

**EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS: LA HISTORIA REVISITADA DESDE EL
POLICIAL POSMODERNO**

*The Man who Loved Dogs: History Revisited from the Postmodern
Police Novel*

YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (PERÚ)
ywestphalenr@unmsm.edu.pe

Resumen: *El hombre que amaba a los perros* es una novela que subvierte el prototipo modélico de la novela policial iberoamericana contemporánea, y al hacerlo combina de forma ecléctica diversos géneros: se trata de un pastiche, entre novela histórica y novela negra policial, entre novela psicológica y de denuncia social. Lo que surge de esta hibridación es un neopolicial histórico que —por su carácter dialógico y polifónico, mediante la autoconsciencia y la autorreflexividad metaficcional— renueva tanto a la novela histórica como a la policial, y se inscribe dentro de la estrategia narrativa y discursiva de la posmodernidad.

Palabras clave: neopolicial histórico, pastiche, autorreflexividad metaficcional, posmodernidad

Abstract: *The Man Who Loved Dogs* is a novel that subverts the model of contemporary Ibero-American police novel, it combines eclectically diverse genres: it is a pastiche, between historical novel and dark crime novel, between psychological and social denunciation novel. What emerges from this hybridization is a neo-historical crime novel that, because of its dialogic and polyphonic character, self-consciousness and metafictional self-reflexivity, renews both the historical and the police novel and is part of the narrative and discursive strategy of postmodernity.

Keywords: Historical Neopolicial, Pastiche, Metafictional Self-Reflexivity, Postmodernity

El hombre que amaba a los perros es actualmente una de las principales novelas latinoamericanas. Escrita en las primeras décadas del siglo XXI, combina de manera ecléctica diversos géneros: estructuralmente se trata de una hibridación entre novela histórica y policial, entre novela psicológica y de denuncia social. En realidad, se plantea como una historia policial en la que hay un crimen cuya víctima es León Trotsky; un asesino, el agente español de la KGB/GPU, Ramón Mercader; y un investigador, el aspirante a escritor Iván Cárdenas. El método de investigación que nuestro escritor se ve obligado a seguir no es el de la deducción lógica, tipo Sherlock Holmes, ni las corazonadas de Mario Conde, sino el de la reconstrucción histórica. Por eso recurre a textos históricos, biografías y documentos policiales, pero también a fuentes orales, entrevistas, diálogos y cartas propias de una nueva disciplina, la de la historia del pasado reciente, especialidad que surgió en varios países de América Latina como una de las formas de participar en las batallas libradas por la recuperación de la memoria de un pasado controversial y la denuncia social que esta memoria implica (Stern et al., 2013).

El objetivo del presente artículo es examinar la actualización e hibridación que hace el autor de la novela histórica y de la policial, la postura que asume sobre la relación entre ficción e historia y el papel que su obra asigna al escritor en la actualidad. Leonardo Padura nos enfrenta a una novela que deconstruye la historia oficial y subvierte el prototipo modélico de la novela policial iberoamericana contemporánea y, al hacerlo, esboza una mueca burlona a la tradición cubana del policial revolucionario. Expone, asimismo, una reflexión metaficcional sobre el proceso de escritura y la situación del escritor en el seno de la sociedad, reflexiones cuya lectura nos interpela como críticos y nos plantea establecer desde qué horizonte leemos nosotros el texto.

Desde el inicio de la novela, Iván Cárdenas —el narrador— se pregunta “[...] si todo aquel montaje de decisiones mundiales, nacionales y personales (se hablaba incluso del ‘fin de la historia’, justo cuando nosotros empezábamos a tener una idea de lo que había sido la historia del siglo XX) solo tuvo como objetivo que fuese yo quien recibiera, al final de la tarde lluviosa, a esa joven desesperada [...]” (p. 24).¹ La reflexión inicial es clara, ni fin de la historia ni de la novela histórica, sino la relación entre la Historia oficial y la denominada intrahistoria, las vidas cotidianas de seres invisibles que son marginados u ocultados en la primera. En tal sentido, *El hombre que amaba a los perros* interpela racional y afectivamente al lector en general y al crítico en particular, y los lleva a resignificar la experiencia histórica del siglo XX, el llamado siglo corto que según Eric Hobsbawm (1998)² se habría iniciado con el estallido de la Primera Guerra Mundial y habría terminado en 1991 con la caída de la Unión Soviética, periodo que coincide con los acontecimientos narrados en la novela de Padura.

El narrador comparte el desencanto y la crítica a los grandes relatos propia del fin de siglo, pero cuestiona la perspectiva de los propugnadores del fin de la historia cuando en Cuba recién se estaban descubriendo los principales acontecimientos del siglo XX. Irónicamente pone ese comentario entre paréntesis, transformando posmodernamente lo que se presenta como una acotación explicativa, en el eje articulador de la novela. No se trata de un desarrollo tardío, sino de la forma específica en la que se dieron los sucesos en América Latina y en Cuba. La historia existe y tiene que ser revisitada.

¹ Todas las referencias a la novela de Padura, *El hombre que amaba a los perros* (2009), corresponden a la edición de Tusquets Editores (Barcelona, 2014).

² Según Hobsbawm, el siglo se inicia con la catástrofe de la civilización occidental expresada en el estallido de dos guerras mundiales, el surgimiento del fascismo y el nazismo, a lo que le siguen olas de rebeliones y revoluciones que llevaron al surgimiento de los dos famosos campos que dividieron al mundo: el del capitalismo y el del socialismo. La caída del bloque soviético llevó a algunos historiadores como Francis Fukuyama a hablar del fin de la historia.

Tradicionalmente se ha considerado a la disciplina histórica asociada con el criterio de verdad y a la literatura con la verosimilitud, el universo de los mundos posibles; no obstante, recientemente se discute tal categorización. Se trata de discursos con distintos grados de verosimilitud, dependiendo no de los hechos —que no son más que construcciones lógicas para ordenar el caos de la realidad—, sino de las lecturas de estos hechos, diferentes narratividades construidas con enfoques y énfasis distintos. Cabe señalar, además, que el grado de verosimilitud depende, también, del nivel de consenso que ese discurso logre establecer. Si los hechos históricos narrados por Isaac Deutscher y Luis Mercader no tuvieron la recepción ni la receptividad que quizá tenga ahora la novela de Leonardo Padura se debe, en primer lugar, a la capacidad del autor para construir el trasfondo histórico del surgimiento de una burocracia que instauró un régimen de terror no para extinguir al Estado —como planteaba la doctrina marxista—, sino para la destrucción de la sociedad civil misma y la creación de una casta que usufructuó de un Estado cada vez más poderoso y más lejano de los simples mortales.

