Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Doctoranda
Mgter. Karina Beatriz Lemes

Huellas de lo ensayístico en la narrativa española posmoderna: Enrique Vila Matas y Javier Marías

Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de "Doctora en Ciencias Humanas y Sociales"

"Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al complimiento de la Ley N° 26.899".

Directora
Dra. Mercedes García Saraví

Posadas, mayo 2025

Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

rid.unam.edu.ar

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

DOCTORADO EN CIENCIAS HUMANAS

DIRECTORA: Dra. Mercedes García Saraví

HUELLAS DE LO ENSAYÍSTICO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA POSMODERNA: ENRIQUE VILA MATAS Y JAVIER MARÍAS

DOCTORANDA: Mgter. Lemes, Karina Beatriz

22/05/2025

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación De (Re) Configuraciones menores (Parte I y II) y sigue en Escrituras Intersticiales Menores que concluye este año 2025, fecha más que adecuada para cerrar con él mi propuesta de investigación.

Agradezco infinitamente a la Dra. Mercedes García Saraví por convocarme a su actividad de investigación allá por el año 1999 y desde ese momento enseñarme a amar esta labor, así como también conectarla con la docencia.

Mi trabajo no empieza con esta tesis, sino que se continúa y viene desde mi trabajo de tesina de licenciatura, cuando otras fueron mis inquietudes, siempre vinculadas al género ensayístico. En el 2017 con la tesis de maestría trabajé con Enrique Vila-Matas y allí despunta con más fuerza mi interés por lo que más adelante denomino el gesto ensayístico que atraviesa la novelística de Vila-Matas y de Javier Marías; y todo lo que mediante dicho gesto se logra en la narrativa española de fin de siglo pasado y comienzo de este.

Agradezco a la Dra. Ana María Camblong que siempre colaboró conmigo cediéndome gran parte de la narrativa de Vila-Matas, sus momentos de escucha y sobre todo mis momentos de escucharla aportándome ideas sumamente valorables. Así como también al Laboratorio de Semiótica en donde nos sentimos albergados, contenidos y representados varios proyectos de investigación. Como dice Camblong nada se logra en la soledad y la investigación como la tarea docente se enriquece con el otro.

Mi gratitud para la Dra. Carmen Santander y su grupo con quienes compartimos por algún tiempo el mismo objeto de estudio y con los que hemos tenido conversaciones enriquecedoras.

Gracias a mis colegas del proyecto por sus palabras de aliento, por confiar en mí no solo como miembro sino como co-directora del proyecto. Entre ellos valoro la escucha y lectura atenta, respetuosa de Gabriela Román. A mis colegas del Departamento de Letras por el apoyo, respeto y cariño.

Gracias a la universidad pública que me contuvo y me dio mi misión en la vida: ser docente.

Finalmente y no por ello menos en importancia, gracias a mi familia que me enseñó a perseguir y esforzarme por mis sueños.

Contenido

AGRADECIMIENTOS… 2

ÍNDICE… 3

INTRODUCCIÓN 4

CAPÍTULO I: Hacia una cartografía de la novelística española de fines del siglo XX y principios del XXI: rupturas y devenires… 27

CAPÍTULO II: De los quiebres narratológicos en clave posmodernos: Vila-Matas y Javier Marías… 44

Enrique Vila-Matas y Javier Marías. La representación del discurso especular en la literatura 53

CAPÍTULO III: La perplejidad como dispositivo identitario de los escritores: Enrique Vila-Matas y Javier Marías… 60

De los entresijos en Vila-Matas… 62

De las (per)turbaciones en la identidad del autor: Javier Marías… 74

CAPÍTULO IV: La transgresión genérica como proyecto creador: La asesina ilustrada/ Negra espalda del tiempo… 85

Por una literatura del riesgo: La asesina ilustrada 88

Un señuelo en clave ficcional: La negra espalda de no lo venido… 93

CAPÍTULO V: De las figuraciones del yo en la narrativa española: el caso de Vila-Matas y Javier Marías… 99

De los pentagramas de la obra de Vila-Matas 107

En torno a las figuraciones de Javier Marías… 114

CAPÍTULO VI: De los avatares de la lectura: Vila-Matas y Javier Marías. 125

CAPÍTULO VII: La creatividad bajo la lupa: La crítica vs. la crítica 147

Sobre las cavilaciones de Vila-Matas… 158

Amor y odio: las reflexiones de Javier Marías… 165

CONCLUSIONES 174

BIBLIOGRAFÍA 197

INTRODUCCIÓN

> La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –esta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil.
>
> Jorge Luis Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" (1951), *Otras inquisiciones* (1952).

La propuesta del siguiente trabajo de investigación es reconocer, describir y analizar las novelas de dos autores españoles: Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) y Javier Marías (Madrid, 1951-2022) en el sentido de hallar la manera en que las huellas de lo ensayístico permiten organizar la trasgresión genérica en la prosa narrativa. Estos novelistas proponen una perspectiva en la cual los hablantes interpretan el mundo no solo desde la racionalidad sino también y en gran medida a través de la literatura pues sostienen, y no solo ellos, que la misma es un discurso fundante en la vida del ser humano.

Los mismos plantean una manera de concebir la literatura que trasciende el concepto de lo genérico y esbozan como motor generador la trasgresión, la hibridez y la heterogeneidad, fenómenos exacerbados en la sociedad posmoderna[1].

Los rasgos que caracterizan a sus discursos son la fragmentación, la deconstrucción, la intertextualidad, la interculturalidad, el collage, la heterogeneidad y el pluralismo. A estas tendencias subversivas se les suman la parodia, la autorreflexividad, la metaficción, y las figuraciones del yo que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas.

La transgresión genérica provoca que los géneros se potencien, experimenten cambios, y en algunas situaciones pueden estallar.

[1] Somos conscientes de la complejidad que suma a esta investigación el uso de este controvertido concepto, no obstante se harán las consideraciones pertinentes a los efectos de lograr claridad en el tema analizado.

Cada uno de aquéllos está fundado por un grupo singular de pautas implícitas, que pueden compartirse con otros formatos. Estas características permiten ampliar, restringir y combinar normas que cuando alcanzan el límite generan un nuevo paradigma. Lázaro Carreter sostiene que todo género emerge de la superación del borde de otro anterior (Fuentes Trigal, 2011).

El ensayo se presenta en otros casos como una producción que conjuga en su matriz presuntamente racional la experimentación, la trasgresión. Entonces la subjetivación artística y filosófica (Aullon de Haro, 1992, 22) se manifiesta en la utilización de procedimientos formales similares a los de la autoficción, la autobiografía y las figuraciones del yo como bien dice Pozuelo Yvancos (2010). Esta combinatoria desemboca en el desarrollo de un juicio, de una perspectiva de comprensión de algún aspecto del mundo y relaciona lo particular con lo universal. Lukács (1985) reconoce al ensayo como poema intelectual, y acentúa que es posible acceder a la intelectualidad como vivencia sentimental. Su postura refuta en cierto modo la concepción moderna del ensayo como fruto de la racionalidad, vigente desde Montaigne y sostenida por la práctica hasta entrado el siglo XX.

La idea de preformación cultural expuesta por Lukács (1985), revela de qué manera el ensayo reinterpreta objetos culturales glosados a su vez por otros discursos. Esta noción se aproxima a la que sostiene Bajtín (2001) cuando dice que todos los enunciados se dirigen a un mundo del que ya se habló, y se sustentan en un campo de responsabilidad socialmente pergeñado (Morson, 193, 150).

En ciertas novelas las huellas de lo ensayístico habilitan la convergencia de lo autoficcional en la voz narradora (Ledesma Pedraz, 1999, 58) y en particular en las producciones que elegimos para este trabajo podemos decir que van un poco más allá y construyen figuraciones del yo.

Las estrategias de subjetivación ya sea autoficción, autobiografía, figuraciones del yo permiten que lo ensayístico se expanda. Estos procedimientos refuerzan la subjetividad intrínseca del ensayo actual.

La ambigüedad propia de esta transgresión se refuerza con la paradoja, que por un lado plantea una urgencia de expresión y por otro la intención de ocultar, disfrazar (Alberca, 2005, 49-72). En este sentido la paradoja alude, tanto, a la figura retórica como también a una manera de

concebir la escritura desde el placer por desandar la mano sobre la hoja, así como también el ojo discurre sobre las líneas. La lengua oscila entre la doxa y la paradoja en un espiral creativo que interpela y mediante el desconcierto inicial busca la construcción de otros saberes no en lo único sino en lo múltiple: en la transgresión. Cada componente del texto se gesta en este devenir cuyo proceso se instala mediante el desprendimiento y dispersión hacia adentro y afuera del texto. Así se concibe la creatividad paradojal en un devenir de ser-estar en un tiempo-espacio de escritura trascendental: en el ensayo de lo potencial (Deleuze, 2010- Camblong, 2015).

Las trazas ensayísticas en estas novelas exhiben dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y el de la imaginación exuberante. Esta superposición genera los siguientes interrogantes: hasta qué punto el ser humano no es producto de una ficción y en qué punto hay que comenzar a descomponer los cimientos de la realidad, clásicos entresijos. Se aprecia un movimiento espiralado en el discurrir de la pluma de estos autores, en donde lo que vale es el proceso no la culminación/resultado (Román, 2021).

En este sentido, tanto Enrique Vila-Matas como Javier Marías incursionan en el uso de recursos ensayísticos insertos en tramas narrativas ficcionales en las que predominan lo autobiográfico, la autoficción, las figuraciones del yo lo que permite fluir la creatividad como motor fundamental y es en esa confluencia donde exhiben una característica intrínseca del ser humano, el mundo que nos circunda cobra sentido mediante esa creatividad. Este posicionamiento que se distancia del positivismo que defendía la existencia de una realidad fuera del ser humano. En sus novelas estos autores hablan de la desaparición del sujeto en occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer. Así la literatura de hoy es una literatura que ha puesto en el primer plano al individuo, no solo como objeto de pensamiento, sino como sujeto de creación.

En estas obras se presenta una fluida y creciente reflexión sobre el rol del autor en la creación literaria. Plantean la idea de que la literatura (entendida como una relación entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo, ficción, figuraciones) ya no constituye un mero pasatiempo, se convierte en un vehículo de pensamiento sobre sí misma y sobre la existencia en general. Al pensar sobre la vida dentro de su propia representación, la literatura adquiere una dimensión reflexiva que se ha considerado incluso superior a la de la filosofía. Dicha superioridad no recala

en la posibilidad de pergeñar teorías más o menos efectivas sino en la potencialidad de poder dilucidar de manera más efectiva realidades confusas, y qué otra cosa es ese afán sino más que la vida misma tal cual acontece a diario.

Por su parte, Vila-Matas concibe el mundo como un absurdo cargado de sentido. En su pluma la escritura es una aventura, que relaciona el abismo, el misterio, lo desconocido, un espacio en el que todo es extraño y en el que se plantean dudas y preguntas. La tarea del escritor es infinita, más si se tiene en cuenta que para el autor ésta no consiste solo en hacerse entender y dar una explicación racional del mundo, sino también adoptar una posición ante él.

Vila-Matas en *París no se acaba nunca* (1996) (guiño emulador a Hemingway en *París era una fiesta*) recuerda su estancia en París en donde escribe su primera novela a la que titula *La asesina ilustrada* (1977). En un juego autobiográfico se permite reflexionar sobre la metaliteratura y la autobiografía (Bajtín, 1985) misma. Esta obra se erige en dos niveles, uno el de la seudobiografía que se entrelaza con el segundo nivel en donde presenta la manera en que fue concebida esa primera novela y las numerosas incertidumbres que ésta le provocó.

Vila-Matas expone la multifurcación del sujeto manifiesta en el hecho de escribir con diversos géneros. Al explorarlos el escritor indaga en sus distintas máscaras para exhibir las ambiguas y sutiles dimensiones de un oficio infinito y posiblemente por esta razón debemos aludir a la construcción de un yo (una figuración) compuesto por múltiples fragmentos que fueron y otros que pudieron ser y terminan siendo en los personajes de la novela. Cada yo representa algo distinto para los demás, y cumple varios y diferentes roles: padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana, pareja, amigo, colega de trabajo, etc., en función de la relación que tenga con el otro.

El experimento que el joven Vila-Matas hace en su primera novela armoniza con la concepción que tiene acerca de la literatura como una manera de ver el mundo y de vivir: “Realidad y ficción se intercambian (…). Lo que parece ficción es una realidad y lo que aparece como realidad es pura ficción, de modo que no hay divisiones de géneros, no hay fronteras que se comuniquen entre lo real, lo vivido y lo inventado” (Alonso, 2012, 15).

La literatura no enseña métodos prácticos sino sólo posiciones; lo demás hay que asimilarlo de la vida, y quizás aprendiendo de ella se puede crear un estilo literario, es decir:

> (…) lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral. (Vila Matas, 2002, 13)

El autor sostiene que lo que se considera metaficcional o metaliteratura constituye un rasgo presente en todas las grandes obras narrativas, tanto las consideradas clásicas como las contemporáneas, pues toda ficción posee siempre un cierto grado de construcción reflexiva que otorga al lector un papel activo en la tarea de (re)construcción del sentido último de ésta; arguye que la narrativa postmoderna no se encuentra determinada por reglas existentes a priori; el autor opera sin reglas, la búsqueda de las reglas es la sustancia del texto, lo que le permite disponer de un amplio repertorio de características que para él delimitan la esfera literaria postmoderna: la deconstrucción, la intertextualidad, la heterogeneidad, la subjetividad, la ironía, el humor, el metadiscurso lúdico, la fragmentación, entre otros.

El catalán privilegia los territorios fronterizos, el limen que separa y categoriza los géneros y subgéneros, la realidad de la ficción, que en su obra deviene en lábil materia conjuntiva, no separativa (Rodríguez de Arce, 2000).

Cuestiona una identidad múltiple a la vez que ficticia, como se sabe sucede con las redes sociales, en donde es muy fácil crearse identidades falsas. Mezcla en cada libro varios géneros, trasformando a cada uno de ellos en texto híbrido en donde conviven autobiografía, diario íntimo, novela, ensayo e, incluso, conferencia.

Con respecto a Javier Marías, la novela *Negra espalda del tiempo* (1998) fue pensada como una continuidad de *Todas las almas* (1989), con la intención de echar por tierra la lectura autobiográfica que muchos hicieron de ella. Si bien es cierto que el narrador de esta novela comparte con el autor varios puntos en común, se aprecia en ella una aventurada combinación de realidad y ficción que incita al lector a buscar casi furtivamente los datos biográficos factuales que en un determinado punto son truncados. Se vale de este mecanismo para reunir biografías,

autobiografías, críticas, libros, historias o recuerdos personales, que refrenda con fotografías, fotocopias o mapas, de manera que les otorga una mayor credibilidad.

Tanto *Negra espalda del tiempo* como *París no se acaba nunca* zigzaguean el campo del ensayo y de las memorias, procesando e instaurando a su vez ideas sobre la actividad literaria de los propios autores, todo ello en un plano metaficticio. Ambas son narraciones que hablan de otras narraciones. La ficción reposa en las apostillas que la voz narrativa despliega frente a un escrito propio anterior, en el caso de *Negra espalda del tiempo;* y a un texto ajeno largamente citado como es *París era una fiesta* (1964), de Hemingway, en el caso de *París no se acaba nunca*.

Las referencias metaliterarias o metaficticias y por ende las figuraciones que se construyen y que el lector va a encontrar a lo largo de las dos novelas son prácticamente inabarcables. A través de este mecanismo referencial, ambos autores promueven la búsqueda de nuevas arquitecturas formales para concebir el discurso narrativo, tornando la obra en un collage erigido en base a juegos lúdicos y asociativos en los que se instaura el tiempo del narrador con el de otros autores de la literatura universal, y alcanzan fundar una identidad poliédrica que se cuestiona a sí misma desde la ironía y la paradoja.

El concepto de figuraciones cobra relevancia en este análisis que proponemos pues nos permite concebir la identidad del autor multiforme, es decir, en él confluyen varias experiencias no solamente como autor real de la obra sino todas aquellas que pueda inventarse, como así también las que pueda recrear en sus personajes. Si recurrimos al origen, la palabra figurar carga con varias acepciones, desde el diccionario de la RAE[2] aparecen como parte de su campo semántico como sinónimos: simular, aparentar, fingir, imitar, imaginarse, suponer, pensar, presuponer, creer, sospechar, olerse, cachar; entre otros. Pozuelo Yvancos (2010) advierte sobre la exuberancia terminológica e indica que profundizar no suma y constituiría una actividad infructuosa. Entonces se queda con el Diccionario de Autoridades y el enlace que establece entre la Filosofía y la Literatura, entre ficción y figuración mediante la conexión de la fantasía y la imaginación, nos dice

[2] Consulado de la página oficial en red.

que hasta el siglo XVII ambas palabras se usaban como sinónimos y cuando presentaban matices diferentes igual seguían compartiendo un plano común.

En este sentido Pozuelo Yvancos escudriña en el origen de la palabra y reflexiona con relación a lo que pasa con el concepto latino de imaginatio del que proviene el español imaginación y que a su vez es traducido del griego phantasia –φαντασία-, indica que durante el siglo XVI hay una continuidad semántica entre ambos conceptos pues se utiliza de semejante manera phantasia e imaginatio. En esta línea Aristóteles sigue siendo el que nos deja un análisis pormenorizado pues es quien le dedica un estudio de la *phantasia* desde los *Diálogos* platónicos, concretamente de lo sostenido en *Filebo* (39b), *Sofista* (263-264) *República* (Libro X) y *Timeo* (52b) (Pozuelo Yvancos, 2010, 24).

Pensamos que es importante hacer referencia a tres cuestiones que provienen de la definición platónica (Pozuelo Yvancos, 2010) sobre la fantasía: la primera, aquella estimulada por la visión u otro sentido y por ello proviene de lo sensorio y no de la razón; la segunda, conservar la idea de pintura o figuración ya que se vincula con la representación desde dichas sensaciones, y la última, aquella representación proviene de la memoria de las sensaciones ya que para Platón es importante la vinculación entre las imágenes o phantasmata (figuraciones) y la memoria pues todo sucede dentro del hombre, como propia de la facultad del alma.

La fantasía, según Aristóteles (1974), que es traducida al español como imaginación no debe vincularse con percepción sensitiva, tampoco con la razón ya que surge en medio de ambas. La imaginación se da en nosotros cuando se forma una imagen– phantasmata Φαντάσματα en griego, figura en latín- más allá de que prescindamos de los objetos o entes de la sensación. La imaginación opera diferente a como lo hacen las disposiciones que impulsan la verdad, o sea, la ciencia y la razón, ya que la imaginación puede ser simulada y además es una facultad compartida con los animales. En este sentido, Aristóteles se distancia de Platón por considerarla opinión ya que considera que está creada por creencias y convicción y la fantasía puede no conocerlas. Aristóteles le otorga a la concepción literaria una huella que la fantasía no es un remplazo de la sensación ya que se vincula con una condición anticipatoria puesto que puede devenir en los sueños, donde se genera lo anhelado o representado pretéritamente como deseable.

Es necesario tener presente la interrelación de estos conceptos para entender el dispositivo de la figuración del yo según lo usan Javier Marías y Enrique Vila-Matas y así no considerar el uso de la referencia biográfica en desmedro de las figuraciones que ambos autores realizan del yo de sus narradores en otros linajes literarios con un comienzo que trasciende la ironía cervantina, ya que apreciamos, al respecto de la identidad de la voz de quien puede tener con la de quien existe, marchando ambas por un in-between inevitablemente fantasioso.

Debemos hacer referencia que, como dice Homi K. Bhabha, la cultura posmoderna identifica al arte enclavado en un más allá, en una zona incierta, un borde, un pliegue o como él mismo lo define en un entre-medio (in-between) (2002, 14). Esto genera un agobio por sobrevivir en esa frontera que asola el presente. Habitamos en arenas movedizas para cuyo prefijo pos parece el más adecuado. Advierte Bhabha que éste más allá no implica que estemos ante un nuevo panorama y tampoco es trascender el pasado. Inicios y términos sustentan las extensiones temporales intermedias, sin embargo, los fines de siglos nos hallamos en los períodos de movimiento/tránsito donde espacio/tiempo se atraviesan con el fin de producir figuras complejas con respecto a la divergencia y consonancia, pasado y presente, dentro y fuera, inclusión y exclusión. El más allá se constituye como el reino de lo incierto, lo perturbador, exige un movimiento exploratorio, perpetuo, que nos instala en un aquí y allí, de todos lados, de acá para allá, de adelante y atrás (Bhabha, 2002, 13).

Si antes las particularidades de clase o género constituían categorías conceptuales y organizativas fundamentales para otorgar conciencia de las posiciones del sujeto –etnia, género, pertenencia institucional, localización geopolítica, orientación sexual- que residen en toda demanda por la identidad en el mundo (pos) moderno. En esta instancia es necesario que desde la teoría, con impacto en la política se pueda pensar trascendiendo las narrativas subjetivas esencialistas y mirar los procesos que se suceden en esos espacios indeterminados, indefinidos, fronterizos en donde se generan las articulaciones de las divergencias culturales. Como bien sostiene Bhabha (2002, 14), en estos pasajes entre-medio es donde se originan dispositivos para pensar identidades –singulares y plurales- que producen otros signos de identidad, como así también otros lugares de cooperación y controversia en pro de establecer una idea de sociedad, una

que presenta polaridades, discrepancias, multiplicidades, entre otros rasgos. Con esos otros lugares nos referimos a los intersticios en donde se intercambian vivencias intersubjetivas y generales de nacionalidad, como así también intereses sociales, valores culturales, etc.

Entre la autoficción y la figuración del yo no existe y una distancia radical, no obstante hay particularidades entre una y otra. Éstas se asientan en la configuración de un yo figurado que si bien está constituido con rasgos del autor, se erige como un narrador y apela a dispositivos irónicos, de esta manera se distancia del que escribe a tal punto de gestar una voz personal en otra fantaseada, figurada y por tal literaturizada. En cuanto a esta modalidad de distanciamiento hay otra posibilidad y es la figuración del yo como lo hacen Vila-Matas y Javier Marías y está relacionada con una voz que Pozuelo Yvancos llama reflexiva (2010, 30) y que sostenemos se edifica desde ese gesto ensayístico, una instancia de prueba en pos de pensar otras emergencias del existir. Entonces la figuración personal acontece en una voz reflexiva que se aleja de la responsabilidad testimonial del ensayo, pero que en su matriz sigue sosteniendo ese lazo para constituirse en un acto discursivo ficticio en sus narradores.

La vida para estos autores es original, en tanto y en cuanto reconocen que en su matriz narrativa está presente la creatividad que les permite construir en un espiral que va desde lo factual a lo posible, con el fin de contar las historias que ellos construyen procesualmente mediante ese gesto ensayístico pues nada está pensado con anterioridad sino va surgiendo y sobre la marcha se van ajustando las cuestiones, esto no implica improvisación despreocupada, más bien es parte de lo que forjan como parte de su forma de crear, de concebir la creatividad del escritor. De esta manera, el punto de vista resulta fundamental, por lo que no es casual que sus narraciones sean relatos en primera persona, que muestran un punto de vista singular. En algunos casos la narración se aleja por completo de la omnisciencia decimonónica, y lo que se nos deja ver es el abanico de los diferentes lugares desde los que se puede narrar. La oscilación somete al lector aproximándolo o alejándolo de la creatividad que se constituye como único referente. Estas narraciones presentan la ambivalencia de los valores del bien y el mal, de manera que las apariencias y el bien manifiesto pueden esconder otras dimensiones.

Estas obras se caracterizan por ser fruto de una amalgama genérica, son elaboradas con una lógica ensayística en donde convergen la autobiografía, la biografía, el reportaje, el diario, la ficción o el relato de viaje, pero también, y de una manera determinante, por su carácter digresivo y errante, lo que conlleva la indeterminación genérica a la que aludíamos y la resistencia a una posible categorización y su consecuente contextualización.

En este proceso deconstructivo las novelas son inclasificables. El arte de narrar se vuelve deliberadamente incoherente y el lector tiene la impresión de leer anti-novelas (Pozuelo Yvancos, 2010). La idea de transgresión trasciende la obra literaria convirtiéndose en una forma de concebir la escritura como la bisagra que permite interpelar e interpretar la frontera entre la realidad y la ficción. La verdad no se opone necesariamente a la ficción, así el espacio literario, sobre todo el novelesco, se dispara en heterogeneidad discursiva, supone que los géneros viven, y se desarrollan y experimentan una evolución, que llega en ocasiones a transformarse en revolución (Tomachevski, 1982)

Estas obras constituyen el producto de un momento histórico en donde los purismos genéricos han claudicado y posiblemente nunca existieron pues podemos vislumbrar un largo derrotero trazado por obras literarias que han cumplido el papel de la crítica desde el espacio ficcional; ejemplo paradigmático resulta *El Quijote de la Mancha* que desde sus prólogos configura un canon estético y lo ratifica en el cuerpo de la obra, expone en boca de personajes diversas discusiones eminentemente estéticas lo que la convierte en ejemplo rector.

El pensamiento de estos autores- Vila-Matas y Marías- está caracterizado por el metadiscurso, la disipación de las fronteras entre ficción y crítica, entre arte y no arte, entre realidad y ficción, y entre autor y lector: los pilares del baptisterio postmoderno. La actitud palimpsesto-deconstruccionista los convierte en la referencia de ese momento llamado Posmodernidad. La hibridación genérica propicia una multiplicidad discursiva en donde el concepto de frontera se constituye como un límite poroso, allí se entrecruzan, confluyen y convergen las culturas (Oxford y París) y los géneros y los discursos.

En este derrotero la dinámica ensayística combina la crítica, y la interpretación, la puesta en valor y el despliegue de sentidos. Así concentra y expande el ciclo infinito del leer y del escribir,

del nombrar y el interpretar, del mostrar y el demostrar, del explicar y el imaginar, reactualizando los procesos de crítica e interpretación de los textos de la cultura (Weinberg, 2003).

Vila-Matas y Marías no solo hablan indirectamente de sí mismos y de la época en la que viven, sino que también despliegan una profunda reflexión sobre la existencia y la condición de escritor y, más que nada, sobre la escritura y la literatura. Lo importante es notar que dicha reflexión no se hace por medio de textos críticos, ensayos filosóficos o ensayos teóricos, sino que se hace dentro de la propia ficción, en el interior mismo de la narrativa. Las novelas, al pensar sobre la vida dentro de su matriz narrativa, adquieren un plano especular reflexivo.

Estos escritores instalan dentro de la obra su visión del mundo; entonces la obra, como en un juego de espejos, al ser parte de sí misma es reflejo también de las teorías literarias y de las formas de pensar al sujeto y al contexto socio-histórico.

Estas novelas, dado que el yo varía en cada momento, se edifica desde la prosa ensayística, a partir de donde se exhiben los escritores y presentan, algunas veces más enmascaradamente que otras, sus concepciones estéticas. Entonces la otredad se postra a ese cometido cuando la trama subjetiva se filtra en la reflexiva, cuando el creador es también un crítico, este es el caso de ambos autores. Las razones se resumen en la primacía que adquiere en ocasiones la función informativa; y la técnica que utilizan de la libre asociación de ideas, además de la escritura digresiva, en la que en el caso de Marías reflexiona sobre el paso del tiempo, la muerte y el nacimiento como algo inexorable al ser humano, mientras que Vila-Matas se centra en el propio proceso de escritura, la identidad del escritor, su relación con el mercado, el autor y el compromiso con su quehacer, entre otros aspectos.

La figuración del yo, que implica una construcción íntima en ambos autores, se torna tangible en el discurso mediante bifurcaciones. Por un lado, la auto-referencia devenida en figuración aparece en las anécdotas que cuentan los mismos –Vila-Matas y Marías- que corren por momentos, pareciera ser, al ensayista y al crítico. De esta manera, la interpretación y la introspección se fusionan con la ficción y la creatividad se potencia cuando surgen esos personajes literarios devenidos de una conjunción entre el ser y lo posible, lo que cobra sentido mediante la especulación literaria.

Dichas figuraciones se complementan con otro mecanismo que las refuerzan, aunque tal vez son menos evidentes y tienen que ver con aludir a otros como sendero –excusa y fundamento- para aludir a sí mismos. En la obra de Vila-Matas y Marías aparecen otros escritores que forman parte de la evocación de la tradición literaria de la cual forman parte, respetan y también de la cual desean poder despegarse y así renovar la narrativa. Sus libros reflejan, aumentan, deforman; en definitiva, exhiben la imagen de quien evoca.

Las lecturas que aluden estos autores revelan su temperamento y en ese gesto pergeñan un mapa de valoraciones estéticas. Los aspectos que se focalizan de las figuras literarias sobre las que se reflexiona, potencian la imbricación de su escritura como así también la consideración del mundo de las letras en la concepción de una literatura intelectual en la que los detalles se vuelven significativos. El afán por mencionar a esos otros escritores reside en construir un reservorio intelectual de autores, que en el caso de Vila-Matas son figuras angeladas como Robert Walser, entre varios, y en el de Marías son modelos como Juan Benet. Podemos argüir que este tipo de valoraciones revela una forma de pensar la literatura e, inevitablemente, un modo particular de existir/ser autor. Esta tendencia de definir y exhibir una narrativa propia devenida de la indagación y valoración de otras ajenas constituye el reconocimiento de que nadie escribe desde la nada, todos existen desde esa polifonía que habilita a seguir creando, pensando nuevas otras formas que respondan a la contemporaneidad de las maneras de ver/percibir/construir de la cultura. Así en la escritura de Vila-Matas y Marías se ve la percepción de la belleza artística en esa creativa combinación entre lo popular y lo intelectual, lo racional y lo sensible, como así también la reflexión sobre el proceso.

Cuando estos escritores se sumergen en la crítica, como una faceta más de su función de escritores lo hacen mediante la experimentación personal, esto les permite reflexionar lo que debe ser literatura a partir de su propia práctica/aspiración de ser. Los efectos personales se tornan afectos literarios, es decir, un repertorio de sus gustos estéticos que los define y desean compartir, por eso no es casual que ambos escritores se apoderen de la textualidad del ensayo, fundada en los desvíos, en los entresijos, en los bordes, asida en la incertidumbre –que potencia significados varios y hasta infinitos- para elucubrar sus propias lecturas excéntricas.

Weinberg (2014, 10) afirma que el ensayista retorna a sus orígenes y de esta manera, de una situación personal y excepcional se hace una experiencia total y transmisible (2004, 31). En ocasiones, tanto Vila-Matas como Marías trabajan sus discursos desde el recuerdo y esto conlleva una doble maniobra: la escritura como recuperación, lo anecdótico como entelequia. Ambos autores se sirven de lo que denominamos gesto ensayístico[3] pues les permite la reflexión, el diálogo y la mediación intelectual. El ensayo propicia la plasticidad y la apertura a la búsqueda de sentido, esa relación con la sociabilidad, la conversación y la gestación de un espacio simbólico de encuentro; la capacidad de establecer una nueva retroalimentación entre lectura y escritura y, en definitiva, el consabido vínculo con los requerimientos éticos del discurso son las características que les permiten a nuestros autores propiciar un espacio de libertad y una posición crítica del decir.

El pensamiento en clave ensayística habilita a los autores trabajados aquí un espacio simbólico para pensar en mundo, para construirlo creativamente y reflexionar acerca del lugar que los cupe en el plano ideológico, en definitiva se trata de la cuestión de la representatividad y legitimidad de las representaciones (Weinberg, 2014, 13). El gesto ensayístico, del que venimos hablando otorga a estos autores otro modo de entender, leer y escribir la experiencia humana, con una libertad acorde a su propia ideología, pues ellos sostienen que hay una relación intrínseca entre la vida y la literatura. Desde este pensamiento, el ensayo es mucho más que un género, constituye una forma de reflexionar y sociabilizar vinculado a la relación con la palabra y la buena fe, implica retornar a los principios del origen del ensayo desde Montaigne en donde se descubre una nueva forma de sociabilidad y comienzan a explorarse otras posibilidades de la prosa. Pues de tal manera Vila-Matas y Marías mediante esta forma de pensar la narrativa desde lo experimental, que implica una libertad y por ende despojarse de estructuras que consideran obsoletas, pergeñan otros discursos a partir del principio de responsabilidad por la palabra. De esta manera, se hace consciente su rol de agentes culturales, del que alude Benjamin (2004), y es allí donde radica la fuerza propositiva y persuasiva del mismo.

[3] Constituye un forma de concebir la escritura y la literatura desde el proceso mismo y no pesando en la culminación de la obra, en tomar decisiones en el devenir del proceso escritural, en donde la prueba y el error son parte de la búsqueda de la creación. En este proceso nada es negativo sino que sirve para ajustar la visión, el pensamiento, la idea de lo que se quiere decir/representar/contar, etc.

Benjamin (2024, 23) delibera sobre cuál es la posición de las obras frente a las relaciones de poder, más que la actitud que pudieran adoptar. Y con ello está ponderando la función que posee la obra en las relaciones de producción literaria de una determinada época, se centra sobre la técnica literaria y así se cuestiona por la relación entre tendencia y calidad: "(…) la literaturización de las condiciones de vida es la que supera antinomias que de otro modo son insolubles; y es en el escenario del más desenfrenado envilecimiento de la palabra —es decir, en el periódico— en donde se prepara el rescate de la misma" (Benjamin, 2004, 30). De esta manera se aprecia el concepto de autor como productor y desde esta forma de pensamiento se instaura un nuevo lugar social de enunciación, en donde prima el diálogo intelectual y la urgencia de legitimar otros senderos para la exploración del camino crítico hacia el conocimiento y el sentido. En este trayecto, Vila-Matas y Marías discuten desde los márgenes intelectuales por plantear y discutir sobre la obsolescencia de la narrativa tradicional pudieron establecer redes de pensamiento y crítica. Proponemos que los rasgos de lo que denominamos gesto ensayístico constituyen una forma de concebir la manera de pensar, crear, construir desde la escritura en toda su diversidad. Implica la capacidad de reunir escritura, reflexión y pensamiento crítico, así como su manera de conversación escrita y la capacidad de ser un texto que contiene una voz reflexiva –pensante/narrante- lo que proporciona a los escritores herramientas para resaltar el valor de la experiencia e ir en búsqueda del sentido. Estos autores a la hora de tomar la palabra se posicionan en una dimensión moral y jurídica del género pues aspiran a explorar la vinculación entre sentido y verdad, entre representación y representatividad.

Las obras seleccionadas de estos autores –Vila-Matas y Marías- como así también toda su producción proponen un lugar nuevo de enunciación situado entre lo público y lo íntimo, es decir, un espacio libre y laico de comprensión intelectual. Forjan una sociabilidad y diálogo, una posibilidad de transformación, una puesta en relación con distintas órbitas y saberes lo que les ha fascilitado pasar de zonas limitadas y fronteras genéricas a los archipiélagos de innumerables andares y formaciones sin orillas afincadas. No es casual que estos autores produzcan desde una matriz ensayística pues en ella la escritura del yo es esencial y por tanto se torna relevante el gesto

de reinterpretar el mundo desde la relacionalidad y la conversación, así como la facultad de reconfigurar tradiciones y repensar la historia a raíz de la experiencia intelectual del sujeto.

La tarea que Vila-Matas y Marías se encomiendan es enlazar aquello que esta fuera del texto con él mismo y la perspectiva del escritor con la visión lector, es decir, que articulan transitividad e intransitividad, transparencia y opacidad. Lo que ambos autores se plantean no solamente implica una escritura de lo que en su momento Montaigne llama "buena fe" para sus ensayos sino que va más allá pues alcanza el plano lógico y artístico. De esta manera plantean que la obra no sea una mera representación, distanciándose del campo intelectual literario tradicional, y formulan una interpretación del mundo y de esta manera construyen un nuevo mundo interpretado. Estas medidas establecen un vínculo entre los autores y su posición dentro de un campo mayor conformado por los discursos –sociales y jurídicos- de su cultura y época, como así también la pulsión por validar sus propias reflexiones en un horizonte más vasto de conocimiento en inteligibilidad (Weinberg, 2001, 16-17).

En estos autores españoles vemos la tarea del ensayista, aquella dada a la interpretación desde su propio yo, o mejor aún desde el mirador de figuraciones de un yo poliédrico, un yo pensante y narrante. Así vinculan el acontecimiento con el horizonte de sentido, ellos hacen rodar una extraordinaria labor interpretativa en un mundo que está – según Castoriadis (Pozuelo Ivancos, 2010)- lingüísticamente iluminado. Entonces surge el escritor, el mundo, la palabra, el lector, un compromiso en la tarea de interpretación del mundo que estos escritores desligan, es decir, la versión del sentido interpretado mediante la obra y la participación de ese acto interpretativo con el lector, se constituyen en condición sine qua non para estas producciones. Aludimos a una obra que se instituye como ergon y enérgeia, un entendimiento del mundo ofrecido desde la propia situación y acto interpretativo persistentemente liberado por un creador y transmisor de sentido. Un discurso que deviene en ventana, en imagen y espejo con correlato en transparencia, opacidad y autorreflexión desde un acuerdo jurídico, político, social, cultural, estético, vital; en la conjunción de estos valores reside el concepto monteignano de buena fe.

En este sentido, el gesto ensayístico que proponemos se torna un dispositivo en tanto y en cuanto representa una forma de pensar, de concebir una serie de aspectos, a saber, incluye

discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, medidas reglamentarias, leyes, decisiones administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. Entonces, el dispositivo funda la retícula que conecta estos elementos (Agamben, 2014, 7-8). El artificio siempre está inscripto en una función estratégica, el gesto ensayístico como mecanismo pretende instar a la reflexión, al proceso de dicha reflexión, pretende instaurar una manera de pensar alejada de resultados, es decir, prioriza el desarrollo por sobre la conclusión. No debemos olvidar que si la naturaleza de este concepto es estratégica el dispositivo siempre está instaurado en un juego de poder y también está ligado a los términos del saber que derivan de él y, de la misma forma, lo condicionan. Éste instituye un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas.

Un rasgo radical del gesto ensayístico, en tanto artefacto, es su transgresión genérica. Teresa Gómez Trueba, al respecto dice que hay existencia en los intersticios, en esos lugares fronterizos cuyo resultado es el mestizaje entre género y novela contemporánea. Tal como lo reconoce la misma la autora el fenómeno no es actual y la prueba de ello es la mención de autores como Laurence Sterne, Thomas Mann o Robert Musil, como así también en escritores más contemporáneos Winfried Georg Sebald, Claudio Magris, Antonio Tabucchi o el sudafricano John Maxwell Coetzee. Ella encuadra, bajo la lupa de lo que denomina el prisma metaficcional, a Enrique Vila –Matas, Javier Marías, Javier Cercas, entre otros. Respecto de los procesos metaficcionales que usan los autores analizados aquí la autora sostiene que:

> Javier Marías ficcionalizó en *Negra espalda del tiempo* (1998) la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores: *Todas las almas* (1989); Enrique Vila-Matas ficcionaliza en *París no se acaba nunca* (2003) el proceso de escritura de su primera novela *La asesina ilustrada* (1977) y su propia conversión en un escritor conocido; en *La velocidad de la luz* (2005) Javier Cercas ficcionaliza la repercusión que tuvo en su propia persona el apabullante e inesperado éxito alcanzado por su anterior novela, *Soldados de Salamina* (2001). En los tres casos, y seguramente podrían citarse muchos más, no sólo asistimos a la conversión de los autores en personajes de novela, sino que también se produce cierta equivalencia jerárquica entre la novela anterior y la que se escribe como comentario de ésta (entre la novela y el ensayo sobre la novela). (Gómez Trueba, 2009, 5-7)

La autora rescata las palabras de Julián Marías al referirse a las formas del mestizaje genérico en la narrativa y explica:

> La novela, determinada así por el firme propósito de no ser la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es -y no por azar- el nombre de un género literario. Es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es ensayar. Por esto, sin ningún equívoco, el ensayo acecha la novela contemporánea, es un riesgo permanente. El ensayo de novela está siempre a punto de convertirse en novela de ensayo, en novela ensayo. Mientras Montaigne no hace más que contar historias desde la primera página y así "noveliza" sus *Essais*, el novelista contemporáneo, en cuanto se descuida, deja de narrar y explica, razona, teoriza […]. Lo normal es que la novela descarrile en el ensayo, degenere en él -es decir, se degenere, pierda su género literario-; es como si la novela fuese un compuesto químico sumamente inestable, difícil de conservar, o un elemento que, como el usuario, se desintegra en plomo. (Marías, 1964, 245)

Al respecto de lo último que sostiene Marías, coincide con diferentes teorías sobre el género sabemos que desde Bajtín pasando por Todorov, Barthes y Derrida el concepto de género es dinámico, es permeable y se adapta a diferentes condiciones, es la capacidad de reciclarse según las condiciones. Como bien sostiene Bajtín, refleja tendencias seculares estables del proceso literario, contiene rasgos estables, es siempre el mismo y otro simultáneamente, antiguo y nuevo. Vive en el presente y evoca el pasado en sus finas hebras mixturados con lo novedoso, en definitiva, se instituye como representante de la memoria creativa en el desarrollo literario (Bajtín, 2001, 41). Por su parte, Todorov (2003) sostiene que los géneros literarios proceden, indudablemente, de la codificación de las propiedades discursivas. Como concepto histórico, el de género redondea una convención que existe en la medida en que es transgredida. La inversión, la combinación y el desplazamiento de otros géneros más antiguos traman un sendero que se entrelaza con los actos más simples del lenguaje. Y Derrida (1980) concluye minando este concepto desde la hegemonía centralizadora en la definición de lo idéntico, ya que la identidad también pertenece a un orden contradictorio, se delimita en relación con el otro y con la diferencia del uno consigo mismo. Reconoce una contra ley en el corazón de la ley del género, es decir, la imposibilidad de sostener

esa pretensión de pureza, de no mezcla cuando sus potencialidades y continuidad radican en lo opuesto.

La crítica literaria española busca definir esta novela transgresora, muchas veces denominada experimental bajo el rótulo de metaficción o antinovela, cualquiera de los dos conceptos conlleva ciertas dificultades a la hora de rastrear orígenes, definiciones teóricas. La una no aparece así sino bajo el concepto de metanarrativa en *El Diccionario de Términos Literarios* y es Demetrio Esteban Calderón (1999, 667) quien define de la siguiente manera, como un término el que refiere al discurso narrativo que reflexiona sobre sí mismo, y por tanto, narra cómo se está narrando (Darío Villanueva, 1992). Es decir, se genera este tipo de discursos cuando en el relato, ya sea el narrador o el autor implícito, explicitan rasgos del proceso escritural, identidad de los personajes, del autor, memorias, entre otros.

Por su parte, Michael Payne (1999) en *El Diccionario de Teoría crítica y Estudios culturales* define al metalenguaje como el lenguaje vuelto sobre sí mismo, emplazada en la lingüística, se usa a la hora de nominar un concepto de segundo orden que refiere a un lenguaje de primer orden. Si bien a pesar de que el lenguaje de primer orden pueda analizar el metalenguaje de segundo orden, la diferencia radica en el modo en el que el metalenguaje utiliza conceptos específicos. Es decir, que si trasladamos esta lógica a los autores que trabajamos construiremos una retícula conceptual que parte de un hilo conductor que es ese gesto ensayístico vuelto dispositivo, que mediante figuraciones construidas con fragmentos de experiencias varias, factuales y ficcionalizadas, modifican, trastocan el género de la novela y pergeñan otros mundos/discursos que poseen la habilidad de construir un lenguaje crítico, con una metodología lo bastante clara para exhibir el proceso de gestación literaria desde diferentes ángulos: la identidad del autor, el tiempo, la memoria/la experiencia, los diferentes mecanismos narratológicos y los niveles que complejizan y al mismo tiempo dan cuenta de una tarea comprometida de parte del escritor, un trabajo meticuloso mediante un andamiaje cada vez más disruptivo, poliédrico.

La escritura que proponen Vila-Matas y Marías está marcada por la incertidumbre, la perplejidad, cierto hastío y ha sido gestada desde un plano dialógico, polifónico y diverso, rasgos que desterraron a la novela realista. No obstante, la interpelación a los valores obsoletos y las

perspectivas tradicionales que oscilan en el arte literario del siglo XXI aparece matizado pues estos autores no cortan el diálogo con autores del siglo XX ni anteriores, antes bien ponderan literatura en la que se asientan y lo que discuten es la repetición monotemática de estilemas vacíos.

Así se instaura una narrativa como un artefacto disidente, calificada muchas veces de anómala, en la que las irrupciones, quiebres, disloques se presentan como formas transversales de lectura e interpretación de otros textos. Desde esta perspectiva el punto central del texto es la creación de un núcleo narrativo que articula la relación entre literatura y vida de una forma diagonal, obsesiva y extrema. Se pergeña una narrativa en donde la ficción se convierte en un dispositivo para pensar la realidad. Mientras que los románticos fundaron un nexo entre literatura y vida y el origen de lo expresivo, por otro lado, los pragmáticos intentaron dar cuenta de la realidad dando por sentado su existencia mediante la notificación del suceso. De la confluencia de estas dos posibilidades se configura el espacio autobiográfico que los dosifica de manera diferente y paralelamente se constituye una poética de la autoficción y que denominamos de las figuraciones. Este nuevo andamiaje se sostiene mediante otro rasgo fundamental, ya mencionado, es decir, el pluralismo genérico que tiende a la transgresión, muchas veces a lo inclasificable, la escritura no aspira a dotar caprichosamente de forma, sino como dice Deleuze en el *Crítica y clínica* que:

> Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. (1996,11)

Vila-Matas y Marías despliegan un dispositivo que reflexiona sobre el proceso de la escritura, gestando un metadiscurso sin hilo argumental ni cronológico. Estos escritores, tal como otros contemporáneos, Rosa Montero es un caso, sostienen que la vida y la literatura constituyen esferas indisociables y, por ende, la literatura se torna un artefacto de representación/figuración de la propia vida. Se instaura así un concepto de literatura que gesta otras estrategias narrativas y discursivas que despliegan la multiplicidad y la complejidad que se vuelven particulares presentes en la novela de estos escritores. Si por multiplicidad entendemos todo aquello pasible de ser una

amplia gama de discursividades que se entrelazan, amalgaman y se transforman en la novela, por complejidad apelamos tal como lo define Edgar Morin (1994) pues el filósofo reconoce las distinciones siguientes: un enfoque sistémico, la unión de la distinción y de la conjunción, la racionalidad abierta: la multiplicidad, la diversidad, la heterogeneidad, la variabilidad, la inestabilidad, la interrelación y la contradicción.

Ambos escritores han sabido pergeñar un proyecto literario renovado, a partir de concebir como fuente inagotable de recursos la singularidad de una anécdota y descubrir en ella la posibilidad infinita de lo universal. Lo que para Calvino (1983) fue la poética de la multiplicidad y para Morin (1994) la complejidad, estos autores lo renombran como la poética de la totalidad. En este proyecto la multiplicidad, la diversidad, la complejidad dan (dis)forma en sus obras, las mismas exploran los abismos, páramos, fronteras, bordes, pliegues de la literatura universal. Ni Vila-Matas ni Marías niegan a los autores de quienes su proyecto es deudor, fluyen sus reflexiones en las múltiples voces narradoras que pueblan sus obras. Puede que en sus textos veamos los fragmentos provenientes de varias obras que confluyen en una que a la manera del kintsugi[4] se pueden ver los ecos y resonancias de las (des)figuraciones de otros textos se embellecen exhibiendo sus cicatrices como todo aquello que (re)vive en el ciclo de la vida. De esta manera, la concepción de escritura potencia la polifonía bajtiniana, y se torna complejo el dispositivo enunciativo de los textos por la oscilación de los planos discursivo-narrativo.

La elección de estos autores para este trabajo se vincula con todo lo que hemos expuesto hasta el momento. Su narrativa representa el derrumbe de los discursos hegemónicos de la Modernidad y el puntapié de la posmodernidad, la heterogeneidad y la hibridez se instituyen en columnas fundamentales de esta nueva forma de concebir el mundo, apoyadas en la fragmentación. Estos escritores abogan por sustituir la visión unificadora y hegemónica de la modernidad por un estilo segmentado, devenido en unas de las características esenciales reconocidas por los críticos y reconocido por Vila-Matas y Javier Marías y muchos autores que mencionamos y mencionaremos. Según esta perspectiva se registra la existencia de un sujeto dividido, con un discurso de quiebre

[4] En japonés kintsugi quiere decir “reparar con oro”. Un método de reparación que celebra la historia de cada objeto haciendo énfasis en sus fracturas en lugar de ocultarlas o disimularlas.

contrapuesto a los discursos totalizadores y los grandes relatos, de minorías en progresiva difuminación, y según Enrique Anderson Imbert en arte inconcluso. Según Alberto J. Pérez (1995), lo postmoderno surge como un momento de quiebre y de fuga de las tendencias del arte internacional. Por su parte Alonso De Toro (1990) habla de "fragmentación, montaje y repetición" a partir de estos conceptos y en clave teatral postmoderno. En el plano literario, la segmentación, como en las vanguardias, se presenta como una escritura parcelaria. Las novelas se caracterizan por una confluencia de micro relatos, superposición de microficciones, la mayoría de las veces inconexas, sin embargo forman un cuerpo identificado como novela[5].

Las obras que conforman este corpus responden a lo que venimos argumentando. Por un lado, con *La asesina ilustrada* y *Paris no se acaba nunca* representan obras iniciales de Vila-Matas, sin embargo el autor muestra con decisión la postura por embarcarse en una renovación de estilo narrativo, de abocarse a todo lo que hasta ahora había sido dejado de lado en la literatura contemporánea al autor o al menos no era abordado por los autores. Una literatura reflexiva, compleja y comprometida con una forma de ver, percibir al mundo según los cambios que se estaba dando. Volver a experimentar con el tiempo, los sucesos, las formas de contar, la perspectiva de los narradores, inquirir sobre una especie de historia abreviada de la literatura portátil que después se convierte en un libro en 1985. En estas novelas no solo convergen historias sino que también exhiben formas de concebir la literatura, se gestan en ellas ese compromiso como agente cultural del que habla Benjamin.

Por su parte, Javier Marías con *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* es mucho más provocador con lo que el grupo de los escritores de los 80, aproximadamente, concuerdan; no hay división alguna entre vida y literatura, todos nos ficcionalizamos o pertenecemos a una ficción en diferentes momentos de la vida y esto se ve claramente en *Todas las almas*. Con la otra novela todo aquello presentado en la primera se expande, es tema de elucubraciones, preguntas, cavilaciones, dudas, pocas certezas pues la vida misma no las tiene y debemos ir construyéndolas y ajustándolas a medida de que dejen de ser efectivas.

[5] Evidentemente algunos esbozos de metaliteratura los podemos rastrear hasta los clásicos, cuyas "Artes Poéticas" constituirían verdaderos prolegómenos de los postulados acerca del deber ser de la literatura.

Al analizar las producciones de estos autores –Vila-Matas y Marías- podemos vislumbrar de qué manera se ensamblan los niveles narrativos y discursivos en un continuum que los unifica. Así observamos que la historia contada, el trascurrir del tiempo discursivo (instancia de la escritura) y el tiempo referencial extratextual de los sucesos factuales e histórico-literarios de la vida artística se entrelazan, se evidencia así, la característica del discurso de poder liberar (se) de la cadena temporal del relato, lo que permite que funcionen contemporáneamente el enunciado y la enunciación, es decir, el hecho narrado y el comentario del mismo. Estas obras, por sus características, potencian el desborde de la instancia discursiva que las fagocita. La oscilación entre un nivel a otro –discursivo/narrativo- se hace con tal sutileza que todo discurre sin tropiezos abruptos. Esto sucede porque hasta se torna borrosa la sintaxis de los niveles mencionados, el relato se predispone a perturbar el orden lineal de lo narrado para devenir en una metanarración, esto sucede pues el acto enunciativo se potencia en el acto de la escritura.

Sobre ambos autores pesan la historia literaria que los insta a seguir una línea de exigencia, manejan una batería de lecturas selecta, autores que han marcado tiempo, construido tendencias y siguen siendo ejemplo a seguir por ello ambos han destinado su proyecto estético a concebir una literatura que trascienda el mero mote de arte, sin despreciar el mismo, sabiendo, sí, que es mucho más para la humanidad. En las páginas que siguen desarrollaremos estas afirmaciones con sobrados argumentos.

Hemos diseñado este trabajo pensando en una organización de siete capítulos en donde realizamos un análisis sobre cómo impacta la posmodernidad en la literatura española, hacemos referencia a las tendencias más relevantes que se forjan desde aproximadamente mitad del siglo pasado hasta el presente. Sabemos que no es posible abarcar todo, solo nos ocupamos de nombrar obras, autores que se han catapultado como hitos por su calidad, la elección de los lectores, los críticos y, sin lugar a dudas, por su compromiso como agentes culturales. Luego nos abocamos a estudiar de qué manera Vila-Matas y Marías construyen su proyecto estético mediante lo que referimos como el gesto ensayístico, cada uno con sus particularidades y lo que implica este concepto. Así mismo, nos detenemos en el concepto de lectura y el de autor en los últimos capítulos

pues consideramos que son claves en la constitución de dicha concepción literaria en ambos autores.

Capítulo I
Hacia una cartografía de la novelística española de fines del siglo XX y principios del XXI: rupturas y devenires

> En realidad siempre quise ser escritor para explicar que, aunque no entendamos nada, la literatura le da sentido a todo.
>
> Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento* (2005, 280).

Baroja se interroga en el prólogo de *La nave de los locos* (1925) si existe un tipo de novela y se responde que no, más bien se inclina por pensar que es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; pues lo comprende todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente.

La novela, por su florecimiento tardío, constituye el género literario que ostenta una apertura formal considerable, por la multiplicidad de temas y enfoques que logra construir. Bajtín sostiene, oportunamente, que es un género en permanente formación, dinámico por lo que no es posible hablar de una estructura determinada, unificada y lo que lo hace potencialmente permeable a todo y por ello mismo tiene una potencialidad creativa amplia (1989). Más aún porque se inclina por gestarse en planos del presente desde el que se construye y dialoga/interpela a la realidad inmediata, lo que le concede esa pulsión vital que le permite evolucionar constantemente. Se torna móvil y acompaña los cambios sociales, responde y se acomoda a las vicisitudes culturales en que se gesta y según las mismas, recapitula, reinterpreta y readapta los discursos preexistentes.

La novela española actual constituye un claro ejemplo de lo que hasta ahora hemos descripto, ya que los caminos por los que se desarrolla son varios y diversos. La narrativa del momento, al menos desde los años sesenta no ha gestado una tendencia dominante.

La novela moderna –la que surge con la picaresca y el *Quijote*- puede ser interpretada como un proceso de conocimiento. De esta manera, se le atribuyen a la prosa narrativa funciones antropológicas y sociales, pues la novela deviene en un artefacto[6] de conocimiento enriquecedor

[6] La noción de artefacto se refiere a dispositivos de significación que edifican espacios semióticos, no constituyen meros recursos instrumentales, más bien se instituyen en componentes que modelizan textos y contextos, recortan significantes, funcionan en múltiples articulaciones generando otros escenarios. Los géneros contienen, combinan y

para las personas y una posibilidad alternativa al saber científico, busca interpretaciones sobre conductas, vidas y relaciones con los demás. Todas estas particularidades operan en cuanto a la visión monológica del mundo, la cultura teocéntrica, la unicidad de la sociedad y los valores universales que son suplantadas por la polifonía, que relativiza situaciones e ideas al habilitar todas las voces sociológicas en un discurso plurilinguista/dialógico. Surge así la cultura humanista, que reconoce al hombre en el centro de la escena social y sustituye la fe por el raciocinio.

Vista así, con tal complejidad, la novela emerge como una entidad con valor epistémico desde que pergeña un discurso con ciertas características en el que tienen existencia hábitos actuales, lo individual, lo circunstanciado, lo versátil y lo indeterminado, cuando se define como ficción.

Las personas se constituyen en el objeto de visión de la literatura y a diferencia de lo que ocurre con la ciencia, que construye un conocimiento entre sujetos y objetos y cuya función es comprender la totalidad del mundo a través de construcción de principios unívocos y universales. En cambio la literatura se establece entre sujetos y su formulación; es necesariamente intersubjetiva pues la multiplicidad de sujetos constituye la existencia del mismo sujeto.

Con el advenimiento del posmodernismo, la literatura se encamina hacia la paradoja y una paralogía que pretende instalar un progreso vinculado a la rentabilidad del conocimiento y su uso al servicio del poder. Se ha generado una grieta entre el Estado y el sujeto, equivalente a la máquina de poder y la persona, lo que ha resultado en no solamente soledad, desencanto, inseguridad y orfandad ideológica del sujeto, lo que lo sume a la deriva tal si fuera un náufrago, imposibilitado de entender de qué manera funciona el mundo y de asirse de la(s) verdad(es) que lo habitan, el vínculo que se establece entre ellos –Estado y sujeto- es oscilante, relativo, esquivo.

En este contexto de incertidumbres, la novela resulta el género en el cual es posible de vehiculizar mediante la ficción, la organización de un mundo otro donde se pueda construir una

potencian artefactos pues su particularidad elástica, incompleta, inacabada, no cerrada, que los hace móviles, susceptibles de sufrir múltiples recombinaciones, atribuidas por el azar. (Camblong, 2012, 85). La transgresión genérica, entonces, funciona como un contradispositivo que sirve de medio para visibilizar diversas situaciones que surgen y caracterizan a la narrativa contemporánea.

trama comprensiva de la que, aparentemente, prescinde la vida aunque sea solo una quimera más producto del humano con ansias de dotar de sentido a todo lo que acontece a su alrededor.

A estas alturas hemos de afirmar que literatura y vida se amalgaman al punto que la primera reemplaza a la segunda o más bien la enriquece, completado, complejizado aún más pues la realidad deviene en discurso (Deleuze, 1996).

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta aquí, decimos que la novela adquiere diversos rasgos, es escapista, individualista, intimista, agónica, anecdótica, reflexiva y metaficticva según bien lo sostiene Muñoz Sánchez (2006). Siguiendo esta reflexión reconocemos que los atributos sobresalientes de la novela son la intertextualidad, la ironía, el absurdo y la locura. No es casual que la forma de enfrentar la narración, con estas particularidades, sea la primera persona pues en ella se conjuga la visión y actitudes propias de este sujeto fragmentado por la cotidianidad que resultan múltiples, inciertas y subyugadoras. Esto no implica la exclusión de otros puntos de vista pero ya no se constituirá como un tipo extradigético y omnisciente en su vínculo con los hechos –el conocimiento y la distancia con los mismos-, mediante lo dialógico se conjugará la posición e interacción del personaje.

La novela española se ha desarrollado con amplia libertad en estos últimos tiempos, y hay que reconocer que se ha potenciado por la convivencia con la novelística en otras lenguas. En España circula mucha narrativa traducida como también la proveniente de Latinoamérica, autores de la talla de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa -premio Nobel, recientemente fallecido-, otros como Roberto Bolaños, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Ricardo Piglia, César Aira, Alan Pauls, