se centra en dos aspectos. En primer lugar, pretende ahondar en el concepto del Otro y para ello se enmarca dentro de la teoría postcolonial, fundamentalmente en el concepto de orientalismo que postula Edward Said y otros teóricos dentro de su misma línea. Por otro lado, basándose en la teoría de la recepción, propone abordajes de carácter pedagógico para enseñarles a los estudiantes cómo leer al Otro.
- Blumenthal, R. Looking for home in the Islamic diaspora of Ayaan Hirsi Ali, Azar Nafisi, and Khaled Hosseini. *Arab Studies Quarterly* 34(4). Este artículo examina los textos de autores islámicos en el exilio y se adentra en los conflictos que la creación de un nuevo espacio trae aparejados. Las obras de estos autores documentan el viaje realizado desde sus países de origen a la nueva tierra pero también trascienden el plano de lo físico ya que proponen un exilio ideológico e intelectual. Los tres son autores que hacen uso de la literatura (en su mayor parte de tradición occidental) para construir un nuevo espacio (físico o espiritual). Nafisi y Ali, al utilizar casi exclusivamente textos y autores del canon occidental, crean esta nueva patria intelectual donde la

⁴ Universidad de Essex

⁵ Universidad de Pittsburgh

libertad es posible y se contraponen de manera directa con el régimen totalitario de su tierra natal. Para Blumenthal, Hosseini se diferencia en cierto modo de las otras dos autoras ya que la construcción que él realiza a través de obras literarias de esta patria nueva no se circunscribe a exponentes literarios de Occidente como sí lo hacen casi exclusivamente las obras de Nafisi y Ali, quienes en consecuencia son acusadas de ser funcionales a la hegemonía occidental.

- Burwell, C., Davis, H. y Taylor, L. Reading Nafisi in the West: Feminist Reading Practices and Ethical Concerns. *TOPIA*⁶ (19)63. Las autoras de este artículo se refieren a la creciente popularidad que las autobiografías de mujeres iraníes han adquirido en Occidente y citan, entre las más populares, a *RLT*. Estas obras literarias parecen haber renovado el interés hacia lo oriental, despertando fascinación y cierto temor a la vez. Es por eso que no pueden ser leídas de manera neutral o despojadas de su fuerte matiz socio-político y cultural. Dos discursos primordiales son analizados para empezar a entender por qué la recepción de esta novela ha sido masiva: el choque de civilizaciones (Oriente versus Occidente) y la hermandad global. Finalmente se propone un abordaje didáctico ya que las autoras examinan los modos en los que esta autobiografía es enseñada y avanzan en la propuesta de interrogantes acerca de sus prácticas pedagógicas como así también las de sus lectores.
- Crowder, M. *All Of My Words: Creating Islamic Female Identity Through Iranian Literature and Film*⁷ Tesis de maestría. El propósito de esta investigación es estudiar el estado del feminismo islámico a partir de una selección de tres textos ficcionales, entre los que se encuentra *RLT*, y una serie de producciones filmográficas. El objetivo es poder delinear los aspectos más relevantes que explican la tensión existente entre la difícil experiencia de ser mujer en un medio ambiente rigurosamente controlado por preceptos religiosos frente a su aspiración de libertad física, intelectual y emocional.
- Donadey, A. y Ahmed-Ghosh, H. Why Americans Love Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran*⁸. *Signs Journal of Women and Culture* (33)3. En este artículo, las autoras proponen argumentos que explican la popularidad de la novela de

⁶ *Journal Canadiense*

⁷ Universidad de Carolina del Norte

⁸ Universidad Estatal de San Diego

Nafisi y expresan, entre otros aspectos, el contexto histórico en el que se sitúa la *memoir* de esta autora iraní. Además de arrojar luz sobre los aspectos pedagógicos, políticos e ideológicos, este trabajo indaga acerca del propósito y significación que adquiere el uso del velo en la sociedad iraní.

- French, D. *Memoir Matters: Writing the Past to Discover Individual Truths*.⁹ Tesis de maestría. Danielle French desarrolla los rasgos distintivos de la autobiografía como sub-género literario. Su análisis se centra en averiguar cuál es el propósito del autor que escribe este tipo de novelas como así también cuál es el grado de precisión histórica de los hechos narrados. La autora detalla las características de tres tipos de autobiografías diferentes: la del trauma, la del proceso de maduración y la académica. French ubica la novela de Azar Nafisi dentro de este último sub-grupo y busca establecer paralelos entre la ficción literaria y la realidad en Irán.
- Hsieh, L. Under the Sign of Empire—Transporting Lolita, Surviving WTO, Remapping Taiwan¹⁰. *Concentric: Literary and Cultural Studies* (31)2. La Doctora Hsieh utiliza la novela de Nafisi como punto de partida para examinar la tensión que existe entre el inglés como lengua imperial y la necesidad de la resistencia local. La autora se cuestiona por qué esta novela autobiográfica ha sido tan aclamada en Estados Unidos como así también en otros países del primer mundo. Y es este el inicio para su análisis acerca de las implicancias de la literatura en inglés en la evolución de la literatura de Taiwán. La autora promueve una profunda mirada crítica hacia lo que ella considera esta oposición binaria de dominante-dominado.
- Jongenelen, J. *Persian Diasporic Novels. An Analysis of Farnoosh Moshiri's Against Gravity*¹¹. Tesis de maestría. Judith Jongenelen centra su análisis en la novela escrita por la autora iraní Farnoosh Moshiri, *Against Gravity*, y busca responder dos preguntas: por un lado, qué representaciones del concepto de hogar ofrece la novela y, por otro, cómo esta se ubica dentro de un marco más amplio de obras literarias (en su mayoría autobiografías) pertenecientes a la literatura de exilio iraní. Es precisamente en relación con este último aspecto que Jongenelen aborda la novela de Nasifi, junto a otras de autoras de la

⁹ Universidad de Radford

¹⁰ Universidad de Pennsylvania

¹¹ Universidad Leiden

diáspora iraní, para establecer similitudes, o diferencias, dentro de este *corpus* literario particular.

- Zalipour, A., M M, R., Hashim, R. y Yusof, N. *The Veil and Veiled Identities in Iranian Diasporic Writings. IPEDR (5)*. Las autoras centran su atención en el frecuente tratamiento que escritoras musulmanas hacen del uso del velo como formador de identidad para la mujer en el Islam. Este tema adquiere nuevas dimensiones especialmente en los escritos sobre la diáspora islámica, en donde la identidad se construye a partir de experiencias de racismo, multiculturalismo y ambivalencia. Este trabajo analiza cómo un número significativo de escritoras islámicas examinan el uso del velo (o su desuso) como emergente recurrente para la adquisición de una total identidad islámica. El propósito de esta investigación busca explorar el lugar preponderante que el uso del velo tiene en la construcción de la identidad femenina a partir de los relatos de iraníes que viven en Estados Unidos. El foco principal se encuentra en los escritos de Azar Nafisi para investigar los modos en los que el velo da forma a los personajes femeninos. El análisis concluye que el velo, entre otras cosas, es funcional para el ocultamiento de la identidad en las mujeres iraníes ya que les permite negociar, resistir y reinventar la realidad.

En virtud de los antecedentes recabados, corroboramos que *RLT* ha sido estudiada oblicuamente, desde una variedad de perspectivas (desde una mirada postcolonial, en estudios de narrativa femenina o feminista, o como ejemplo de novela autobiográfica) que revalidan la abundancia artística de esta novela. Estos estudios mayoritariamente se han centrado en el análisis de diversos aspectos argumentales o temáticos (el rol de la mujer bajo los totalitarismos, el uso del velo como manifestación de sometimiento, la diáspora forzada, entre otros), aunque no se percibe un abordaje de la obra desde su perspectiva historiográfica y metaficcional.

Justificación y fundamentación del problema por investigar. Objetivos

El rastreo de antecedentes demuestra que la novela de Azar Nafisi ha sido analizada desde diferentes y muy interesantes aspectos: desde la perspectiva postcolonial, desde la narrativa femenina, como ejemplo de literatura de frontera o de exilio, o desde un punto de vista autobiográfico. Observamos que entre ellos prima una mirada socioliteraria que apunta a indagar de qué manera *RLT* recrea cuestiones sociales, como la expatriación de sectores sociales occidentalizados, o cómo se incluye en la novela la cuestión de la mujer en estudios de género. Este caleidoscopio de abordajes es producto de la riqueza de una novela multifacética que admite variadas trayectorias de investigación. Creemos que, a los enfoques ya tenidos en cuenta, especialmente los que enfatizan la cuestión femenina en contextos de marginación, podemos sumar un aporte novedoso.

En el caso de esta tesis, el estudio de *RLT* la circunscribe al campo de la narrativa posmoderna y, desde esa perspectiva examina la presencia de estrategias y estilos de escritura que caracterizan esta literatura. Es posible advertir un ámbito escasamente explorado en esta obra: lo concerniente a su condición de novela metaficcional y de exponente de la metaficción historiográfica. A través de esta investigación pretendemos dar un primer paso, abrir una puerta hacia el estudio de este texto desde un enfoque diferente, desde un estudio de aspectos estrictamente literarios. Se apunta a descubrir un estilo de escritura metaficcional presente en este subgénero de la novela posmoderna denominado metaficción historiográfica, como así también estudiar los modos en los que la intertextualidad como estrategia incide en la construcción y evolución de la trama y de los personajes.

Numerosos son los estudios realizados sobre el origen y evolución del concepto de metaficción. Los trabajos de los críticos literarios como Brian McHale, Linda Hutcheon y Patricia Waugh tuvieron un alto impacto en la teoría literaria contemporánea, convirtiéndose en el preludio de un gran número de investigaciones acerca del posmodernismo que se originaron en la década del ochenta. Además de referirse al término metaficción, los aportes de estos académicos – entre muchos otros – poseen mayor relevancia puesto que definen metaficción como estilo de escritura

que se caracteriza por la autoreflexividad o como género literario que utiliza la intertextualidad, entre otras, como una estrategia primordial.

Fruto de sus estudios acerca de la relación entre la historia y la ficción, Linda Hutcheon acuñó los términos metaficción historiográfica para aludir a un modo de narrar la historia desde la ficción. Desde este enfoque, la historia y la ficción están sujetas a su condición de creaciones textuales y son construcciones narrativas que dependen de interpretaciones subjetivas, de un recorte histórico determinado y de un uso particular del lenguaje. La metaficción historiográfica es considerada un subgénero de la narrativa posmoderna en el cual se interpreta el pasado desde una creación literaria que fusiona la autorreflexión narratológica con el debate y cuestionamiento propios del posmodernismo, desde una marcada tendencia intertextual.

Indudablemente, la intertextualidad es una estrategia narrativa que ha existido por siglos. Podemos, por ejemplo, nombrar a Shakespeare como un escritor que usó la intertextualidad en casi todas sus obras de teatro al recuperar mitos o leyendas más antiguos y reescribirlos. Sin embargo, es en el contexto de la literatura producida a partir de, aproximadamente, la década del sesenta que se busca establecer un diálogo con el pasado, aunque, según Linda Hutcheon, ese diálogo no sea inocente sino paródico o irónico. A diferencia de la modernidad y la búsqueda por romper con todo aquello que lo antecedió, el posmodernismo pretende sostener los lazos que lo vinculan con el pasado en la certeza de que no es posible ignorar o deshacerse de la historia previa en el proceso creador. En este sentido, la intertextualidad posee especial relevancia en el intento de conservarlo todo, como un casi inconmensurable ADN literario. La narrativa que se dio desde mediados del siglo XX enfatizó la presencia del pasado. Reparar constantemente en la intertextualidad y en la historia es propio de la literatura que tuvo lugar después del modernismo y da origen a un tipo de textos en los cuales se pueden identificar los ecos del pasado.

En función de lo expresado, proponemos, como objetivos generales de esta investigación, explorar las características de la metaficción, la metaficción historiográfica y la intertextualidad en el contexto de la narrativa posmoderna y valorar el aporte de Nafisi como punto de partida para el conocimiento de otras escritoras de autobiografías y memorias. En cuanto a los objetivos específicos nos planteamos

identificar características de la literatura posmoderna, particularmente de la metaficción, presentes en la novela, ahondar en el contexto histórico en el que se enmarca el texto y presentar a la parodia como estrategia de la metaficción historiográfica, y demostrar cómo la intertextualidad operante en la obra de Nafisi contribuye a resignificar la historia de personajes subordinados a un régimen teocrático.

Sustento teórico y formulación de hipótesis

El marco de referencia teórica está determinado por los caminos de aproximación investigativa propuestos para esta tesis: la caracterización de los rasgos sobresalientes de la narrativa posmoderna en la que se enmarca *RLT*, los elementos metaficcionales utilizados en la novela, especialmente el recurso de la metalepsis, la reescritura de los hechos históricos desde la ficción y la intertextualidad como una de las estrategias usadas sistemática y conscientemente en esta narrativa. Para verificar cómo opera este marco teórico en la obra de Nafisi se irá desagregando esta teoría en cada capítulo.

Para comenzar es importante distinguir la diferencia entre posmodernidad y posmodernismo. Se denomina posmodernidad al período histórico con un estilo de pensamiento propio. La posmodernidad remite al conjunto de cambios sociales, políticos y económicos de la segunda mitad del siglo XX. El posmodernismo, por otro lado, es la manifestación cultural y estética de la posmodernidad que tiene diferentes aristas: la crítica al modernismo, el ataque a las condiciones socio-económicas del modernismo (es decir, a la modernidad) y la reprobación o, por el contrario, la exaltación de la posmodernidad.

Los muchos intentos por caracterizar la era posmoderna y, en particular las manifestaciones artísticas de este período, han ocasionado controvertidos debates en el mundo académico. Desde una amplia gama de valoraciones (los que apuntan a su caducidad, los que consideran que ha mutado en otras formas nuevas, los que creen

que perdura bien entrado el siglo XXI, por nombrar algunas), el término posmoderno es problemático sin lugar a dudas. No es propósito de esta investigación ahondar en esas discusiones. Se trata aquí de intentar adentrarse en el asunto de manera descriptiva. Es por eso que optamos por reconocer que la denominación “posmodernismo” ha sido finalmente aceptada y ha acabado por imponerse para conceptualizar esta controversial expresión cultural, sus temáticas particulares y estrategias narrativas.

Las formas y recursos narratológicos que predominaron en la segunda mitad del siglo XX es lo que algunos críticos denominaron “narrativa posmoderna”. De hecho, deberíamos denominar a este período como “posmodernismos”, en plural, porque su característica es la heterogeneidad, discontinuidad, o multiplicidad de formas, estilo y temáticas. No obstante, por razones de simplificación conceptual, seguiremos refiriéndonos a este período como el posmodernismo, en singular. En esta tesis, distinguiremos algunas de las características más notorias del posmodernismo según los aportes de crítica y teoría literaria de Ihab Hassan, Brian McHale y Linda Hutcheon.

Indudablemente, la metaficción, si bien no surge en estas décadas, es uno de esos posmodernismos y se caracteriza por su uso sistemático. Numerosos estudios que han contribuido a definir y caracterizar la metaficción pueblan la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX. La metaficción es una estrategia narrativa que, si bien intervino decisivamente en la literatura posmoderna, momento de marcada escisión de las coordenadas tradicionales, ya había sido empleada con frecuencia en producciones literarias previas al período en cuestión: dos clásicos de la literatura universal, por ejemplo, la compilación de cuentos del peregrino Chaucer o la novela que narra las aventuras del hidalgo manchego, dan cuenta de que la narración experimental, con sus innovaciones de forma y su uso particular del lenguaje, no es un emergente de la posmodernidad, aunque sí su forma más característica.

La metaficción es un modo particular de escritura que se enmarca dentro de este movimiento cultural denominado posmodernismo. Se trata de un género literario o un estilo de escritura con ciertas estrategias retóricas. La investigación específica sobre los rasgos metaficcionales en *RLT* se basará en los aportes realizados por Patricia Waugh, Brian McHale y Linda Hutcheon.

En *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) Waugh propone una definición que suele ser considerada un referente en la discusión acerca de metaficción, y recorre diferentes momentos históricos analizando su desarrollo y evolución en paralelo con el desarrollo de la novela posmoderna. Enfatiza la condición de la obra literaria en tanto “artefacto” que indaga/problematiza acerca de la compleja y arbitraria relación entre ficción y realidad, entre el mundo ficcional y el mundo que trasciende ese espacio de construcción literaria, y en donde se exageran las tensiones contradictorias propias de la novela en tanto género literario. Se trata de aquello que McHale en *Postmodernist Fiction* (1987) ubica en el campo de lo ontológico, refiriéndose específicamente a los *Chinese-box worlds*, característica típica de la metaficción. Por su parte, Hutcheon define la metaficción como una forma de ficción que reflexiona sobre sí misma y desarrolla una marcada conciencia narrativa. En su libro *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980), describe la ficción desde paradoja narcisista en la cual se autoafirma como ficción a la vez que busca que el lector crea en ella, cuestionando los límites entre ficción y realidad.

Dentro del conjunto de procedimientos metaficcionales, la metalepsis actúa en la construcción de la narrativa, ocasionando una fractura en el plano ontológico que complejiza la experiencia de lectura. Como figura retórica, consiste en la expresión de una acción por otra con la cual está relacionada metonímicamente. En la propuesta de Genette (2004), él reutiliza este término en el campo de la narratología para describir el cruce por parte del narrador de la frontera diegética para introducirse en el mundo concreto (real) del lector.

La narrativa contemporánea está atravesada por un renovado giro hacia la historia oficialmente aceptada, como así lo atestiguan las numerosas obras producidas en este período que atienden a determinados hechos históricos. En *A Poetics of Postmodernism* (1988) la académica canadiense Linda Hutcheon reflexiona acerca de las formas autorreflexivas propias del modernismo y postula un nuevo interés, característico del posmodernismo, por lo sociopolítico e histórico.

Para Hutcheon, el posmodernismo posee una fuerza problematizadora en la cultura contemporánea cuyo modo de redacción más representativo es la metaficción historiográfica, la cual emerge a partir de la combinación de autorreferencialidad

literaria, por una parte, y revisionismo histórico por la otra. La metaficción historiográfica revisita los hechos desde la imaginación del narrador y no pierde de vista su condición de artefacto, en sentido ontológico, que de forma autoconsciente reconstruye la historia.

La metaficción con frecuencia recurre a alusiones y citas intertextuales. Las obras literarias no poseen un significado independiente sino que se hallan intrínsecamente relacionadas. Interpretar un texto implica necesariamente adentrarse en esa red de relaciones que derivan de sistemas, códigos y tradiciones. La intertextualidad ha sido una idea dominante en la investigación literaria desde que Julia Kristeva acuñó el término en los sesenta en el ensayo “Bakhtine, le mot, le dialogue el le roman” (1967). El término intertextualidad no es transparente. En la actualidad es sometido a diversas teorizaciones y sigue estando sujeto a una multiplicidad de interpretaciones.

En *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1989b), el crítico francés Gerard Genette, parte del concepto de Kristeva y lo amplía y reformula. Genette entiende el vínculo que los textos establecen entre sí de manera más amplia, dando lugar a la transtextualidad, que subsume cinco categorías diferentes aunque no excluyentes: la intertextualidad, “la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10), la paratextualidad, como el conjunto de “señales accesorias” que otorgan un “entorno” al texto (p. 11), la metatextualidad, esa relación textual que implica nombrar o evocar un texto en otro, la architextualidad, relación que el texto establece con el género al que pertenece y que Genette describe como de “presencia taxonómica” (p. 12) y la hipertextualidad en tanto “texto en segundo grado” o “texto derivado de otro texto preexistente” (p. 14).

Este recorrido por los presupuestos teóricos que se inició con la posmodernidad ha recogido los aportes teóricos fundamentales desde los cuales se analiza la obra de Nafisi: el posmodernismo, la metaficción, la metaficción historiográfica y la intertextualidad. Se trata de una aproximación poliédrica de los aspectos netamente literarios de la novela. Para verificar cómo opera este marco teórico en la obra de Nafisi se irá desagregando esta teoría en cada capítulo.

Detenerse en el análisis del título y subtítulo con el que se publicó la *memoir* debut de Azar Nafisi, permite reconocer las aristas investigativas que se proponen en este proyecto: la lectura, la literatura, un momento histórico y un lugar específico, las memorias y la intertextualidad. *RLT* documenta la capacidad transformadora del hombre y sus circunstancias imbricada en la literatura. La elección de la autora, y, al mismo tiempo narradora, no es casual ni ingenua: estas variadas conexiones intertextuales responden a una razón determinada. Existe una profusión de alusiones literarias correspondientes a textos reconocidos de la literatura mundial, primordialmente de Occidente. Cuatro autores adquieren preponderancia, correspondiéndoles a cada uno de ellos dar título a cada una de las cuatro partes en las que se divide la novela: Nabokov, Fitzgerald, James y Austen.

Los personajes se desarrollan en este entramado de realidad y ficción (metaficción), de parodia intertextual (metaficción historiográfica). Es un fértil discurso en el cual los ecos de la historia repercuten con fuerza en la narración ficcional.

En función de esta premisa que opera en la obra de Azar Nafisi *RLT*, postulamos que la intertextualidad repercute en los personajes femeninos promoviendo nuevas matrices de pensamiento y que la elección de clásicos literarios pertenecientes al canon occidental angloparlante responde a la intencionalidad de Nafisi de resignificar la historia de estos personajes subordinados a un régimen teocrático.

Metodología y delimitación

Una interpretación preliminar del texto fuente de esta investigación mostró que *RLT* posee características particulares vinculadas a la narrativa posmoderna. En base a este presupuesto, esta investigación se inició con una etapa exploratoria en la novela para indagar acerca de la recurrencia de rasgos propios de este modo de escritura.

En primer lugar se procedió revisar la literatura existente para recabar información relevante acerca de la narrativa posmoderna. Esto nos permitió componer

un panorama descriptivo que reveló una serie de particularidades que la definen. En el primer capítulo se comenzó por diferenciar dos términos importantes, posmodernidad y posmodernismo, para luego exponer los conceptos clave en la narrativa posmoderna. Asimismo se realizó un rastreo de sus características más relevantes, entre las cuales están la intertextualidad, la ironía, la parodia, las anacronías y la escritura metaficcional, entre otras.

Posteriormente se llevó a cabo un análisis exhaustivo de la novela considerando la teoría soporte para así describir, reconocer y justificar la presencia de estos elementos. Esta etapa hermenéutica se concentró en tres ejes temáticos para verificar su recurrencia y validar el objetivo de trabajo: la presencia de estrategias metaficcionales en la construcción del relato, el desarrollo de la reescritura ficcional de un contexto histórico determinado, y la referencia a otros textos (mayoritariamente ficcionales, en menor medida persas, provenientes de la literatura en inglés e inclusive otras correspondientes a la literatura universal), desplegada en tres tipos de relaciones: la paratextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad. Esto dio lugar a los capítulos dos (metaficción), tres (metaficción historiográfica) y cuatro (intertextualidad). Cabe aclarar que el título de este último capítulo remite a la terminología con la que se acuñó el concepto de intertextualidad a pesar de que el análisis se sustenta en el enfoque conceptual de Genette, denominado “transtextualidad”.

La aproximación metodológica planteada en un comienzo se vio estimulada en el transcurso investigativo por nuevos aportes teóricos que enriquecieron el estudio y expandieron los alcances de los resultados.

Finalmente se procedió a la elaboración de la conclusión que estableció la comprobación de la hipótesis y la concreción de los objetivos propuestos.

Capítulo 1: La narrativa posmoderna

Desgraciadamente, ‘posmoderno’ es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero.
(Eco, 1985, pp. 71-72)

Rasgos destacados

La literatura de la segunda mitad del siglo XX muestra un proceso evolutivo marcado por cambios significativos, concomitantes con las complejas transformaciones sociales del momento. Se trata de un devenir sinuoso que deriva en lo que se denomina literatura posmoderna. Este tipo de narrativa de ruptura y, a la vez, continuidad con respecto al período que lo antecede, se caracteriza por ciertos rasgos distintivos tales como la parodia, la fragmentación, la pluralidad de voces, la hibridación de géneros o la intertextualidad, por nombrar algunos.

El mundo de las letras da cuenta de un gran número de exponentes del canon posmoderno provenientes de diversos países: Salman Rushdie, Umberto Eco, Kurt Vonnegut, Ítalo Calvino, Gabriel García Márquez o Jorge Luis Borges son algunos de los muchos autores reconocidos de este período. El número de escritores posmodernos es directamente proporcional a la cantidad de críticos y académicos que han teorizado acerca de este movimiento cultural. Es en países de habla inglesa, fundamentalmente Estados Unidos e Inglaterra, donde inicialmente emerge esta forma de expresión de la cultura y donde consecuentemente han surgido más estudiosos sobre el asunto. Entre las nociones más influyentes cabe mencionar los aportes de Ihab Hassan, Brian McHale y Linda Hutcheon para delinear los rasgos de la ficción posmoderna.

El teórico egipcio Ihab Hassan ha sido uno de los primeros académicos en explicar el posmodernismo desde una perspectiva literaria. En *The Dismemberment of Orpheus* (1982) examina el punto de finalización del período moderno en la literatura, ubicándolo alrededor de los años veinte y a partir de ahí traza un camino que va desde la patafísica, el surrealismo, Kafka hasta el existencialismo. Hassan utiliza el mito órfico como analogía entre lo que le ocurre al poeta y la literatura posmoderna. El desmembramiento de Orfeo y su posterior regeneración evoca metafóricamente la crisis radical del arte y el lenguaje que define este período: las ménades descuartizan al poeta pero su cabeza, flotando en el río, continúa su canto y asume una postura órfica cantando con una lira sin cuerdas. La contradicción es inherente al hombre: un solo cuerpo, una multiplicidad de voces en su conciencia.

Hassan examina el recurso del silencio en la literatura posmoderna a la vez que ofrece una serie de diferencias esquemáticas que distancian al modernismo del posmodernismo. Se podría decir que existe cierta paradoja en el uso de una nomenclatura binaria para imponer una contraposición rígida en el modo de ver una realidad que es dispersa y diferente. Hutcheon reflexiona acerca de esta clasificación de pares opuestos:

However, the binary oppositions that are usually set up in the writing on postmodernism—between past and present, modern and postmodern, and so on—should probably be called into question, if only because, like the rhetoric of rupture (discontinuity, decentering, and so on), postmodernism literally names and constitutes its own paradoxical identity, and does so in an uneasy contradictory relationship of constant slippage (1988, p. 20).

Con todo, este repertorio de contrastes debe ser entendido en tanto tendencias culturales y bajo ningún punto de vista debe considerarse una clasificación compacta, estanca o unívoca ya que estos conceptos dicotómicos se modifican, se invierten o hasta desaparecen.

Hassan inventa un neologismo para describir el posmodernismo: la “indetermanencia”. Inmanencia e indeterminación, aunque pueden parecer opuestos, son dos núcleos centrales en su teoría. La indeterminación se aprecia en la intención de deshacer como rasgo típico en el hecho de la creación y la comunicación. Tiene que ver con la voluntad de deconstrucción, desintegración y discontinuidad. La indeterminación aparece como elemento primordial en el acto de creación literaria. La

inmanencia, por otro lado, está determinada por la permanencia del lenguaje y se relaciona con la diseminación, comunicación e independencia. Hassan se mueve en estas aparentes dicotomías y establece un doble enfoque sobre el posmodernismo: uno positivo, en tanto su carácter lúdico, y otro negativo, en cuanto a su condición de fin de una cultura. En este sentido, expresa en el prefacio de su novela autobiográfica *Out of Egypt*: “*In this time of immanent media, minds blend into minds, voices into voices. This is the burden of our intertextual, our gnostic, age*” (1986, p. X). En ese mismo año, Hassan publica un artículo, “Pluralism in Postmodern Perspective”, en el que avanza en la caracterización de este período al proponer un listado de rasgos definitorios del posmodernismo. El posmodernismo es, entre otras cosas,

1. indeterminación, en tanto rupturas, ambigüedades, desplazamientos
2. fragmentación, causa y origen de la indeterminación, tendencia anti-totalizante
3. decanonización, vaciamiento de la autoridad de los grandes postulados, preeminencia de las pequeñas historias, subversión, minorías
4. ironía
5. hibridez, en tanto pluralidad de estilos
6. inmanencia, en tanto la capacidad de la mente de constituirse a través de símbolos.

El teórico norteamericano Brian McHale, al igual que Hassan, desarrolla el concepto de posmodernismo en relación con la estética moderna a la vez que sugiere que este debe ser entendido como un movimiento que surge en varias direcciones: “desde” (en el sentido de “a partir de” o como “consecuencia de”) el modernismo, “después” de él (cronológicamente) y “en contra de él”. McHale usa el término “dominante” (el elemento esencial de una obra, que rige las elecciones dentro de la misma) que lo toma prestado del lingüista Jakobson para referirse al paso del modernismo al posmodernismo. La cuestión del cambio de dominante es central en sus postulados. Según sus proposiciones, el paso del modernismo al posmodernismo ocurre precisamente cuando se da esta transformación en la dominante, es decir, el elemento esencial de una obra, que rige las elecciones dentro de la misma. En *Postmodernist Fiction* (1987) propone una poética sobre la ficción posmoderna basándose en la tensión de los distintos niveles ontológicos, a diferencia del modernismo cuyo principio rector es epistemológico.

El posmodernismo sucede o colisiona con el modernismo precisamente debido al cambio de dominante. Mientras que los textos modernistas indagan sobre el conocimiento (su entidad, modo de transmisión, límites), la narrativa posmoderna se ocupa, más específicamente pero sin dejar de lado la epistemología, de cuestiones ontológicas que exploran cuestiones del mundo, de las creaciones diegéticas y de los cambios del ser. El autor posmoderno pareciera ya no querer ahondar acerca del conocimiento y la interpretación sino que su interés se centra en reflexionar acerca de la naturaleza de la construcción del hecho literario, donde la incertidumbre sobre la naturaleza y la realidad del ser dominan la escena.

McHale provee interesantes ejemplos que muestran el camino que diversos autores recorren en este cambio de dominante. Central en esta disquisición sobre el dominante ontológico primordial es el concepto de “heterocosmos”, como el mundo de la creación ficcional, y la analogía que ubica al autor en un estrato divino como creador de ese mundo. Ya no se trata de un reflejo de la naturaleza sino que la obra literaria se convierte en un artefacto, en tanto obra creada por un hacedor. El texto literario, consecuentemente, en tanto ficción, es una parodia¹², construcción social, de la realidad.

La poética posmoderna debe ser entendida como una “polifonía”, un paisaje de diversos “mundos” y “submundos” (o, al decir de otros autores, “zonas”) donde múltiples discursos se conjugan y entrelazan, “zonas” de yuxtaposición e interpolación.

The space of a fictional world is a construct, just as the characters and objects that occupy it are, or the actions that unfold within it. Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized in this way, however. Space here is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time (McHale, 1987, p. 45).

¹² La parodia no es entendida aquí como caricaturización burlesca de una obra pasada.

Las “zonas intertextuales” surgen como producto de un entramado de universos ficcionales donde los personajes migran a diferentes obras integrándose a una nueva estructura textual.

El mundo construido, el *continuum* textual y la dimensión de hablantes, voces y posiciones son los tres elementos que describen, según este autor, las estrategias de la ficción posmoderna. En este modelo tridimensional, el espacio en el posmodernismo es simultáneamente construido y deconstruido, los textos implantan y a la vez vulneran las fronteras ontológicas en los mundos fictivos. En cuanto al *continuum* textual, se adoptan formas metafictionales que coinciden con el carácter autoconsciente, el valor polifónico y carnavalesco. El lector desempeña un papel activo porque reconstruye, a partir de la lectura, el mundo textual.

La cuestión de las fronteras ontológicas y las similitudes y diferencias que existen entre, por ejemplo, la literatura fantástica, la novela histórica o incluso formas literarias no canónicas, como la ciencia ficción, por nombrar algunos, y la narrativa posmoderna son conceptos medulares en la discusión que desarrolla McHale. En contraposición con otros, encuentra significados profundos en esta ficción a menudo incoherente y fragmentada como representación de una realidad más compleja y abarcadora.

En *A Poetics of Postmodernism* (1988) la académica canadiense Linda Hutcheon proporciona nuevas reflexiones acerca del postmodernismo. Su poética se divide en dos partes. La primera ofrece una gama variada de perspectivas de análisis de los fenómenos posmodernos, desde las de sus más acérrimos detractores hasta sus más entusiastas adherentes. En la segunda parte, Hutcheon desarrolla el concepto de “metaficción historiográfica”, término que utiliza para referirse a la forma más distintiva de la ficción posmoderna. La metaficción historiográfica se encarga de estudiar la presencia del pasado, en la cual se establece una postura crítica desde el prisma del presente. Este pasado es reconocido en los ecos de los textos y los hechos pretéritos.

La arquitectura posmoderna le proporciona a la autora los rasgos sobre los cuales cimentar su análisis: hay un modelo estructural que responde a nuevos patrones a la vez que mantiene un perfil local, minoritario y, a su vez, popular. Al mismo tiempo

que discurre a lo largo de las voces a favor y en contra, Hutcheon justifica la importancia de elaborar una poética de este fenómeno estético llamado posmodernismo. En ella busca poner de relieve las conexiones que existen entre las formas autorreflexivas propias del modernismo y postula un nuevo interés, característico del posmodernismo, por lo sociopolítico e histórico. El posmodernismo es una fuerza problematizadora en la cultura contemporánea. Es un movimiento contradictorio y político en donde la ironía es la forma de expresión de los temas más serios. No se trata simplemente de una práctica narrativa que apunta a una mimesis de la realidad: un profundo espíritu de crítica se halla imbricado en esta conexión de pasado y presente.

Los textos son a veces intensamente autorreflexivos y, a la vez que exponen su condición de artefactos lingüísticos, aluden a una realidad histórica específica. Hutcheon se distancia de Hassan en su conceptualización binaria de este fenómeno. El posmodernismo, arguye, no se basa tanto en una lógica de “uno u otro” sino que responde a un llamado más amplio e inclusivo, lo que denomina un “modelo de continuidad” (por eso podemos hablar de los posmodernismos). Hutcheon ofrece una definición del concepto que incluye los que para ella constituyen los aspectos distintivos de este fenómeno cultural:

What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct (1988, p. 53).

El posmodernismo cuestiona los paradigmas centrales, no ya para negarlos, sino en tanto interpelación que responde a un impulso de descentralización. Este movimiento hacia los márgenes que implica diferenciación, heterogeneidad, pluralidad es inclusivo y provisional.

En el posmodernismo, la historia recobra valor en la elaboración del discurso: la historia y la narrativa son dos discursos ficcionales que sirven para darle sentido al pasado. En la narrativa posmoderna, el contexto histórico recupera importancia y, en el proceso, se da paso a la problematización del conocimiento histórico: el uso de la ironía permite visitar el pasado.

La narrativa posmoderna, con su forma innovadora y experimental (aunque reconocemos que el modernismo fue mucho más experimental, así como los movimientos de avant-garde: cubismo, surrealismo, futurismo, impresionismo, y todos los ismos de principios del siglo XX), posee un caudal casi inagotable que requiere seguir siendo recorrido en sus múltiples manifestaciones.

El paso de la modernidad a la posmodernidad supone una transformación de los paradigmas hasta el momento conocidos e implica un quiebre y cambio de dominante: de la fe absoluta en la ciencia, el progreso, el discurso unívoco y una verdad fehaciente, deviene un período de división, disipación, interrupción y discontinuidad. Con la caída de los grandes relatos el mundo deja de ser un espacio claro y constante, dando lugar al advenimiento de una nueva era, la posmodernidad, a cuya manifestación cultural, el posmodernismo, pertenece el estilo de narrativa posmoderna conocido como metaficción.

Tal como se anticipó en páginas anteriores, algunas variaciones de la llamada narrativa posmoderna incluyen el uso de nuevas estrategias y estilos de escritura que son de gran relevancia: la metaficción, la metaficción historiográfica y la intertextualidad. Estas constituirán las variables a partir de las cuales se analizará *RLT* en los capítulos siguientes, cuya extensión se explica en función de la complejidad y la riqueza que estos rasgos asumen en la novela bajo estudio.

Capítulo 2: La metaficción

“How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?”
(Auster, 1987, p. 172)

La metaficción: una primera aproximación

Para comenzar nuestra exploración del concepto de metaficción (término que se presume fue acuñado por el escritor y crítico norteamericano William Gass para referirse a textos de Barth, Borges y Flann O’Brien) es fundamental reconocer que si bien no es posible acceder a una definición unívoca de esta modalidad de escritura, existen atributos comunes delineados por académicos tanto de tradición anglo-norteamericana como europea e hispanoamericana, que han dado origen a un amplio firmamento lexical. Diferentes autores han teorizado sobre la metaficción, sus temas y mecanismos particulares, y sus teorías pueden encontrarse en diversas fuentes académicas y literarias. Entre estos podemos nombrar a los pilares teóricos de esta investigación, Linda Hutcheon, Brian McHale, Gerard Genette y Patricia Waugh¹³.

La metaficción consiste en hacer ficción sobre la ficción misma. Es un modo de escritura que no se disfraza, no se esconde, sino que se muestra como tal. Recurrir a la etimología será útil para validar algunos conceptos. Según el diccionario de la Real

¹³ Asimismo, otros tantos estudiosos han contribuido con una serie de categorías tales como novela autoconsciente, que pone de manifiesto su condición de objeto artificial (Robert Alter); novela reflexiva, en tanto narración que vuelve sobre los mecanismos del acto de escribir (Michael Boyd); novela autogeneradora, tipo de relato en el que el personaje evoluciona al punto de ser él quien escribe la historia (Steven Kellman); sobreficción, modo más drástico de exponer la ficcionalidad de la realidad (Raymond Federman) o *mise en abyme*, relato especular, en tanto sucesiva inserción de microrrelatos (Jean Ricardou). También han surgido voces que ponen de relieve una conceptualización asociada a la decadencia del género con la literatura del agotamiento (John Barth) e inclusive otras que han vaticinado su desaparición. Estos aportes cohabitan este *corpus* de variadas denominaciones, complementarias, no excluyentes, que contribuyen a describir y explicar esta narrativa peculiar.

Academia Española el prefijo *μετα* significa “junto a”, “después de”, “entre”, “con” o “acerca de”. El diccionario Merriam-Webster, a su vez, incorpora “*occurring later than,*” “*in succession to,*” “*after,*” “*situated behind or beyond,*” “*later,*” “*more highly organized or specialized form of change,*” “*transformation,*” “*more comprehensive*” o “*transcending*”. Por lo tanto, metaficción comprende un virtual desplazamiento espacio-temporal (junto a, entre, después de) como así también una reconfiguración y transformación del concepto de ficción, llevándolo a un nuevo nivel de trascendencia.

La narrativa metaficcional se halla imbricada en una creación literaria que se repliega sobre sí misma, se reconoce como producto creado a partir de la utilización de ciertos recursos y traslada el foco de atención hacia esos recursos que evidencian su condición de constructo. Este modo de narración versa sobre el proceso mismo de creación, genera ficción acerca de su entidad como obra creada y, de manera circular, la ficción constituye simultáneamente su punto de partida y de llegada. Desde una diégesis autorreferencial, pone en evidencia su estatus de montaje, de armado, de fabricación por parte de un narrador que involucra de manera activa (e inevitable) a un narratario ya que el texto se anticipa y comienza a deconstruirse, para lo cual requiere de su participación.

Estas “novelas sobre novelas” se ubican en las antípodas de la narrativa realista del siglo XIX (ahora en ocaso, ocupada esta en disfrazar su ficcionalidad al máximo y otorgar al relato un cariz de realidad total), y socavan la esencia misma del realismo basculando hacia un modo reflexivo y crítico. El cambio de una tradición a otra consiste en modificar el foco de atención y redirigirlo, desde una valoración de la obra como producto hacia una focalización que incluye una dimensión, de igual importancia, de la obra como proceso.

La novela metaficcional muestra los planos de su construcción, explicita sin censuras los materiales esenciales que la constituyen, e invita provocativamente al lector a adentrarse en ella y dilucidar los secretos entretejidos en sus líneas. El concepto de metaficción se ha usado en sentido amplio para referirse a diversas manifestaciones artísticas, no solo la literatura. Recurriremos a un hecho interesante del mundo del arte pictórico para adentrarnos en la noción de metaficción. Las Meninas, composición que el sevillano Diego Velázquez realizó en 1656, es una de las obras más relevantes del

siglo de oro español y cuadro insignia del Museo del Prado en Madrid. Se trata de una pintura que, incluso casi cuatro siglos después, sigue interpelando al público con preguntas que todavía no tienen respuesta. El misterio quizás radica en no saber con certeza qué está pintando el pintor, cuál es la pintura que encierra esta otra pintura, cuál es el cuento dentro del cuento. Velázquez fue un gran retratista y un magnífico pintor de historias a las que dotaba, con diestras pinceladas, de una apariencia realista, de cotidianidad, simples pero con un trasfondo complejo. El cuadro crea una sensación de espacio, de profundidad, que invita al espectador a penetrar la escena palaciega y sentir la proximidad con los personajes. Desde el lienzo Velázquez se presenta pintando algo que está fuera del mismo, pero que aparece reflejado en el espejo del centro: el rey y la reina posando. Este rebote especular le permite al pintor multiplicar el espacio, franquear los muros, trascender el límite físico del lienzo y narrar simultáneamente la historia plasmada en su cuadro y lo que se atisba sucede fuera de él, permitiendo al espectador ser testigo de este fecundo proceso.

Lo mismo ocurre con las obras literarias; cuando una novela metaficcional se deja ver en su estructura, el lector logra adentrarse en el ámbito ficcional, al igual que el espectador de Las Meninas, y puede reconocer las huellas del acto mismo de contar. Este develar el proceso de construcción de este tipo de novelas implica una transgresión ontológica que, como consecuencia, problematiza los límites entre ficción y realidad, brindando una experiencia de inestabilidad que oscila entre estas dos dimensiones.

La literatura metaficcional es atrevida, se deja ver, se desnuda en su condición de artificio y le permite al lector ser consciente de tal condición. En *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* Patricia Waugh formula su reconocida definición de metaficción:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (1984, p. 2).

El texto de Patricia Waugh, presente en la mayoría de los cursos de grado o posgrado sobre la metaficción resulta claro, completo y preciso. Luego de haber leído y

estudiado la crítica acerca de las diversas aproximaciones al concepto de metaficción, observamos que el término “artefacto” es ampliamente utilizado para describir este estilo o modo de escritura usualmente llamado narcisista, autorreferencial o metaficcional.

No existe una lista exhaustiva de técnicas metaficcionales sino que se trata de una variada *mélange* de recursos que poseen un denominador común: desestabilizan la manera de representación, enfatizan la naturaleza textual de la novela y permiten trasponer el umbral del objeto ficcional. Parodia, anacronías (analepsis, prolepsis), puesta en abismo, relato especular, uso de géneros populares, ruptura del pacto con el lector, metalepsis e intertextualidad, son algunos de los recursos metaficcionales empleados en este tipo de escritura. Las novelas metaficcionales se basan en un principio de oposición, de contradicción esencial, que implica la creación de un mundo ficcional sobre el cual opera el reconocimiento de la ficcionalidad de ese mundo, al focalizar en el proceso de escritura mismo.

En su introducción a *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* Linda Hutcheon, en concurrencia con lo que postula Patricia Waugh, considera que “‘*Metafiction*’, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1980, p. 1) y, de una manera sistemática y orgánica, identifica y describe las características de este modo de hacer ficción. Esta narrativa narcisista pone énfasis en la noción de la literatura como proceso. Al evocar el reconocido mito de Ovidio, Hutcheon busca establecer un parangón entre el joven Narciso y este tipo de obras literarias típicamente autorreferenciales al considerarlas un tipo de narrativa narcisista que incluye en la diégesis un comentario crítico acerca de su creación – la metaficción amalgama literatura y crítica. La novela no ha muerto; al igual que el joven Narciso que sorteó la muerte convirtiéndose en flor, la inmortalidad de la novela gravita en transmutar hacia nuevas formas narratológicas. El lenguaje es el sistema de signos que se entrelazan para dar vida a los mundos imaginarios de su ficción. En este sentido, escribir una novela es similar a tejer la realidad: las relaciones textuales constituyen un sinnúmero de lazadas que crean los personajes y sus circunstancias particulares. Mientras que para Narciso el agua es el objeto que refleja su rostro, el texto mismo es el espejo en el cual se mira la novela metaficcional.

RLT en clave metaficcional

Es posible abordar *RLT* desde una perspectiva metaficcional; para ello comenzaremos haciendo alusión a un primer aspecto esencial. *RLT* es una novela que deja ver su condición de artefacto desde el inicio, cuando la narradora avisa que lo que está narrando, o va a narrar a continuación, forma parte de un cuento – “*Yet my tale would be incomplete without those who could not or did not remain with us*” (Nafisi, 2003, p. 5) – cuento que narra la historia de cómo es leer *Lolita* en Teherán. Y hacia el final, en los dos últimos capítulos, cuando la línea temporal retorna al punto de partida, la narradora se refiere al momento exacto en el cual surge su intención de escribir un libro, precisamente el que el narratario ha leído, sobre las implicancias de leer a Austen y Nabokov y sobre aquellos que fueron parte de la experiencia. La novela se revela en su condición de principio a fin. La narradora también anuncia que los nombres de los personajes son un invento, “*I have chosen to give them rhyming names, although their names sound different in real life*” (p. 68), y que tiene el poder mental de conjurar a los personajes: “*In my mind from time to time, I resurrect and re-create [Mrs Rezvan]*” (p. 295).

En el capítulo uno de la primera parte, *Lolita*, la narradora evoca desde otro lugar, en otro tiempo, lo acontecido en ese pequeño mundo de reuniones clandestinas.

Here and now in that other world that cropped up so many times in our discussions, I sit and reimagine myself and my students, my girls as I came to call them, reading Lolita in a deceptively sunny room in Tehran (p. 6).

Se alimenta la sensación para el narratario de que lo que está leyendo es un producto de la imaginación, de que se trata de una narradora que desea escribir, según sus propios recuerdos, el cuento de leer *Lolita* en Teherán. Asimismo, la narradora introduce frecuentes aclaraciones para convalidar que su relato es fruto de los recuerdos y la palabra “memoria” es a menudo utilizada a lo largo de toda la novela.

En subsiguientes capítulos de esta primera parte, como así también en las otras tres partes, la narradora se refiere al uso de la memoria como base de su relato. Por

momentos parece excusarse por la escasez de veracidad en lo que narra, poniendo al narratario en alerta sobre el recorte subjetivo de sus recuerdos. Los espacios también caen dentro de la fragilidad memorística: *“That room, which I never paid much attention to at that time, has gained a different status in my mind's eye now that it has become the precious object of memory”* (p. 7). Esta alusión repetida a la naturaleza de los recuerdos es indicio de la inestabilidad que encierra el relato. La memoria no es un registro objetivo y constante, sino que depende de la forma en que se experimentan los acontecimientos y del recorte aleatorio que se hace de los mismos, como cabalmente se expresa en otra reconocida metaficción historiográfica:

‘I told you the truth,’ I say yet again, ‘Memory’s truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else’s version more than his own’ (Rushdie, 1981, p. 124).

Desde un principio la narración se mueve entre dos tiempos verbales: la narradora utiliza el presente para anticipar que va a contar una historia, la de las implicancias de abordar este tipo de literatura prohibida en Teherán. La narradora, que es producto de la construcción autoral, se dirige al narratario, ubicándolo en el presente de su “existencia” para narrar el relato de las reuniones semanales en Teherán. Cuando efectivamente concreta el acto de contar la historia dentro de la historia, utiliza el tiempo pasado, señalando este otro relato distinto, que comienza *“And so it happened that one Thursday in early September we gathered in my living room for our first meeting”* (Nafisi, 2003, p. 7). Este intercambio de tiempos verbales para señalar distintos planos en la diégesis se repite en la novela¹⁴.

La ficción es una invención, es la construcción de sucesos imaginarios (aun si estuvieran inspirados en hechos reales) protagonizados por personajes que interactúan en un determinado momento y lugar. Todo en la ficción es producto de la creación autoral y de la puesta en práctica de una amplia gama de estrategias narratológicas a su servicio.

¹⁴ En *Figuras III* Genette precisa el significado del término “relato” y lo diferencia de “historia” y “narración” (1989a, pp. 82-83). “Relato” es el discurso narrativo utilizado para contar una historia, el significante. La “historia” es la serie de acontecimientos que narra el relato (podríamos decir su materia prima, su contenido, el significado). La “narración” consiste en el acto de narrar en sí.

Lo cierto es que la ficción es, por definición, una impostura -una realidad que no es y sin embargo finge serlo- y toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo *poder de persuasión* depende exclusivamente del empleo eficaz de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros (Vargas Llosa, 1997, p. 19).

La metaficción también consiste en generar mundos ficcionales, aunque, a diferencia de la narrativa realista, aquí se desvanecen las fronteras entre un mundo y otro, instalando la mimesis en una interzona, en un espacio de límites precarios que penetran distintos planos. A partir del cambio de dominante que se produce en el paso del modernismo al posmodernismo el interés se dirige hacia el texto y el mundo que proyecta, y en ese mundo proyectado la mimesis se asemeja a la realidad. Los mundos metaficcionales irrumpen en el horizonte ontológico y tienen un poder desestabilizador en la diégesis.

Los aportes de Brian McHale (1987) que explican el paso del modernismo al posmodernismo articulan la diferencia en un cambio de dominante: de uno epistemológico en el modernismo a otro ontológico en el período posterior. McHale incluye preguntas que corresponden a la ontología del texto y de los mundos maquinados en él: ¿qué es un mundo? ¿qué tipos de mundos hay? ¿cómo se constituyen? ¿en qué difieren? ¿qué ocurre cuando mundos opuestos se enfrentan o cuando se violan los límites entre ellos? ¿cuál es el modo de existencia de un texto y cuál es el modo de existencia del mundo (o los mundos) que proyecta? Sumado a esto, elabora el concepto de *Chinese-box worlds* y describe distintas estrategias de multiplicación de universos. Este mecanismo recursivo supone replicar mundos aplicando la misma técnica de duplicación en cada uno de ellos creado en un bucle continuo en el que se van desagregando las nuevas creaciones, al modo de muñecas rusas. Según Genette, (1989b) cada plano se construye con un metalenguaje que señala las distintas creaciones. Los niveles narrativos se apilan uno sobre otro, lo que supone un cambio de nivel ontológico que causa confusión y entrapa al lector no advertido.

Uno de los muchos “mundos” del universo de *RLT* corresponde al de la sala de la casa de la Dra. Nafisi¹⁵ donde tienen lugar las reuniones del grupo de lectura. La sala, la vivienda toda en realidad, conforma un espacio de libertad, una maravillosa

¹⁵ Nos referimos a la Dra. Nafisi como un personaje más dentro de la novela, no como autora de esta *memoir*.

dimensión creativa, al modo de Alicia en el país de las maravillas. La sala introduce a las estudiantes en el mágico universo de los libros: “*That room, for all of us, became a place of transgression. What a wonderland it was*” (Nafisi, 2003, p. 8). Es el santuario al que tienen acceso unos pocos elegidos. La puerta de salida es el diafragma de separación de esa otra dimensión de opresión y sometimiento al que se ven forzadas a ingresar cuando terminan los encuentros del club de lectura. Este otro paisaje antagónico, el de la censura y la oscuridad intelectual, está representado en la calle, la universidad, los medios de comunicación. En definitiva, se trata del ambiente cotidiano de cualquier ciudadano teheraní que se contrapone al cosmos de las novelas, emisarios de otro mundo, el de la libertad y la imaginación.

La línea narratológica muestra a los personajes entrando y saliendo de una variedad de pequeños mundos que, en muchos casos, se interpenetran: la universidad, la casa de cada una de las chicas, la casa del *magician*, la vida en sociedad, la de la guerra, y, como un escenario imaginario que surge como si se tratara de un conjuro, Occidente, deseado enérgicamente por algunos y odiado por otros con igual intensidad¹⁶. Cada uno de estos espacios por los que transitan los personajes (no siempre se trata de espacios físicos, como es el caso de la guerra, aunque sus secuelas son tangibles y en este sentido la guerra conforma otro de los mundos) alteran sus vidas, determinan sus acciones y, en ocasiones, condicionan su futuro.

En *RLT* es posible observar distintos planos en la diégesis. Según el nivel narrativo, se trata de una voz narradora intradiegética, que narra el primer nivel de la historia de la cual es personaje. En relación con el nivel de participación en la historia la narradora es protagonista de los hechos que narra y cuenta desde un enfoque autodiegético, como se observa en “*In the fall of 1995, after resigning from my last academic post, I decided to indulge myself and fulfill a dream*” (p. 3). También es metadiegética en tanto narradora de historias que otros viven, historias dentro de una historia que las contiene, que las enmarca.

¹⁶ Esto se asemeja a una escena de la película *Spanglish* del año 2004, en la cual los personajes principales, sentados en un sofá, sin tocar sus pies el suelo, logran abstraerse del mundo exterior y tienen lo que la protagonista denomina “*the conversation of her life*”. Los personajes se hallan inmersos en esta burbuja de intimidad espiritual que les otorga la protección de ese pequeño espacio en el sillón. No obstante, la magia se desvanece abruptamente cuando el personaje femenino se pone de pie: en el momento en que su pie toca el suelo, esa otra realidad, la del sillón, se evapora, se detiene la música abruptamente y se marca el egreso de un mundo y el ingreso a esta otra dimensión, la de la “realidad” de la película.

Our host is recounting the bus story. It is fresh from the oven. Many of us have heard bits and pieces of it in the past two days, but the story is too incredible even for us, with our seasoned knowledge of so many stories unbelievable to believe. Our host is a reliable source, and what is more, he has heard it from the horse's mouth, or at least from the mouth of one of the horses involved in the incident.

About two months earlier, the board of the writers' association received an invitation to participate in a conference in Armenia. The invitation was extended to all the members. At first, many received phone calls from the intelligence service threatening them and instructing them not to go, but later on, the regime seemed to relent, and even to encourage the trip. In the end, twenty-odd members accepted the invitation. They decided to hire a bus for their journey. Accounts differ here as to the details-some claim to have suspected something fishy was going on from the start; others accuse one another of being complicit in the plot. But what all agree is that on the morning of the trip, twenty-one writers made their way to the bus station (pp. 307-308).

En un primer nivel de profundidad, la narradora, que se halla en algún lugar y tiempo no especificado hasta aquí, repasa lo acontecido luego de renunciar a la universidad. En un segundo nivel, el relato versa sobre la creación de un grupo de lectura clandestino, protagonizado por un grupo variopinto de estudiantes, elegidos (o excluidos, como es el caso de Nima, el único varón del grupo, a quien no se le permite asistir pero que participa de las lecturas asignadas) para formar parte de las sesiones semanales de esta pequeña asamblea de amantes de los libros. Estamos en presencia de dos esferas narratológicas en distintos planos. Precisamente la ficción contemporánea posmoderna actúa en función de la construcción (y ruptura) de fronteras que delimitan las capas narratológicas, desorientando al lector y perturbando el nivel ontológico de la diégesis.

La descripción de las fotos puede entenderse en función de este movimiento en bucle que implica la creación de un mundo intradiégetico en sí. La narradora cuenta la historia detrás de dos fotos que representan un momento decisivo en la vida de la Dra. Nafisi: el día de la despedida previo a su exilio. En la primera foto aparecen la Dra. Nafisi y seis de sus alumnas (la que falta, se sabrá más adelante, ha emigrado ya y no se encuentra en Teherán), de pie delante de una pared, luciendo túnicas negras y con sus cabellos cubiertos, como lo manda la ley. Forman un bloque uniforme negro, mostrando una realidad que no les es propia sino producto de la imaginación de ese otro que las domina.

En la segunda foto, tomada en el mismo lugar, las mujeres, salvo dos (aquellas para quienes el uso del velo no surge de la imposición del gobierno actual sino que es un hábito previamente adquirido por cuestiones religiosas), se han despojado de las vestimentas negras y se dejan ver con sus cabellos sueltos. Su ropa de colores las individualiza, las hace únicas en su estilo y modo particular. Esta segunda foto pertenece al mundo fuera de la sala, ese que se incardina en la vida política de un estado teocrático. *“But outside, underneath the window that deceptively showcased only the mountains and the tree outside our house, was the other world, where the bad witches and furies were waiting to transform us into the hooded creatures of the first”* (p. 24). Ambos universos, el del ámbito privado y el de la vida en sociedad, *“embody the “fragile unreality” –to quote Nabokov on his own state of exile–of our existence in the Islamic Republic of Iran”* (p. 24).

La noción de “esquizofrenia” puede ser útil para interpretar este tránsito continuo al que se ven expuestas las chicas y su profesora: escindir la mente. Así se sienten en esta dualidad de mundos que se cancelan mutuamente y que las obliga a adoptar roles opuestos con una naturalidad que está lejos de ser real. El régimen ha impuesto un mundo. Ellas han creado otro, ese que las salva de la asfixia total dándoles pequeños resquicios de libertad. Intentan vivir en uno y otro lugar, así, divididas en una absurda realidad de mundos que colisionan.

Which of these two worlds was more real, and to which did we really belong? We no longer knew the answers. Perhaps one way of finding out the truth was to do what we did: to try to imaginatively articulate these two worlds and, through that process, give shape to our vision and identity (p. 26).

Es esta sucesión de mundos que coexisten un elemento recurrente en la narrativa posmoderna.

Este tipo de historias que se contienen a sí mismas y que se van desplegando en el relato compone un metalenguaje de niveles narrativos. Ya hemos mencionado a la narradora y el relato concerniente a la creación del grupo de lectura. Luego, lo que transcurre dentro del grupo de lectura. En *RLT* se observa un tercer horizonte diegético, el de *“the personal narratives”* (p. 260), historias pertenecientes a cada una de las jóvenes del grupo de lectura que se intercalan en la novela en un juego constante de anacronías.

En cuanto al tratamiento del tiempo en la narración observamos que la secuencia de acontecimientos del nivel de representación no sigue un orden cronológico en la diégesis. La narradora-personaje de esta *memoir* articula su discurso en función del patrón fortuito que le ofrece su memoria. Cada uno de estos relatos es una nueva caja china que se abre en la cual *“the author takes control of reality by retelling it in his own way, thus creating a new world”* (p. 47).

Nassrin, por ejemplo, cuenta su experiencia como víctima del abuso por parte de su tío, fiel observante del islam. Igualmente, en otro pasaje de la novela, se abre la historia de vida de la madre de Nassrin, quien pertenecía a una familia acaudalada y moderna que promovía la educación de los hijos, independientemente de su género. Como muestra del progresismo familiar, la madre de Nassrin asistió a la escuela americana y tal vez habría continuado sus estudios en la universidad de no haber terminado casándose con su religioso tutor de matemática.

La historia de la familia materna de Yassi nos llega narrada en tercera persona por la narradora. Las mujeres, sus tías, la columna vertebral de su familia, siguieron el mandato familiar accediendo a matrimonios concertados. Todos los varones, excepto el que fue asesinado por el régimen, emigraron a América y, en la mente de Yassi, engendran la promesa de futuro para la joven.

Otro mundo metadieético lo construye el relato del arresto de Sanaz y sus amigas durante unas breves vacaciones en el mar Caspio. A pesar de no haber infringido ninguna norma, la patrulla de moralidad aprehendió a las jóvenes por demostrar “actitudes occidentales”. A la injusticia de la detención sin motivos se suma una serie de abusos y vejámenes a los que se vieron sometidas las amigas: desde humillantes pruebas de virginidad a la sentencia de un juicio sumario en el que fueron obligadas a firmar una confesión apócrifa y luego sentenciadas a veinticinco azotes.

La odisea de Azin y sus problemas maritales forman otra historia dentro de la diégesis. A pesar de su espíritu rebelde y alocado, la violencia física y moral a la que es sometida constantemente ha dejado una huella de dolor en la joven Azin. El dolor es todavía más agudo ante la certeza de no poder obtener el divorcio sin padecer la pérdida de su hija ya que la justicia iraní no suele otorgar la tenencia a la madre. Sanaz,

por el contrario, hilvana historia tras historia de los muchos pretendientes con los que se da cita.

Mitra también suma su relato al de sus compañeras. En su caso, su historia gira alrededor de la torpe declaración de amor del señor Nahvi, su compañero de universidad. Consciente de que el señor Nahvi es un personaje influyente en la política universitaria, Mitra debe aguzar el ingenio para rechazarlo sin provocarlo. Al final, una mentira bien elaborada acerca de un compromiso previo cumple su propósito de alejar al joven definitivamente.

No solo las alumnas de la Dra. Nafisi protagonizan estos pequeños mundos metadieéticos. Negar, su hija, también participa de este entramado narrativo al contar acerca de las redadas en el colegio por parte de las autoridades, como el día en que la maestra de la moralidad interrumpió la clase de ciencias con el mandato de revisar a las pequeñas alumnas en busca de material de contrabando. A lo ridículo de la situación se le sumó la impotencia profunda de Negar al ser testigo de un acto de profunda injusticia y abuso de autoridad. La amiga y colega de la Dra Nafisi, Laleh, padeció algo similar cuando fue despedida por rehusarse a usar el velo. Su relato es tragicómico y se asemeja al de Negar en tanto reseña de la propia Laleh acerca de la estupidez del régimen que no solo es cruel sino también grotesco.

Aun más, la narradora incorpora otra historia, la de la conquista árabe de Persia. Los iraníes, hartos de su déspota rey lo traicionaron y abrieron las puertas de su nación a conquistadores extranjeros. Sin embargo, luego de la invasión, habiendo padecido el oprobio de tierra arrasada, el pueblo iraní se reinventó en sus historias, siendo los poetas los abanderados de la reconstrucción nacional.

Los relatos de *RLT* se desgranán uno tras otro al estilo *Las Mil y Una noches* y representan creaciones narrativas a distinto nivel. Aunque no reproducen las técnicas más extremas de “engaño” (McHale, 1987) sí revelan una escritura en distintos planos narratológicos. Esta *memoir* termina como empezó, con la narradora que retorna al lugar y momento del punto de partida: claramente se trata de su nueva vida en el exilio desde la cual revive las experiencias propias y ajenas de atreverse a leer *Lolita* en el Teherán de los ayatolás.

Los personajes en la narrativa posmoderna suelen ser conscientes de su propia ficcionalidad y el nivel de reconocimiento de su condición de invención puede variar según el caso: ciertos personajes no descubren su estatus de creatura mientras que otros manifiestan abiertamente en la obra tal situación. Las novelas metaficcionales alertan al lector sobre esta consecuencia de lo que Patricia Waugh describe como la paradoja creación/descripción: la existencia de los personajes está sujeta a los signos lingüísticos ya que el mundo de la ficción es un constructo verbal. Esta conciencia metaléptica de su propia ficcionalidad perturba la diégesis y atraviesa los planos ontológicos (McHale, 1987).

En *RLT* se alude de manera recurrente a la díada ficción-realidad, originando un entramado complejo entre planos narrativos. Desde un enfoque intradieгético, a partir de la perspectiva del personaje de la Dra. Nafisi en su papel de profesora de literatura, ineludiblemente se aborda el asunto de la relación entre ficción y realidad: *“The theme of the class was the relation between fiction and reality”* (p.6). Decimos ineludiblemente puesto que el personaje de la Dra. Nafisi es profesora de literatura, de modo que la ficción será un tema recurrente (e inevitable) en sus clases. En un plano más amplio, la narradora, a lo largo de toda la novela, expone esta relación y reconoce que los límites de ambas dimensiones son lábiles y se funden y confunden en una interzona de mutua influencia. La realidad desafía la ficción y se convierte en su propia metáfora.

Tan problematizadora es la relación que se establece en la novela, y, a propósito, se consigna esta premisa que la narrativa posmoderna es revolucionaria, que hasta se presenta a la ficción como un plano superador de la realidad, es decir, por sobre y no en tanto reflejo de: *“What I did not tell Yassi that day was that Nabokov's magician, the man who was as dangerous to the state as an armed rebel, did not exist-or, at least, not in fiction”* (p. 34). Al decir que este personaje creado por Nabokov no existe, al menos no en la ficción, le otorga a la ficción una entidad superior, una especie de potestad creadora “divina”. En este mismo sentido, otro pasaje expresa que *“there was always the shadow of another world, one that was only attainable through fiction”* (p. 32). Este otro mundo solo es asequible desde el plano superador de la ficción, que representa un espacio de esperanza: *“In all great works of fiction, regardless of the grim reality they present, there is an affirmation of life against the transience of that life, an essential defiance”* (p. 47).

No es casual esta valoración de la narradora en el contexto más amplio de esta novela, como tampoco lo es el resentimiento que provoca en los personajes la intromisión del estado totalitario, que no solo controla la vida cotidiana de los personajes sino que se atreve a penetrar también en este mundo de ficciones. Manna considera que “*“What Ayatollah Khomeini tried to do to our lives, turning us, as you said, into figments of his imagination, he also did to our fiction”*” (p. 50).

Intrusiones metalépticas en *RLT*

Además de la presencia de comentarios metanarrativos dentro del relato que perforan la ilusión de realidad, la metaficcionalidad en las obras literarias deviene del uso de variadas estrategias. La metalepsis constituye una transgresión ontológica que suscita la ruptura de los límites entre ficción y realidad. (McHale, 1987) y que consiste en la irrupción que “*can in principle be achieved only by the narrating, the act that consists precisely of introducing into one situation, by means of a discourse, the knowledge of another situation*” (Genette, 1980, p. 234).

Este recurso característico de la experimentación literaria es consecuencia de cuestionar el proceso creativo y determina la transgresión ontológica de los niveles narrativos.

Como consecuencia, esa manera de ‘dejar al desnudo el procedimiento’, como decían los formalistas rusos, esto es, de develar – aunque fuera de paso – el carácter completamente imaginario y modificable *ad libitum* de la historia contada, rasga de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción (Genette, 2004, pp. 26-27).

La metalepsis comprende el pasaje bidireccional entre el plano de la expresión semiótica (*telling*) y el del relato (*told*) e implica la invasión disruptiva de los territorios diegéticos. Estas violaciones contaminan la estructura jerárquica de la narración al trasponer los umbrales narrativos. En casos, retrotraen la narración al presente del acto narrativo, subvirtiendo el orden entre el mundo de lo narrado y el

acto de narrar, consecuentemente generando un efecto de extrañamiento a nivel del relato.

Son numerosos los ejemplos de este tipo de transgresiones en los planos narratológicos en la novela y causan el desconcierto que identifica precisamente a la literatura metaficcional. En *RLT*, se da la particularidad que, como se indica en su subtítulo, la novela es una *memoir*, es decir, un relato de un recorte de la vida de la autora, narrado en primera persona. En el caso de narradores en primera persona, como lo es en esta novela, el narrador es un personaje dentro de la trama y su discurso narra lo visto y experimentado por él. La autora del texto construye una narradora que no es ella misma, Azar Nafisi, pero la representa. Se trata de una narradora encarnada en un “yo”, desde donde cuenta lo que vive y lo que ve, y que a su vez forma parte activa de la historia representada en la novela. Por ello, podemos afirmar que estas intrusiones en la diégesis se dan desde la autora en voz de la narradora que ha creado. La narradora en primera persona interviene el hilo narrativo e introduce sus propias acotaciones, comentarios, preguntas y reflexiones, navegando los distintos planos narrativos.

A la situación narrativa la conforman el autor y el lector reales, por fuera del texto, y, por dentro, el narrador y el narratario, que pertenecen al ámbito intraficcional. El narratario figura en la trama como el de destinatario del discurso del narrador. La metalepsis es un recurso frecuente en obras que presentan historias dentro de historias, en las cuales el narrador penetra los distintos niveles de la diégesis. Estas intromisiones provocan un desequilibrio entre los distintos niveles de la diégesis permitiendo la intrusión del narrador y el narratario en el relato, lo que pone en cuestión la realidad misma. La narradora de *RLT* entra y sale de la línea narrativa: pasa de “su” presente al universo de los recuerdos y viceversa, interpela al narratario y lo atrae al universo diégetico.

I have asked you to imagine us, to imagine us in the act of reading Lolita in Tehran: a novel about a man who, in order to possess and captivate a twelve-year-old girl, indirectly causes the death of her mother, Charlotte, and keeps her as his little entrapped mistress for two years. Are you bewildered? Why Lolita? Why Lolita in Tehran? (Nafisi, 2003, p. 35)

La narradora atraviesa la frontera que la separa del narratario, esta especie de cuarta pared metafórica, desplazándose hacia el ámbito extradiegético, y así abandonando su estatus de narradora intradiegetica (y personaje) de la diégesis. Esta dificultad que encuentra el narratario para percibir a quién pertenece la voz que escucha demuestra que el engaño y la confusión son inherentes a la literatura posmoderna. La narradora se vincula directamente con la autora y a través de comentarios extradiegéticos, recurre al narratario para que imagine y dé forma al relato.

By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are 'we'?) that 'authors' do not simply 'invent' novels. 'Authors' work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves 'invented' by readers who are 'authors' working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on (Waugh, 1984, p. 134).

La literatura metaficcional demanda una lectura sofisticada, acorde con los rasgos propios de este modo narrativo, cuyas interferencias metalépticas tienen el potencial de socavar la verosimilitud del texto. Se disuelve el pacto con el lector, se deroga la suspensión de la incredulidad (no se pretende que “crea” lo que lee) y se redacta un nuevo contrato que establece el cumplimiento de nuevas pautas de abordaje textual. En el vínculo que se establece con el lector hay un grado de conformidad que conduce a la aceptación de que la condición de artificio es inherente a la obra metaficcional. El personaje de Nassrin, como parte de las disquisiciones acerca de la relación ficción-realidad sostiene que, para leer una obra literaria, es imperioso reconocer que *“the contract with the reader is that this is not reality, it's an invented world”* (Nafisi, 2003, p. 50). De manera categórica Nassrin concluye cuál es el rasgo distintivo del pacto con el lector de ficciones.

La metaficción expone ante el lector su proceso creativo, desnuda su condición de artefacto y demanda de su parte una intervención activa, conduciéndolo a involucrarse dinámicamente y ofrecer una interpretación profunda y crítica. En esta estética de la recepción, el autor comparte mucho de la responsabilidad creativa con el lector al que le habilita su acceso a la obra exponiendo los códigos y reglas de su creación. El lector actualiza (en tanto poner en acto) a partir de la lectura.

Wait, you will say—discord, contradictions? Was this not the time of hope, of reform and peace? Were we not told how Mr. Ghomi's star was descending and that of Mr. Forsati was in ascension? You will remind me of the end of the previous section, where the choices for the radical revolutionaries appeared to be either to set fire to themselves or to change with the times. As for Mahshid, Nassrin and Manna, you will say, They survived—they were given a second chance. Are you not overdramatizing a bit, you will inquire, for the narrative effect of your story?

No, I am not overdramatizing (p. 274).

Escritor y lector crean una sinergia particular en la cual son responsables de la fundación del mundo ficcional; ambos se hallan inmersos en actos paralelos, cada uno en extremos opuestos, conducentes a la creación de mundos ficticios elaborados a partir del lenguaje. Asimismo, esta ficción narcisista que enuncia su identidad de artefacto fuerza al lector a despojarse de cualquier aspiración de verosimilitud, empujándolo a asumir su propio papel en la creación del universo ficcional. Los textos metaficcionales son obras “vanidosas”, autorreferenciales y autocríticas que exigen del lector una respuesta activa en su situación de co-creador y crítico.

En función de lo expresado no resulta casual la abundancia de intrusiones metalépticas que reclaman en segunda persona al *you* narratario en *RLT*, ampliando el foco para incluirlo en la concretización del texto. La narradora es consciente de que precisa la cooperación del narratario para construir su texto y constantemente lo insta a imaginar su relato, como si delegara en este parte de su tarea narratológica.

How can I create this other world outside the room? I have no choice but to appeal once again to your imagination. Let's imagine one of the girls, say Sanaz, leaving my house and let us follow her from there to her final destination (p. 26).

En ocasiones, la narradora conjetura acerca de la recepción que tiene su relato y le ofrece al narratario explicaciones al respecto. “*I wonder if you can imagine us*” (p. 39) o “*As you imagine us in that room, you must also understand our desire for this dangerous vanishing act*” (p. 74) traslucen una mezcla de cierto desasosiego y expectación en relación con la repercusión del relato en el narratario. En otras situaciones, la narradora se empareja con el narratario y emplea pronombres de la primera persona del plural, como si traspusiera su espacio e ingresara en el del narratario. Algo similar ocurre con el uso de la forma imperativa para la primera

persona del plural *let's*: “*Let's imagine one of the girls, say Sanaz, leaving my house and let us follow her from there to her final destination*” (p. 26)¹⁷. Asimismo, la narradora utiliza a menudo el modo imperativo, en verbos como *imagine*, *take*, *let*, a través del cual convoca al narratario a participar del relato. Las intromisiones de la narradora ponen al desnudo el mundo ficcional y enfatizan el carácter ficticio del texto.

Podemos concluir que *RLT* es expresión de este modo particular de escritura que se desnuda en su proceso creativo. Los niveles diegéticos en la novela tienen una gran complejidad que es propia de la literatura metafictional. Se presentan los distintos planos narratológicos con una voz narradora que cuenta el relato desde una perspectiva diversa, según su nivel narrativo y según su relación con la historia. A las historias que tienen como protagonista a la voz narradora se suman las historias individuales del resto de los personajes. Esto deliberadamente confunde al narratario quien debe realizar un acto mayor de concentración para interpretar el texto. Sumado a esto, un particular uso de los signos de puntuación (o, mejor dicho, ausencia de los mismos para señalar las diferentes voces o la presencia de diálogos) contribuye a tal confusión. En ocasiones, esta voz narradora involucra al narratorio evidenciando el uso de la estrategia metaléptica. La metalepsis, en tanto práctica transgresiva que queda reservada a la manipulación que anuda al autor con su obra, hace de *RLT* un ejemplo de este particular estilo de narración. En esta cultura de zonas grises, de interfaces propia de la posmodernidad, la metafiction da cuenta de la tensión que se produce cuando el mundo de la realidad ingresa al mundo ficticio por la puerta que la misma ficción ha dejado abierta al exhibir sus mecanismos creativos.

¹⁷ Cabe aclarar que en otras instancias esta forma *let's* es utilizada por la narradora homodiegética en la capa del relato en la que ella es parte integrante (personaje) de la diégesis, diferenciando así estas de las intrusiones metalépticas.

Capítulo 3: La metaficción historiográfica

“All history was a palimpsest, scraped clean and re-inscribed exactly as often as was necessary. In no case would it have been possible, once the deed was done, to prove that any falsification had taken place.”
(Orwell, 2000, pp. 38-39)

Fundamentos y primeras reflexiones

Desde la perspectiva posmoderna, el contexto histórico toma importancia y, en ese proceso, se da paso a la problematización del conocimiento histórico. La historia recobra valor en la elaboración del discurso: lo histórico y lo ficcional son dos formas narrativas que sirven para darle sentido al pasado. Al estudiar la ficcionalización de la historia y las características particulares de este tipo de discurso y sus similitudes y/o diferencias con el discurso literario es posible reconocer que no existen divergencias en las propiedades textuales de ambas producciones sino más bien tales contrastes residen en el pacto que se establece con el lector. La ficción se apoya en la historia y a la vez la historia se estructura desde el discurso. En un sentido aristotélico, ficción e historia, además de la filosofía, establecen una relación de necesaria complementariedad en su función de interpretar, representar e imaginar el mundo.

La frontera entre la narrativa literaria y la histórica es un espacio difuso donde lo ficticio y lo real coexisten como constructos lingüísticos que reflejan y reinventan la realidad desde la configuración subjetiva del autor: el pasado se transmite semióticamente y las palabras poseen la elasticidad de otorgarle un significado particular. Ellas configuran el espacio de contacto entre el saber y el decir, entre un evento de la historia y su representación cultural. Linda Hutcheon desarrolla el concepto de metaficción historiográfica y considera que *“historiographic metafiction acknowledges the paradox of the reality of the past but its textualized accessibility to us today”* (1988, p.114). Ambos procesos narrativos, especie de ósmosis textual, se estructuran desde la identidad diegética y el uso de la intertextualidad, con la presencia

de un narrador que (re)construye el pasado histórico desde su propio recorte subjetivo y provisional de los hechos. La cuestión de la referencialidad no se centra ya en la experiencia empírica en sí (el hecho histórico objetivo) sino en la relación intertextual con otros textos que recogen esa misma experiencia: se trata de un conjunto de discursos que nos permiten acceder al pasado desde un nuevo contexto, un contexto plural.

Desde este movimiento hacia la descentralización propia del posmodernismo, la metaficción historiográfica establece discursos minoritarios, cuyo narrador suele ser periférico y marginal. Son discursos plurivalentes en los cuales la metaficción historiográfica acerca estos dos mundos, el literario y el histórico (o deliberadamente los confunde) en una doble conciencia entre ficción y realidad. No se trata de una dinámica binaria entre “verdad” y “no verdad” sino de una diversidad de “verdades” condicionadas, donde el carácter metaficcional de la historiografía restringe el valor de la “autenticidad” en la representación y reescritura del pasado.

Para la metaficción histórica, adentrarse en el pasado no responde a un proceso compacto, hermético y aislado del mundo, sin ningún resquicio de verdades plurales. Por el contrario, implica, necesariamente, acceder a un *corpus* intertextual democratizante que da sentido completo solo a través de otros textos, de muy variada índole, pero con un mismo valor cultural. La referencia a los hechos concretos solo se utiliza para permitir que el discurso sea “creíble” para el lector. Hutcheon agrega:

The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality (p. 110).

La literatura, sin embargo, no está condicionada por la verdad. Si así fuera, contradiría su esencia ya que es su estatus ficcional lo que caracteriza su condición. El texto literario sí está sujeto a la verosimilitud: el relato debe ser plausible para, entre otras cosas, retener la atención del lector.

Ciertamente existe una pretensión de verdad en la historiografía como así también de verosimilitud en la ficcionalización de la historia¹⁸. Esta última se basa en un conjunto de estrategias tales como la variedad en la focalización, la polifonía, el rescate del mundo interior que actúan para ficcionalizar un hecho que efectivamente ocurrió. No obstante, la precisión histórica es irrelevante en la metafiction historiográfica a sabiendas de que la memoria no siempre es fidedigna. Hutcheon explica esta diferencia de dos maneras diferentes: el discurso histórico presupone la verificación de los hechos mientras que el literario los utiliza para otorgarle al discurso veracidad: es necesario convencer al lector para hacer creíble el relato ficticio, pero sin necesidad de someterlo a los límites de la verdad.

La cultura posmoderna, caracterizada por romper las convenciones tradicionales, consigue precisamente difuminar los límites porosos de estos dos géneros narrativos, el histórico y el literario, interfaces que establecen su contigüidad a través de su modo de representación textual. Surgen nuevos cánones para el tratamiento y la conformación textual del elemento histórico en la ficción posmoderna, otorgándole un nuevo status: la parodia. Hutcheon considera que *“the collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity”* (p. 26). Modo principal de la construcción temática y formal de los textos, la parodia constituye la síntesis bitextual que, de forma indirecta, pone en contacto los textos a través de una relación dialógica y de mutua dependencia, en la cual dos voces distintas coexisten y a su vez retienen sus rasgos definitorios.

La parodia intertextual es el modo narrativo posmoderno de incorporar esos ecos del pasado que resuenan en el texto presente, sea este histórico o literario y que emergen de un archivo que es tanto histórico como ficcional. Esta aproximación posmoderna a la historia en tanto constructo discursivo sirve para recuperar el pasado y a la vez, cuestionarlo. *“Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context”* (p. 118). El texto es una elaboración artificial que depende

¹⁸ Una frase que se cita usualmente popularmente atribuida a Napoleón Bonaparte dice que “la historia es un conjunto de mentiras pactadas”. Es interesante reflexionar acerca de las implicancias de estas palabras en virtud de los aportes teóricos aquí analizados. El relato histórico depende de la percepción e interpretación individual. No es infrecuente encontrar profundas diferencias al confrontar los relatos provenientes de diferentes autores sobre el mismo hecho histórico.

de las elecciones arbitrarias del autor para construir el relato que evoca los acontecimientos históricos. Esta reelaboración paródica los reescribe desde la perspectiva posmoderna de cuestionar las verdades absolutas y el discurso monolítico.

RLT forma parte de este prolífico *corpus* de textos autorreflexivos que aluden a una realidad histórica particular: la novela retrata la historia reciente en Irán, hacia fines del siglo XX, en el período que circunvala la Revolución iraní de 1979. La novela revisita la historia y recoge las vivencias de los personajes en Irán desde el inicio de la Revolución Islámica, y la consecuente imposición de una dictadura teocrática, hasta el exilio forzoso de la mayoría de ellos¹⁹.

En una nota de autor previo al inicio de *RLT*, Azar Nafisi le anticipa al lector que a su *memoir* la habitan personajes basados en personas reales, en contextos reales cuyas identidades de base real han sido alteradas en la ficción. Los hechos narrados son verdaderos, al menos hasta donde la memoria autoral les permite serlos.

¹⁹ El *Shah* Reza Pahlavi gobernó Irán desde su ascunción en 1941 hasta su derrocamiento el 11 de febrero de 1979. Durante las primeras décadas de su gobierno, el *Shah*, con el aval de potencias occidentales, impulsó una serie de reformas tendientes a la modernización del país que resultaron en el debilitamiento del poder religioso musulmán. La apertura económica hacia el mundo, permitiendo que compañías extranjeras operaran en el país, un mayor nivel de laicismo en las instituciones y el desapego de tradiciones retardatarias, el sufragio femenino y el abandono del velo fueron algunas de estas políticas de reforma del país. Las medidas del *Shah*, en la práctica, favorecieron a unos pocos, agrandando, aún más, la brecha entre ricos y pobres. A pesar de que el valor del crudo, principal recurso del país, había alcanzado niveles record, Irán se hallaba sumergido en una corriente de pauperización y ostentaba los peores registros en cuanto a pobreza, analfabetismo y mortalidad infantil de la región. El país vivía en un contexto de creciente inestabilidad social y política. Para muchos historiadores, la destitución del Primer Ministro Mosaddeq hacia la segunda mitad del siglo XX, fue un punto de inflexión al que se sumó el abuso de poder por parte del *Shah*, cuyo gobierno adquirió tintes totalitarios. Las sombras del período monárquico fueron el caldo de cultivo propicio para el descontento del pueblo y, más grave, el de los religiosos del país, entre los cuales comenzó a emerger con fuerza la figura de Ruhollah Khomeini. El *Shah* regía el país con mano de hierro: controlaba el Parlamento, las elecciones y los partidos políticos, atacaba la prensa independiente de su régimen. Pahlavi continuó propiciando este ambiente de opresión y opulencia a la vez que desde el exilio, Khomeini ejercía poder y se manifestaba duramente contra su gobierno. Durante más de treinta años del régimen del *Shah*, Irán había atravesado un proceso de modernización, contaba con el apoyo de un aliado poderoso, Estados Unidos, gozaba de un gran florecimiento económico; la idea que una revolución islamita pudiera derrocar al gobierno era impensada. Sin embargo, hacia finales de los setenta, la atmósfera política era extremadamente volátil. Las protestas populares se sucedían sin pausa y los enfrentamientos eran cada vez más violentos. Los manifestantes invocaban la figura de Khomeini como el líder legítimo del país. El país se hallaba inmerso en un período de extrema violencia: la revolución islámica era inminente. El 16 de enero de 1979 Pahlavi abandonó su país poniendo fin a más de dos mil quinientos años de reinado en Irán. En febrero de 1979 la revolución era un hecho que instauró una teocracia al mando de Khomeini cuya popularidad se encontraba en su máxima expresión. Durante los diez años posteriores a la revolución de 1979 se consolidó el estado islámico al mando del Ayatolá Khomeini. A pesar de un supuesto cariz democrático representado por la creación de instituciones de participación ciudadana y por la redacción de una constitución nacional, el gobierno del clero religioso significó un período de represión, de aislamiento internacional y recrudecimiento del conflicto armado con Irak que culminó con la muerte de Khomeini en 1989.

Aspects of characters and events in this story have been changed mainly to protect individuals, not just from the eye of the censor but also from those who read such narratives to discover who's who and who did what to whom, thriving on and filling their own emptiness through others' secrets. The facts in this story are true insofar as any memory is ever truthful, but I have made every effort to protect friends and students, baptizing them with new names and disguising them perhaps even from themselves, changing and interchanging facets of their lives so that their secrets are safe (2003, s.p.).

En el relato, se hace visible este entrecruzamiento particular de memoria-olvido en la metaficción historiográfica, a este tono provisional de lo narrado, en voz de la narradora que, con frecuencia, como ya hemos dicho, alude al carácter contingente de los recuerdos. En un pasaje, al describir el edificio de la facultad, la Dra. Nafisi²⁰ repara en lo fortuito e inestable de la memoria: *“Memory has given them gargantuan proportions they probably didn't have in reality, but those expansive buildings of the thirties had a strange feel about them”* (p. 92). Las historias y circunstancias de los personajes se hallan indefectiblemente imbricadas en el pulso de la época: la guerra, la tiranía de un estado teocrático, la religión, la cultura, la política, el poder. El hilo narrativo resulta de una construcción tripartita: los hechos históricos acaecidos en Irán durante la última mitad del siglo XX, el desarrollo de una trama ficcional que ofrece personajes y circunstancias creíbles, y un estilo narrativo, la metaficción historiográfica, que problematiza los mismos hechos que narra.

El pasado revisitado en *RLT*

La historia se revela en palabras; la historia necesariamente deviene en discurso. Según Hutcheon, *“history becomes a text, a discursive construct upon which fiction draws as easily as it does upon other texts of literature”* (1988, p. 142). La metaficción historiográfica bebe de otras fuentes textuales (aquí diríamos intertextuales) para su construcción. En *RLT*, Nafisi construye el relato histórico y elige qué hechos y características del momento cronológico mostrar. Se trata de la

²⁰ Dentro del análisis literario, nos referimos a Nafisi o a la Dra. Nafisi como narradora y personaje de *RLT*.

transmisión semiótica de un pasado real, constatable en hechos y estadísticas. En este capítulo revisaremos el tratamiento que hace la autora de los personajes (principales y secundarios), los espacios geográficos donde tienen lugar los hechos históricos narrados, las instituciones y los eventos más relevantes del período cronológico comprendido en la novela.

La novela de Azar Nafisi es un constructo lingüístico en la que los personajes recrean vivencias que son verosímiles en el contexto histórico en el que ocurren. *Lolita*, la controversial obra del ruso Vladimir Navokov, da comienzo a la primera parte de esta *memoir*. La imposición de un currículum estricto y la censura reinante en la Universidad impulsan a la Dra. Nafisi a crear un grupo de lectura secreto, convocando a siete de sus más comprometidas alumnas: Manna, Mahshid, Yassi, Azin, Mitra, Sanaz y Nassrin. Es un grupo diverso, alumnas provenientes de contextos diferentes y por momentos, conflictivos, pero a todas las mueve un impulso común. Cada jueves se reúnen de manera clandestina en casa de la profesora para discutir, con la libertad que les es negada en el claustro universitario, obras literarias prohibidas por el régimen de Khomeini. Esas reuniones secretas se convierten en un espacio de transgresión, de intimidad compartida, de códigos comunes, de autoconocimiento, de un universo ficcional. Las clases privadas de los jueves desafían el *statu quo* e impulsan a las alumnas a recuperar un terreno de autonomía personal despojado de las restricciones puristas que el régimen ha impuesto. Las obras literarias interpelan, promueven el pensamiento crítico e invitan a contemplar los acontecimientos desde una lógica peculiar.

She reminded me of a warning I was fond of repeating: do not, under any circumstances belittle a work of fiction by trying to turn it into a carbon copy of real life; what we search for in fiction is not so much reality but the epiphany of truth (Nafisi, 2003, p. 3).

La segunda parte, *Gatsby*, coincide con la irrupción del régimen islámico revolucionario en la vida cotidiana de los personajes y los cambios dramáticos que este ocasiona. Luego de su divorcio la Dra. Nafisi regresa a Irán, proveniente de Estados Unidos, e inicia su tarea en la Universidad, ajena, en un principio, a la confusión reinante y a la creciente agitación sociopolítica del momento. Con el correr del tiempo descubre, sin embargo, que las libertades individuales son cercenadas, que el velo, otrora símbolo de la relación sagrada con Dios, ha sido disminuido a un mero

instrumento de poder, y que enseñar *The Great Gatsby* constituye un acto de terrorismo contra el régimen. Sus recuerdos de esos primeros años en Teherán se conectan con la Universidad. La Universidad de Teherán se ha convertido en el escenario de grandes batallas: la lógica amigo-enemigo domina el claustro universitario, alcanzando a profesores y alumnos por igual.

A pesar de la atmósfera reinante, la profesora persiste en su determinación de leer y discutir autores que, como rasgo distintivo, son subversivos. De todos modos, la elección de *Gatsby* para sus clases no responde a un intento de provocar el clima político reinante: se trata de una gran novela y es por eso que forma parte de su programa de estudios. Scott Fitzgerald describe los excesos y extravagancia de la era del jazz de manera magistral. Su novela transmite la textura de la experiencia real. Completamente ciegos a la belleza literaria, *Gatsby* encarna todos los males de Occidente para los mesiánicos seguidores del régimen islámico. La controversia llega a niveles extremos y la Dra. Nafisi sufre el acoso de los más devotos miembros del alumnado. Nafisi propone que sus alumnos interpelen este clásico de la literatura norteamericana en una especie de juicio ficticio que se lleva a cabo en su clase: algunos alumnos representan la parte querellante y Nafisi misma se encarga de la defensa. Esta estrategia pedagógica pone de relieve las posturas más extremas por parte de los alumnos.

'The one good thing about this book,' he said, waving the culprit in one hand, 'is that it exposes the immorality and decadence of American society, but we have fought to rid ourselves of this trash and it is high time that such books be banned' (p. 127).

La tensión reinante se replica en la universidad: el gobierno finalmente cierra las universidades y se producen despidos y purgas entre profesores y alumnos por igual. La Dra. Nafisi se lamenta con nostalgia frente a la pérdida de la frescura de otros tiempos en su carrera profesional al reconocer que *"Never again would I rush so innocently, so eagerly, to a class as I did in those days at the dawn of the revolution"* (p. 150).

La parte tres, *James*, se adentra en el conflicto Irán – Irak y la guerra que se desata entre estos dos países gobernados por líderes autocráticos: Saddam Hussein y

el Ayatolá Khomeini²¹. Nafisi atraviesa un período de extremo vacío existencial. A la tragedia de la guerra se suma la pérdida del trabajo en la Universidad. Su refugio, una vez más, son sus libros. Finalmente retoma su trabajo docente en una Universidad privada y su primera elección es *Daisy Miller*, de Henry James. *Daisy Miller* es fuente de inspiración para las alumnas y se convierte en uno de sus personajes favoritos.

Paralelo al análisis y discusión de la novela, esta tercera sección documenta la progresiva decadencia económica, política y social que sufre Irán. La narración ofrece una radiografía del hostigamiento por parte del régimen, de la exacerbación del fanatismo y adoctrinamiento que se advierten en la sociedad en general y en particular en la universidad, ámbito donde principalmente se mueven los personajes. Abundan las historias personales y las enormes dificultades que deben afrontar los alumnos de Nafisi. La profesora persiste en su férrea negativa a usar el velo, lo que constituye un símbolo de supervivencia en este contexto de polarización extrema. La guerra con Irak termina de la misma manera en la que comenzó, repentina y silenciosamente, dejando al país sumido en una grave crisis política y económica, que se verá intensificada con la muerte del ayatolá Khomeini un año después.

La cuarta y última parte tiene por título *Austen* y se conecta directamente con la vida de las estudiantes, “sus chicas”, como la Dra. Nafisi suele llamarlas. El relato vuelve a los inicios del grupo de lectura clandestino y se narran los orígenes del pacto secreto entre Nafisi y sus alumnas. La lectura de *Pride and Prejudice* les permite a las jóvenes adentrarse en el pequeño universo de una sociedad a merced de un conjunto de convenciones sociales que Austen representa con ironía y precisión. El cariz subversivo de Austen y el peligro que sus novelas representan está dado por el aspecto democrático de la novela que se pone de relieve en la diversidad de voces que encarnan los personajes.

Just as they censored the colors and tones of reality to suit their black-and-white world, they censored any form of inferiority in fiction; ironically, for them as for their ideological opponents, works of imagination that did not carry

²¹ El 22 de septiembre de 1980 las fuerzas armadas Iraquíes invadieron Irán. Saddam Hussein, advirtiendo la vulnerabilidad del país debido al caos interno y al aislamiento internacional, aprovechó la coyuntura con la intención de sacar provecho para su país. Fue una guerra cruenta que se extendió por un período de ocho años y se estima que más de un millón de personas murieron. El conflicto bélico llegó a su fin en agosto de 1988, cuando ambos países firmaron un acuerdo de paz impulsado por las Naciones Unidas.

a political message were deemed dangerous. Thus, in a writer such as Austen, for example, whether they knew it or not, they found a natural adversary (p. 277).

A partir del análisis y estudio de los elementos temáticos característicos de la novela del siglo XIX, las chicas descubren sus propias falencias en cuanto al amor y a la posibilidad de elegir con libertad. Reconocen con pesar cómo esta serie de reglas de comportamiento que gobiernan las vidas de los personajes en el siglo XIX siguen vigentes más de un siglo después. La Revolución ha manipulado a los iraníes y causado un significativo retroceso en la historia del país.

Every great book we read became a challenge to the ruling ideology. It became a potential threat and menace not so much because of what it said but how it said it, the attitude it took towards life and fiction. Nowhere was this challenge more apparent than in the case of Jane Austen (p. 289).

Esta última parte de la novela nos retrotrae a las clases en la Universidad. Se alude a un gran número de obras literarias, autores de ficción como así también a académicos tales como Said o Derrida, y hasta películas y directores de cine. Nafisi ofrece acabados análisis literarios y promueve discusiones en sus clases acerca de la importancia de la ficción, la función social de la literatura y la posibilidad de un espacio de realidad paralela que ofrecen los libros. Hacia el final, Nafisi manifiesta su intención de escribir acerca de los acontecimientos vividos, movida por el deseo de darlos a conocer y a la vez sanar heridas.

Los personajes principales de *RLT* son los ex – céntricos, aquellos cuyas voces han sido sofocadas por el peso de una historia que no estaba de su lado. La narradora protagonista, situándose desde la primera persona, juega a trasponer las fronteras de verdad – verosimilitud. El relato no es unívoco ya que se excluye la existencia de un relato hegemónico y totalizante. La otredad se revela en la perspectiva de las voces marginadas de la diáspora iraní, las que no requieren legitimaciones fehacientemente documentadas y que se reapropian del pasado. Sus múltiples historias se entrelazan en esta especie de bucle narrativo que ofrece este subgénero de escritura.

Al comienzo de su *memoir*, Nafisi presenta los personajes principales: sus alumnas. Nassrin, Manna, Mahshid, Yassi, Azin, Mitra y Sanaz son las siete elegidas

para formar parte de este acotado puñado de estudiantes. Nima, el único varón que, fruto de su insistencia, consigue formar parte de las clases secretas pero sin posibilidad de asistir a las reuniones, pertenece al grupo de los jueves pero no desempeña un rol principal en la trama de la novela. Para explicar las razones de tal selección, Nafisi se refiere a la mezcla contradictoria de fragilidad y coraje que alcanza a detectar en las jóvenes, poseedoras de un vigor particular para sobrevivir en ese hábitat de constante confrontación, de crudos antagonismos, sin dejarse contaminar por ningún extremo ideológico. La autora no escatima detalles a la hora de caracterizar a los personajes protagónicos y, a través de microrrelatos individuales, les otorga trascendencia, dinamismo y redondez.

La progresión cronológica de la trama se altera desde un principio y la autora recurre a la analepsis para visitar el momento en el cual las alumnas despiden a Nafisi, previo a su exilio. A partir del recuerdo de una fotografía de todas ellas juntas, tomada el mismo día de la despedida grupal, se inicia el relato con una descripción de cada personaje retratado. En realidad se trata de dos fotografías: una, la de la vida pública de los personajes, alcanzada por el poder uniformizante del régimen, despojada de todo rasgo de vida y color. La otra es la de las vidas privadas, en la que pueden dejar el velo, la que resalta las individualidades y permite la diferenciación. Todas las historias tienen un denominador común; en todas se reconoce el poder de penetración del estado islámico y cómo sus dictámenes irrumpen despóticamente en las vidas de cada iraní.

Los personajes: retratos de la experiencia iraní

A diferencia del relato de la historia científica que debe seguir un orden cronológico, prospectivo, con escasas analepsis y ninguna prolepsis, el relato literario no se ve condicionado por la linealidad temporal. El hilo narratológico es asincrónico y la narradora realiza frecuentes analepsis que permiten comprender el “presente” de estas jóvenes del grupo de lectura como así también numerosas prolepsis que le sirven al narratorio para entender las acciones y decisiones futuras de estos personajes. La

alternancia del uso de tiempos verbales en el desarrollo de la trama demuestra la libertad de la narradora de alterar la coincidencia temporal del relato para ubicar de una manera más creativa el desarrollo de la historia.

Manna se menciona en primer lugar. Su personaje es de particular importancia: es el primero en ser descrito y quien pronuncia las últimas palabras al final de la novela. Manna es la poetisa de opacos ojos oscuros que evidencian su naturaleza reservada. Entra en contacto con Nafisi cuando la joven y su marido, Nima, insisten en ser parte de sus clases como alumnos oyentes. Ambos se encuentran embarcados en la escritura de sus tesis de maestría y es, según la propia Manna, su gran compromiso por la literatura, más que cualquier otra forma de amor, lo que une a la pareja.

Miembro de una familia acomodada, la joven ha sufrido en carne propia los atropellos del régimen teocrático de su país: su padre muere, su casa es confiscada y la situación económica se deteriora rápidamente. La poetisa del grupo posee una disposición natural para la reflexión y su capacidad de percibir cabalmente la realidad que la circunda la sume en una profunda amargura. Su sensibilidad artística quizás la expone de manera más cruda a captar con especial realismo la tragedia de vivir en un régimen totalitario. Es realista, honesta y consciente de la inferioridad intelectual de sus gobernantes. No poder lograr independencia económica (vive con su madre y hermana a pesar de estar casada) aumenta su sentido de frustración y dependencia.

Tal vez en un intento por desprenderse del aislamiento al que es sometido el pueblo iraní, y resignando objetos de primera necesidad, Manna, junto con su esposo, deciden destinar sus escasos ahorros para comprar un plato satelital y así acceder a programas que los conectan con el mundo libre. Sabe que sus capacidades serán desperdiciadas en la sociedad en la que le toca vivir y esto contribuye a su sentido de encierro y alienación. Por sus características de personalidad es quien más se identifica con la Dra. Nafisi. Tanto es así que Manna, junto con algunas de sus compañeras, toma la posta y continúa el grupo de lectura luego de la partida de su profesora.

Putting the pastries onto a large tray, I asked Manna if she envisioned the words to her poems in colors. Nabokov writes in his autobiography that he and his mother saw the letters of the alphabet in color, I explained. He says of himself that he is a painterly writer.

The Islamic Republic coarsened my taste in colors, Manna said, fingering the discarded leaves of her roses. I want to wear outrageous colors, like shocking pink or tomato red. I feel too greedy for colors to see them in carefully chosen words of poetry. Manna was one of those people who would experience ecstasy but not happiness (Nafisi, 2003, p. 14).

Junto a Manna está Mahshid en la foto, solitaria, reservada y digna en su actuar. Perteneciente a una familia de devotos musulmanes (su padre era un fervoroso miembro a favor de la Revolución), Mahshid adhiere al uso del velo desde antes de 1979, algo que paradójicamente le causaba ciertas dificultades para amalgamarse en la exclusiva escuela para señoritas a la que asistía. Lo religioso es una fuerza estructurante en la vida de Mahshid. Para ella, el velo es testamento de su fe; la obligación impuesta por los revolucionarios teocráticos no ha hecho más que vaciar de significado esa manifestación típica del islam. Mahshid es quien cuestiona más profundamente el asunto religioso. Durante el mandato del *Shah*, marcado por una fuerte impronta secular, la joven formó parte de una minoría religiosa comprometida con la defensa de la fe. Luego de la Revolución, se debe enfrentar al sentimiento de alienación que le produce la hipocresía religiosa imperante.

Debido a su pertenencia a una asociación religiosa disidente, Mahshid fue enviada a prisión después de la Revolución y se le prohibió continuar sus estudios universitarios durante los dos años posteriores a su liberación. Habitualmente evita referirse al período de su encarcelamiento, que, como consecuencia, le ha dejado una permanente incapacidad renal, aunque sí admite que los recuerdos la acosan de vez en cuando. Su comportamiento moderado y reflexivo con frecuencia contrasta con el de uno de los personajes más “revolucionarios”, Azin, ofreciendo un interesante intercambio entre posturas opuestas.

Mahshid es la única de las alumnas del grupo de lectura que no desea emigrar y espera un ascenso laboral, paralizado por su antigua afiliación religiosa al grupo opositor. La esperanza de ser germen de cambio sostiene su deseo: permanecer en su país es un deber, un acto de responsabilidad. A su vez, Mahshid es práctica: no desea casarse pero tampoco confía en su capacidad de prosperar en el exterior. Su oposición al régimen responde al pragmatismo de alguien que evalúa objetivamente sus posibilidades reales.

Mahshid was good at many things, but she had a certain daintiness about her and we took to calling her 'my lady.' Nassrin used to say that more than defining Mahshid, we had managed to add another dimension to the word lady. Mahshid is very sensitive. She's like porcelain, Yassi once told me, easy to crack. That's why she appears fragile to those who don't know her too well; but woe to whoever offends her (p. 4).

Yassi es la más joven del grupo, visitante habitual en la casa de Nafisi, donde es considerada parte de la dinámica diaria familiar. Posee una fascinación por las palabras que, según ella misma, es patológica. Al igual que Mahshid, Yassi observa el uso del velo, producto del estricto contexto familiar religioso al que pertenece. Proviene de una familia de genuinos creyentes del islam, contrarios que no comulgan con la distorsionada imagen de la religión que promueven los revolucionarios y que consecuentemente han sido maltratados por el régimen. Su madre y sus tías y primas, resultado de una experiencia traumática del pasado (se unieron a un grupo religioso discrepante y, luego de vivir en la clandestinidad, fueron arrestadas, torturadas y encarceladas) rápidamente consideraron la posibilidad del matrimonio. Muy probablemente la herida causada por esta situación las llevó a todas excepto una a contraer matrimonio inmediatamente después de su liberación en un intento por alejarse del trauma y, quizás en apariencia, sucumbiendo a la tradición: la única posibilidad para la mujer en el islam es el matrimonio. De hecho, Yassi con frecuencia debe lidiar con posibles pretendientes, a los que rechaza casi indefectiblemente.

La más joven del grupo de lectura es alumna oyente en las clases para graduados de la Dra. Nafisi y certifica el trato denigrante al que son sometidas las estudiantes universitarias por el mero hecho de ser mujeres: la imposibilidad de acceder al claustro sin antes atravesar un meticuloso escrutinio por parte de las autoridades. Tal escrutinio consiste en constatar que el atuendo y las pertenencias cumplan con lo esperado de una discreta joven musulmana. Para Nafisi, Yassi es la verdadera rebelde del grupo a pesar de no formar parte de ninguna asociación política. Eligió dedicarse a la música, aun cuando sus padres lo prohibían, emigró de su Shiraz natal a Teherán para proseguir sus estudios universitarios y esquivo con vehemencia cualquier plan matrimonial.

Yassi es cuestionadora, indaga, busca, analiza. Observa cómo sus creencias son puestas a prueba. Ya no cree en el sentido del velo y, sin embargo, no sabe si puede

prescindir de su uso. Perder la fe la pone en un dilema existencial; es perder la sólida base sobre la que descansa su vida y las garantías de su existencia. Como símbolo de esta búsqueda personal, aspira a emigrar a los Estados Unidos como lo han hecho sus tíos (a sus tías no se les permitió ir, por el contrario, a pesar de ser el puntal familiar). Para la joven estudiante, el asunto de sus tíos es recurrente en sus conversaciones. Ellos ejercen una especie de fascinación, especialmente el mayor, su favorito; representan el germen de cambio, la promesa de un futuro, en tanto seres no ceñidos por las asfixiantes convenciones del estado. Sus tías, en cambio, sometidas a matrimonios arreglados, deben lidiar, a excepción de su madre, con las demandas y antojos de sus intelectualmente inferiores esposos.

Ciertamente Yassi tiene el potencial para ser lo que anhele aun siendo víctima de un estado que, al igual que Humbert Humbert con Lolita, la ha privado de lo bueno de la vida cotidiana. Materializar el ansiado proyecto de vivir y estudiar en los Estados Unidos implica para Yassi, y en ella para muchas mujeres que viven bajo el régimen teocrático iraní, sobreponerse a una realidad que ahoga cualquier anhelo de libertad. A los ojos de su profesora, *“She was the little cinder girl, living in the shadows of an inaccessible palace, in love with the unseen prince, who would one day hear her music”* (p. 31).

Azin es apodada la salvaje debido a sus opiniones provocadoras y su modo directo de verterlas, lo que la lleva a no pocos conflictos con sus más mesuradas compañeras de estudio. Posee una mirada particularmente crítica acerca de la identidad femenina, del rol de la mujer bajo un régimen autoritario y acusa de cuasi complicidad a aquellas que abrazan sin objeción las normas religiosas. Para Azin, las mujeres que usan velo conspiran a favor del sometimiento impuesto por el gobierno.

Con frecuencia se embarca en la usual diatriba contra el matrimonio por conveniencia y menosprecia a toda mujer que pasivamente se entrega a los mandatos de la tradición familiar o religiosa. El esmalte de uñas rojo tomate que se empecina en usar, aun a riesgo de ser multada, azotada o llevada a prisión, es muestra de su resistencia dolorosa. No acatar las normas la pone en un permanente estado de lucha que no la deja indemne. Azin está casada, el actual es su tercer matrimonio, y es madre de una niña de tres años. Se casó por primera vez a los dieciocho años y, tan solo un año después, se divorció. Nada se sabe de su segundo matrimonio. Del actual, por el

contrario, Azin ofrece un crudo testimonio de violencia y maltrato físico y emocional que contrasta tajantemente con su actitud retadora y contestataria.

Azin vive sumida en una red de contradicciones. Esta pugna discursiva en la que suele estar inmersa probablemente sea un mecanismo de defensa, su modo de subsistir de cara a la adversidad. La causal de divorcio por maltrato rara vez es tomada en cuenta y, con frecuencia, el sistema legal termina castigando a la mujer. Lo que es peor, la custodia de los hijos siempre se le concede al padre. En definitiva, Azin objeta la tremenda disparidad de derechos entre el hombre y la mujer pero sufre en la certeza de que tiene todas las de perder. Eventualmente, al perder los derechos de potestad sobre su hija, ya nada la retiene en Irán y finalmente emigra a California, donde contrae matrimonio por cuarta vez.

Azin's smiles never looked like smiles; they appeared more like preludes to an irrepressible and nervous hilarity. She beamed in that peculiar fashion even when she was describing her latest trouble with her husband. Always outrageous and outspoken, Azin relished the shock value of her actions and comments, and often clashed with Mahshid and Manna (pp. 4-5).

Mitra, la pintora del grupo, es la joven serena y bella que siempre obtiene las más altas calificaciones. Está casada con Hamid y son padres de una niña de once meses. Si bien el suyo no es un casamiento arreglado, Mitra no se salva de la inferioridad de condiciones que afecta a la mujer en un estado islámico. Hamid trabaja en computación y es, según la joven, abierto en sus ideas. La pareja ha solicitado la visa canadiense y planea iniciar una nueva vida allí, a pesar de la oposición férrea de la madre de Hamid respecto de su mudanza al nuevo continente. La permanencia en Irán, incluso en las dificultades que viven sus habitantes, es garantía de identidad y les otorga una estabilidad que se opone de manera diametral a lo desconocido que encarna el suelo canadiense.

El viaje a Siria para tramitar la visa (Canadá no tiene presencia diplomática en Irán) se convierte en una adicional humillación para Mitra, al igual que para todos los ciudadanos iraníes que deseen salir de su país. En el aeropuerto de Damasco son registrados minuciosamente como si se tratara de delincuentes de la peor condición. Más desestabilizante todavía para la joven es la libertad que experimenta en un país que no reprime ni cercena los derechos individuales de las personas. Paradójicamente,

gozar de esta inusitada libertad convierte a Mitra y Hamid en dos extraños. Mitra no se reconoce en esta joven de jean y remera que camina por la calle con su esposo y se cuestiona si podrá incorporar esta recientemente descubierta identidad, la de no vivir en contante miedo a incumplir la norma, en su yo habitual en un nuevo país. A pesar de las hesitaciones de Hamid, la interferencia de la suegra o las incertidumbres de Mitra, la pareja finalmente se establece en Canadá y comienza una nueva historia para ellos.

During the break one morning, while we were enjoying our coffee and pastries, Mitra began to tell us how she felt as she climbed up the stairs every Thursday morning. She said that step by step she could feel herself gradually leaving reality behind her, leaving the dark, dank cell she lived in to surface for a few hours into open air and sunshine. Then, when it was over, she returned to her cell (p. 57).

Al igual que muchas jóvenes de su entorno, Sanaz se debate entre su deseo de autonomía y determinación propia, por un lado, y la necesidad de ser aceptada en el ámbito familiar y social, aceptación que solo emana del cumplimiento de restrictivos mandatos familiares y sociales. La influencia masculina en su vida la encarnan dos hombres en particular: Ali, su enamorado desde la niñez, y un controlador hermano menor que ni siquiera ha terminado el colegio secundario. La estrecha amistad entre la familia de Ali y la de Sanaz de algún modo ha sido el caldo de cultivo propicio para que, casi sin darse cuenta los protagonistas, surgiera una relación conveniente para todos. Ali ha vivido en Inglaterra los últimos seis años, tiempo durante el cual los jóvenes han mantenido contacto epistolar.

Debido a que Sanaz ha comenzado a tener pretendientes, en ambas familias se habla de organizar un compromiso en Turquía, país al que los iraníes pueden ingresar sin visa. La empresa se lleva a cabo sin mayores dilaciones y, para alegría de las familias, Sanaz y Ali concretan el compromiso. Sin embargo, es el mismo novio quien se encarga de romper el acuerdo al poco tiempo, dejando a la joven Sanaz sumida en una mezcla de decepción y alivio, decepción que Sanaz logra purgar accediendo a las invitaciones de otros varios interesados. Uno de ellos es amigo de Ali quien, de haberse llevado a cabo el matrimonio, habría oficiado de padrino de bodas. Las presiones familiares tienen un desenlace inesperado. Sanaz eventualmente contrae matrimonio y emigra a Europa.

La otra figura masculina gravitante en la vida de Sanaz es un hermano menor, único varón entre los hijos, merecedor de todas las prerrogativas familiares. El muchacho, producto de explotar al máximo su condición de consentido, se autoerige en monitor de todas las acciones de su hermana: la espía, escucha sus conversaciones privadas y hasta conduce el auto que ella misma ha adquirido.

Las intromisiones del hermano se intensifican luego del suplicio al que Sanaz es expuesta por los guardias revolucionarios. En esta ocasión, Sanaz junto a seis amigas y un amigo varón deciden pasar un par de días de esparcimiento en el mar Caspio, cuando una tarde son sorprendidos por estos guardias de la moral. Luego de una exhaustiva inspección en busca de bebidas alcohólicas y material audiovisual prohibido, inspección que arroja un resultado negativo, los guardias igualmente deciden llevarse a los jóvenes a una cárcel especial para infracciones morales. Allí a las jóvenes se las priva del sueño, del uso de las instalaciones sanitarias y, lo más difícil de digerir, son sometidas a humillantes pruebas de virginidad, realizadas por asistentes de una ginecóloga del hospital. No conformes con el resultado, nuevamente, les realizan un segundo estudio en una clínica privada.

Finalmente, y a pesar de no haber encontrado nada incriminatorio, las jóvenes son obligadas a comparecer en un juicio sumario donde, luego de ser forzadas a firmar un documento donde asumen culpas por acciones que no han cometido, son encontradas culpables y condenadas a veinticinco latigazos. Sanaz recibe algunos más ya que los guardias temen que el chador que lleva puesto amortigüe el dolor. Paradójicamente, luego de la liberación, Sanaz debe presentarse a juicio nuevamente, ante su hermano ahora, que intenta disciplinarla con sus severos retos y la acusa de haber promovido tal incidente, responsabilizándola de las consecuencias; de víctima absoluta, Sanaz se convierte en causa del inconveniente.

I had never seen Sanaz without her uniform, and stood there almost transfixed as she took off her robe and scarf. She was wearing an orange T-shirt tucked into tight jeans and brown boots, yet the most radical transformation was the mass of shimmering dark brown hair that now framed her face. She shook her magnificent hair from side to side, a gesture that I later noticed was a habit with her; she would toss her head and run her fingers through her hair every once in a while, as if making sure that her most prized possession was still there. Her features looked softer and more radiant—the black scarf she wore in public made her small face look emaciated and almost hard (p. 16).

Nassrin no forma parte de la foto de despedida. Su personaje no llega al final del grupo de los jueves. En palabras de Nafisi, es como el gato de Cheshire, que aparece y desaparece en distintos momentos de su vida académica. Junto con Mahshid, Nassrin es de las primeras invitadas al grupo de lectura de los jueves. Comienza a asistir al curso de la Dra. Nafisi luego del conocido juicio a Gatsby. A la profesora le llama la atención que la joven hubiera leído la novela de Fitzgerald y le permite formar parte del alumnado con la condición de que escriba acerca de la novela, no un trabajo académico sino un texto personal expresando su impresión personal.

De apariencia segura y confiada, Nassrin en ocasiones deja ver una profunda vulnerabilidad. Para conseguir el permiso paterno y poder asistir a las reuniones de los jueves ha ideado una creativa y muy verosímil coartada, consistente en ayudar a Mahshid a traducir textos islámicos. Musulmana creyente, Nassrin reconoce que caer en la mentira ha sido su miedo recurrente. Sin embargo, el miedo la empuja y mentir es la única manera de sortear los obstáculos que les impone el régimen a las jóvenes universitarias.

Nassrin es descripta por una de sus compañeras como una contradicción conceptual. Las jóvenes iraníes, inmersas en un mar de contradicciones, son constantemente victimizadas por las falacias de un régimen hipócrita. Nassrin, en su niñez, fue abusada sexualmente por uno de sus tíos, que oficiaba de tutor de la pequeña de once años, un hombre muy piadoso que ratificaba con vehemencia su deseo de mantenerse puro y casto hasta su matrimonio. Estas contradicciones resuenan en la joven Nassrin y se reflejan en su modo de abordar las obras literarias en el grupo de los jueves.

Es escéptica respecto de la posibilidad de escribir una novela reverente, tal el término que utiliza, que sea buena, e insiste que existe un pacto con el lector que asume que se trata de un relato creado por un autor, ámbito en el cual se puede ser disruptivo e incurrir en ofensas, en definitiva, es ficción. Nassrin sabe de opuestos y la historia de su familia exhibe esa dinámica pendular entre la tradición y el cambio. Su madre proviene de una familia adinerada y moderna que optó por la liberal escuela americana para su educación y aspiraba a que su única hija prosiguiera sus estudios superiores (sus dos hermanos varones eligieron la carrera diplomática). El proyecto que se ve

truncado cuando surge el amor con su tutor y futuro padre de Nassrin, joven recatado, proveniente de un contexto religioso y conservador. Como consecuencia de esta yuxtaposición de estilos de vida, la madre abandona sus proyectos personales y asume sus responsabilidades como esposa y madre.

Y si de discrepancias entre el decir y el obrar se trata, la obra maestra del ayatolá Khomeini que Nassrin está traduciendo, texto mandatorio para todo aquel aspirante al rango religioso superior, le ofrece una interesante oportunidad para adentrarse en curiosos aspectos del pensamiento del líder iraní, especialmente lo concerniente a dilemas de índole sexual. Sus aportes literarios abundan en detalles explícitos y ponen en evidencia un modo de conducta que difiere de la rectitud que reclaman los líderes religiosos del país. A Nassrin le irrita reconocer la hipocresía de un sistema político-religioso que castiga en otros los mismos pecados que comete. Se trata de la famosa doble vara. No sin una cuota de picardía la joven piensa en su padre, tranquilo por saber que su hija está traduciendo obras del islam (la coartada que Nassrin utiliza para poder asistir a las reuniones de los jueves): *“My father would rather I spent my time on such texts than on Jane Austen or Nabokov?”* (p.71)

Producto de su participación política, Nassrin ha sufrido en carne propia la tragedia del encierro. Nafisi menciona un encuentro accidental con su alumna durante una manifestación cerca de la universidad. Siete años transcurren desde ese día hasta que la joven vuelve a presentarse en sus clases. En el interludio se desata un período de excepcional violencia durante el cual gran cantidad de jóvenes y adolescentes son asesinados. Nassrin es apresada, encontrada culpable de sedición y condenada a diez años de prisión, que, gracias a la influencia paterna, se reducen a tres. Sus años de reclusión, en los que es testigo de los más crueles maltratos y vejámenes, torturas y violaciones, le revelan el rostro más perverso de la humanidad.

Evidenciando una áspera cicatriz que ha endurecido su espíritu, Nassrin, para sorpresa de su profesora, no se inmuta ante la muerte de un líder de la asociación de estudiantes musulmanes; la indiferencia es el mecanismo de defensa que le permite distanciarse del horror padecido. De todos modos, haber sido liberada no cambia significativamente las cosas ya que la verdadera cárcel es el estado islámico. La opresión del régimen la empuja a huir de manera ilegal a regiones más prometedoras.

When I see Nassrin in my mind's eye, she's slightly out of focus, blurred, somehow distant. I've combed through the photographs my students took with me over the years and Nassrin is in many of them, but always hidden behind something—a person, a tree. In one, I am standing with eight of my students in the small garden facing our faculty building, the scene of so many farewell photographs over the years. In the background stands a sheltering willow tree. We are laughing, and in one corner, from behind the tallest student, Nassrin peers out, like an imp intruding roguishly on a scene it was not invited to. In another I can barely make out her face in the small V space behind two other girls' shoulders. In this one she looks absentminded; she is frowning, as if unaware that she is being photographed (p. 5).

En *RLT*, la historia y la ficción se interceptan en una voz narrativa que, situada en primera persona, abarca no solo su propia experiencia sino que incluye las historias particulares de los otros personajes principales. La novela ofrece así una polifonía narrativa que se traduce en una pluralidad de experiencias, en tanto diversidad del diálogo y participación de variadas perspectivas que derriban la unicidad del relato. El discurso monoglósico de la historia se amplía, permitiendo que en sus intersticios las voces más segregadas de la versión de la historia oficial sean escuchadas. Son aquellas que, para sobrevivir bajo el autoritarismo de este universo islámico, se ven forzadas a habitar muchos mundos paralelos, los de sus historias, los de sus pequeños refugios basados en mentiras, los de sus sueños, y que finalmente son arrastradas en una diáspora que nuevamente las pondrá en conflicto en tierras desconocidas.

Contrariamente, los personajes centrales de los hechos históricos, los que de algún modo justifican o permiten esta creación ficcional, son reducidos por la autora a roles secundarios, son planos, no evolucionan y son difuminados en el contexto del argumento. No son claramente identificables, no reciben un nombre propio, a excepción de unos pocos militantes del régimen o de los revolucionarios de izquierda que luchan contra la monarquía que ha regido los destinos del país. Mayoritariamente se trata de alumnos universitarios que se concentran en un difuso bloque de personajes y que de manera monolítica responden al régimen teocrático del país. En *RLT* este grupo comprende a jóvenes beligerantes y rigoristas que trasladan un comportamiento policíaco a las aulas y permanecen a la caza de infractores. Salvo esta autoimpuesta misión, no desempeñan otras funciones de relevancia en la trama.

I can see Mr. Bahri in the middle row, playing with his pencil, his head down, writing. Is he writing my words, I wonder, or only pretending to do so? Every

once in a while he lifts his head and gazes at me, as if trying to decipher a puzzle, and then he bends back down and continues with his writing.

In the second row, by the window, is a man whose face I remember well. He sits with both arms folded across his chest, listening defiantly, taking in every word, not so much because he wants or needs to learn but because, for reasons of his own, he has decided not to miss any of this. I will call him Mr. Nyazi (p. 94).

Esta *memoir* rescata las figuras periféricas de la historia y les da centralidad y protagonismo, a la vez que confina a los poderosos de esa historia, la de los hechos, a un lugar intrascendente.

La ciudad narrada: Teherán en la metaficción historiográfica

El hombre es un ser histórico. Su existencia se encuentra enraizada en un momento y lugar determinados. La historiografía confirma que siempre ha existido en el hombre la inquietud de dejar un registro de su paso por el mundo. Como dice Umberto Eco en las apostillas a *El Nombre de la Rosa* (1984): “el hombre es por naturaleza un animal fabulador” (p. 19). Los relatos son uno de esos modos de registrar la historia. Este subgénero de la narrativa posmoderna llamado metaficción historiográfica es un proceso creativo que pone en diálogo la verdad histórica y la ficcionalización de los hechos, ofreciendo el ámbito textual en el que se documentan los hechos, renarrándolos a partir de la perspectiva de un autor. *RLT* conjuga el relato de los hechos históricos con las implicancias éticas y epistemológicas de contar historias, obligando al lector a considerar la relación entre lo real, la memoria y la ficción.

La metaficción historiográfica permite que la historia se deslice hacia la ficción, o, de otro modo, la narración ficcional crea historias de personajes en un tiempo y un espacio determinados. La referencia témporo-espacial está presente en este tipo de narrativa que recrea paródicamente los acontecimientos de la historia. En *RLT*, Teherán es el territorio concreto donde ocurren los acontecimientos principales

de la novela. La capital iraní, custodiada al norte por las cimas nevadas de los montes Elburz, es el presupuesto necesario que valida, explica y legitima este mosaico de ecos narrados. “*It is of Lolita that I want to write, but right now there is no way I can write about that novel without also writing about Tehran*” (Nafisi, 2003, p. 6). El opaco Teherán que presenta esta *memoir* es un violento universo bélico que contrasta tajantemente con el esplendor de las antiguas ciudades del imperio persa que otrora cautivó al mundo.

Teherán es un espacio de radicalización. A la ciudad la pueblan ciudadanos hostigados por una policía omnipresente (sus miembros se autodenominan sangre de Dios) que patrulla las calles, armas en mano, al acecho de infractores. Estos últimos casi exclusivamente son mujeres que no cumplen con el uso apropiado del velo o que han osado salir de sus casas sin la compañía de algún hombre de su familia. El discurso propagandístico se hace presente en la profusión de *slogans* a favor del régimen y contra Occidente, particularmente Estados Unidos, considerado el epítome de la decadencia moral.

Los teheraníes son rehenes en su propio país y están atrapados en una red de normas, muchas de las cuales rayan la ridiculez: las mujeres son obligadas a utilizar la puerta trasera del ómnibus y solo pueden sentarse en los asientos de atrás. Sin embargo, se permite el uso comunitario de taxis, cuyos pasajeros, sin distinción de género, viajan hacinados en grupos de hasta cinco personas. Teherán habla de ausencias, renunciadas, pérdidas y silencios autoimpuestos. Y a la vez, para la Dra. Nafisi y sus chicas, es espacio de la transgresión que engendra la libertad de pensamiento. El cóncave de los jueves da cuenta de esto: libres de ataduras externas, las jóvenes se entregan a la liturgia de la lectura sin censura.

La narrativa de Nafisi ofrece un recorte particular de la porción de historia vista desde su óptica particular. Los eventos que se rescatan en la novela están determinados por la realidad política y social del país. A partir de la Revolución que destituye al Shah Mohammad Reza Pahlaví en 1979, el poder político pasa a estar en manos del aparato religioso islámico, estructura regida por el líder supremo, el ayatolá. La religión se ubica en la cúspide del poder y todas las instituciones están sujetas a un estricto orden jerárquico vertical, en el cual la dimensión religiosa prevalece por sobre cualquier otra. La política iraní se basa en un rígido conjunto de axiomas

fundamentales que, cual onda expansiva, alcanza los diferentes aspectos de la vida en sociedad: ya sea la observancia del uso correcto del velo, la necesidad de contar con cortinas en las casas o la selección de textos para el dictado de clases en la universidad. En palabras de la Dra. Nafisi, la arbitrariedad de esas reglas es lo que convierte la realidad en algo intolerable.

After a while even the revolution found its rhythm: the violence, the executions, public confessions to crimes that had never been committed, judges who coolly talked about amputating a thief's hand or legs and killing political prisoners because there was not enough room for them now in jail (p. 100).

No hay matices en este país profundamente radicalizado. La lapidación ha vuelto a ser legal, la edad permitida para las niñas para contraer matrimonio se ha reducido de dieciocho a nueve años, las ejecuciones se llevan a cabo sin juicio previo, la desaparición forzada de personas es moneda corriente, como así también las requisas en domicilios particulares, colegios y universidades; hasta se prohíbe reír en público. *"We were all victims of the arbitrary nature of a totalitarian regime that constantly intruded into the most private corners of our lives and imposed its relentless fictions on us"* (p. 67). En el más estricto sentido orwelliano, el estado todo lo ve y todo lo controla. Los escuadrones de la moral pululan en busca de transgresores: todo lo que se sospeche de occidental es inexorablemente penalizado. Consecuentemente, la clandestinidad es el modo que encuentran las personas de sortear el omnipresente ojo inspector: ocultar las antenas de televisión satelital, adquirir libros, generalmente a precios exorbitantes, en el mercado negro, o participar en un grupo de lectura secreto.

Es posible reconocer esta configuración tripartita propia de las novelas de metaficción historiográfica: una porción de la historia, la ficcionalización de los hechos históricos y los recursos metaficcionales. Esta *memoir*, si bien arraigada en un hecho histórico, sobre la base de un narrador sofisticado (subjetivo y por lo tanto problematizante), se eleva textualmente en un proceso de interpretación de dicho hecho y desde su construcción textual reconoce su contingencia y carácter provisional en tanto artificio. Narradora y narratarios – quienes cargan con el mandato de interpretar lo escrito – navegan estas aguas que entremezclan la historia oficialmente aceptada con su manifestación textual ficcional (sujeta a los vaivenes de la memoria y

de la subjetividad propia de quien escribe), evidenciando el carácter problematizador de la narrativa posmoderna.

En función de lo anteriormente expuesto, es válido reconocer que *RLT* recurre a la estrategia narrativa aquí analizada, la metaficción historiográfica. El texto crea una historia de la historia, un relato, que revisita hechos universales, y se decanta en un cuento particular. La novela ofrece la crónica de la existencia de una profesora de literatura y sus más selectas alumnas en el Irán posrevolución islámica.

Capítulo 4: La intertextualidad

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.

(Eliot, 1921, p. 44)

Panorama: teorías y evolución

El de intertextualidad es uno de los conceptos más representativos de la crítica literaria del siglo XX y su desarrollo como estrategia de escritura se asocia directamente al posmodernismo. Ningún texto existe aislado de la influencia de todos aquellos con los cuales integran paradigmas. La obra conforma un espacio comunicativo, un punto de encuentro de un surtido de textos que establecen entre sí una relación de diálogo e intercambio. Un inmenso archivo de intertextos interviene en las nuevas creaciones. Se podría decir que la intertextualidad es una condición inherente al texto literario. Para la narrativa posmoderna la realidad se construye a partir del lenguaje y los sistemas semióticos. El discurso es polifónico y en él se amalgaman otros textos, otras miradas, otras voces, presentes en la memoria del escritor al momento de crearlo y en la mente del lector al momento de recrearlo.

Antes de proseguir creemos necesario hacer una advertencia. La teoría literaria acerca de la intertextualidad es muy interesante y rica en perspectivas y en puntos de vista. Es tan denso y complejo el entramado de relaciones que los textos establecen entre ellos que ofrecer un análisis breve de la intertextualidad resulta difícil y se corre el riesgo de omitir aspectos fundamentales. Es por eso que, habiendo realizado un trabajo quirúrgico de selección de aspectos por tratar, creemos que la información provista es lo necesariamente abarcadora para cubrir este concepto teórico en relación con *RLT*.

En consonancia con los postulados de Linda Hutcheon (1988) a los que ya hemos aludido, el posmodernismo se reconoce, entre otras cosas, por su tendencia a la recuperación paródica del pasado, y sus formas y códigos están intrínsecamente conectados a la noción de intertextualidad. Esta vuelta al pasado no se efectúa de manera aislada sino que deviene de un diálogo irónico que se relaciona con la heterogeneidad y la diversidad. Es un discurso que afilia lo moderno con lo posmoderno en una síntesis bitextual que surge de la relación dialógica entre textos. Para la literatura posmoderna, la parodia es el modo principal de construcción formal de un texto que se logra (y depende de) a partir de una constelación de aquellos que lo precedieron.

Si bien el término “intertextualidad” emerge de la crítica contemporánea y se ha considerado icónico, su uso como recurso estilístico ha existido de manera más o menos sistemática desde la antigüedad²². Como primeros eslabones de una larga cadena, ya podemos encontrar ejemplos intertextuales en la *Ilíada* y la *Odisea*, en la *Eneida*, más adelante, en autores como Chaucer y Dante, Cervantes y Shakespeare, entre una pléyade de creadores y obras. También se han servido de este recurso escritores modernistas como T. S. Eliot (tal vez un precursor de la intertextualidad en el modernismo), en cuyo archiconocido poema *The Waste Land* se evocan fragmentos de Dante o Virgilio, y a través del cual se verifican los lazos de continuidad entre el posmodernismo y el movimiento que lo antecedió. En su libro *A World of Others' Words* el académico Richard Bauman afirma que

The relationship of texts to other texts has been an abiding concern of literary theorists since classical antiquity, certainly since Aristotle speculated on the potential shape of tragedies based on the Iliad and the Odyssey as against other relations of the fall of Troy and its aftermath (Poetics xviii.4, xxiii) (2004, p. 1).

En las canciones de los trovadores de la Edad Media también se observa el interés por recuperar en sus relatos transmitidos de boca en boca historias que conforman una herencia que aumenta según se acumulan los años. Irene Vallejo lo expresa de la

²² La escritora y filóloga española Irene Vallejo introduce una cita curiosa acerca de la intertextualidad en su ensayo *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. En un pasaje nos cuenta acerca de cómo el dramaturgo y comediógrafo griego Aristófanes se refería a la intertextualidad: “Aristófanes, dando la bienvenida con sorna a la intertextualidad, se ríe de los escritores que ‘exprimen sus obras a partir de otros libros’” (2019, p. 123).

siguiente manera: “A pesar de sus radicales diferencias, si algo tienen en común el bardo oral y el escritor posmoderno, es la forma de entender su obra como versión, nostalgia, traducción y constante reciclaje del pasado” (2019, p. 82). Este entrelazamiento de referencias y alusiones que enriquece el diálogo estético posee una larga trayectoria. Su uso como estrategia creativa no se circunscribe al ámbito de las letras sino que hallamos múltiples manifestaciones en una amplia gama de expresiones artísticas.

La intertextualidad es una noción dúctil que ha sido abordada por numerosos críticos y teóricos, dando lugar a una gran diversidad de interpretaciones y tratamientos durante la segunda mitad del siglo XX. El término surgió a partir de los estudios seminales de la teórica posestructuralista Julia Kristeva, en sus ensayos publicados entre 1966 y 1974 en *Tel Quel* y *Critique*. El estudio de los textos del lingüista ruso Mijail Bajtín acerca de los géneros discursivos fue la base sobre la cual Kristeva analizó el fenómeno que denominó intertextualidad en su ensayo *Word, Dialogue and Novel*. Bajtín reparó en dos conceptos fundamentales, el de polifonía (a la que llamó “intersubjetividad”) como la coexistencia de una variedad de discursos en el texto y el de “dialogismo”. Basándose en el concepto del dialogismo bajtiniano, Kristeva acuñó el término “intertextualidad” para referirse a la red de vínculos que existen entre los textos. Un texto no es autárquico e independiente sino que es el fruto de un amplio espectro de referencias. Kristeva se refiere a esta naturaleza textual interconectada como “*a mosaic of quotations*” (1986, p. 37) y agrega que un texto es “*the absorption and transformation of another*” (p. 37). El texto se constituye desde una coalescencia de relaciones y en él resuenan, con mayor o menor fuerza, otras voces. O, dicho de otro modo, en la voz del autor se oyen las voces de otros autores, desde el contexto más amplio de la cultura y la historia literaria, que conforman un amplio *corpus* de lecturas previas.

El texto se nutre de un vasto universo de conceptos, citas o alusiones que se relacionan entre sí por medio del diálogo, la parodia o la polémica. El crítico y semiólogo francés Roland Barthes, en *El placer del texto* (1993), refiere la idea de “un recuerdo circular” (p. 59) y describe al intertexto como “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito” (p. 59). En sus palabras, la intertextualidad carga una potencialidad abrumadora quizás ya que “*writing is the destruction of every voice, of every point of origin*” (1977, p. 142). En el ensayo *The Death of the Author* Barthes erradica la

centralidad de la figura autoral y, al incorporar la noción intertextual, se aleja del pensamiento del autor como una entidad todopoderosa, dueño de una verdad absoluta. Esta perspectiva se distancia de la idea de un escritor que crea desde la nada. El texto es “*a tissue of quotations*” (1977, p. 146) y el autor es quien se encarga de compilar los intertextos para construir ese tejido. El texto es el producto de la confección (siguiendo con la metáfora textil) autoral; la materia prima es el conjunto de intertextos al alcance del autor. Es el cuento borgiano de la biblioteca infinita hecho realidad. Mientras que el acceso irrestricto a esa casi ilimitada constelación de textos pueda ofrecer un inagotable caudal de posibilidades para escritor y lector, esa misma infinitud puede resultar abrumadora, como reconoce el narrador del famoso cuento: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (Borges, 1984, p. 470).

Los textos no tienen fronteras, se invaden, se infiltran, se traspasan y se transforman en hipertextos e hipotextos que dialogan de manera dinámica. Este movimiento se asemeja a lo que los teóricos franceses Deleuze y Guattari denominaron rizoma²³ en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002). Por analogía con el rizoma vegetal que se propaga de manera superficial por el terreno, los textos ocurren a partir de un conjunto de incidencias mutuas. Es un movimiento descentralizado y carente de jerarquías. Su teoría desarrolla una serie de caracteres principales cuya explicación puede resumirse en la siguiente definición: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción ‘y...y...y...’” (p. 29).

Ya sea diálogo, mosaico, tejido, o rizoma, por nombrar algunas metáforas, observamos que la pluralidad de abordajes en torno al concepto de intertextualidad tiene rasgos en común. Después de mucho reflexionar sobre el tema, ponemos a consideración este otro símil: “sinapsis literaria”. Esta ubica al texto en un encuadre más amplio formado por otros textos leídos u oídos con anterioridad, que influyen tanto en su creación como en su recepción y resulta útil para interpretar el fenómeno intertextual: al igual que las neuronas se comunican entre sí para transmitir

²³ Deleuze y Guattari toman el término rizoma de la naturaleza y explican que es un tipo de raíz en las plantas que, en vez de tener una raíz lineal, tienen raíces más cortas o más largas que crecen horizontalmente y se entrecruzan como, por ejemplo, la gramilla. El rizoma es múltiple y se expande.

información, el texto entra en diálogo con un extenso repertorio que le permite al autor crear su obra y al lector, interpretarla. Todo autor ha sido antes lector, y como tal posee un historial de narraciones de las que se nutren sus propias creaciones. Y todo lector, con su bagaje de lecturas, interpreta el texto y, así, lo completa²⁴. Incluso podríamos decir que este cableado literario, otro tropo, es inevitable para un autor indefectiblemente inmerso en un universo de lecturas²⁵.

Genette, fuente de fuentes: la transtextualidad

En un texto se leen no solo las palabras del autor sino que, en sus líneas, coexisten otras narrativas que entran en contacto. Esto nos remite a la metáfora del palimpsesto a la que recurre el crítico y teórico literario francés Gerard Genette para referirse a la presencia simultánea de varios textos. Genette se encuentra entre las figuras más representativas de las teorías de la intertextualidad. Es un reconocido pionero en el análisis de la narratología y la estructura de la obra literaria, como así también lo es por sus estudios de conceptos tales como la focalización narrativa, la voz narrativa y la intertextualidad. En su obra *"Palimpsestos: La literatura en segundo grado"* (1989b), aborda el concepto de palimpsesto en la literatura y su relación con la intertextualidad y la reescritura²⁶. Genette extrapola el uso de este vocablo y lo aplica a la teoría literaria para reflexionar acerca de la creación literaria. Los textos literarios son creados a partir de otros textos. Una obra es una acumulación de capas y una compleja red de referencias intertextuales se advierte adentrándose en los estratos más

²⁴ En el capítulo sobre metaficción nos hemos referido a la concepción del lector como cocreador de la obra literaria en la narrativa metaficcional.

²⁵ En ocasión de una conferencia en el año 1983, la escritora argentina María Esther Vázquez le consultó a Jorge Luis Borges acerca de la intertextualidad latente en su obra. Sorprendido ante ese término al que calificó de neologismo, Borges respondió con gran ingenio que no había podido evitarla, que le había sucedido sin más y que lo hizo seguramente sin mala intención.

²⁶ El palimpsesto era manuscrito que se frotaba o raspaba para borrar lo que se había escrito y reutilizarlo. Esta fue una práctica muy común en los monasterios en el medioevo ya que borrar los textos antiguos era más barato que preparar un nuevo pergamino. Gracias a esta práctica, textos de gran valor han sobrevivido como palimpsestos.

profundos. La lectura se enriquece gracias a todas esas otras lecturas previas que configuran el capital literario del lector.

Genette es estructuralista y apunta a un análisis contextualizado de la obra literaria, un análisis que contempla su naturaleza sistémica y relacional y que reconoce su existencia como parte de un todo mayor y no como una aparición aislada, individual y completamente original (Allen, 2000, p.96). Al teorizar sobre la trascendencia textual, reconoce en el aporte precursor de Kristeva la base para sus investigaciones y elabora una nueva taxonomía a partir de estas nociones. En primer lugar, Genette acuña un término más abarcador, la “transtextualidad”, para referirse a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989b, p. 9). El prefijo trans-, que según el diccionario de la Real Academia Española significa “a través de”, amplía el concepto original de intertextualidad al comprender un conjunto de relaciones diversas que se producen entre los textos. Consideramos que el uso de este prefijo da idea de transversalidad, de un movimiento en red que atraviesa los límites textuales.

Para Genette la transtextualidad es una propiedad inherente al texto, a su “literariedad” (p. 18). Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, a las que enumera “en un orden aproximadamente creciente de abstracción” (p. 10): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad (cuyo tratamiento, a pesar de ser el cuarto concepto en esta lista, reserva para el final, ya que es el objeto de análisis en su libro) y la architextualidad.

El primer tipo de trascendencia textual que define es la intertextualidad, a la que caracteriza como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (p. 10). Esta presencia de un texto en otro se concretiza a través de la cita, el plagio o la alusión. La intertextualidad para Genette se limita a esas tres formas en una definición que puede considerarse más restrictiva con respecto a la intertextualidad descrita por autores que hemos mencionado previamente. La segunda relación corresponde a la paratextualidad, que pone al texto en relación con su paratexto (títulos, prefacios, epígrafes, entre otros). Este tipo de relación textual constituye un terreno que todavía plantea numerosos interrogantes. La metatextualidad (o relación de comentario) conecta un texto con otro a través de una “relación crítica” (p. 13). La architextualidad determina el “estatuto genérico de un texto” (p. 13), que, a menos que se haga

referencia explícita en el texto mismo a través del elemento paratextual, está sujeta a la recepción por parte del lector. La hipertextualidad se refiere a la relación entre un hipertexto y un hipotexto (que para otros críticos es el intertexto, y cuya interpretación está sujeta a la memoria literaria del lector), de “una manera que no es la del comentario” (p. 14). Se trata de un proceso de transformación que se logra a través de diversos canales tales como parodia, travestimiento, transposición, pastiche o falsificación. Cabe destacar que cada una de estas cinco categorías es permeable y puede coexistir en simultáneo con otros modos de relaciones textuales.

Relaciones transtextuales en *RLT*

RLT posee un amplio caudal de referencias intertextuales, de tradición mayoritariamente occidental. En el texto se pone de manifiesto la interlocución entre estas referencias y el relato de la experiencia iraní. Ya nos hemos referido al concepto de intertextualidad en Genette que se evidencia a través de tres modos de presencia textual: la cita (referenciada o no), el plagio y la alusión. Descartamos en nuestro objeto de análisis, esta *memoir*, instancias de plagio (al menos no hemos podido detectarlas). Reconocemos, en cambio, un manantial de citas y alusiones, en las que descubrimos un hilo conductor: la literatura como motor del cambio. No se trata de un casual recorte de textos sino que se pone en evidencia una marcada intencionalidad por parte de la autora: reconoce en la literatura el germen liberador frente a la opresión circundante. Se referencia y se alude a autores y obras que muestran lo que magistralmente describe Bradbury en *Fahrenheit 451* cuando dice que los libros “*show the pores in the face of life*” (Bradbury, 1993, p. 91).

Estas cinco categorías de trascendencia textual son flexibles y porosas, y es posible advertir la coexistencia de más de una categoría en un mismo texto. Es por eso que, en línea con los aportes de Genette, proponemos analizar la transtextualidad en esta *memoir* atendiendo a tres tipos de relaciones: la intertextualidad, la metatextualidad y la paratextualidad. Creemos que considerando esta exploración podremos indagar acerca de la influencia de la intertextualidad en los pensamientos y

comportamientos de las protagonistas femeninas. Comenzaremos analizando el aspecto más “externo” de la obra, el paratexto, para adentrarnos luego en el estudio de las referencias y alusiones a obras principalmente pertenecientes al canon occidental. Con respecto a la metatextualidad inserta en *RLT* observamos que se da una particularidad muy interesante, que consiste en el desdoblamiento de la narradora en dos roles diferentes: por un lado, narrar la historia y, por otro, se disocia en un nuevo papel, el de crítica literaria dentro mismo del relato. Consideramos esta “duplicación” un rasgo muy a tono con la literatura metaficcional. Analizaremos, entonces, la metatextualidad atendiendo en simultáneo a los aportes de la narradora – crítica literaria.

La paratextualidad

Si tomamos en cuenta las distintas definiciones del vocablo “libro” que ofrecen los diccionarios, notaremos que todas comparten características distintivas. Según el diccionario de la Real Academia Española, libro es “conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen” (Real Academia Española, s.f., definición 1). El diccionario Merriam-Webster lo define como “*a set of written sheets of skin or paper or tablets of wood or ivory*” (Merriam-Webster, s.f., definición 1). Para el diccionario Cambridge se denomina libro a “*a set of pages that have been fastened together inside a cover to be read or written in*” (Cambridge, s.f., definición 2). Como rasgos en común nos referimos a la presencia de un objeto formado por páginas sujetas entre sí, que se hallan contenidas (delimitadas) entre dos tapas²⁷. Es decir, el texto escrito existe necesariamente sostenido por elementos que lo sujetan y lo delimitan. La aproximación que hace el lector al texto

²⁷ Irene Vallejo ofrece una interesante definición que asocia los vocablos “libro” y “libertad”: En latín, el término que significaba «libro» sonaba casi igual que el adjetivo que significaba «libre», aunque las raíces indoeuropeas de ambos vocablos tenían orígenes distintos. Muchas lenguas romances, como el español, el francés, el italiano o el portugués, han heredado el azar de esa semejanza fonética, que invita al juego de palabras, identificando la lectura y la libertad. Para los ilustrados de todas las épocas, son dos pasiones que siempre acaban por confluir (2019, p. 252).

solo es posible de forma mediada por el paratexto. Es más, el paratexto es condición *sine qua non* para la existencia del texto.

El análisis del paratexto de los libros se realiza desde algunos años ya, a partir de los aportes de Genette (anteriormente se trató de un paisaje ignorado por la crítica), quien acuñó y dio difusión a un concepto no atendido hasta el momento. En *Palimpsestos* da origen a lo que él mismo aclara constituye “una mina de cuestiones sin respuesta” (1989b, p. 12) y cuyas investigaciones continúa en *Seuils* (1987), libro en el cual realiza un exhaustivo estudio acerca de los paratextos. Se completa así la comúnmente conocida como la trilogía transtextual, que comenzara con la publicación de *Introduction a l’architexte* (1979).

Comenzaremos nuevamente refiriéndonos al étimo del prefijo para- para definir qué es el paratexto. Para- viene del griego *παρά* y significa “junto a”, “al margen de”.²⁸ En consonancia semántica con este significado podemos nombrar extremo, orilla, borde, frontera, límite o umbral, este último es el vocablo que Genette utiliza en *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) para definir el paratexto²⁹. Para Genette un texto es una secuencia verbal de mayor o menor longitud. Un texto se convierte en libro cuando lo rodea una serie de producciones (nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones) que permiten su existencia y facilitan su recepción: “*the paratext is what enables a text to become a book*” (p. 1) o, en una línea similar, “*the external structural elements*” (Fludernik, 2009, p. 23). Estos elementos, desde la perspectiva del lector, preceden al texto, ya que, de algún modo, anuncian su llegada desde la tapa, la contratapa, o el prólogo, por nombrar algunos. Se trata de un conjunto de guías anticipatorias cuyo propósito es orientar el acceso del lector al texto.

El paratexto es ese espacio liminar constituido por un conjunto de elementos que actúan como vías de acceso al texto. No obstante, los elementos paratextuales pueden entrañar un número de interpretaciones oscuras o ambiguas. En vez de concebirse como una frontera cerrada, Genette considera al paratexto un umbral y,

²⁸ En la introducción de su libro, Genette agrega una nota a pie de página que amplía el significado de este prefijo y lo describe en relación con expresiones antitéticas (proximidad – distancia, similitud – diferencia, interioridad – exterioridad), por un lado, y, por otro, lo define como la frontera misma, la “*a permeable membrane*” (1997, p. 1).

²⁹ La traducción en inglés, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, es la versión que utilizaremos para el estudio del paratexto en esta *memoir*.

citando él a Borges, “a ‘vestibule’ that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back”³⁰ (1997, p. 2). Es una zona indefinida entre el adentro y el afuera, un espacio de transición y transacción que facilita la recepción del texto y su interpretación, sin la cual el texto no podría existir.

Genette incluye como información paratextual elementos de estatus verbal (lingüístico) y reconoce también como paratexto elementos de naturaleza icónica (ilustraciones), material (tipografías, por ejemplo) y lo que denomina fáctica (hechos tales como edad y género del autor, sus obras previas, si las tuviera, premios, en definitiva, información que configura una serie de datos socio-económicos que influyen en la recepción del texto). En principio, cualquier contexto que rodea al texto puede ser considerado paratexto. Si suprimiéramos el texto de un libro, todo el remanente de elementos adyacentes es el paratexto.

La clasificación genettiana de los elementos paratextuales los agrupa en dos grandes categorías: el “peritexto” (aquellos cuya ubicación física es adyacente al texto, lo que está “cerca”, y que incluye título, prefacio, títulos de capítulos, entre otros) y el “epitexto” (elementos que ocurren a distancia del texto, tales como por ejemplo entrevistas u otros tipos de información privada, distancia que puede ser espacial y temporal, y a la cual el lector accede por variadas rutas). El paratexto es el resultante de la suma del peritexto y del epitexto.

En relación con la concurrencia (o no) del paratexto con el texto (su situación temporal), Genette determina la siguiente clasificación: “*prior paratext*” (p. 5) (que surge con anterioridad a la primera publicación del texto), “*original paratext*” (p. 5) (cuya aparición coincide con la del texto), “*later paratext*” (p. 6) y “*delayed paratext*” (p. 6) (aunque diferentes entre sí, ambos tipos se asemejan porque surgen en

³⁰ Borges fue un precursor en muchos aspectos, hasta en la cuestión paratextual. En 1930 escribió: Antes de considerar este libro, conviene repetir que todo escritor empieza por un concepto ingenuamente físico de lo que es arte. Un libro, para él, no es una expresión o una concatenación de expresiones, sino literalmente un *volumen*, un prisma de seis caras rectangulares hecho de finas láminas de papel que deben presentar una carátula, una falsa carátula, un epígrafe en bastardilla, un prefacio en una cursiva mayor, nueve o diez partes con una versal al principio, un índice de materias, un *ex libris* con un relojito de arena y con un resuelto latín, una concisa fe de erratas, unas hojas en blanco, un colofón interlineado y un pie de imprenta: objetos que es sabido constituyen el arte de escribir. Algunos estilistas (generalmente los del inimitable pasado) ofrecen además un prólogo del editor, un retrato dudoso, una firma autógrafa, un texto con variantes, un espeso aparato crítico, unas lecciones propuestas por el editor, una lista de autoridades y unas lagunas, pero se entiende que eso no es para todos... (1984, p. 121).

publicaciones posteriores), “*posthumous*” (p. 6) (elementos que aparecen luego de la muerte del autor) y “*anthumous*” (p. 6) (neologismo que Genette toma prestado para describir elementos que emergen durante la vida del autor). Los paratextos no son estáticos y permanentes: pueden modificarse, agregarse o eliminarse a lo largo del tiempo.

Además de abordar la cuestión sustancial y precisar la ubicación témporo-espacial del paratexto, Genette explica cuáles son sus características pragmáticas y funcionales. El carácter pragmático se define en relación con la situación comunicacional en la que se inserta el paratexto (que implica la dupla emisor-receptor). Bajo este concepto Genette utiliza un término que recicla del lenguaje político: el de mensaje oficial o no oficial. El paratexto oficial es cualquier mensaje que cuenta con la aprobación del autor o del editor. El no oficial consiste en todo tipo de información relativa al epitexto autoral sobre la cual ni autor ni editor tienen responsabilidad (entrevistas, reseñas, comentarios). El destinatario puede ser el público en general (aquellos que accedan al título del texto solamente), los prospectivos lectores (quienes se interesen por el prefacio, por ejemplo) o, en un mayor grado de restricción, los críticos o aquellos involucrados en la industria bibliológica.

Asimismo, Genette se refiere a la fuerza ilocutiva del mensaje. El paratexto puede ser utilizado para difundir información, para dar a conocer una intención del autor o del editor, para expresar un compromiso de parte del autor o hasta para dar un consejo acerca de cómo es conveniente abordar el texto en cuestión. Genette alude a la función primordial del paratexto, a la que describe como “*heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its raison d’etre*” (p. 12), ese “algo” a lo que está indefectiblemente enlazado y que explica su razón de ser. Genette insiste que el aspecto más importante del paratexto es su funcionalidad: el objetivo del paratexto es garantizar una recepción acorde a la intención del autor. Gracias a su permeabilidad, versatilidad y capacidad de adaptación, el paratexto es el nexo conector (y facilitador del pasaje) entre la presencia textual y la realidad empírica de la audiencia.

El paratexto de *RLT*

Estas clasificaciones son claramente estructuralistas y su uso es, en esta tesis, puramente práctico para establecer las categorías necesarias para este análisis. Trataremos en esta investigación aquellos componentes del paratexto de *RLT* que contribuyen a respaldar y mediar para el lector el argumento de esta *memoir*. Los consideraremos como parte de dos bloques, el paratexto editorial y el paratexto autorial, y analizaremos los diferentes elementos según el orden de aparición en el libro (con excepción de los intertítulos, que se reservarán para el final con el objeto de vincular la trascendencia paratextual con la metatextualidad inserta en la novela).

Comenzaremos por algunos elementos de la zona más externa del libro, la que contiene información relativa a la bibliología y que Genette denomina “*the publisher’s peritext*” (1997, p. 16). Esta área paratextual contiene elementos verbales e icónicos y constituye la primera frontera entre el libro como objeto concreto y el lector. En la antigüedad, los libros no ofrecían ningún tipo de información adicional exterior excepto el título, que comúnmente aparecía inscripto en el lomo. La influencia del peritexto editorial es una práctica relativamente nueva y se relaciona con el hecho de convertir al texto en un producto comercial.

Del listado que incluye Genette como parte del peritexto editorial iniciaremos analizando la portada y la contraportada de la novela. La versión de *RLT* que se usa para este estudio pertenece a la editorial Random House. Es una edición tapa dura con cubierta exterior. La cubierta presenta, junto con el título, *Reading Lolita in Tehran*, un subtítulo, *a memoir in books*, que marca la pertenencia de este título a un subgénero narrativo. La manifestación expresa de esta pertenencia genérica (a lo que ya nos hemos referido como architextualidad) influye sobre la apreciación del lector, sobre lo que se denomina su “horizonte de expectativas” (Genette, 1989b, p. 14), y facilita la recepción de la obra. En tercer lugar se anuncia el nombre de la autora. Creemos que no resulta difícil para el lector asociar la mención de la capital iraní en el título con la nacionalidad de quien escribe la novela.

Finalmente, el soporte visual se completa con una imagen de dos jóvenes que lucen el velo mandatorio. El uso de estos dispositivos paratextuales se realiza bajo la directriz de un claro propósito: captar el interés del público y enviar información según el criterio editorial: “el *diseño gráfico*, específicamente, es la *manipulación del texto, la ilustración y los márgenes con vistas a su impacto visual*” (Dalley, 1981, como se citó en Alvarado, 1994, p. 37). La foto contribuye en la misma línea que los otros paratextos: anticipar y respaldar el contenido. Críticas posteriores a la publicación de la novela apuntan contra el presunto carácter islamofóbico de esta tapa. Quienes la critican arguyen que la imagen de tapa es un montaje pernicioso usado para enfatizar el sometimiento de las mujeres en el islam. Aparentemente, se trata de un recorte de la foto (cuya versión completa es de libre circulación en la internet) y las jóvenes que bajan la mirada lo hacen porque están leyendo un diario, es decir, están haciendo uso de su libertad sin censuras. Pero esta parte no se muestra en la tapa de la novela. La lingüista argentina Maite Alvarado ahonda acerca de la relevancia, validez y limitaciones de la fotografía como elemento paratextual:

Usualmente se otorga a la fotografía el privilegio documental, testimonial: lo que está fotografiado es ‘verdadero’. Como la cámara tiene la extraña virtud de fijar la realidad cambiante, se confiere a la fotografía –como a la escritura– carácter probatorio: creemos más a una fotografía que a nuestros ojos, a un registro escrito que a nuestros oídos. No obstante, la fijación de la realidad es también su fragmentación, lo que disminuye el valor documental de la fotografía. En segunda instancia, implica la elección de un ángulo, de un encuadre: as siempre un punto de vista y una construcción (Alvarado, 1994, p. 34).

Tal vez la foto de tapa sea, en efecto, un caso de manipulación editorial. Ya sea si se trata de una foto original o de una alteración del recurso fotográfico, el intento de capturar la atención del público creemos se logra de igual modo.

Genette describe a las solapas como “*atrophied vestiges of an earlier tuck-taking*” (1997, p. 27). Se trata de espacios de carácter verbal que suelen contener información sobre el autor, una breve biografía o nota biográfica, detalles sobre el libro, como el título, la editorial, el precio, y a menudo un breve resumen de la trama. En *RLT*, la primera solapa ofrece una sinopsis argumental junto con la valoración editorial del texto presentado. La segunda, perfila la biografía de Nafisi y sus obras posteriores a esta *memoir*. Las obras que se mencionan aquí (como así también sus

más nuevas producciones) revelan el recurrente interés de la autora por el impacto gravitacional de los libros en la vida de las personas. Junto a los datos biográficos se adjunta una invitación de la editorial a unirse a la publicación de un boletín de divulgación.

En la contraportada se cierra el límite exterior del libro. Este es también un espacio estratégico para la disseminación de información editorial. La contratapa de *RLT* presenta cuatro reseñas que elogian la profundidad, elocuencia y coraje de esta *memoir*. Se trata de cuatro autores cuyas obras exhiben temáticas similares a las de *RLT*. Primeramente, la periodista y escritora australiana-estadounidense Geraldine Brooks reconoce en Nafisi una heroína de la república islámica. Brooks es autora de *Nine Parts of Desire* (1994), obra no ficcional que documenta su experiencia inmersiva en Oriente Medio durante el recrudecimiento del fundamentalismo religioso. El libro retrata la vida de las mujeres musulmanas en Oriente Medio y penetra la dinámica socio-política en la que ellas se hallan insertas. A continuación, la influyente escritora y activista política Susan Sontag (quien falleció poco después de la publicación de esta *memoir*) también resuena con las adversidades de la pequeña cohorte de jóvenes lectoras a la vez que reconoce la importancia del contacto con la literatura. En una misma línea de pensamiento, la periodista y autora de la *memoir* *Daughter of the Queen of Sheba* (1997), rescata el instinto de supervivencia de estas mujeres en el apogeo de un régimen totalitario. Finalmente, uno de los más reconocidos islamistas contemporáneos, el historiador Bernard Lewis, repara en la valentía que trasunta esta novela que cuenta sobre la audacia de enseñar obras literarias occidentales en el Irán posrevolución. Podemos decir que este conjunto de elementos periféricos que forman parte del paratexto editorial, de manera consistente y orgánica, apunta a capturar el interés del público lector.

Comúnmente conocido como el “nombre” del libro, nos referiremos al siguiente recurso paratextual, bajo la jurisdicción autoral: el título. De carácter netamente identificadorio, el título debe ser eficaz en su tarea enunciativa, promover la curiosidad y a la vez ser mesurado y discreto para no revelar de manera anticipada el contenido del texto. En palabras de Umberto Eco, “el título debe confundir las ideas, no regimentarlas” (Eco, 1985, p. 12). Genette toma prestados dos conceptos pertenecientes al campo de la lingüística para desarrollar su definición de título: tema y rema. El tema se refiere a aquello de lo que se habla y el rema, lo que se dice de

aquello de lo que se habla (que con frecuencia, aunque no siempre, alude a la designación genérica)³¹ y ambos conceptos comparten una función descriptiva.

Para Genette el título desempeña diferentes funciones. La primera, y la única obligatoria, es la de designar o identificar al texto. La segunda es una función descriptiva, ya sea temática, remática, mixta o ambigua, que, aunque opcional, en la práctica no puede ser desarticulada de la titulación. La tercera es la función connotativa, que se refiere al estilo o “modo particular” del título. Esta función (o mejor dicho, “valoración”) se relaciona directamente con la función descriptiva. Por último, Genette reconoce una cuarta función, la de seducción. Relacionada más con el estilo que con la descripción, esta función está sujeta al receptor y puede ser positiva, negativa o nula.

El título de la *memoir* que aquí estudiamos identifica al texto y a la vez refleja su función descriptiva. A partir de una primera lectura, el lector experto puede tener una vista panorámica del contenido del texto y de los soportes teóricos que pueden utilizarse para su interpretación. Si desagregamos cada una de las palabras que conforman el título, *RLT*, observamos una conexión directa con la temática central de la novela: la lectura como un acto subversivo (al leer una novela que habla de la obsesión de un hombre adulto por una niña de doce años) y liberador (por poder hacer uso del poder de decisión y elegir, en este caso, qué libros leer).

Ya nos hemos referido, desde una perspectiva metaficcional, a la función del lector en tanto co-creador de la obra (literaria, en este caso). Como cualquier manifestación artística, la lectura se rige por una primera motivación, la estética. Uno de los motores principales de la Dra. Nafisi y de la pequeña cohorte de alumnas es sin duda la pasión por la literatura, pasión que las lleva a correr grandes riesgos, a desafiar la ley incluso, en una búsqueda imperiosa de libertad intelectual. El título encapsula la lucha de las protagonistas por encontrar autonomía y significado a través de la literatura, a pesar de las limitaciones impuestas por su entorno.

La función de seducción del título, a modo de carnada comercial editorial, es ampliamente desarrollada por la mención de la novela *Lolita*. No se trata de una lectura

³¹ En ocasiones podemos encontrar títulos mixtos, que combinan tema y rema (que suele referirse al género del texto).

inocente: *Lolita* representa lo profano, lo prohibido, la más absoluta decadencia occidental. Esta lectura sería impensable en el Teherán posrevolución islámica. La referencia directa a la capital iraní permite el anclaje del título con los conceptos principales desarrollados en esta investigación: la metaficción y la metaficción historiográfica, subgénero narrativo no convencional que explora la construcción del discurso histórico. La autora construye, a través de su relato, una realidad que se inserta en un momento y lugar histórico determinados. Esta potencialidad de la metaficción historiográfica facilita la comprensión de la naturaleza subjetiva de la narración histórica. El título condensa el sentido profundo de leer (que ya en sí mismo es un acto revolucionario) obras prohibidas en el Teherán de los ayatolás.

Al título lo acompaña un subtítulo que aporta una referencia directa a la pertenencia genérica del texto: *RLT. A memoir in books*. El subtítulo es un “*appendage of the title*” (Genette, 1997, p. 94) que, de manera oficial (ya que proviene de la decisión del autor o del editor, o de ambos), liga la obra con un determinado estatus genérico. Se trata de una práctica relativamente moderna, especialmente en lo concerniente al género novelístico. El subgénero *memoir* pertenece al conjunto de las distintas “escrituras del yo”, junto con autoficción y autobiografía. Una *memoir* consiste en una narración en primera persona que ofrece un *racconto* subjetivo de una porción de los recuerdos del escritor. Las memorias recuperan la historicidad personal en una sucesión de hechos relevantes desde la mirada de quien los recuerda.

Al igual que lo hará en obras subsiguientes, Azar Nafisi dedica su novela debut a su círculo familiar más íntimo y a la memoria de alguna persona significativa en su vida. En esta oportunidad, la dedicatoria se dirige a su esposo e hijos, pero fundamentalmente repararemos en el reconocimiento de Nafisi por la figura de su padre, Ahmad Nafisi y la memoria de su madre, Nezhat Nafisi. La dedicatoria es un reconocimiento formal del peritexto que se concreta en una muestra expresa de estima y afecto por parte del autor, algo que Genette define como “*a matter of demonstration, ostentation, exhibition: it proclaims a relationship, whether intellectual or personal, actual or symbolic, and this proclamation is always at the service of the work*” (1997, p. 135). La dedicatoria suele ubicarse luego de la página del título y (aunque ya despojada de su necesidad de ofrecer un tributo al mecenazgo, como solía ser en el

pasado) aparece por primera vez en la versión original y su autoría depende, salvo excepciones, del autor³².

Los destinatarios de la dedicatoria de Nafisi pertenecen al mundo de relaciones privadas de la autora³³. Nos concentraremos en la implicancia de dos de ellos: sus padres. La dedicatoria no es casual si tenemos en cuenta cuán relevantes fueron Ahmad y Nezhat Nafisi en el desarrollo de la Nafisi escritora. El amor y la pasión por la literatura de Azar Nafisi tiene sin dudas un origen casi congénito. La autora nació y creció rodeada de historias. En el prólogo de su segunda *memoir*, *Things I've been silent about* (2010), Nafisi evoca su niñez rodeada de historias: “*All our lives my brother and I were caught by the fictions my parents told us – fictions about themselves as well as others*” (p. xvii). El legado parental no se tradujo en una herencia material, sino que consistió en una cultural, cuya más clara manifestación se centró en un profundo amor por los libros. En su *memoir* *The Republic of Imagination*, Nafisi describe, con un estilo narrativo similar al de *RLT*, cómo su padre la introdujo en el maravilloso universo literario y cuenta acerca del impacto que sus preceptos tuvieron en su crianza: “*Possessions, he would say, can't be relied on – they're easier to lose than to obtain. You should value what you can carry with you until the day you die*” (2014, p. 6).

Esta dedicatoria es un homenaje a sus dedicatarios y, casi como si se tratara de un asunto dinástico, la promesa implícita de resguardar el linaje familiar: las historias familiares no se extinguirán del todo. En la actualidad, si bien la ligazón económica de la dedicatoria ha desaparecido, su función estética permanece. La dedicatoria, concluimos, invoca a quienes han sido fuente de inspiración y soporte moral e intelectual para el autor. Y, a su vez, invoca también al lector como testigo de este homenaje.

La página que sigue a la dedicatoria es la página del epígrafe. De naturaleza verbal (puesto que se trata de una cita), el epígrafe consiste en una cita atribuida a un autor distinto del de la obra en cuestión, que suele agregarse al principio de una obra o de sus capítulos y que Genette ubica “*en exergue*” (1997, p. 144), es decir, fuera de

³² A veces el traductor puede incluir una dedicatoria. Genette, por otro lado, no excluye la posibilidad de dedicatorias por parte del narrador, especialmente las de narradores homodiegéticos.

³³ En ocasiones, las dedicatorias pueden estar dirigidas a un personaje público que, de diversas maneras, se vincula con el autor y es acreedor de su reconocimiento.

la obra. Se trata de una práctica relativamente tardía que se hizo de uso frecuente a partir del siglo XVIII. El epígrafe puede cumplir las siguientes funciones: la de comentario y justificación del título, la de comentario y soporte del texto, función que por superposición puede coincidir con la primera, o la de otorgar autoridad o garantía, no por la cita en sí sino por la relevancia del autor citado.

Es costumbre nombrar al autor del epígrafe sin más referencia que su nombre. El epígrafe en *RLT* consiste en una selección de los últimos versos del poema *Annalena* (nombre que no se incluye en el epígrafe, pero que surge a partir de la investigación). Este fragmento del poema, que a continuación transcribimos, pertenece al escritor polaco Czeslaw Milosz:

*To whom do we tell what happened on the
Earth, for whom do we place everywhere huge
Mirrors in the hope that they will be filled up
And will stay so? (Milosz, 1988, como se citó en Nafisi, 2003, s.p.)*

Si bien no es menester realizar un minucioso análisis del poema en esta investigación, podemos inferir cómo estos versos del epígrafe están destinados a establecer lazos con el conjunto de las historias individuales que se narran en *RLT*. Los versos entrañan una imperiosa necesidad de dar a conocer las experiencias de la condición humana, que son, en definitiva, extrapolables a otras experiencias, en otros momentos, en otros lugares, precisamente porque son inherentes a tal condición. Son versos que movilizan, destinados a irrumpir en el escepticismo colectivo con un mensaje contundente. La pregunta retórica es una fuerza exhortativa que lleva a la reflexión y a la acción: “‘*curiosity is insubordination in its purest form*’” (Nafisi, 2003, p. 45). La referencia metafórica del espejo sugiere la potencialidad de propagar, cual rebotes indefinidos contra la superficie reflectante, el *corpus* vivo de la experiencia iraní. Esta *memoir* pretende convertirse en uno de esos espejos gigantes que capture y refleje esa experiencia y, a la vez, se perpetúe en legado esperanzado para las nuevas generaciones.

En relación con las funciones anteriormente establecidas, el epígrafe de esta novela claramente cumple con el propósito de comentar, fundamentar, precisar el texto en su conjunto. Asimismo, constituye, en el conjunto de los elementos paratextuales,

un insumo adicional que permite anticiparse al texto, pronosticar el contenido. Por otro lado, la elección de un poeta laureado, de trascendencia en el mundo literario, es prueba de garantía, “*in itself is a signal (intended as a sign) of culture, a password of intellectuality*” (Genette, 1997, p. 160). Su sola presencia avala el texto, más allá del contenido de sus palabras. Czeslaw Milosz fue un poeta, novelista y diplomático polaco cuya vida estuvo signada por los acontecimientos históricos y políticos más relevantes del siglo XX. Sobrevivió a la segunda guerra mundial y posteriormente se vio obligado a exiliarse durante la ocupación soviética de Polonia debido a su postura disidente del comunismo. Su obra literaria refleja una profunda exploración de la condición humana, la historia, la política y la espiritualidad. La libertad, la memoria y la búsqueda de sentido en un entorno de guerra y opresión son temas recurrentes en su prolífica obra. En 1980 fue galardonado con el premio Nobel de literatura.

Luego del epígrafe, la novela incluye una nota de la autora, cuya función coincide con lo que se describe como prefacio en la teoría genettiana³⁴. Se trata de una nota de autor que actúa en función de las dos premisas que Genette considera al definir el prefacio original³⁵: “*to get the book read and to get the book read properly*” (p. 197), es decir, por qué y cómo leer el texto a continuación. En *RLT*, la nota se relaciona fundamentalmente con esta segunda función. Aquí la nota de autor consiste en un discurso que precede al texto, en el cual la autora ofrece información aclaratoria acerca del proceso de escritura, básicamente sobre el argumento y los personajes de la novela. Con la nota se pretende monitorear el modo de aproximación del texto, a saber: los personajes y los eventos se han disfrazado para protegerlos del ojo censor, y los hechos son “verdaderos” al menos en los recuerdos de quien los narra. Sobre este tácito contrato con el lector, Genette afirma lo siguiente: “*The only aspect of treatment an author can give himself credit for in the preface, undoubtedly because conscience rather than talent is involved, is truthfulness or, at the very least, sincerity - that is, the effort to achieve truthfulness*” (p. 206).

En los capítulos sobre metaficción y metaficción historiográfica ya nos hemos expresado al respecto de la verosimilitud de los hechos en un texto ficcional. En su

³⁴ En sentido estricto, Genette denomina notas a los enunciados marginales que explican de manera local un segmento del texto, a la vez que existen lazos de continuidad entre el prefacio y el aparato de notas.

³⁵ Genette clasifica a los prefacios, según una tipología netamente funcional, en prefacio autoral original, posfacio autoral original, prefacio autoral ulterior y prefacio o posfacio autoral tardío.

obra sobre el paratexto, Genette considera que en el prefacio se anticipa lo siguiente: *“A function that is more or less inevitably reserved for works of fiction, particularly novelistic fiction, consists of what I will call (with the touch of suspicion that adheres to the term) professing the work's fictiveness”* (p. 215). Para Monika Fludernik, el veredicto acerca de la veracidad de los hechos le corresponde al lector, pero reconoce la influencia del paratexto como apoyo para llegar al mismo. Sugiere que *“explicit comments on the part of the narrator and paratextual elements play a large part in this decision-making process”* (2009, p. 60).

Entendemos que la intención que subyace en esta nota, más que la de inducir a la lectura (propósito de otros elementos del paratexto), es la de situar al lector en un lugar favorable para la interpretación del texto, y, hasta cierto punto, condicionarlo: *“When an author is so kind as to explain to you how you must read his book, you are already in a poor position to reply, even in petto, that you will not read it”* (Genette, 1997, p. 209). Independientemente del tono humorístico, creemos que en efecto la nota de autor establece la hoja de ruta a partir de la cual transitar la lectura.

Algunos autores prefieren, en ocasiones, a expensas de perder la capacidad persuasiva y aclaratoria que mencionamos anteriormente, prescindir del prefacio para así evitar limitar la interpretación del texto. Por otra parte, el posfacio, que carece de esta capacidad por ubicarse al final del texto, desempeña un papel reparador: en él el autor ofrece al lector las enmiendas o rectificaciones que el texto reclama con posterioridad. En *RLT*, esta sección final (denominado en la novela epílogo³⁶) narra lo que sucedió con los personajes *a posteriori* del final marcado en la novela: algunos permanecieron en Teherán, otros emigraron u otros obtuvieron un trabajo esperado, por ejemplo.

Narrado en un estilo similar al del resto de la *memoir*, el epílogo viaja en el tiempo hasta el año 1997 (cinco años después del comienzo del grupo encubierto de lectura), año en el que la narradora Nafisi deja Irán definitivamente. Este discurso de cierre ofrece un panorama de Irán y de la vida de las estudiantes. Se produjo una diáspora generalizada: a excepción de Mahshid y Manna (y Nima, el varón “infiltrado” del grupo de lectura), todas las chicas de Nafisi se autoexiliaron, en su mayoría para

³⁶ Utilizaremos los términos epílogo y posfacio como sinónimos por su proximidad semántica.

proseguir sus estudios en literatura. La realidad del país dejó asomar tenues rayos de libertad: demostraciones públicas, cierta laxitud en el cumplimiento de las normas de conducta y vestimenta de la población (especialmente la femenina) comenzaron a marcar una línea en la demanda hacia una apertura democrática. El postfacio se sumerge en la nostalgia de los personajes y da por terminado el relato con las palabras de Manna, la poeta del grupo, que vuelve al punto de partida:

Each morning with the rising of the routine sun as I wake up and put on my veil before the mirror to go out and become a part of what is called reality, I also know of another "I" that has become naked on the pages of a book: in a fictional world, I have become fixed like a Rodin statue. And so I will remain as long as you keep me in your eyes, dear readers (Nafisi, 2003, p. 343).

El epílogo concluye con una referencia directa a la importancia de la ficción en la vida de los personajes. Se vuelve una vez más sobre lo que se ha planteado en esta investigación: la asociación entre realidad y ficción y su abordaje desde una perspectiva metaficcional.

Finalmente, este recorrido por el paratexto de *RLT* concluirá en el estudio de los títulos internos o intertítulos. La intertitulación es un dispositivo paratextual reservado para un destinatario que ya está embarcado en la lectura y familiarizado con el texto (o alguien interesado en una inspección más profunda). El beneficiario de este fraccionamiento es particularmente el lector: *“Even if chapter divisions are present, their function is sometimes reader- rather than content-related. Their purpose is not necessarily to reflect important stages in the plot but to chunk the text into bite-sized pieces for the reader”* (Fludernik, 2009, p. 24).

Esta forma del paratexto puede aparecer en la cabeza de sección, en las cornisas o en el índice. Los intertítulos encabezan una sección determinada de textos unitarios, que puede denominarse parte, capítulo o párrafo. Y, en el caso de colecciones, los intertítulos pueden referirse a poemas, *novellas* o ensayos. Con algunos géneros, esta separación en secciones se realiza a través de otros marcadores que no pueden considerarse intertítulos (en la literatura de viajes, por ejemplo, en la cual las partes se indican con fechas y/o lugares). Las divisiones del texto pueden realizarse a través de números o de intertítulos temáticos (y en casos más innovadores, separaciones mudas que prescinden de cualquiera de estas dos posibilidades).

La presencia intertitular en *RLT* se concreta en cuatro intertítulos (*Lolita*, *Gatsby*, *James* y *Austen*) que subdividen la novela en partes numeradas. La primera parte trata los inicios del grupo de lectura y presenta la realidad de los personajes en el contexto iraní. La segunda gira en torno al regreso de Nafisi luego de su residencia en los Estados Unidos, a sus años en la Universidad de Teherán y a la convulsionada realidad política del país. La tercera parte se refiere a la guerra con Irak y a la escalada de conflictos en el ámbito universitario que culminan con la desvinculación de la Dra. Nafisi. Por último, la última parte recorre los últimos meses de Nafisi en Irán previo a su expatriación.

Ya dijimos que la segmentación del texto se centra en el lector y responde al propósito de hacer el texto asequible. Monika Fludernik agrega en *An Introduction to Narratology* (2009) tres funciones adicionales, una de las cuales creemos oportuno comentar aquí. Además de marcar un cambio de escena o de foco, Fludernik suma la siguiente noción, y conecta el propósito de este recurso con las múltiples oportunidades que ofrece la escritura de metaficción.

Chapter headings as metanarrative elements enable the narrator to play games on a metafictional level. These tricks may leave their mark on the text in an intentionally arbitrary division of the narrative into chapters or in metanarrative comments on the chapter breaks (p. 24).

Los intertítulos en esta novela invitan a un análisis en esta dirección, para estudiar, por ejemplo, cuál es la función de incorporar dos títulos que citan protagonistas de novelas y otros dos que nombran a escritores. Creemos que la razón de tal selección depende del modo en que sus títulos resuenan con el contenido de cada parte de la *memoir*, algo que exploraremos en relación con la metatextualidad.

Intertextualidad y metatextualidad en *RLT*

Los intertítulos serán el punto de partida para el abordaje de dos dimensiones de trascendencia textual que menciona Genette: la intertextualidad y la metatextualidad. Seguiremos explorando en esta *memoir* las complejas relaciones

transtextuales, esas redes semánticas que actúan sobre la construcción textual. La constante interpelación sobre los límites entre ficción y realidad es una preocupación medular que la narradora aborda de manera persistente en su narrativa. La tensión entre lo ficticio y lo real es el hilo conductor que guía esta extensa exploración de obras en *RLT* y que Nafisi desarrolla de manera sistemática. Ella ofrece una fina y cuidada apreciación sobre la lectura y el modo de aproximarse a una novela:

A novel is not an allegory, I said as the period was about to come to an end. It is the sensual experience of another world. If you don't enter that world, hold your breath with the characters and become involved in their destiny, you won't be able to empathize, and empathy is at the heart of the novel. This is how you read a novel: you inhale the experience. So start breathing. I just want you to remember this. That is all; class dismissed (Nafisi, 2003, p. 111).

En cuanto a las motivaciones de la narradora para la selección de lecturas se encuentra la certeza que la ficción contiene en sus páginas la capacidad de transformar la realidad más lúgubre y de promover la reflexión y el cambio. El propósito de las clases ha sido establecido con claridad: leer, discutir y reaccionar a las obras de ficción, o como ella misma las llama, “*all great works of imagination*” (p. 99).

I formulated certain general questions for them to consider, the most central of which was how these great works of imagination could help us in our present trapped situation as women. We were not looking for blueprints, for an easy solution, but we did hope to find a link between the open spaces the novels provided and the closed ones we were confined to. I remember reading to my girls Nabokov's claim that 'readers were born free and ought to remain free' (p. 19).

En función de los acontecimientos en la novela, podemos afirmar que los personajes experimentan una doble incidencia de la lectura: los libros les ofrecen una vía de escape y un espacio de introspección y a la vez se convierten en un agente catalizador que acelera su desarrollo y modifica su modo de pensar y concebir el mundo. Las novelas con las que se evaden de la realidad para ingresar en el bello mundo del arte les enseñan a examinar y cuestionar esa misma realidad, ayudando a los personajes a identificar y verbalizar la causa de sus males.

Las clases clandestinas de los jueves surgen a partir del deseo de la narradora de enseñar en un contexto no reglado por el estado y libre de las imposiciones del régimen. En su explicación alude a Nabokov para describir lo que ocurre cada jueves

y que consiste en experimentar el poder transformador de la literatura “*through the magic eye of fiction*” (p. 8). Una de las alumnas, Manna, llama a las clases “*a space of our own*” (p. 12) en clara referencia al conocido ensayo feminista. Estos encuentros periódicos implican para la narradora un distanciamiento del ámbito comunal de la universidad (fruto de su renuncia al cargo en el año 1995). A su vez implican un retraimiento paulatino hacia el espacio privado de sus sueños, sueños que pueden ser peligrosos como los del enigmático Kinbote o del perverso Humber Humbert, algo de lo cual ella es perfectamente consciente.

Pretender enseñar bajo un régimen totalitario es una misión de riesgo. La profesora y sus alumnas asumen la misión en un intento desesperado de recuperar algo de lo que el totalitarismo estatal les ha quitado. En referencia intertextual, la novela cita al célebre salto que Alicia realiza a través del agujero, siguiendo al Conejo Blanco, para entender la forma en que las chicas protagonistas se sumergen en los dominios de la ficción. Al igual que Alicia, las estudiantes se deslizan veloces por el agujero que las lleva al reino de la imaginación.

La primera parte de esta *memoir*, *Lolita*, corresponde a la obra referenciada con más relevancia en el contexto de *RLT*: no solo da nombre a la primera parte sino que forma parte del título de la novela. Sin embargo, esta obra de Nabokov no es la novela con la que se inicia el grupo de lectura. La primera parte es rica en comentarios metatextuales y la narradora examina un conjunto de obras que comienza con *Las mil y una noches*. La Dra. Nafisi reparte entre sus alumnas los seis volúmenes de los que consta su edición (la que alcanzó a comprar previo a su desaparición de las librerías) y les asigna la tarea de estudiar los personajes femeninos.

En relación con los famosos cuentos la narradora se propone estudiar los tres tipos de mujeres que presenta la historia que enmarca los sucesivos relatos: la reina, las vírgenes y Scheherazade. Las dos primeras son víctimas de la ley arbitraria de un rey herido en su orgullo. La reina paga con su vida el alto precio de la traición. Su muerte, sin embargo, no consigue saciar la sed de venganza del rey. El sultán asesino pretende calmarla con la sangre de las vírgenes que cada noche lo visitan para apaciguar su ira inagotable. Scheherazade, gracias a su rica imaginación, rompe el círculo de violencia y esquivo el destino mortal. Las estudiantes de Nafisi descubren en *Las mil y una noches* que las historias tienen un poder salvífico y redentor.

Otras dos novelas de Nabokov, *Invitation to a Beheading* (1959) y *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), se suman a la crítica literaria de la primera parte. La Dra. Nafisi explica que en el prólogo de *Invitation to a Beheading* (originalmente publicada en ruso en 1935) Nabokov aclara que la novela causará impacto en sus lectores, “*ruffling their hair*” (Nafisi, 2003, p.22). En una especie de *fluir* de la conciencia la narradora se admira al pensar que Nabokov no podría imaginarse que casi seis décadas después, en la sala de una casa en Teherán, otros lectores sucumbirían al mismo impacto.

La historia gira en torno a Cincinnatus C., un hombre condenado a muerte por el vago delito de “*‘gnostic turpitude’*” (p.22) en una sociedad distópica sometida al totalitarismo. El personaje principal es víctima de un juego perverso de demolición mental que lo somete a la máxima alienación mientras espera su decapitación inminente. Se suprimen todos sus derechos y hasta se le prohíbe soñar. El cautivo posee un único privilegio, el conocimiento del momento exacto de su ejecución. No obstante, sus captores le niegan el acceso a tal información, convirtiendo cada día en el día señalado. La máxima tortura consiste en generar una existencia artificial que produce en el personaje un caos psíquico. Su único mecanismo de defensa es replegarse en sí mismo a través de la escritura y así recuperar algo de cordura en el mundo irracional en el que se ve inmerso. El comentario crítico que la narradora realiza sobre *Invitation to a Beheading* es claramente extrapolable a la realidad de la sociedad iraní.

What Nabokov creates for us in Invitation to a Beheading is not the actual physical pain and torture of a totalitarian regime but the nightmarish quality of living in an atmosphere of perpetual dread. Cincinnatus C. is frail, he is passive, he is a hero without knowing or acknowledging it: he fights with his instincts, and his acts of writing are his means of escape. He is a hero because he refuses to become like all the rest (p. 23).

Ella reconoce que el arte y la literatura son imprescindibles para sobrevivir en el contexto hostil de la tiranía gubernamental.

Para las estudiantes de Nafisi los libros son su caja de resistencia, el insumo necesario para no claudicar en la tragedia: “*We had to poke fun at our own misery in order to survive*” (p. 23). Nabokov, incluso con su compleja estructura narrativa, les ofrece la posibilidad de no perecer en la que es la verdadera batalla: la posesión de las

mentes. La clase de los jueves, en parangón con lo que le ocurre a Cincinnatus C., es el resquicio de libertad que las libra de ese mar de injusticia y locura que las rodea, en medio del asedio propagandístico que, al más puro estilo goebbeliano, maquina para condicionar las mentes y programar el comportamiento de los ciudadanos. La Dra. Nafisi se refiere a las razones que motivan la creación del grupo de lectura y admite que “*my main link with the outside world had been the university, and now that I had severed that link, there on the brink of the void, I could invent the violin or be devoured by the void*” (p. 24). Las reuniones semanales son refugio y a la vez trinchera: en ellas las jóvenes se ponen a resguardo del mal circundante pero también se fortalecen para dar la batalla que los tiempos demandan.

RLT articula de manera patente su temática central, el vínculo ficción-realidad, con el desarrollo de los personajes femeninos protagonistas de esta *memoir*. Sus circunstancias y dilemas se conectan con la de personajes de las obras de literatura en ella referenciados.

At some point, the truth of Iran's past became as immaterial to those who appropriated it as the truth of Lolita's is to Humbert. It became immaterial in the same way that Lolita's truth, her desires and life, must lose color before Humbert's one obsession, his desire to turn a twelve-year old unruly child into his mistress (p. 37).

La narradora ofrece una clara explicación de por qué *Lolita* pertenece al *corpus* de lecturas que incluye clásicos de la literatura persa como así también obras canónicas de tradición occidental. La novela es considerada una obra maestra de la literatura moderna por su prosa lúcida y evocadora, así como por la complejidad psicológica de sus personajes. La posibilidad de leer la perturbadora novela del escritor ruso, a pesar del riesgo y contra todo pronóstico, es motivo de celebración. Las chicas se apropian de la novela y la convierten en “su” *Lolita*, la que leen en Teherán. Se produce una conexión de interdependencia simbiótica e influencia recíproca entre la historia de la indefensa niña y los sucesos en la capital persa. *Lolita* define las vivencias de las jóvenes universitarias y a la vez ellas resignifican la novela desde la experiencia iraní.

Existe un claro paralelismo entre el totalitarismo islámico y la dinámica opresiva y manipuladora que se retrata en la novela de Nabokov. En ambos entornos el poder se ejerce de manera despótica en un marco de relaciones asimétricas que

revelan patrones comunes de dominación y anulación de la autonomía individual. A partir de la lectura se produce un proceso de identificación en el cual las jóvenes asumen como propio lo que le acontece a la pequeña indefensa. En *Lolita* ellas también se reconocen pequeñas nínfulas a merced del abuso, del sometimiento y de la privación de la libertad. Las jóvenes son las Lolitas en el Irán mesiánico y Humbert Humbert, el estado dictatorial que confisca sus vidas. El crimen de Humbert es aún más retorcido por su intento de evadir su propia responsabilidad, transfiriendo la culpa a la víctima y negándose a asumir la consecuencia de sus propias acciones. Este acto deliberado de invertir los papeles y culpabilizar a la víctima es una práctica habitual entre las autoridades iraníes que tergiversan la realidad y acusan a las jóvenes de ser ellas las instigadoras de actos moralmente reprobables.

En *Lolita*, la mariposa medio viva es una alegoría de la situación de la niña. Este símbolo representa su inocencia vulnerada, la pérdida de su niñez y su deshumanización al verse reducida a ser un mero objeto de deseo. Los alfileres que la sostienen son los métodos coercitivos de su captor que la dejan suspendida en ese cruel limbo de muerte en vida. De esta metáfora se vale la narradora para demostrar que sus alumnas (y en cierto modo ella también) son indefensas mariposas atrapadas en el mismo drama. Ante esta tragedia, el grupo de lectura no solo les proporciona a las jóvenes un refugio sino que también las equipa para enfrentar a sus adversarios. El conocimiento que recogen de los libros las empodera y evita que caigan en la paradoja de ser cómplices de los crímenes de los cuales son víctimas, lo que las abajaría al nivel de sus verdugos. Ceder hasta convertirse en el enemigo es la forma más perversa de avasallamiento, *“and that in itself was another form of execution”* (p. 77).

Descubrir cómo los personajes de las novelas de los jueves logran sobreponerse al dominio destructivo de sus atacantes resulta una fuente de inspiración para las chicas. Ellas aprenden acerca del poder inconmensurable de la ficción para desintegrar la realidad más amenazante.

Neither Humbert nor the blind censor ever possesses his victims; they always elude him, just as objects of fantasy are always simultaneously within reach and inaccessible. No matter how they may be broken, the victims will not be forced into submission (p. 74).

A pesar de la crudeza presente en las novelas que la narradora analiza y critica, creemos que la primera parte termina con optimismo para las jóvenes. Hallan en la literatura una propuesta superadora que les revela la manera de trascender la coyuntura. Entre las páginas de los libros los personajes se elevan por sobre la hostilidad de su contexto inmediato.

En *Gatsby*, la segunda parte, la acción hace foco en los primeros años de Nafisi en la Universidad de Teherán. La narración se enmarca en un contexto de efervescencia política ante la reciente Revolución, que se traslada a los diferentes ámbitos de la sociedad civil. Son días cruciales para el país y en la universidad repercute con fuerza la situación del país. Tanto tomar como dar clases constituye un verdadero desafío. La Dra. Nafisi, aunque al tanto de la turbulencia política en el campus universitario, se concentra en la planificación de sus clases y en procurar un equilibrio en la selección de textos. Busca ofrecer a sus estudiantes un conjunto de lecturas diverso y abarcador que los exponga a diferentes temáticas y voces. Comienza con lo que ella denomina una mezcla ecléctica de autores que considera revolucionarios y otros a los que describe como elitistas. Independientemente del sector al que pertenezcan, el factor aglutinante y motivo de selección es el carácter subversivo de sus obras.

En la apertura de clases, la Dra. Nafisi vuelve sobre la temática recurrente de esta novela: la funcionalidad y relevancia de la ficción. Como disparador del debate Nafisi utiliza una cita del pensador alemán Theodor Adorno como referencia intertextual: “*‘The highest form of morality is not to feel at home in one's own home’*” (p. 94). La profesora arguye que la mejor ficción es aquella que crea un efecto de extrañamiento e insta al lector a movilizarse más allá de sus certezas, a atreverse a recorrer territorios nuevos y a replantearse las premisas conocidas. Mediante otra referencia intertextual Nafisi les brinda a sus estudiantes un ejemplo acerca de cómo observar la realidad, aludiendo al icónico personaje de Lewis Carroll: “*like Alice in Wonderland, through different eyes*” (p. 94).

Previo al tratamiento de *Gatsby*, la Dra. Nafisi propone a sus estudiantes una selección de cuentos de Maxim Gorky y Mike Gold. En efecto, se trata de un programa de estudio sincrético y plural. La narradora alude a un fragmento de *Toward Proletarian Art* (1929), ensayo escrito por Mike Gold en el que el autor delinea los

principios del arte proletario. Ella lo contrasta con dos novelas emblemáticas del panorama literario norteamericano, *The Great Gatsby* y *Tender is the Night*, publicadas en 1925 y 1934 respectivamente. El contraste se basa en dos concepciones diametralmente opuestas del papel del arte y su funcionalidad. Para Gold el arte es un instrumento de transformación social, parte del desarrollo colectivo y germen de cambio. Las novelas de Fitzgerald, por otro lado, reflejan una visión más individualista y pesimista en la motivación artística, vinculada a intereses elitistas y sin un marcado sesgo político. El ensayo del pensador socialista responde a una agenda política explícita y cala hondo en la academia norteamericana, lo que Nafisi describe como un signo de cambio de aires en la sociedad estadounidense. Es un período singular, posterior a la gran depresión, al que se suma la amenaza fascista y la creciente influencia soviética. En este complejo panorama sociopolítico y cultural se yuxtaponen las tensiones que surgen entre concepciones del arte radicalmente opuestas.

Con una mirada hacia los acontecimientos de esos primeros tiempos en la universidad, la profesora se cuestiona si *Gatsby* ha sido la mejor opción para un alumnado ávido de revolución, muy permeable a obras políticamente comprometidas como las que acabamos de mencionar. Aunque los problemas de Jay Gatsby parezcan insulsos e irrelevantes para una sociedad que pena el adulterio con la lapidación, Nafisi concluye que en efecto sí se trata de una elección acertada y lo justifica de la siguiente manera:

Now, in retrospect, I see that Gatsby was the right choice. Only later did I come to realize how the values shaping that novel were the exact opposite of those of the revolution. Ironically, as time went by, it was the values inherent in Gatsby that would triumph, but at the time we had not yet realized just how far we had betrayed our dreams (p. 108).

En un intento por convencer a los estudiantes del valor intrínseco de la novela de Fitzgerald la profesora hace uso de una serie de citas que extrae del ya mencionado ensayo marxista como de otros textos que resultan funcionales para probar que tanto Fitzgerald como Gold se asemejan en su temática: ambos escriben sobre la concreción de los sueños.

I read to them Fitzgerald's favorite passage from Conrad's preface to The Nigger of the 'Narcissus,' about how the artist 'appeals to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense

of pity, and beauty and pain . . . and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear which binds men to each other, which binds together all humanity-the dead to the living and the living to the unborn' (p. 109).

La temática onírica atraviesa de manera sostenida la narración, especialmente la segunda parte que dedica su título al protagonista de la novela del productivo narrador del sueño americano. Gold representa el sueño revolucionario que paradójicamente prende en un distante punto del planeta, Irán. Mas esta rebelión no se materializa en una reivindicación proletaria, sino que se traduce en una mera transferencia de poder que pasa de las manos de un monarca autócrata y dispendioso a las de un líder religioso que somete al pueblo con similar despotismo. Gatsby, por su parte, encarna el sueño americano, el de las oportunidades infinitas en la tierra de la libertad.

La discusión de la novela suscita por momentos la misma pasión que los debates sobre la escena política e ideológica en el país. Dada su naturaleza controversial, es de esperar que su inclusión en el programa sea causa de debate y resistencia por parte de los estudiantes más comprometidos con la causa islámica. El rechazo de los estudiantes se cimenta en la creencia que la novela es una exaltación de valores destructivos que se oponen diametralmente a los pilares que forman el dogma islámico. A pesar de los intentos de la profesora Nafisi por recordarles a estos jóvenes que se trata de una obra de ficción, que lo que acontece entre sus líneas pertenece a dicha esfera, la situación se tensa al punto de llevar el libro a juicio.

Nafisi, tal vez impulsada por una motivación pedagógica (y quizás en menor medida por su deseo de ridiculizar el *modus operandi* de esta juventud revolucionaria) más que por el afán de justificar su elección, es la responsable de una propuesta que sería disparatada en un entorno de mayor estabilidad política y social. La profesora se refiere a su preparación previa para esta actividad áulica reparando en su importancia ya que *“this after all was not merely a defense of Gatsby but of a whole way of looking at and appraising literature-and reality, for that matter”* (p. 122). Creemos que el comentario metaficcional de la parte dos se concretiza de una forma particular. Los fundamentos y exposiciones de las partes (acusadora y defensora) son el medio a través del cual la narradora plasma el análisis crítico de la novela protagonista de esta sección.

Comienza el juicio de la República Islámica de Irán versus *The Great Gatsby* con un enardecido fiscal, Mr. Nyazi, que esgrime los argumentos predecibles para sustentar la culpabilidad del acusado. Como es de esperar, su alegato cae en todos los lugares comunes de los defensores del régimen teocrático: invoca a Dios, exalta el rol sagrado de la literatura y repara en la misión divina que el imán Khomeini ha encomendado a poetas y escritores. Nyazi afirma “*If our Imam is the shepherd who guides the flock to its pasture, then the writers are the faithful watchdogs who must lead according to the shepherd's dictates*” (p. 124). Detrás del fanatismo explícito, observamos el reduccionismo que limita la obra artística a una tarea meramente instrumental de vigilancia. El joven denuesta el sueño americano llamándolo “*the last hiccup of a dead culture*” (p. 127) en alusión al emblemático personaje del abogado Perry Mason. Desacredita y deslegitima el sueño americano, comparándolo con el último espasmo de una cultura que considera obsoleta y agonizante. Nyazi remata su exposición instando a la censura de libros que personifican el declive moral de Occidente y la descomposición de su cultura: Jay Gatsby representa la antítesis del arquetipo de musulmán devoto que se debe emular.

La defensa recae en manos de otra estudiante, Zarrin, quien en su discurso de apertura se ocupa de refutar la postura del estudiante-fiscal, señalando su incapacidad para distinguir el límite entre ficción y realidad. Ella sostiene que la lectura debe realizarse respetando la obra en sus propios términos, comprendiendo su lógica y recursos narrativos, sin forzar ideas ni proyectar conceptos que le son ajenos. A esto último lo describe como una debilidad, carencia de la cual padece el fiscal. Zarrin recuerda las discusiones literarias en clase para articular la argumentación de la defensa y se nutre de una serie de citas intertextuales para basar tales argumentos.

We also discussed that a novel is not moral in the usual sense of the word. It can be called moral when it shakes us out of our stupor and makes us confront the absolutes we believe in. If that is true, then Gatsby has succeeded brilliantly (p. 129).

Gatsby es llevado a tribunales porque es causa de conflicto y tensión, porque sacude las rígidas estructuras sociales y desafía el estado de las cosas.

La profesora Nafisi da voz al acusado. Invitada a esta especie de estrado imaginario por su abogada defensora, Nafisi no desaprovecha la oportunidad de hacer

docencia, incluso en medio de esta parodia. Define a la ficción como un espacio democrático que representa las complejidades de los personajes y en el cual todos tienen voz. Se basa en el metatexto de la novela enjuiciada, en las palabras de su propio autor, para defender al acusado:

I kept going back to Fitzgerald's own explanation of the novel: 'That's the whole burden of this novel,' he had said, 'the loss of those illusions that give such color to the world so that you don't care whether things are true or false as long as they partake of the magical glory' (p. 133).

Nafisi se vale del análisis que hace Fitzgerald para resaltar que el verdadero yugo de esta novela es tener que mostrar lo que ocurre cuando se pierden las ilusiones, que lo destacable del argumento no es la vida disipada de los personajes sino la pérdida de los sueños.

Dreams, Mr. Nyazi, are perfect ideals, complete in themselves. How can you impose them on a constantly changing, imperfect, incomplete reality? You would become a Humbert, destroying the object of your dream; or a Gatsby, destroying yourself (p. 144).

La profesora sostiene que la mayor debilidad de Jay Gatsby se halla en lo que Fitzgerald llama “*‘honesty of imagination’*” (p. 141) en el cuento *Absolution* al que ella menciona en clase. Si bien todo en la vida de este personaje carece de veracidad (según Nafisi es un charlatán en toda su extensión) la honestidad de su imaginación radica en su deseo de crear una realidad que esté a la altura de sus sueños: “*He cannot change the world, so he re-creates himself according to his dream*” (p. 141). En su sueño se engarzan los sueños de todos aquellos inmigrantes que ven en América la posibilidad de concretarlos. Su sueño resuena entre los hombres y mujeres que acuden en busca de una vida mejor. La ciudad de Nueva York, cuyo puerto es la puerta de entrada de infinidad de soñadores, encarna la promesa de prosperidad.

The city is the link between Gatsby's dream and the American dream. The dream is not about money but what he imagines he can become. It is not a comment on America as a materialistic country but as an idealistic one, one that has turned money into a means of retrieving a dream (p. 142).

Para muchos, como Gatsby, la felicidad deseada muta en una realidad sórdida y destructiva. La muerte definitiva de Gatsby se produce cuando mueren sus sueños, *“Gatsby is ultimately betrayed by the ‘honesty of his imagination’”* (p. 143).

En la superficie, la novela habla de la capacidad corruptiva del dinero, de la frivolidad de una sociedad perdida en una vorágine estéril de placeres efímeros. Los estudiantes militantes del régimen solo acceden a este nivel de análisis y por eso reclaman su cancelación. En efecto, la novela toca los temas sensibles que generan una reacción de proporciones, pero también habla de asuntos profundos relacionados con los más íntimos anhelos de sus personajes: *“It is also about loss, about the perishability of dreams once they are transformed into hard reality. It is the longing, its immateriality, that makes the dream pure”* (p. 144). El nexo que conecta destino de Gatsby con el de los estudiantes teheraníes y, a la sazón, con el de la sociedad toda, es la obsesión con un sueño que no puede hacerse realidad. Con su mirada preclara, la Dra. Nafisi logra establecer en toda su dimensión la poderosa conexión entre la trama de la reconocida novela y la vida de los ciudadanos de un país sometidos a una dictadura que les roba hasta el derecho a soñar. Con certeza y elocuencia su análisis metatextual sirve para establecer los evidentes paralelismos entre la ficción y la realidad.

When I left the class that day, I did not tell them what I myself was just beginning to discover: how similar our own fate was becoming to Gatsby's. He wanted to fulfill his dream by repeating the past, and in the end, he discovered that the past was dead, the present a sham, and there was no future. Was this not similar to our revolution, which had come in the name of our collective past and had wrecked our lives in the name of a dream? (p. 144)

Luego de la extenuante experiencia del juicio a Gatsby, Nafisi concluye sus lecciones envuelta en un aciago sentimiento de pérdida y de destrucción.

La tercera parte de *RLT* se titula *James*, en referencia al prolífico escritor estadounidense. En esta ocasión, el título no remite a obras literarias, diferenciándose de las dos secciones que la preceden. Una significativa porción del análisis metatextual gira en torno al estudio de algunas de las obras más relevantes de Henry James y, a su vez, a una serie de escritos sobre sus experiencias y reflexiones en un mundo marcado por conflictos bélicos. El intertexto en esta parte es una combinación de exponentes ficcionales y no ficcionales de la vasta producción literaria de este escritor.

A pesar de la distancia en tiempo y en lugar, la temática planteada por las novelas de James que las jóvenes leen en el grupo de lectura impacta en la construcción y evolución de los personajes femeninos de esta *memoir*. Las inquietudes y tensiones que afectan a los personajes en muy variadas circunstancias tienen un carácter universal. La herencia narrativa de Henry James logra capturar dilemas y conflictos que trascienden fronteras geográficas y culturales y resulta instrumental para iluminar el estudio de las complejas circunstancias que afectan a las chicas de Nafisi. Mina, una de sus amigas y especialista en este autor, trae a colación una cita tomada de *The Tragic Muse* (1890) en la cual James explica que su propósito al escribir es “*to produce ‘art as a human complication and social stumbling block’*” (Nafisi, 2003, p. 198). Mientras que las obras de Nabokov y Joyce son reconocidas por su prosa compleja y experimental, sorprendentemente los estudiantes suelen encontrar más ardua la tarea de desentrañar el intrincado tejido textual y psicológico presente en las novelas de Henry James: “*The surface realism gives them the illusion that he should be easier to understand, and baffles them all the more*” (p. 236). A pesar de las dificultades que su análisis representa, es el poder desestabilizador de sus obras lo que explica su inclusión en el programa de estudio.

Los acontecimientos que conforman el argumento de *RLT* no se desarrollan según un orden cronológico. La estructura temporal asincrónica de esta tercera parte nos retrotrae al año 1980 en el que se desata la guerra con Irak, conflicto que se prolongará por ocho años. Parte del examen crítico metaliterario que hace la profesora Nafisi surge de sus reflexiones durante el confinamiento forzado por la amenaza bélica. Es un período particularmente fecundo y de gran productividad que arroja como resultado un considerable volumen de insumos didácticos. Un entorno de guerra determina el prisma a través del cual se leen e interpretan sus estudios y producciones.

If a sound can be preserved in the same manner as a leaf or a butterfly, I would say that within the pages of my Pride and Prejudice, that most polyphonic of all novels, and my Daisy Miller is hidden like an autumn leaf the sound of the red siren (pp. 187-188).

En el período posterior al cese de sus actividades en la universidad pública, Nafisi padece un extraño sentimiento de alienación, de desintegración en la más absoluta irrelevancia. Son sus libros, una vez más, los que acuden a su rescate, armados con el mágico poder curativo de la palabra puesta en arte. Ella reconoce “*If I turned*

towards books, it was because they were the only sanctuary I knew, one I needed in order to survive, to protect some aspect of myself that was now in constant retreat” (p. 170). Es durante los años de la guerra que Nafisi participa en un grupo de lectura en el cual, domingo tras domingo, se lee y discute literatura clásica persa. En un salto temporal que la devuelve a años más recientes, Nafisi rememora con nostalgia ese pasado en el cual la literatura era precisamente un hecho estético y espiritual. Sus palabras revelan la profunda esencia de la literatura y al mismo tiempo transparentan su pesar por la vulgarización a la que ha sido degradada en los tiempos de la Revolución:

There was such a teasing, playful quality to their words, such joy in the power of language to delight and astonish. I kept wondering: when did we lose that quality, that ability to tease and make light of life through our poetry? At what precise moment was this lost? What we had now, this saccharine rhetoric, putrid and deceptive hyperbole, reeked of too much cheap rosewater (p. 172).

Este momento es crucial en la vida de la narradora ya que marca el inicio de su labor como escritora de crítica literaria. Paradójicamente la escritura es su chador; es el refugio que le permite recogerse sobre sus ideas y plasmarlas en papel. Esta práctica la pone a salvo del asedio del abrumador agobio espiritual más que de las detonaciones iraquíes. El producto final no la satisface, sin embargo. Encuentra sus ensayos excesivamente eruditos y prolijos, carentes de la pasión que sí consigue llevar al aula.

Luego de un lapso fuera de los claustros universitarios, ausencia que obviamente se liga a cuestiones de índole político, Nafisi retoma su actividad docente y comienza a trabajar en una universidad privada, bajo la promesa de ejercer en un marco de mayor libertad de cátedra. A pesar de sus reticencias e incredulidad, la profesora comienza el dictado de clases. En este período se concentra en la lectura de obras de ficción, particularmente del género narrativo y afirma que reconoce en la novela el más democrático de los géneros.

My emphasis in my introductory course was on the ways in which the novel, as a new narrative form, radically transformed basic concepts about the essential relationships between individuals, thereby changing traditional attitudes towards people's relationship to society, their tasks and duties (p. 194).

El autor seleccionado para este curso es Henry James. Curiosamente la Dra. Nafisi se sorprende del revuelo que causan en un sector del alumnado personajes como Daisy Miller y Catherine Sloper, protagonista de *Washington Square* (1880), otra de las novelas de James tratadas en esta parte. Decimos curiosamente porque consideramos que resulta previsible que las dos protagonistas de estas novelas susciten una recepción negativa en los estudiantes, especialmente entre quienes se identifican con los preceptos del islam. Catherine y Daisy, aunque diferentes entre sí, desafían las reglas y constricciones sociales de su época. En estos dos personajes, las mujeres de la era victoriana, encorsetadas por una serie de normas tácitamente aceptadas por la sociedad en su conjunto, encuentran representación y voz. En palabras de la profesora Nafisi, estas jóvenes heroínas “*create the main complications of the plot, through their refusal to comply*” (Nafisi, 2003, p. 195).

Nuevamente el cuestionamiento de parte de algunos miembros del alumnado, desmesurado a los ojos de su profesora para quien simplemente se trata del análisis de obras de ficción, se basa en el manido reduccionismo de considerar a las protagonistas el compendio de la decadencia occidental. Para ellos, articular su oposición se convierte en un mandato moral, una especie de cruzada religiosa en defensa de los pilares morales de su fe. Daisy Miller concita casi el mismo rechazo que *A Doll's House*, hito del teatro moderno que explora la opresión de la mujer y la lucha por la emancipación femenina. La polarización que se vive a nivel social se palpa también en las aulas, espacio en el que se mezclan fuertes voces de rechazo a la literatura jamesiana con otras, más tímidas quizás, que se ven en el aprieto de no poder manifestarse abiertamente:

Three of my female students come and hover by my desk. ‘We want you to know that the majority of this class disagrees with those guys,’ one of them says. ‘People are afraid to talk. This is a controversial subject. If we tell the truth, we’re afraid he will report us. If we say what he wants to hear, we are afraid of you. We all appreciate your class’ (p. 196).

Existe un común denominador que atraviesa las obras analizadas: el papel de la mujer en un entorno de opresión y su lucha por revertir el orden establecido. No es casual que estos personajes complejos conciten la atención y reprobación de estos estudiantes. La Dra. Nafisi explica cómo Daisy Miller consigue desconcertar a los jóvenes universitarios: “*Daisy unhinged them, made them not know what was right*

and what was wrong” (p. 196). Eventualmente Daisy muere luego de haber sido una víctima más de la hipocresía de la timorata sociedad Victoriana. Su poder destructivo resulta letal para un amor incipiente que nunca logra ver la luz, el que podría haber existido entre dos jóvenes norteamericanos de paso por Europa: “*We all agreed in class that, symbolically, the young man's attitude towards Daisy determines her fate*” (p. 197). Winterbourne descubre de manera póstuma su grave error aunque ya es muy tarde para redimirse.

La Dra. Nafisi debe desempeñarse en un complejo escenario académico batallando contra arraigadas posturas del más reaccionario fanatismo. El aula se asemeja a un campo de batalla en miniatura. James incomoda y eso desencadena las más variadas reacciones, hasta el extremo de considerarlo un emisario del mal:

This to [Miss Ruhi] demonstrated a writer's satanic as well as godly powers. A writer like James, according to her, was like Satan: he had infinite powers, but he used them to do evil, to create sympathy for a sinner like Daisy and distaste for more virtuous people like Mrs. Walker (pp. 199-200).

Un cierto grado de pesimismo empapa los acontecimientos de la parte tres. La narradora hace evidente su pesadumbre con otra referencia intertextual. Para demostrar el alcance de su desazón, le comenta a su *magician*, antiguo colega y amigo de Nafisi, que algún día escribirá un ensayo sobre la importancia de los textos de ficción al que pondrá por título “*‘Perfectly Equipped Failures’*” (p. 201), en alusión al protagonista de *The Ambassadors*. Algunos autores ven en la condición de ser un “*perfectly equipped failure*” una forma de mantener incólume su entereza, como James, que superó la oposición que sus novelas generaban asentado en la certeza del bien que su ficción representaba.

La construcción del personaje del *magician* encierra otra referencia intertextual de la obra de Nabokov. El *magician* de *RLT* es una reproducción casi exacta del creado por Nabokov. Ambos eligen la reclusión como mecanismo de defensa y de protesta blanda contra el poder de turno.

I went on to tell her one of my favorite Nabokov stories, called ‘The Magician's Room.’ At first he had wanted to call it ‘The Underground Man.’ It was about a gifted writer and critic whose two great loves had been fiction and film. After the revolution, all that he had loved was forbidden, driven underground. So he decided to stop writing, to stop making a living for as long as the Communists

were in power. He seldom left his small apartment. At times he was near starvation, and if not for his devoted friends and students and a little money left him by his parents, he would have starved (p. 33).

Los largos brazos del totalitarismo estatal han trascendido el límite de las esferas públicas para entrometerse en el ámbito privado, interfiriendo en las acciones y pensamientos de los ciudadanos hasta extremos deshumanizantes. Cuando en cierta ocasión las alumnas de Nafisi celebran la muerte de un joven defensor del régimen, la profesora cita un poema de Bertolt Brecht que revela la crueldad y el descenso ético implícitos en ese acto:

'Indeed we live in dark ages, where to speak of trees is a sort of a crime,' it went. I wish I could remember the poem better, but there is a line towards the end, something like 'Alas, we who wanted kindness, could not be kind ourselves' (p. 211).

La crítica metatextual presente en la tercera parte también abarca otros escritos de Henry James tales como *journals* y epístolas que él elabora sobre la guerra. A pesar de su postura distante e indiferente frente a los sucesos más relevantes de su tiempo, algo que le vale la acusación de figuras como H. G. Wells, los últimos dos años de su vida evidencian su compromiso y activismo durante la primera guerra mundial. En el tiempo que rodea la Gran Guerra, James se dedica a escribir panfletos reclamando la participación de Estados Unidos. Asimismo, sus cartas expresan con profunda sensibilidad el horror de la guerra. En ese sentido, las cartas se convierten en un vehículo para mantener viva la memoria de la guerra, reclamando que la humanidad sea capaz de percibirla en toda su crudeza. Considera que únicamente a través de esta mirada desprovista de atenuantes podremos evitar caer en el olvido y la indiferencia ante los hechos traumáticos.

James emphasized in his many letters one important resource to counter the senselessness of the war. He was aware, as many were not, of the toll such cruelty takes on emotions and of the resistance to compassion that such events engender. In fact, this insensitivity becomes a way of survival. As in his novels, he insisted on the most important of all human attributes-feeling-and railed against 'the paralysis of my own powers to do anything but increasingly and inordinately feel' (pp. 214-215).

Debido a una incapacidad física James se ve impedido de participar de la Guerra Civil norteamericana. Su intervención posterior tal vez sea un intento de resarcirse de su ausencia del escenario bélico en el pasado.

Su posicionamiento político se trasluce en la centralidad que adquiere la lucha por el poder en sus obras, temática que se hace visible en el accionar de los personajes protagonistas. Estos personajes desafían a las estructuras de poder vigentes, situando la disputa por el control y la influencia como uno de los ejes temáticos vertebrales de las narrativas jamesianas.

In Daisy Miller, the tension between the old and the new leads to Daisy's death. In The Ambassadors, it is Mrs. Newsome's almost awesome power and pressure over her ambassador and her family that creates the central tension in the plot. It is interesting to note that in this struggle the antagonist always represents worldly concerns, while the protagonist's desire is to preserve a sense of personal integrity in the face of outside aggression (p. 213).

La Dra. Nafisi considera que James toma partido en el conflicto mundial motivado no por un sentir nacional (de hecho, él es ciudadano de un país que se mantiene bastante alejado de los pormenores de esta guerra) sino que su involucramiento es el resultado de la desestabilización que le produce la guerra. Nafisi cita sus cartas para poner blanco sobre negro en cuanto a sus percepciones, teniendo en cuenta que se trata de una figura que mira con desdén el poder político y solo cree en el poder de la cultura.

His true country, his home, was that of the imagination. 'Black and hideous to me is the tragedy that gathers,' he wrote to his old friend Rhoda Broughton, 'and I am sick beyond cure to have lived to see it. You and I, the ornaments of our generation, should have been spared this wreck of our belief that these long years we had seen civilization grow and the worst became possible.' He had written to Edith Wharton of 'this crash of civilization. The only gleam in the blackness, to me, is the action and the absolute unanimity of this country.' James's idea of home was bound up with the idea of civilization. In Sussex, during the war, he had found it difficult to read and impossible to work. He described himself as living under 'the funeral spell of our murdered civilization' (p. 216).

Para un artista que sufre la impotencia frente a la barbarie de la guerra, escribir es un mandato impostergable: “‘We must for dear life make our own counter-realities’” (p. 216).

El tributo a Razieh, una antigua alumna de Nafisi, asesinada en prisión, constituye uno de los pasajes más elaborados del metaanálisis de las obras de la parte tres. Se trata de un *in memoriam* que, en la forma de un exquisito estudio crítico acerca de *Washington Square*, honra la figura de una joven estudiante enamorada (según sus propias palabras) de James. El agudo análisis de la narradora logra evidenciar con maestría las interconexiones entre la obra de James y la realidad política y cultural en Irán. Catherine Sloper está atrapada entre tres fuerzas que pronostican su ruina. Un padre que la menosprecia y le niega su amor paternal, una tía manipuladora que pretende aprovecharse de su sobrina ejerciendo influencia sobre sus decisiones y un pretendiente mentiroso que se acerca a la joven movido por un interés material forman el oscuro triángulo que amenaza el bienestar de la protagonista. Catherine no es la típica heroína. James la ha despojado de las virtudes con las que ha adornado a los otros tres personajes.

James did not like his heroes and heroines to be infallible. In fact, they all make mistakes, harmful mostly to themselves. Their mistakes, like the tragic flaw in a classical tragedy, become essential to their development and maturity (p. 223).

No obstante, la pluma experta del autor ha escrito para ella un carácter compasivo y un corazón empático. Nafisi alude a Flaubert para describir la naturaleza de la joven: “*You should have a heart in order to feel other people's hearts*” (p. 224). Indiferente a los anhelos más profundos de su hija, el Dr. Sloper carece de empatía y amor parental. Esto lo constituye en el villano típico de la ficción moderna: un personaje desprovisto de compasión.

Una vez más, el metatexto traza líneas de contacto entre la literatura y la situación del país. El lapso temporal que abarca la tercera parte está fuertemente marcado por el avasallante contexto político de un país que suma la guerra a sus numerosos problemas. La narradora ve en el régimen teocrático la misma naturaleza viciada del Dr. Sloper: “*Lack of empathy was to my mind the central sin of the regime, from which all the others flowed*” (p. 224). A su vez, en las jóvenes estudiantes Nafisi reconoce los vestigios de la compasiva Catherine, la que sortea los males del mundo a fuerza de “*propriety and dignity, to use two outmoded terms much favored by Jamesian protagonists*” (p. 225). La verdadera victoria se encarna en el autoconocimiento y en la integridad del ser.

Luego de ocho años, el conflicto armado contra Irak termina en un empate estratégico con un alto al fuego avalado por las Naciones Unidas. A pesar de que ambos bandos sufren cuantiosas pérdidas humanas y materiales, ninguno de los adversarios logra concretar sus objetivos estratégicos y resolver los conflictos geopolíticos. El régimen de Khomeini ordena una sucesión de ejecuciones sumarias de presos políticos, algunos prontos a su liberación. Estas acciones apresuradas significan una doble condena para las víctimas, ya que no solo pierden la vida sino también el derecho a que sus muertes no caigan en el vacío del olvido. Mediante la paráfrasis de la teórica política alemana-estadounidense del siglo XX Hannah Arendt, la narradora describe la barbarie acontecida como un intento de “*set a seal on the fact that they had never really existed*” (p. 239).

Previo a concluir la parte tres, la narradora ofrece un último análisis crítico, el de *The Ambassadors* (1903), que resume la esencia de esta sección. Su amigo y confidente, el *magician*, recomienda dos pasajes de la novela cumbre de la fase madura de James: el prefacio y la escena que protagoniza el héroe, Lambert Strether. Esta transcurre durante una fiesta en la cual Strether insta a su joven discípulo:

‘Live all you can; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular so long as you have your life. If you haven't had that what have you had? I'm too old-too old at any rate for what I see. What one loses one loses; make no mistake about that. Still, we have the illusion of freedom; therefore don't, like me to-day, be without the memory of that illusion. I was either, at the right time, too stupid or too intelligent to have it, and now I'm a case of reaction against the mistake. For it was a mistake. Live, live!’ (Nafisi, 2003, p. 247)

Esta cita transmite la poderosa energía espiritual del *carpe diem* y deja al descubierto el deseo más hermoso de Nafisi para sus alumnas: vivir plenamente, libres de los condicionamientos de un pasado estático e inmodificable y de un futuro preñado de incertidumbre. Para lograrlo es imprescindible tener coraje.

El estudio de las obras de James concluye con un análisis de los diferentes tipos de coraje en sus personajes: el de Daisy para desafiar las convenciones y tradiciones, el de Catherine para resistir las manipulaciones, el desamor y perseverar en su decisión y el de los que ocupan el podio de la valentía, los personajes en *The Ambassadors*, “*the most courageous characters here are those with imagination, those who, through*

their imaginative faculty, can empathize with others” (p. 249). En marcado contraste con lo expuesto acerca del coraje presente en los héroes creados por James, la tercera parte culmina con un acto de extremo fanatismo cuando uno de los estudiantes miembro de la asociación islámica se inmola en el pasillo prendiendo fuego su cuerpo a lo bonzo. Este desenlace trágico, casi espectacular en su violencia simbólica, señala un marcado contrapunto entre quienes optan (si es que podemos hablar de una acción volitiva fruto del discernimiento en estos casos) por la evasión destructiva y aquellos que, como los protagonistas jamesianos, encuentran la fortaleza para sobreponerse a las adversidades a través del “decoro y la integridad”. *“It takes courage to die for a cause, but also to live for one”* (p. 249) resume la esencia del análisis metatextual de las obras en esta porción de la *memoir*.

La cuarta y última parte de *RLT* debe su nombre a la destacada escritora inglesa de la época *georgiana*, Jane Austen. La crítica literaria en esta parte se encuentra principalmente en las clases de la Dra. Nafisi y en sus intercambios con el *magician*. Temas como la libertad individual, el matrimonio por arreglo, las expectativas sociales ocupan el centro de la escena. Un segmento importante del hilo argumental gira en torno a las vivencias de las protagonistas en relación con el noviazgo, el matrimonio y los planes de exilio. La línea temporal nos trae nuevamente al final de la década de los noventa. Ya han transcurrido casi veinte años de la Revolución que instauró el régimen islámico.

La paráfrasis de la que probablemente sea la cita más reconocida y ampliamente reciclada en nuevas manifestaciones culturales (especialmente del séptimo arte) marca el comienzo de esta sección: *“‘It is a truth universally acknowledged that a Muslim man, regardless of his fortune, must be in want of a nine-year-old virgin wife’”* (p. 257). A través de la alusión a la primera oración de la célebre *Pride and Prejudice* (1813), Yassi ridiculiza la institución matrimonial tal cual concebida en el Irán posrevolución. Las chicas se suman a este juego de palabras ironizando acerca de las preferencias del hombre musulmán. Manna pregunta *“‘that a Muslim man must be in want not just of one but of many wives?’”* (Nafisi, 2003, p. 257) apuntando a la absurda medida propuesta por el nuevo presidente del país, un supuesto reformista, que consiste en reconocer el matrimonio temporal por contrato (a las cuatro esposas oficiales, un hombre puede solicitar tantas esposas temporales como

desea para satisfacer sus necesidades)³⁷. Resulta frustrante para las jóvenes aceptar que poco ha cambiado en casi doscientos años y que un régimen anclado en el pasado las ha arrastrado a los tiempos de Austen.

Como recurso pedagógico, la Dra. Nafisi elige la metáfora de la danza para comenzar a configurar su análisis metatextual de la icónica novela sobre el amor de Elizabeth Bennet y Mr Darcy. La temática de la danza es recurrente en la narrativa de Austen, especialmente en *Pride and Prejudice*. Por danza se entiende baile de gala o *soirée* a la que acude lo más granado de la sociedad de la Inglaterra del siglo XVIII. En estos términos la profesora explica: “*So the structure is that of dance and digression. It moves in parallels, contrapuntally, in terms not only of events and characters but also settings*” (p. 267). Los acontecimientos se desenvuelven en sincronía con los pasos del salón. La primera velada establece el encuentro inicial entre los personajes principales. Luego, como el vaivén de las parejas al son de la música, se va tejiendo la trama en una sucesión de encuentros y desencuentros.

La profesora explica que el aspecto más problemático en la escritura de Jane Austen radica en su carácter inclusivo y plural. En sus novelas tienen representación los más variados exponentes de la sociedad del momento, quienes utilizan el diálogo como herramienta primordial para la resolución de los conflictos que plantea la trama. Este concierto de voces puede concebirse como una especie de parlamento figurado en el cual cada personaje posee entidad y es parte constitutiva del tejido social.

In Austen's novels, there are spaces for oppositions that do not need to eliminate each other in order to exist. There is also space-not just space but a necessity for self-reflection and self-criticism. Such reflection is the cause of change. We needed no message, no outright call for plurality, to prove our point. All we needed was to read and appreciate the cacophony of voices to understand its democratic imperative (p. 268).

³⁷ La narradora realiza un rastreo histórico que manifiesta la involución de la institución matrimonial: *At the start of the twentieth century, the age of marriage in Iran-nine, according to sharia laws-was changed to thirteen and then later to eighteen. My mother had chosen whom she wanted to marry and she had been one of the first six women elected to Parliament in 1963. When I was growing up, in the 1960s, there was little difference between my rights and the rights of women in Western democracies. But it was not the fashion then to think that our culture was not compatible with modern democracy, that there were Western and Islamic versions of democracy and human rights. We all wanted opportunities and freedom. That is why we supported revolutionary change-we were demanding more rights, not fewer* (Nafisi, 2003, p. 261).

Los antagonistas, por el contrario, no dialogan, no evolucionan ni establecen lazos superadores con el resto de los personajes. Pontifican, critican y son condenados a la aridez de su intolerancia. Este aspecto democrático que se observa en la ficción de Austen entra en marcado contraste con la dictadura religiosa cuyo poder se extiende e impregna incluso los ámbitos más íntimos y privados de la vida de los ciudadanos.

Irán es el símil de una ficción mal escrita: “*Life had acquired the texture of fiction written by a bad writer who cannot impose order and logic on his characters as they run amok*” (p. 276). El estado ha colonizado todos los rincones de la vida de los ciudadanos, convirtiéndose en un tirano represivo que asfixia cualquier atisbo de libertad. Formalizar una relación seria de pareja es una misión imposible. Ante las desavenencias amorosas de las alumnas (que van desde un novio pusilánime que abandona a su novia antes de formalizar hasta un marido abusivo y golpeador), la Dra. Nafisi trae a colación dos cuentos, *The Jilting of Granny Weatherall* y *A Rose for Miss Emily*, ambos publicados en 1930, que son una alegoría de la tragedia femenina. Sanaz suma a Miss Havisham, personaje icónico de *Great Expectations* (1860), a esta lista de personajes marcados por el dolor del abandono que degenera en locura y obsesión.

Son tiempos aciagos para la Dra. Nafisi que se siente abrumada por la realidad circundante. La falta de libertad de sus chicas le causa especial preocupación, angustia que articula citando obras de una de las voces más influyentes de la literatura judío-americana del siglo XX, Saul Bellow. *Herzog* (1964) o *The Dean's December* (1982) forman parte del diálogo intertextual que le permite a Nafisi expresar sus sentimientos frente a la realidad sociopolítica del país. Dos de las citas que retoma esta *memoir*, “*It felt good to know where to put the blame, one of the few compensations of victimhood—‘and suffering is another bad habit,’ as Bellow had said in Herzog*” (Nafisi, 2003, p. 280) y “*‘first these people murdered you, then they forced you to brood over their crimes’*” (p. 281) reflejan la profunda crisis de los personajes bellowianos que es fácilmente extrapolable a la situación emocional que experimentan los personajes de *RLT*.

Paradójicamente, el régimen ha creado un mundo de fantasía, que no dista de los universos ficcionales encerrados en los libros. En diálogo con su *magician*, Nafisi descubre que la salida no se encuentra en copiar el método del gobierno y crear una fantasía paralela sobre el mundo libre. Él, con su habitual sabiduría, la exhorta a imitar

a Austen y “give them the best of what that other world can offer: give them pure fiction-give them back their imagination!” (p. 282). El *magician* usa los comentarios académicos de la misma Nafisi para explicar su postura:

‘You used to preach to us all that she ignored politics, not because she didn't know any better but because she didn't allow her work, her imagination, to be swallowed up by the society around her. At a time when the world was engulfed in the Napoleonic Wars, she created her own independent world, a world that you, two centuries later, in the Islamic Republic of Iran, teach as the fictional ideal of democracy’ (p. 282).

La polifonía en Austen convierte sus novelas en el ideal democrático, aspecto que pasa desapercibido para el escrupuloso Mr Nahvi, quien, alimentándose de lecturas que son consideradas revolucionarias en Occidente como *Culture and Imperialism* de Edward Said (algo llamativo para la profesora), critica la obra de Austen. A sus ojos, los personajes femeninos de su producción novelística son volubles, superficiales y caprichosos. Contrariamente, la protagonista de *Mother*, del ruso Maxim Gorky (1907), encarna para Nahvi el arquetipo de mujer revolucionaria. Cansada de la necesidad del joven musulmán, la profesora le advierte que si no realiza ajustes significativos en su concepción del mundo, correrá una suerte similar a la de Elizabeth Bennet, quien comete graves errores como consecuencia de sus prejuicios. Algunas de las alumnas recuerdan que Mr Nahvi era el hazmerreír en la universidad, al que llamaban Mr Collins, en directa alusión al caricaturesco personaje de *Pride and Prejudice*.

En su estudio de la novelística de Austen, la Dra. Nafisi indaga acerca de la crítica que Charlotte Brontë expresa al reconocido hombre de letras del siglo XIX, G. H. Lewes. Con vehemencia la creadora de *Jane Eyre* acusa a Austen de ofrecer una ficción insípida, previsible y carente de pasión. La profesora disiente y considera que, si bien Austen no se presenta con la voluptuosidad que reclama Brontë, sus textos reflejan una sutil sensualidad. Su escritura posee una dicción cuidada, conformada por palabras cargadas de significación, “words that become haughty and naughty, soft, harsh, coaxing, insinuating, insensible, vain” (Nafisi, 2003, p. 306) y una alternancia de sonidos y silencios que crea una cadencia equilibrada y sutil: “The sense of touch that is missing from Austen's novels is replaced by a tension, an erotic texture of sounds and silences” (p. 306). Este modo de redacción es quizás más revelador que la

palabra expresa, y permite transmitir los sentimientos, anhelos o contrariedades de los personajes. En lo que respecta a la observación negativa que Brontë realiza acerca de los límites prolijamente delineados en la prosa de Austen, la Dra. Nafisi reivindica en la escritura de Austen una dinámica de cuestionamiento y problematización de las normas.

Nor is Brontë's claim about boundaries completely true. Boundaries are constantly threatened by the women in Austen's novels, who feel more at home in the private than the public domain, the domain of heart and of intricate individual relations (p. 307).

Sus personajes logran rebasar los confines de lo “prolijamente delineado”, que en gran parte de la novelística de los siglos XVIII y fundamentalmente XIX se refieren a las convenciones sociales y a la institución matrimonial.

These women, genteel and beautiful, are the rebels who say no to the choices made by silly mothers, incompetent fathers (there are seldom any wise fathers in Austen's novels) and the rigidly orthodox society. They risk ostracism and poverty to gain love and companionship, and to embrace that elusive goal at the heart of democracy: the right to choose (p. 307).

A los ojos una audiencia desprevenida, las novelas austinianas pueden parecer sencillas y optimistas. Por el contrario, en palabras del *magician* de Nafisi, bajo la aparente simpleza se advierte su potencia temática: “*Austen's theme is cruelty not under extraordinary circumstances but ordinary ones, committed by people like us*” (p. 311). Tal vez resulte más impactante e inesperado descubrir lo extraordinario en lo simple, en lo cotidiano. La profesora, no obstante, presa del pesimismo que la embarga, parece ávida de voces más contundentes frente a la tragedia nacional, lo que convierte a Saul Bellow en su nuevo “favorito”. El *magician* bromea acerca de estas presumibles inconstancias que van de un apasionamiento por un autor a otro, de Nabokov a Bellow. Nafisi explica por qué la maestría narrativa de Bellow resuena en este momento de su historia y de las de sus alumnas, donde la opción del exilio cobra una urgencia creciente: “*Bellow's novels are about private cruelties, about the ordeal of freedom, the burden of choice-so are James's, for that matter. It's frightening to be free, to have to take responsibility for your decisions*” (pp. 311-312).

Mientras que Nabokov o Bellow narran con crudo realismo los aspectos más perturbadores de la condición humana, Austen ofrece una prosa elegante y refinada, que toca con sutileza tópicos similares a los de sus colegas más contemporáneos. Esta profundidad argumental es lo que la convierte en un peligroso contrincante para un régimen carente de matices, que se siente cómodo en los extremos.

Además de los textos previamente aludidos en este capítulo, la cuarta parte de la *memoir* incluye referencias a *More Die of Heartbreak* (1987) y *The Bellarosa Connection* (1989). Para la profesora estas obras ofrecen una mirada realista de Occidente. Le preocupa que sus alumnas, por oposición al régimen que las atormenta, caigan en una excesiva subjetividad sobre lo que es y representa el mundo libre que aspiran habitar. Es por eso que cita obras de este autor ya que su narrativa ofrece una representación sin concesiones de la experiencia occidental.

‘The meaning of the Revolution was that Russia had attempted to isolate itself from the ordeal of modern consciousness. It was a sealing off. Inside the sealed country, Stalin poured on the old death. In the West, the ordeal is of a new death. There aren't any words for what happens to the soul in the free world. Never mind rising entitlements, never mind the luxury life-style. Our buried judgment knows better. All this is seen by remote centers of consciousness, which struggle against full wakefulness. Fullwakefulness would make us face up to the new death, the peculiar ordeal of our side of the world. The opening of a true consciousness to what is actually occurring would be a purgatory’ (Nafisi, 2003, p. 312).

Los personajes encarnan los conflictos, ansiedades y crisis identitarias que, lejos de romantizar el “mundo civilizado del oeste”, exponen sin filtros los desconciertos existenciales que subyacen bajo la superficie de una aparente estabilidad. La profesora considera que estas lecturas les permiten a las alumnas abandonar una concepción edulcorada y representan el baño de realidad necesario a la hora de tomar decisiones trascendentales.

La Dra. Nafisi refuta la creencia popular sobre Austen a la que nos hemos referido anteriormente. Para ello cita una estrofa del poema *Letter to Lord Byron*, de W. H. Auden. En él, la voz lírica exalta la relevancia de la novelista inglesa, “*an English spinster of the middle class*” (p. 314), hasta el punto de sentirse intimidado y admite que, a su lado, Joyce es “*innocent as grass*” (p. 314) en comparación. Entre otros aspectos, enfatiza la osadía con la que expone sin eufemismos los efectos de los

bienes materiales en sus personajes. Asimismo, su escritura desafía los tabúes sociales al sacar a la luz asuntos habitualmente mantenidos en privado por una sociedad timorata. El poema aquí citado está en línea con la postura crítica de la profesora. Nafisi considera que Austen escribe sobre la maldad que se esconde en los ámbitos cotidianos, en lo prosaico de la vida común.

'Austen's heroines are unforgiving, after their own fashion. There is much betrayal in her novels, much greed and falsehood, so many disloyal friends, selfish mothers, tyrannical fathers, so much vanity, cruelty and hurt. Austen is generous towards her villains, but this does not mean that she lets anyone, even her heroines, off easy. Her favorite and least likable heroine, Fanny Price, is in fact the one who also suffers the most' (p. 315).

Esta es una de las enseñanzas más significativas del análisis sobre la novelística de Austen: en la presumible simpleza de los acontecimientos se identifican los dilemas profundos del hombre y sus circunstancias. Una vez más en esta *memoir* se empodera a la ficción erigiéndola en el mecanismo de resistencia y liberación. Al centro del pensamiento de Nafisi se halla una confianza inquebrantable en el potencial redentor de la literatura, que se expresa en la certeza que *"once evil is individualized, becoming part of everyday life, the way of resisting it also becomes individual. How does the soul survive? is the essential question. And the response is: through love and imagination"* (p. 315).

La Dra. Nafisi se despide de la última parte de esta novela a la vez que lo hace de su amado Irán. La nostalgia de la partida, sin embargo, se ve mitigada por la expectativa de un nuevo proyecto.

'That day when I left my magician's house, I sat on the top steps of the apartment house and wrote those words in my notebook. I dated the entry June 23, 1997, and wrote beside the date: For my new book. It took me another year after that day to think again about writing this book, and another before I could bring myself to take up my pen, as the saying goes, and write about Austen and Nabokov and those who read and lived them with me' (p. 339).

La parte cuatro finaliza con una nueva referencia intertextual, como si la narradora no pudiera evitar un último contacto con otros textos literarios. El círculo de citas se cierra con la misma autora con la que comienza esta *memoir*, Muriel Spark. Nafisi invoca a la protagonista de *Loitering with Intent* (1981), novela metaficcional que habla del

mundo de los escritores y que explora la imprecisa línea entre la ficción y la realidad. Esta conexión exquisitamente pensada, un guiño cómplice al narratario, evoca todo un inmenso universo metaficcional cuyos ecos se escuchan nítidos en *RLT*.

El epílogo que da fin a esta novela concluye con dos nuevas citas intertextuales que transmiten la profunda nostalgia que embarga a la narradora al llegar al final de “su” *memoir*. La trama pone el punto final con la partida de la Dra. Nafisi a Estados Unidos, en busca de “*the green light that Gatsby once believed in*” (Nafisi, 2003, p. 341). Nafisi es consciente de la naturaleza transitoria de su existencia y reconoce que su mundo v

A lo largo de esta *memoir* hemos analizado tres tipos de transtextualidad en *RLT*, según la clasificación propuesta por Genette. En primer lugar la paratextualidad, que aglutina a aquellos elementos que se encuentran en el umbral del texto y anticipan su contenido favoreciendo su interpretación. El paratexto está al servicio de la interpretación del texto. Es el andamiaje inicial que le permite a los futuros lectores realizar pronósticos acerca del texto, cuyos aciertos irán verificando a medida que avancen en la lectura. Los elementos paratextuales contribuyen a activar en el lector el conjunto de saberes previos que tienden a una más efectiva interpretación e integración de la información recibida. La portada, la contraportada, el prólogo, el índice, por nombrar algunos, operan en tándem para configurar un panorama general y anticipatorio de la estructura textual. Todos estos elementos del paratexto no solo aportan a la riqueza de la lectura, sino que están al servicio de proyectar el texto desde su interior: mostrar que *RLT* habla de libros que marcan y determinan la historia de los personajes.

Por otro lado, la intertextualidad presente en la novela la vincula con una amplia tradición literaria mundial, primordialmente (aunque no excluyendo) de Occidente. *RLT* se construye sobre una cantidad de citas y alusiones intertextuales que sostienen la trama y aluden a las experiencias y evolución de los personajes. Las jóvenes leen libros que las atraviesan, les enseñan, las alteran pero bajo ningún concepto las dejan indiferentes. Sus vidas gravitan alrededor de un *corpus* intertextual que incide en sus procesos y desarrollos individuales.

Finalmente, el estudio de la metatextualidad en *RLT* se presenta con esta particularidad tan “metaficcional” de incluir crítica literaria desde la perspectiva de la protagonista y a la vez voz narradora. La Dra. Nafisi le rinde honor a su papel de profesora y elabora acabados “ensayos” críticos de muchas de las obras referenciadas en la novela. Esta intervención académica por su parte opera de manera similar a las citas y alusiones intertextuales: afectan a los personajes femeninos y modifican su modo de pensar y actuar.

Conclusión

En función de los objetivos generales y específicos que nos propusimos para verificar nuestra hipótesis, llegamos a la conclusión de que *RLT* es una novela polifacética. Sus características y estrategias formales la sitúan dentro de la narrativa posmoderna y refuerzan su pertenencia a este movimiento literario, donde los límites entre la realidad y la ficción se difuminan.

Al comienzo de esta investigación nos referimos al hecho de que esta *memoir* es tan compleja como fecunda, en tanto puede ser estudiada desde variadas aproximaciones. Como un primer acercamiento al análisis de la novela, nos propusimos caracterizar la narrativa posmoderna y comprobar la presencia de algunos de sus aspectos típicos en el texto de Nafisi. Nuestro periplo por el marco teórico nos permitió examinar un repertorio de rasgos definitorios (a pesar de las ambigüedades y confusiones ya mencionadas al respecto) de estos textos ficcionales cuyo surgimiento se ubica en el período posterior al modernismo. A partir de la información recabada establecimos que la narrativa posmoderna puede (en mayor o menor medida) ser autorreflexiva, plural, polifónica, ontológicamente indeterminada y, consecuentemente, provisional, rica en anacronías, descentralizada y tendiente a la fragmentación temática y formal. Verificamos que estas cualidades se encuentran efectivamente presente en el objeto de estudio de esta investigación, aspectos que analizamos de manera individual en capítulos sucesivos.

Asimismo, nos propusimos estudiar *RLT* para así contribuir a dar difusión a autoras contemporáneas de origen islámico. La novela de Nafisi es un exponente más dentro de una extensa lista de obras pertenecientes a mujeres de origen islámico que abordan variados aspectos de la experiencia femenina desde ese encuadre cultural. Se trata de un conjunto amplio de escritoras que gradualmente ha ido ocupando un espacio cada vez mayor en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XX y las dos décadas del actual. La vida inmersa en las contradicciones del ámbito público y privado, la crónica de abusos y atropellos, el choque cultural y la cuestión racial, los desplazamientos, la juventud silenciada, la perseverancia religiosa en entornos de secularización extrema, la autoaceptación, la historia de lucha o el desafío entre

tradición y modernidad son algunos de los tópicos frecuentemente explorados en esta prosa cautivante. El éxito editorial de *RLT* certifica que el público demuestra un creciente interés por este tipo de novelas. Creemos que estudiar esta *memoir* puede servir como caja de resonancia que amplifique el interés por este tipo de narrativa femenina que visibiliza, en la voz de las autoras, una realidad cada vez más llamativa.

RLT, al igual que una parte importante de la producción literaria de Azar Nafisi, se sustenta en pilares temáticos y formales fundamentales, entre los cuales destacan el recorte de hechos históricos, la recuperación nemónica de eventos, lugares y personas, y la literatura como eje transversal para significar la realidad humana. Nafisi se decanta por un modo narratológico, las memorias, al que ya nos hemos referido como “literaturas del yo”, que conlleva un recorte particular de hechos por narrar. Este anclaje genérico acopla con una voz narradora autodiegética que no solo narra el relato desde el interior de la diégesis sino que en su mayor parte lo protagoniza. La focalización recae sobre la protagonista y desde su perspectiva particular se presentan los acontecimientos. El empleo de la primera persona le confiere al relato una potencia que impacta al narratario a la vez que el tono intimista de la primera persona lo sumerge de lleno en la experiencia narrada, desde una mayor cercanía narratológica.

Indagamos acerca de las características de la literatura posmoderna y observamos que existe un vínculo entre las formas autorreflexivas y este tipo de narrativa. Fruto del estudio de las estrategias metaficcionales en la narración, encontramos, en principio, que *RLT* opera sobre la tensión entre la propia conciencia de su condición ficcional y su propósito por inventar, por imaginar relatos de ficción. Corroboramos que desde un comienzo la novela deja al descubierto su condición de artefacto, se muestra como un “cuento”, y admite, desde la voz narradora, que el relato está sujeto a la contingencia de la memoria. La línea divisoria entre ficción y realidad se disipa con la consecuente carga de confusión que esto genera en el lector, quien cree oír en cada oración los sutiles golpes del teclado del autor a medida que le da forma a su obra.

Entre las estrategias formales que usa la metafiction, en *RLT* descubrimos rupturas en la línea temporal a través de una profusión de anacronías que se resuelven por medio de analepsis frecuentes y algunas más esporádicas prolepsis. En términos de Genette, el grado cero de la narración comienza cerca del final temporal de los

acontecimientos. El año 1995, año de la creación del grupo de lectura, es la primera referencia temporal en el primer capítulo de la novela. La última es la fecha exacta de la partida definitiva de la Dra. Nafisi, 24 de junio de 1997, que aparece en el epílogo y se presume que la narradora se halla en un momento posterior a ese año, en el momento en el que escribe la historia. Como vemos, este desorden temporal crea desconcierto, por un lado, y reafirma la ausencia de certezas acerca de la ficcionalidad del relato. Entre estos dos momentos específicos se sucede una serie de acontecimientos pertenecientes a diferentes períodos del pasado de los personajes.

Un recurso adicional que observamos lo constituye la técnica de las cajas chinas que se relaciona con historias que incluyen otras en un espiral de planos narratológicos. Fue posible diferenciar claramente la concatenación de mundos: desde el estrato más “exterior” que presenta la historia que protagoniza la narradora autodiegética, en un descenso hacia espacios más profundos que albergan las historias individuales de otros personajes, que a su vez “narran” nuevas historias, produciendo los consiguientes cambios en la focalización de la narradora.

La metalepsis es otra de las estrategias que encontramos que permitieron el abordaje de *RLT* en clave metafictional. La voz narradora se inmiscuye en niveles narratológicos a los que normalmente no accedería si no se tratara de metafiction. Notamos cómo estas intrusiones alteran el pacto ficción-realidad, generan ambigüedades, causan extrañamiento y exigen del narratario un grado de responsabilidad mayor al convertirlo en co-creador del relato.

RLT se construye como una metafiction historiográfica cuyas propiedades textuales se vinculan de manera paródica a un pasado determinado. La novela debut de Azar Nafisi es resultante de un ámbito particular, de un conjunto de circunstancias históricas, sociopolíticas y culturales, colectivas e individuales de la autora. En el rastreo de las características distintivas de la metafiction historiográfica que traza Linda Hutcheon comprobamos que *RLT* se trata de un ejemplo de metafiction historiográfica que se revela a través de la memoria histórica y cultural de la trama. *RLT* parodia (en el sentido estricto que aquí analizamos) acontecimientos circunscriptos a un período y lugar determinados: el de la instauración de una teocracia en Irán hacia finales de la década del setenta.

La partida de Reza Pahleví al exilio luego de la revolución de 1979 no afectó solamente la vida del shah y la de su familia. Modificó drásticamente la realidad de los habitantes de un país que, luego de un largo período de occidentalización (plasmado en políticas seculares de flexibilización conocido como la Revolución Blanca), abruptamente debieron deconstruirse para adquirir una forma de vida propia de un estado teocrático. La caída de la dinastía de los Pahleví puso fin al Irán del estado moderno y liberal, de los derechos femeninos, de la inserción en el mundo como así también al de la corrupción y la riqueza exuberante para algunos. El poder recayó en manos del clero chiita (cuya única ley válida pasó a ser la ley de Dios contenida en el Corán) que fue implantando paulatinamente la ley islámica conocida como *sharía*.

Este es el paisaje que determina el surgimiento de la *memoir RLT*, novela que registra las vivencias y evolución de los personajes principales en el contexto histórico de un extenso ciclo que abarca casi dos décadas. También comprobamos en nuestra investigación el postulado acerca del protagonismo que adquieren en estos textos las figuras periféricas de la historia (mientras que los personajes históricos son invisibilizados o relegados a un segundo lugar). Frente al poderío político y religioso del país, en *RLT* una profesora y sus alumnas ocupan el centro de la escena.

En esta investigación estudiamos cómo la metaficción historiográfica problematiza la relación entre la historia y la ficción. Tanto el relato de ficción como el histórico se encuentran anudados a una representación textual. O, dicho de otro modo, solo es posible acceder a la historia desde su representación textual, producto de la mediación del autor. En la posmodernidad los textos no existen en soledad (hasta podríamos objetar cualquier presunción de originalidad plena) sino que se basan en una serie de intertextos preexistentes. Esta representación textual se basa en la parodia intertextual. Nafisi es autora de una *memoir* que instaura una ficción en el revolucionario Irán finisecular. Usando como base un hecho histórico constatable desde la historiografía, la autora revisita la historia y crea un texto ficcional que se enmarca en el período que rodea la revolución iraní.

Confirmamos que la escritura de *RLT* reproduce una de las características más distintivas de la narrativa posmoderna: su profunda intertextualidad. Tras el rastreo de las principales nociones sobre intertextualidad, nos centramos en la aplicación de esta estrategia en la obra de *RLT*, fundamentando nuestro estudio en las teorías de Gérard

Genette sobre las relaciones transtextuales. Optamos por revisar el desarrollo de tres de estas relaciones: la paratextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad.

Primeramente, ratificamos la función prioritaria de los elementos paratextuales: el paratexto es una especie de auriga figurado que guía al lector hacia la obra, incidiendo sobre su recepción e interpretación. Los elementos pertenecientes al peritexto de *RLT* contribuyen a enmarcar la novela dentro de límites interpretativos que resultaron claros y precisos. En un recorrido a través del paratexto de *RLT*, que en esta investigación realizamos desde los espacios más externos del libro (tapa y contratapa) hacia su interior (epígrafe, dedicatoria, intertítulos, por nombrar algunos), observamos cómo todo el paratexto de la novela actúa como un mediador entre la obra y el lector prospectivo. Entre los elementos más reveladores encontramos que el título y el subtítulo poseen una fuerte carga semántica y anticipatoria que sitúan al receptor en una determinada posicionalidad frente a la obra: la novela habla de libros, de historia, de lugares y de experiencias personales. La imagen de tapa refuerza el mensaje con la energía comunicativa inherente al material iconográfico. Seguidamente, fuimos reparando sobre los diferentes aspectos del paratexto y comprobamos su organicidad al momento de vincular la novela con su contenido argumental.

Luego de examinar esta primera relación transtextual en la novela, nos concentramos en rastrear la mayoría de las citas y referencias intertextuales más relevantes. *RLT* es un punto de convergencia de una variada producción literaria y en ella se confirma la premisa que la narrativa posmoderna es intrínsecamente intertextual. Luego de haber evaluado la trascendencia de los intertextos escogidos, confirmamos que todo está apuntado al objetivo de la autora: hacer una *memoir* para rescatar la historia y reparar en el poder inconmensurable de los libros. La novela guarda en su trama una enorme cantidad de alusiones y citas pertenecientes al más diverso panorama literario: desde las obras firmemente instaladas en el canon universal hasta textos que van más allá de los clásicos. Recurriendo nuevamente a la metáfora textil, la escritura de *RLT* es semejante al arte del *quilting*, esa práctica tradicional de confeccionar mantas a partir de retazos de tela que, ubicados estratégicamente, conforman una composición única de intrincados patrones. Así es *RLT*, donde cada cita, cada alusión, al igual que los retazos del *quilt*, tiene una intensidad, una evolución y una intencionalidad única. Cada componente se relaciona significativa y orgánicamente, y habilita las otras porciones con las cuales constituye una totalidad.

Surge así una composición perfecta, si se nos permite la hipérbole, en la que no se escapa ningún hilo.

A partir del estudio de la metatextualidad inserta en *RLT* (característica novedosa y que atribuimos a las estrategias metaficcionales con las que se compone esta novela), comprobamos que el análisis crítico metatextual que la narradora incluye en la diégesis opera del mismo modo en que lo hacen las citas y referencias intertextuales. Son largas exposiciones, como si se tratara de clases universitarias, en las que la narradora realiza un minucioso y detallado análisis de libros y autores que repercute en sus alumnas, las del grupo de lectura, e incide en su apreciación del mundo y en su modo de conducirse en él. La explicación de corte crítico-pedagógico de la profesora Nafisi es concomitante con el objetivo de la autora al que aludimos anteriormente. Creemos que la filiación genérica de esta *memoir* apoya también el objetivo de la autora: *RLT* no es una autobiografía (si bien podría haber sido la elección de Azar Nafisi ofrecer un recorte personal de vivencias), es una obra de ficción en la que todos los elementos apuntan a no olvidar que es una obra artística, una obra estética, una obra profundamente intertextual en la que se recrean decenas de lecturas. Reunir a Austen, James, Fitzgerald, Nabokov y tantos otros en un conjunto armónico constituye un riesgo grande que *RLT* consigue sortear con una lógica magistral.

Nuestra hipótesis de trabajo ha sido probada en esta investigación. Verificamos que la intertextualidad repercute en los personajes femeninos promoviendo cambios en el pensar y en el actuar, que la elección de obras y autores responde a la intencionalidad autoral y que en *RLT* se reescribe la historia a la luz de la polifonía y la intertextualidad. La ficción no solo les permite a los personajes que protagonizan esta novela explorar realidades alternativas sino que les abre la puerta de la experiencia humana. Eso es lo maravilloso del arte de contar historias, que no solo hablan de sí mismas, hablan un poco de la humanidad toda. Nassrin, Manna, Mahshid, Yassi, Azin, Mitra y Sanaz, los personajes femeninos centrales de *RLT*, con la guía de su profesora, realizan su incursión en la tierra de las letras. Este adentrarse en la universalidad de las historias desencadena en las estudiantes una transformación que las renueva, cambia su visión del mundo y las conduce a una nueva comprensión de sí mismas, de los otros y del mundo. Los textos son los responsables de estas metamorfosis individuales que las convierten en otras, seguramente mejores, versiones de sí mismas: Nassrin, Mitra,

Sanaz y Azin, desde el exilio, y Mahshid, Manna y Yassi, en Teherán, desde donde permanece vivo el grupo de los jueves.

RLT es una novela generosa que permite una multiplicidad de aproximaciones investigativas. Entre estas líneas sería interesante seguir indagando la architextualidad y explorar en profundidad la cuestión genérica, comparando y contrastando la *memoir* con otros modos de ficción en primera persona tales como la autobiografía o la autoficción. Asimismo, ahondar acerca de la evolución de la novela histórica y sus similitudes y diferencias con la metaficción historiográfica nos parece otro camino iluminador por recorrer. Más aun, la novela puede ser objeto de estudio desde otras disciplinas, no solo la crítica literaria, sino también desde la sociología, la psicología, la historia o la antropología, por nombrar algunas, convirtiendo a *RLT* en un fértil campo interdisciplinario.

La lectura y análisis de *RLT* fue una experiencia transformadora en múltiples dimensiones. Por un lado, nos llevó a reflexionar acerca de la trascendencia de la literatura como vehículo de liberación y empoderamiento personal y colectivo en contextos de opresión. En el vigoroso mundo de la escritura femenina, esta *memoir* es testimonio de la astucia y valentía de la mujer en contextos que no le son favorables. Por otro lado, la novela es prueba manifiesta de un universo hipotextual exquisito: leer la novela de Azar Nafisi implicó, a su vez, enriquecernos y disfrutar de un vasto y variado conjunto de obras literarias. *RLT* es una muestra de maestría escrituraria, rica en estrategias y recursos que convirtieron su análisis en un claro desafío y, en igual medida, una experiencia gratificante. Fue difícil analizar una obra tan poliédrica sin caer en el riesgo de una enumeración exhaustiva inconexa. No obstante, intentamos superar esa limitación buscando los elementos centrales que a modo de andamio, sostienen un entramado de estrategias metaficcionales que hacen de esta metaficción historiográfica un valioso exponente de la narrativa posmoderna.

Bibliografía

- Acho, K. (2013). *Unveiling the Middle Eastern Memoir: Reconfiguring Images of Iranian Women Through Post-9/11 Memoirs*. [Tesis de maestría, University of Michigan]. University of Michigan Library. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/98891>
- Alkhateeb, K. (2015). *Fetishising the Dominant Culture in Migration Narratives: Examining Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran, Bharati Mukhejee's Jasmine and Monica Ali's Brick Lane*. [Tesis de doctorado, the University of Essex]. University of Essex. <https://repository.essex.ac.uk/17082/1/thesis%20Katya%20Alkhateeb.pdf>
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
- Alvarado, M. (1994). *Paratexto*. Eudeba.
- Angemeer, A. (2012). *Reading the Other and Reading ourselves: an Interpretive Study of Amazon.com Reviews on Bestsellers about Muslims*. [Tesis de doctorado, University of Pittsburgh]. Eric Institute of Education Sciences. <https://eric.ed.gov/?q=practice+AND+book&ff1=pubDissertations%2FTheses+-+Doctoral+Dissertations&ff2=autAngemeer%2C+Alicia+Dorothea>
- Auster, P. (1987). *The New York Trilogy*. Faber and Faber.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. Fontana Press.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*. Siglo veintiuno editores.
- Bauman, R. (2004). *A World of Other's Words*. Blackwell Publishing.
- Blumenthal, R. (2012). Looking for home in the Islamic diaspora of Ayaan Hirsi Ali, Azar Nafisi, and Khaled Hosseini. *Arab Studies Quarterly*, 34(4). pp. 250-264.

Borges, J. (1984). *Obras completas. 1923 – 1972*. Emecé Editores.

Bradbury, R. (1993). *Fahrenheit 451*. Harper Collins Publishers.

Burwell, C., Davis, H. y Taylor, L. (2008). Reading Nafisi in the West: Feminist Reading Practices and Ethical Concerns. *Topia* 19(63), pp. 63-84.

Cambridge. (s.f.). *Book*. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 16 de agosto de 2024, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/book>

Crowder, M. (2007). *All of my Words: Creating Islamic Female Identity Through Iranian Literature and Film*. [Tesis de maestría, North Carolina State University]. NC State Repository.
<https://repository.lib.ncsu.edu/server/api/core/bitstreams/3d360696-9a70-41c5-b2a5-aec5569fa785/content>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

Donadey, Anne y Huma Ahmed-Ghosh. (2008). Why Americans love Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran*. *Signs* 33(3), pp. 623-646.

Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen.

Eliot, T.S. (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Morrison & Gibb

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Routledge.

French, D. (2013). *Memoir Matters: Writing the Past to Discover Individual Truths*. [Tesis de maestría, Radford University]. Radford University.
<https://wagner.radford.edu/124/3/Danielle%20French%20Thesis%20complete.pdf>

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press.

Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Lumen.

Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.

Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. The University of Wisconsin Press.

Hassan, I. (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Enquiry*, 12(3), pp. 503-520.

Hsieh, L. (2005). Under the Sign of Empire—Transporting *Lolita*, Surviving WTO, Remapping Taiwan. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31(2), pp. 41-64.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Routledge.

Jongenelen, J. (2015). *Persian Diasporic Novels. An Analysis of Farnoosh Moshiri's Against Gravity*. [Tesis de maestría, Leiden University]. Leiden University Student Repository.
<https://studenttheses.universiteitleiden.nl/access/item%3A2658089/view>

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.

Merriam-Webster. (s.f.). *Book*. En *Merriam-Webster Dictionary*. Recuperado el 16 de agosto de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/book>

- Moi, T. (Ed.). (1986). *The Kristeva Reader*. New York Columbia University Press.
- Nafisi, A. (2003). *Reading Lolita in Tehran. A Memoir in Books*. Random House.
- Nafisi, A. (2010). *Things I've been Silent About*. Windmill Books.
- Nafisi, A. (2014). *The Republic of Imagination*. Windmill Books.
- Orwell, G. (2000). *1984*. Penguin Books.
- Real Academia Española. (s.f.). Libro. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 16 de agosto de 2024, de <https://dle.rae.es/libro?m=form>
- Rushdie, S. (1981). *Midnight's Children*. Recuperado el 16 de agosto de 2024, de, <https://archive.org/details/MidnightsChildren/page/n123/mode/1up>
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Titivillus.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un Joven Novelista*. Editorial Planeta.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Zalipour, A., M M, R., Hashim, R. y Yusof, N. (2011). The Veil and Veiled Identities in Iranian Diasporic Writings. *IPEDR vol.5*, pp. 411-414.