Así, al ordenamiento objetivo de los “hechos” y a la clara narratividad de la historia se suma la capacidad, propia de la novela, de ingresar en los pensamientos, motivaciones, pulsiones, miedos, dudas y autoengaños de los protagonistas de la historia. Este aspecto “subjetivo” es propio de la novela psicológica, que es, sin embargo, igualmente objetivo porque la historia es hecha por individuos, pues la conciencia individual y social es también parte de la realidad objetiva y juega un papel activo en el proceso de construir o destruir los imaginarios que guían la práctica social de los hombres. Por ello considero que *El hombre que amaba a los perros* es quizá más verosímil que los textos históricos antes mencionados y logra una empatía con miles de lectores ávidos de leer los “hechos” históricos desde esta nueva perspectiva.

La obra de Padura resignifica la relación entre lo social y lo personal. Al sumergirnos en el ámbito de la relación entre ficción e historia recupera la dimensión de lo posible. Como señala Hayden White, “[...] el discurso histórico conduce todo al ámbito de la verdad, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real —al que se aproxima mediante un esfuerzo por completar el dominio de lo posible y de lo imaginable” (2005: 147).³ Esta dimensión es particularmente importante en la construcción de los personajes en la novela en cuestión. De Trotsky se tiene un gran material biográfico disponible, incluso escrito por él mismo, pero no así del misterioso Mercader, lo que permite al autor imaginar escenarios factibles, aunque siempre en el ámbito de lo verosímil.

El campo de los mundos posibles implica un pacto de lectura cuya capacidad de persuasión depende de las condiciones históricas y de los formatos en los que se configuran y difunden. El discurso de esta novela es más verosímil porque no sólo presenta la lógica objetiva de los “hechos”, sino que recurre al retrato biográfico, a la novela psicológica, explorando el mundo interior de sus personajes para hundir a los lectores en la marea de los acontecimientos históricos y en las profundidades de las motivaciones, dudas y reflexiones posibles de los individuos que las vivieron o de aquellos como Iván que terminaron atenazados por la confusión o el miedo. Así, Padura muestra una gran capacidad para transformar la Historia en Literatura, la gran tragedia épica en drama histórico, social y cotidiano, y la lucha abstracta por las ideas en vivencias y conflictos psicológicos y personales de personajes verosímiles.

En su artículo “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, Padura (1999) plantea que, si bien la novela policial en Occidente es un típico producto de la modernidad industrial y el desarrollo de una policía científica, la novela policial iberoamericana no sólo arribó tardíamente, sino que se

³ De no indicar lo contrario, todas las traducciones de las referencias son propias.

desarrolló a contracorriente y como expresión de una contracultura politizada, corrosiva y rebelde, características todas de *El hombre que amaba a los perros*. Pero en su caso, la ficción criminal busca su verosimilitud más que en el documento periodístico, en el terreno de la historia. Por ello, un aspecto decisivo en la estructuración del conjunto de la novela y de su pacto con los lectores es la relación entre verosimilitud y verdad.

Sin embargo, la subversión paródica de la novela policial se revela también en la mirada burlona y desacralizadora frente al núcleo duro del género: el enigma. La muerte de Trotsky no es ningún enigma; se sabe quién lo mató y quién ordenó el crimen. No se trata, como dijimos anteriormente, de descubrir el misterio mediante el método racionalista de deducción lógica de Sherlock Holmes o de las intuiciones y corazonadas de Mario Conde, sino de armar el rompecabezas y releer los hechos históricos distorsionados por la burocracia en el poder y sus representantes locales, hechos ocultos para más de una generación de cubanos. Y lo que surge de esta hibridación es un neopolicial histórico en el que no existen las viejas reglas y se recurre a la novela negra para revelarnos el lado oscuro de la sociedad; no el de las dictaduras militares latinoamericanas, sino el surgido en la histórica lucha por el socialismo en la región.

Definitivamente, muchas de las características del neopolicial definidas por el propio Padura (1999) se pueden encontrar en *El hombre que amaba a los perros*: la visión paródica de ciertas estructuras novelescas, el eclecticismo y la contaminación genérica: el pastiche. De hecho, la obra combate la tradición de la estructura tradicional de la novela histórica y de la policial. En el primer caso, se trata de un relato de ficción que surgió en la mayoría de las naciones industriales de Occidente a inicios del siglo XIX, que buscaba representar de una manera realista las condiciones históricas establecidas en determinadas relaciones espacio-temporales. La novela histórica, al igual que la historia misma, surge como expresión de los intentos de los Estados burgueses de construir el imaginario nacional al que alude Anderson (1993). Las nacientes naciones necesitan una memoria colectiva, y tanto el discurso histórico como el literario constituyen los vehículos ideológicos para la unificación nacional alrededor de un territorio, una lengua y una tradición común.⁴ Padura revive la historia cubana a partir de la forma histórica en la que la isla se incorporó a la economía mundial luego de la Revolución cubana, vale decir, como una economía subdesarrollada supérstite del bloque soviético, situación que estalló con la caída del Muro y devino en el famoso periodo especial; una nación no industrializada, con una economía de exportación de materias primas y una burguesía en el exilio; un país casi sin crímenes en las calles, pero asociada a través del Estado y la burocracia que la gobierna a los mayores crímenes de la historia. Por eso Padura convierte al policial en una indagación histórica o a la novela histórica en una recreación policial.

La novela en sí se presenta bajo la forma de una historia tripartita, estructura que se va a conservar a través de capítulos intercalados a lo largo del texto: la historia de Iván, la de León Trotsky y la de Ramón Mercader. Iván actualiza la lucha de Trotsky por la memoria del pasado reciente, pero a diferencia de él, que lucha por la verdad histórica a través de textos como la *Historia de la Revolución rusa*, *La Revolución traicionada* y la biografía de Stalin, Iván deja una novela escrita como gran testimonio de su experiencia personal por asumir su papel como escritor, y al hacerlo nos plantea a nosotros también este dilema, el rol de los escritores en el seno de la sociedad, rol íntimamente vinculado en la obra al juego de narradores de la instancia narrativa y al desarrollo del punto de vista. Así, existe un primer narrador, Iván, que nos cuenta en primera persona el complejo proceso político y personal por el que atraviesa la elaboración de su novela, lo que configura un cuadro de época y una reflexión metaficcional. La voz

⁴ Al respecto, véanse Lukács, 1966; Chichocka, 2007; y Saint-Jacques, 1986: 42-43.

narrativa se vuelve omnisciente cuando cruza el testimonio oral con textos y documentos históricos. Existe, por último, Dany, el narrador editor, que es quien hace llegar la novela a nosotros. De hecho, la voz narrativa va acompañada de una focalización interna variable, que nos hace partícipes de la cámara subjetiva de todos aquellos que son partisanos en la historia y leen los acontecimientos desde una perspectiva del mundo. Iván no es neutral ni pretende serlo, pone en el banquillo de los acusados a una época y a una casta dirigente.

Al juego de narradores, se suma la de los narratarios. Ana, la pareja de Iván, es la primera destinataria de su relato y es ella la que le exige que lo cuente. En cierta medida, es su lectora ideal; pero también representativa de la exigencia de miles de lectores posibles a quienes, venciendo el miedo, destina este relato. Pero Iván es también el narratario de las conversaciones con Ramón Mercader, convertido este en el narrador oral de parte de su propia historia, lo que hace que Iván sea también un narrador testigo, no de los acontecimientos, sino de su narración. El acto-acontecimiento literario se realiza en un diálogo permanente entre narradores y narratarios, entre la historia narrada y los lectores en un proceso activo de resignificación histórica. De esta manera, el verdadero dato escondido no es quién es el criminal, sino quién es el narrador. Tal parece que se tratara de un juego de máscaras, de un conjunto de matrioskas en el que la develación del misterio pasa de un narrador a otro y de un lector a otro en un proceso de semiosis continua.

Según Terry Eagleton, la obra literaria es una estrategia (2013: 217), y esta “[...] es algo más que una cuestión de organización dinámica. Es más bien una estructura con una determinada intencionalidad incorporada, una estructura organizada para lograr determinados efectos. Es un proyecto, no simplemente un sistema” (2013: 241). ¿Cuál es entonces la estrategia, el proyecto de *El hombre que amaba a los perros*? Busca incitar, estremecer, conmover a los lectores y recuperar la dimensión dialógica de lo sensible. Para lograr el *pathos* y mantener la expectativa tensional, apela a recursos del suspenso narrativo de la novela policial y al horror de la memoria histórica. El suspenso surge no de lo que pueda ocurrirle a los personajes, sino del trabajo de develar lo que sucedió en el marco histórico del totalitarismo soviético, de la intensidad y dramatismo de los crímenes y de la estructura de miedo que éstos crearon. La hibridación de suspenso narrativo y reconstrucción histórica se logra con la dosificación *in crescendo* de la información, hasta lograr el efecto devastador que se busca en el lector. Resultado logrado en gran medida porque se rechaza la omnisciencia para presentar los acontecimientos a través de la percepción de los personajes y la mirada crítica del narrador. No se trata tan sólo de los acontecimientos, sino de sus efectos sobre los seres humanos.

Los capítulos iniciales van a mostrar a dos de los protagonistas, Iván y Trotsky, enfrentados a grandes poderes naturales y meteorológicos, el ciclón — también llamado *Iván*— en su paso por Cuba y, por otro lado, las tormentas de nieve, el aislamiento y la precariedad en la que vive el antiguo dirigente bolchevique en Alma Ata, hoy Kazajistán. El huracán y la tempestad de nieve unen el trópico cubano con la estepa rusa en la metáfora del efecto devastador de la burocracia en la historia trágica y épica de una época, aquella abierta por la Revolución Rusa y las conmociones históricas del siglo XX; ciclo abierto en 1917 y cerrado con la caída del Muro de Berlín en 1989 y el inicio en Cuba del periodo especial. El primer gran trauma histórico aparece cuando Iván da las razones por las cuales silenció la historia que ahora nos va a contar: el miedo; el miedo no sólo de ser censurado, sino de que lo aplasten y lo vuelvan nada. Este primer capítulo se entrelaza con el inicio *in media res* de la vida de Trotsky. La primera imagen que tenemos de él es frente a una bahía helada, en medio de la estepa, rodeado de buques sembrados en el hielo y de arboladuras quebradas en un infierno gélido

con temperaturas que oscilan entre treinta y cuarenta grados bajo cero. Y desde ese primer momento un camino regado de cadáveres a su paso, y el comentario de Piatakov resonando en su cabeza cuando le dice que la acusación de sepulturero de la revolución que había hecho contra Stalin en la reunión del Comité Central en 1926, aquella en la que lo expulsaron del Politburó, se la iban a hacer pagar hasta la tercera o cuarta generación. En realidad, la novela sólo presenta en *flashbacks* la lucha de Trotsky como dirigente de la Revolución Rusa, y el énfasis fundamental está en la historia del profeta desterrado y la de su vida en un planeta sin visado.

La novela no se inicia con el asesinato de León Trotsky para de ahí descifrarlo, como ocurre con las novelas policíacas clásicas, sino con las circunstancias históricas de las dos grandes víctimas, Iván y Trotsky; la muerte de la esposa del primero y su absoluto descalabro psicológico y existencial, el inicio del destierro del segundo y su pelea en condiciones de absoluta desigualdad contra Stalin, para pasar luego a los orígenes sociales y las condiciones históricas de la transformación de Mercader en un agente de la GPU. El método de investigación policial se convierte en el método histórico; combina el estudio de las fuentes históricas tradicionales para lograr el rompecabezas de la reconstrucción histórica con fuentes no tradicionales como la oralidad-ficcionalidad de las entrevistas entre Iván y Mercader. Padura hace dialogar la tradición de la novela histórica con la novedosa historia del pasado reciente, renovando el género policial mismo. Se entrelazan, así, el discurso literario de la verosimilitud ficcional y el verdadero de la historia, o quizá los distintos grados de verosimilitud de ambos discursos.

Si en los dos primeros capítulos se esbozan las inclemencias del clima como metáfora de la situación de desastre histórico impuesto sobre sus vidas, en el caso del capítulo sobre Mercader el incipit es: “Sí, díles que sí”, afirmación que naturaliza el diálogo de respuesta al pedido de su madre, Caridad, de unirse a la GPU. El énfasis está puesto en las decisiones que van a marcar el destino del victimario, aunque de inmediato se va a contextualizar la determinación del personaje mostrando el caótico entorno social y familiar que permite comprender las acciones sucesivas del protagonista. La imagen de la madre es decisiva, como lo es la relación edípica revelada en la perturbación constante que los besos maternos con sabor a anís producen en el hijo a lo largo del relato. Cuando Caridad visita a su hijo en el frente para pedirle que ingrese al servicio de espionaje soviético, el narrador hace brevemente un retrato de la familia Mercader. Su hermano mayor, Pablo, muerto en combate en el frente de Barcelona; su madre, Caridad, miembro fanatizada del PC y agente de la NKVD (GPU); y por último, su hermano menor Luis, en ese entonces de catorce años, candidato a integrar las juventudes comunistas.

Uno de los procesos más interesantes de los mundos posibles construidos en la novela es la configuración textual —a través de la situación de la familia Mercader— del proceso de decadencia de la burguesía española y catalana, y los distintos horizontes políticos que quieren traerse abajo el sistema. Aparecen en sus páginas anarquistas, comunistas, sindicalistas, nacionalistas y miembros del POUM de Andreu Nin, antiguo miembro de la Oposición de Izquierda en Rusia y uno de los colaboradores más importantes de Trotsky, pese a las diferencias que tuvieron respecto de la línea a seguir durante el desarrollo de la Revolución española. La figura de Nin representa la entereza del revolucionario —admirado incluso por Mercader— y el verdadero líder de masas que Trotsky aspiraba ganar para su movimiento de oposición y no la pléyade de intelectuales, sectarios y jóvenes sin experiencia que infestaron su movimiento como consecuencia de las derrotas. La novela reconstruye, asimismo, las grandes batallas históricas libradas en el seno del partido bolchevique desde 1926 y las consecuencias que éstas

tuvieron en el fracaso de los principales levantamientos revolucionarios luego de la Revolución Rusa. Recurriendo al monólogo interior y al discurso indirecto libre, seguimos las múltiples reflexiones de Trotsky sobre la naturaleza de las decisiones que tomó, la subestimación que hizo de Stalin y el papel que jugó su propio orgullo en muchas de ellas; participamos de sus cavilaciones sobre la disyuntiva entre prohibir o consentir el derecho a las facciones y si era correcta o no la existencia de una prensa sin censura. Las dudas y angustias incluyen el análisis retrospectivo de aquellas medidas militares y coercitivas que tuvieron su justificación en circunstancias históricas en las que podrían haber perdido el poder, pero que eran el apoyo de la burocracia para eliminar toda forma de oposición, incluida la oposición en el interior del propio partido, y que implicó posteriormente la represión masiva y la destrucción de amplios sectores de los propios dirigentes comunistas y de la sociedad civil en su conjunto.

De esta forma, el discurso se vuelve abiertamente político y de denuncia histórica y social. Si bien se construye la figura de Trotsky en combate permanente con el fantasma de Stalin y la realidad cotidiana de su persecución, queda claro que lo que estaba en juego no era sólo un conflicto de personalidades, sino de líneas políticas respecto de la defensa de la Unión Soviética y la extensión de la revolución. Para Trotsky, había que abandonar la política de socialismo en un solo país, la colectivización forzosa y el stajanovismo; había que condenar con indignación el asesinato de todo los integrantes del viejo Comité Central del Partido Bolchevique, sus familias y allegados en los infames juicios de Moscú y reprobar el descabezamiento del Ejército Rojo que condujo al oprobioso pacto Hitler-Stalin, políticas que llevarían al desastre interno y al fracaso de la revolución mundial.

La configuración de la tragedia personal de Trotsky como personaje se mide entonces por la ironía trágica que supone la absoluta contradicción entre su creciente aislamiento personal y político, y las grandes tareas que postulaba para la Revolución mundial. Se desplaza alrededor de tres continentes, pero en lugar de que estos viajes representen conquistas para la revolución mundial son expresión de su progresivo acorralamiento. El manejo de los espacios por los que transita en ese viaje sin visado a lo largo del planeta es fundamental para construir la imagen de aislamiento: la frigididad de las estepas rusas camino a Alma Ata y las cabañas que habitaron, lugares cerrados de reclusión pese a la inmensidad de los espacios abiertos que lo rodean; la isla de Büyük Ada, la más grande de las islas Prinkipo, aislamiento insular convertido en defensa natural, que sin embargo no logró evitar el incendio de la vieja villa elegida como vivienda. La desaparición de los archivos, papeles y fotos de la revolución del dirigente bolchevique une así los intentos de confinamiento espacial con los de la reescritura de la historia; se busca construir un nuevo cronotopo a la medida de la visión estalinista de la historia, relaciones espacio-temporales en las que Trotsky y posteriormente todos los principales dirigentes bolcheviques desaparecen de la foto, ocultos por una barrera inventada o cualquier otro mecanismo que ayude a la falsificación de la historia, así haya que matar a los que no logran ubicar los aportes de Stalin a la teoría.

El aislamiento se hace más evidente a medida que la situación política se torna aguda. Trotsky pugna por nuevos sitios para vivir que le permitan estar más cerca de los acontecimientos históricos europeos, pero incluso cuando logra un relativo acercamiento a dichos eventos, como durante su breve estadía en Francia antes de ser deportado a Noruega, está lejos de ellos, pues sus seguidores son pequeñas capillas de revolucionarios de salón. Se angustia al comprender las enormes situaciones revolucionarias que se abrían y la incapacidad de intervenir en los hechos históricos con pequeños grupos fragmentados y dispersos, sin experiencia ni trayectoria y sin tradición de participación en los movimientos de masas ni en la lucha contra el Estado, grupos, además, profundamente infiltrados

por la policía secreta soviética. El encierro es ahora físico y político. La incomunicación continúa en Noruega, obligado a vivir en una aldea despoblada en un fiordo a treinta kilómetros de Oslo, mientras se desarrollan nada menos que los infames juicios de Moscú. Por último, México, el lugar del enclaustramiento final, la vida en una casa con altos muros, torreones y controles de seguridad, paredes que no lograron evitar el piolet asestado en su cabeza, pero tampoco el histórico alarido cuyos ecos resuenan en este neopolicial histórico.

El drama histórico es también el familiar. El retrato que se construye del viejo dirigente bolchevique presenta, en primer lugar, los rasgos de un luchador indomable: su negativa a aceptar imposiciones de la burocracia rusa, la de los gobernantes de turno en Turquía, Noruega, Francia y finalmente México, con la única excepción de no interferir en sus políticas internas. Negativas que ocasionan desde que lo saquen a rastras de un tren hasta negarse a viajar si no permiten que también lo haga la perra Maya, considerada un miembro más de la familia. Conmueven sus grandes esfuerzos y largas jornadas de trabajo para combatir el aislamiento a través de la escritura, ya no convertido una vez más en “la Pluma”, sino reducido a ella. Pero esa intransigencia con la que se trata a sí mismo y la vara con la que exige a sus hijos como Liova contrastan con la preocupación y las lágrimas vertidas por la muerte de todos y cada uno de sus hijos, familiares y amigos; primero, Nina a los veintiocho años, muerta de tuberculosis; luego, la carta desgarrada que enviara acusando al estalinismo por el suicidio de Zina, impedida de regresar a Rusia donde estaba su hija porque le quitaron la nacionalidad; la posterior denuncia por la muerte de León Sedov en París, debida a la intervención de un agente soviético infiltrado en el grupo trotskista; y finalmente, la muerte de su hijo Sergei, científico apolítico ruso, muerto en los campos de concentración por negarse a delatar a su padre. Sin embargo, el destino de la familia de Trotsky es parte del cortejo fúnebre de lo que se narra sobre la historia de otros miembros del antiguo Comité Central de la época de Lenin: Kamenev, Zinoviev, Bujarin, Piatakov y muchos otros, e incluso de personajes como Blumkim, fusilado por llevar algunas cartas de Trotsky a Rusia. El retrato se humaniza y se termina de perfilar con su gusto por la pesca, los paseos en el campo, el amor a los perros y la crianza de conejos. Los ardores del sexo y las pulsiones pasionales son también parte del cuadro, y lo vemos sucumbir ante la tentación de su anfitriona Frida Khalo.

Padura logra un retrato biográfico que representa una continuidad con la autobiografía del propio Trotsky (2010); aborda ya no el periodo de ascenso al poder, sino el de su lucha contra la corriente. El mérito del autor se da en su capacidad de configurar un personaje complejo y multidimensional que se mantiene a la altura de la imagen que el propio personaje hizo de sí mismo; el relato de una vida construida alrededor de un solo objetivo, la revolución. Puede presentar innumerables facetas, pero articuladas en la sólida personalidad de un personaje que se mantiene fiel a sí mismo y evoluciona en el sentido de su capacidad de entrever la marcha de la historia y su propio destino y luchar contra él. Mercader, sin embargo, es configurado como un personaje absolutamente trágico y plástico; evoluciona de ser el militante idealista que pelea en el monte durante la Revolución española, a convertirse en el espía cínico que aprende a matar a sangre fría y sin razón aparente, que es entrenado para guardar silencio y que, a pesar de su consciencia del proceso de degradación, se torna en parte del engranaje policial y luego logra algunas ventajas de esta posición.

En realidad, lo que define la categoría de policial en la que se inscribe *El hombre que amaba a los perros* no es sólo el tipo de investigador, sino el asesino. Son Mercader y el aparato policial al que está asociado los que la configuran como una novela negra. Mercader epitomiza la gran tragedia histórica del siglo XX, el paso de una revolución victoriosa a la contrarrevolución, ataque que vino de las

fuerzas disímiles del holocausto y los gulags. La novela interpela a ambas, pero se centra en aquella que tiene una importancia personal para el narrador. Lo que Iván devela y lo que le preocupa es que en realidad el crimen queda impune; la justicia es prácticamente inexistente. Si bien el asesino recibió veinte años de cárcel en México, luego fue reintegrado a la casta burocrática y vivió condecorado en la URSS y gozando de algunos privilegios. En Cuba contaba con chofer y carro diplomático. La novela cumple, entonces, la función de garantizar la justicia poética, no sólo a la figura histórica de Trotsky, sino a la de todos aquellos que se enfrentan y luchan contra la burocracia. El público, los lectores, constituyen el real jurado y son los que emitirán el veredicto final. El modo artístico en que opera la justicia poética en Padura está directamente vinculado a la manera cómo construye los retratos biográficos, a la cáustica mirada con la que captura el papel de la maquinaria burocrática y sus engranajes, la mediocridad y sumisión de sus funcionarios y la interrogante política y corrosiva que la estrategia de obra abierta de la novela plantea a los lectores como actividad de semiosis y resignificación permanente de la historia.

El retrato biográfico de Mercader revela esta dimensión trágica. La evolución de su familia, particularmente la de su madre, Caridad, va a ser un interesante prisma de la decadencia de la vieja burguesía española y del advenimiento de una nueva época. Ella mantiene primero una relación idílica con el padre, periodo durante el cual Ramón va a uno de los colegios más caros de Barcelona y escucha hablar cuatro idiomas en su casa. No obstante, la familia burguesa se rompe cuando el respetable y católico marido burgués inicia a la esposa en la heroína y prácticas sexuales humillantes para ella. Burdeles, alcoholes, drogas y el descenso al mundo de una humanidad turbia de lumpen y libertarios que querían voltear patas arriba el orden burgués y explotador. Sus actividades anarquistas la llevan a entrar en conflicto con las propiedades de su marido y la encarcelan, pero éste, en complicidad con el hermano juez de Caridad, la interna en un manicomio para su desintoxicación, lugar de encierro y electroshocks. Liberada por las amenazas y presión de los anarquistas, se va de su casa con sus cinco hijos y se afincan en Toulouse, donde trabaja en un restaurante en el que varias personas sufren envenenamiento por intoxicación. Luego del despido y de un intento de suicidio, Ramón ve llorar por primera vez a su madre, y comprende que había que hacer la revolución para cambiar ese mundo de mierda, y que eso implicaba la acción conjunta de mucha gente.

Caridad es consciente de que ese odio que la corroe afecta a toda su familia. Hay dos momentos cruciales en la construcción ficcional de la relación madre-hijo: el primero cuando el aún joven combatiente idealista catalán abandona temporalmente las trincheras para encontrarse en una cita con su madre, que le propone el ingreso a la GPU. Acude al encuentro con Churro, su gran compañero de combate, el can al que su madre mata de un tiro como un anticipo de la necesidad de controlar cualquier tipo de afectividad para poder realizar las tareas que a partir de entonces le encomendarían, y quizás como alusión simbólica a la muerte de Ramón Mercader y su transformación en el agente de la cabaña 13, instalación rodeada de cercos metálicos y de bosque donde realizó su entrenamiento hasta convertirse en un real soldado estalinista.

El segundo momento se da días antes de que Ramón lleve a cabo el atentado final contra la vida de Trotsky, cuando su madre le cuenta detalles escabrosos de las exigencias sexuales de su padre y las experiencias humillantes que tuvo que vivir. Actúa aquí como agente de la GPU que sabe que es necesario recargar el odio del hijo contra el sistema y que este se vuelque contra el enemigo de la revolución, contra aquel a quien mantuvieron con vida para tener a quién culpar de las derrotas internacionales y acusar de los complots, persecuciones y asesinatos internos. Son importantes estos detalles de las relaciones intersubjetivas

entre el agente y su madre porque es aquí donde vemos la capacidad de penetración psicológica del autor en la construcción de un personaje del que no se conocen más que sus acciones. La dependencia psicológica de la madre, la inseguridad frente a la mujer amada, la necesidad de reconocimiento, tanto de ella como de la madre, el temor frente a la maquinaria que va descubriendo y el orgullo de sentirse parte de ella, la frialdad y el gozo maligno de la conquista y el dominio de la secretaria de Trotsky como parte del plan para acceder a él; todo esto es parte de la plasticidad del personaje diseñado por Padura y de la verosimilitud de la imagen creada.

Ahora bien, la dimensión trágica de Mercader como personaje no quedaría completa sin la naturaleza de la relación que establece con África, el gran amor de su vida, ese amor que no puede realizarse por incompatibilidad con sus respectivas militancias, y que se inscribe por lo tanto en las grandes tradiciones del amor cortés. África, recia, insondable y salvaje como el continente, militante que cita a Marx, Engels, Lenin y ve al querido camarada Stalin como el guía del proletariado mundial, es literalmente su otra mitad, una suerte de vida paralela a la suya en zapatos de mujer. Ella, al igual que Ramón, vive la situación política con un apabullante entusiasmo romántico. España entra en un torbellino de cambios: la caída de Primo de Rivera, los sindicatos socialistas y anarquistas se fortalecen, los republicanos socialistas ganan las elecciones municipales de 1931 con apoyo de sindicalistas y provocan la caída de la monarquía y proclaman la Segunda República. Sucesos posteriores llevarán hasta el estallido de la Guerra Civil Española.

En ese contexto, África tiene una influencia decisiva; tres años mayor que él, morena, guapísima, es uno de los grandes detonantes para que se lancen juntos a la más trepidante vorágine política, y a partir de ese momento la vara con la que va a medir su militancia y la consciencia trágica permanente de que sólo un salto mortal le permitiría estar a la altura de su gran amor. Fue ella quien por primera vez le habló del oportunista Trotsky, en ese entonces desterrado en Turquía, y le contagió su odio; fue ella también quien le inculcó la devoción a Stalin. Si al convertirse en agente Mercader se volvió un fantasma, ella es el fantasma de otro fantasma. También es miembro de la policía secreta, se entrena en el mismo campo que él y es parte de la red de agentes asignados al asesinato de Trotsky, pero a pesar de haber tenido una hija juntos, Lenina, no pueden compartir su vida, y ni siquiera se ven porque el amor y la familia pueden lastrar al revolucionario para la causa. Ramón no llega ni siquiera a conocer a su hija. La dramática verosimilitud de la relación se conecta con las mismas convicciones y conductas que compartieron muchos otros revolucionarios de innumerables latitudes.

Padura construye un personaje plástico y contradictorio. Aun en los periodos más oscuros de la novela negra, Mercader conserva sentimientos del revolucionario catalán. La época inicial de militancia idealista es la imagen a la que siempre regresa incluso en las peores épocas de purgas, claudicaciones y abierto cinismo. La fase de espía se inicia cuando su madre le dice en las trincheras que a él lo necesitan para una guerra que les va a permitir ganar las otras. El gran artífice de su transformación es Kotov, siniestro personaje, responsable directo del entrenamiento de su operativo y pareja de su madre. Pero Mercader no es un simple títere o marioneta; es víctima de sus propias decisiones individuales. La transición de militante a espía es un proceso construido textualmente, iniciado cuando Ramón se dedica al marcaje y seguimiento de opositores en hoteles, y Padura nos hace dialogar con los escritores que se sumaron a las brigadas internacionales, escenifica encuentros con George Orwell y nos convierte en partícipes de la presencia de John Dos Passos. Con todo, quizá la operación que marcó el paso definitivo del uno al otro se construye textualmente cuando le

asignan el traslado de un espía prisionero a Valencia. Mercader ve que en el operativo participa el importante dirigente ruso Orlov y descubre que se trata nada menos que de Andreu Nin, quien fuera posteriormente ejecutado. Sabe quién es, incluso admira su entereza, pero ya está atrapado en la maquinaria, y no va a decir nada del asesinato como método de dirimir diferencias políticas en el seno del propio movimiento revolucionario.

Sin embargo, tal vez la mayor maestría en la construcción de escenarios ficcionales verosímiles se da en el capítulo del entrenamiento de Mercader en la Unión Soviética. No importa si se hizo efectivamente ahí o en otro lugar, la descripción de su transformación en el soldado 13 es absolutamente extraordinaria. Luego de las pruebas físicas y psicológicas a las que lo someten, que incluye el asesinato de un hombre a sangre fría, deberá adoptar la personalidad que le asignen. Quedó atrás, definitivamente, el romántico joven de ideales comunistas. Es ahora el esquizofrénico agente de personalidades múltiples, el burguesito belga Mornard, el falso Franc Jacson, manifestación de lo que —con ironía desliza el narrador— se podría llamar “el hombre nuevo”, y que más allá de si asistió personalmente o no al juicio de Yagoda, es claro que comprende la degeneración de un poder que fuerza confesiones y manda matar a todos los viejos revolucionarios e incluso a aquellos que se subieron tardíamente al carro del poder y terminaron siendo arrollados por el mismo reino del terror que ayudaron a construir. El nuevo Mornard se sumerge en las falsificaciones históricas; comenta con cinismo los periódicos que hablan de un nuevo juicio a Bujarin, Rikov y Yagoda; acepta las conclusiones del último juicio en el que se dice que León Trotsky había conspirado para asesinar a Lenin en 1918 y que Sverdlov había sido agente alemán desde 1921 y británico desde 1926. Éste fue “el hombre nuevo” que trabajó tres años para tejer las redes que le permitieran acceder a la casa de Trotsky y cumplir su cometido clavándole un piolet en la cabeza.

Raymond Chandler (1976) plantea que el héroe real de la historia de misterio es el detective, que todo depende de su personalidad, y que, si no tiene una, tiene muy poco. En *El hombre que amaba a los perros*, el investigador es un escritor, y su oficio, su personalidad y las circunstancias históricas en las que se encuentra son decisivas en la estructuración, el tono y el derrotero de la trama novelesca. Al igual que Mario Conde, el conocido protagonista de las novelas policiales de Padura, Iván es un escritor frustrado, pero no por no escribir, sino sobre qué y cómo hacerlo. Conde es investigador y quiere ser escritor, Iván es escritor, pero se convierte en investigador. La literatura se revela para él como indagación literaria, histórica y personal. Iván nos advierte que la historia que nos va a contar es, y al mismo tiempo no es, la historia de su vida. Se trata, más bien, de la intersección de las vidas públicas y privadas de los tres protagonistas, intersección leída desde la mirada y el punto de vista de Iván, porque, como señala María Cichocka: “La escritura de la historia, que no es ni neutral ni imparcial, sigue siendo un verdadero juego de poder. La conquista y la colonización, la revolución y la independencia no rompen con el control político sobre la escritura de la historia, que se expresará de manera diferente” (2007: 134).

Así, la historiografía tradicional narra la historia desde el punto de vista de los vencedores. Padura recurre a la historia para recuperar el discurso de los vencidos, su obra no habla del pasado en sí mismo, más bien busca la explicación del presente. *El hombre que amaba a los perros* recurre al discurso literario para revivir lo singular e irrepetible del trauma histórico tal como fue experimentado por los condenados y censurados, por los vencidos; la resistencia de estos es la que hoy permite establecer una relación dialógica con los lectores que subvierte el discurso oficial y recupera el valor de la voz disidente y cuestionadora, elemento clave para construir un contradiscurso y moldear el futuro.

Ya desde el primer capítulo se intersecan los caminos de la historia social e individual: la muerte por un cáncer óseo de Ana, la mujer del narrador, como consecuencia de las duras condiciones de vida durante el periodo especial; la superposición de los dramáticos momentos de los días previos a la muerte con el avance avasallador del huracán *Iván*, tocayo de nuestro narrador; la presentación de Dany, mostrado inicialmente sólo como uno de los amigos solidarios que lo ayudaron a sobrellevar la tragedia familiar, pero que se convertirá al final en el narrador-editor de la novela; y, por último, el cruce de su historia amorosa personal con el destino de Cuba y de la Unión Soviética.

Las secuencias en la Isla aparecen siempre en el espacio de la playa, apariencia engañosa de una vida apacible y afable transformada en ciclones estacionales, pero el retrato biográfico que se configura de nuestro narrador y protagonista es el de la vida de un escritor frustrado que fue marginado y a quien para bajarle los humos se lo destinó a trabajar en una radioemisora en Baracoa. Su estadía en esa virtual Siberia tropical lo llevó al alcoholismo, la dejadez, al abandono y la poca autoestima. De joven participó de la Revolución Cubana, en la zafra, el corte de caña y creyó en las promesas de la salida del subdesarrollo. El fracaso económico se ha ido transformando, sin embargo, en exigencias ideológicas, y a las personas que caen en desgracia, sea por un comentario inoportuno, porque son homosexuales o no escriben de acuerdo a la línea, las marginan, expulsan o parametran. En su primer libro, *Iván* escribe lo que debía escribir; pero cuando intenta matizar su realismo socialista de hombre nuevo, lo golpean con una regla para que retire las manos. De joven se caracterizó por su entusiasmo militante y su invencible fe en la revolución, por un gran romanticismo, pero ahora está exhausto, agotado y ha perdido la fe.

La historia de *Iván* articula las otras dos, pero se nos hace muy próxima por tratarse de experiencias en nuestro continente y de las memorias del pasado reciente. Nos presenta el huracán de rachas de aire turbio que recorren silenciosa pero devastadoramente la isla, las pretensiones de lobotomía sin cuestionamiento y la insularidad, no geográfica ni producto del boicot imperialista, sino como instrumento de los jefes locales para ocultar los tanques de Praga, la Revolución Cultural China, la matanza de Tlatelolco, el surgimiento del movimiento *hippie* o la revolución sexual. La tragedia personal entrelaza diversos discursos, la caída de la Unión Soviética y el “fin de la historia” con el descubrimiento del carácter policial de la historia del siglo XX, el derrumbe de su vida personal con la decisión de escribir y publicar su novela. El amor por Ana es su única tabla de salvación y lo que impide que caiga de cabeza en el foso; ella y la solidaridad entre amigos convierten las difíciles circunstancias del periodo especial en una etapa de absoluta felicidad y le dan fuerzas para escribir y seguir viviendo. Por eso cuando ella muere, se derrumban no sólo su casa, sino también su vida y sus sueños. Pero deja un legado, su gran neopolicial histórico, aquel que no quiso publicar por MIEDO, con mayúsculas, para que su amigo Dany, también escritor, sea quien lo publique.

El relato de *Iván* coincide con la perspectiva del desencanto del fin de milenio. Al cuestionar y resignificar el pasado y la función social de la historia, la novela deconstruye la historia oficial, y al hacerlo le abre al lector innumerables posibilidades y un nuevo horizonte de expectativas que contribuyen a moldear el contenido de la dimensión social del imaginario sobre el futuro. Tal como señala White: “La relación entre una militancia política dirigida al futuro y otra dirigida al pasado plantea la cuestión de la función social de la noción de ‘historia’ privada de sus dimensiones futuristas tradicionales” (2005: 156-157). Hay que deconstruir la utopía para refundar una nueva.

Además de sobre sus amores y amigos, la novela indaga, cuestiona y reflexiona sobre la literatura como oficio, como representación, como escritura

autoconsciente en diálogo consigo misma y con la historia. Es también, en tal sentido, una novela metaficcional, en primer lugar, porque reflexiona y nos muestra los procedimientos textuales de la novela misma y cómo la construyó, el trabajo de investigación alrededor de ella y su estructuración. Juegan un papel clave los encuentros entre Iván y Mercader, en los que se combinan la ficción con la indagación histórica. Incluye también las búsquedas literarias del escritor, las tradiciones a las que adscribe, su postura en el seno de la comunidad literaria cubana de su época y sus relaciones con el Estado, así como alusiones intertextuales y juicios de valor sobre muchos escritores de la escena literaria mundial del siglo XX.

El primer guiño intertextual es el título de la novela misma *El hombre que amaba a los perros*. En su primer encuentro con Mercader él leía *Asesino en la lluvia*, cuento que daba el título al conjunto e incluía a “El hombre que amaba a los perros”, la historia de un matón profesional que amaba a los perros. Pudo haber llevado ese día *El largo adiós*, del mismo Chandler; *Corre, Conejo* de Updike o *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa, pero el azar vincula a la novela negra literaria con la novela negra de la historia. Al mencionar estos textos Iván construye su tradición poética, como también lo hace cuando alude a *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante y los textos anteriores escritos en Cuba sobre el asesinato de Trotsky o a escritores como Sartre y Camus.

Asimismo, Iván establece una postura frente a reconocidas figuras del campo literario soviético y mundial a través de la narración de la vida de Trotsky. Seguimos las lecturas del revolucionario ruso sobre literatura francesa: obras de Simenon, Céline, Malraux, sus comentarios sobre el libro rastreador y la degradación moral de Gorki, sus reflexiones sobre Maiakowski, el debate sobre el arte y la revolución, la vanguardia y el realismo socialista. Maiakowski y su frase “la mierda petrificada del presente” es un síntoma que lleva a Trotsky a comprender por qué se había suicidado; la diferencia entre las actitudes de Tolstoi, muestra de entereza e indignación moral que se mantuvo firme ante la autocracia, y Maiakowski, que guardó silencio como creyente y se quebró. Participamos también de las discusiones del líder bolchevique con Breton y la firma del *Manifiesto por un Arte Independiente*.

La novela de Padura no está hablando del pasado en sí mismo, indaga en él como fuente de lo que se manifiesta en el presente. El escritor elige qué novela histórica crear y cómo hacerla, pero no sólo la escribe, sino que decide hacer consciente a sus lectores de dicho proceso. En su caso, nos da pistas de lectura de por qué recurre a una mezcla de géneros.

Diversos estudios vinculan metaficción y posmodernidad y hacen énfasis en cómo la autoconciencia y la autorreflexividad son características definitorias de este tipo de literatura (Ardila, 2009).⁵ Por la presencia de la intertextualidad y su carácter dialógico y polifónico, *El hombre que amaba a los perros* se inscribe dentro de la estrategia narrativa y discursiva de la posmodernidad. Se trata no sólo de una “ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa” (Hutcheon, 2013: 1), sino una de las “obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre la

⁵ Se puede revisar también la revista *Anthropos*, 2005, número 208, dedicada a “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”, particularmente los artículos “Variaciones sobre el relato y la ficción” de Antonio Gil González (pp. 9-28) y “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” de Patricia Cifre Wibrow (pp. 50-58). Véase también el libro de Djibril Mbaye, *La obra de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica: El enigma Aira*, publicado en 2013 por la Editorial Académica Española; y el libro de Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, editado en 2002 por el Departamento de Filología inglesa y alemana de la Universidad de Valencia.

relación entre ficción y realidad” (Waugh, 1984: 2). O tal como Genette plantea, “un relato en segundo grado”, “un relato en el relato” (1972: 238-239). En otras palabras, un discurso sobre otro discurso. Es el ejercicio de recuperar la historia a través de la literatura para que, luego de enterrar a los muertos de todos los crímenes recogidos en este gran neopolicial histórico, los sobrevivientes podamos reconstruir la utopía o, si es necesario, crear una nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- ARDILA, Clemencia (2009), “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, *Estudios de literatura colombiana*, n.º 25, pp. 35-59.
- CHANDLER, Raymond (1976), “Apuntes sobre la novela policial”, *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- CHICHOCA, Marta (2007), *Entre la nouvelle histoire et le Nouveau roman historique*. París, Harmattan.
- EAGLETON, Terry (2013), *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona, Península.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*. París, Éditions du Seuil.
- HOBBSAWM, Eric (1998), *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, Grijalbo Mondadori.
- HUTCHEON, Linda (2013), *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- LUKÁCS, György (1966), *La novela histórica*. Ciudad de México, Ediciones Era.
- PADURA, Leonardo (1999), “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica*, vol. 28, n.º 84, pp. 37-50.
- ____ (2014 [2009]), *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona, Tusquets Editores.
- SAINT-JACQUES, Denis (1986), “Le roman historique”, *Nuit Blanche*, n.º 22, pp. 42-43.
- STERN, Steve; WINN, Peter; LORENZ, Federico; y MARCHESI, Aldo (2013), *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- TROTSKY, León (2010), *Mi vida*. Madrid, Fundación Federico Engels. Ciudad de México, Museo Casa de León Trotsky.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres, Routledge.
- WHITE, Hayden (2005), “Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality”, *Rethinking History*, vol. 9, n.º 2/3, junio-septiembre, pp. 147-157. Consultado en <<https://doi.org/10.1080/13642520500149061>> (12/11/2017). DOI: <<https://doi.org/10.1080/13642520500149061>>.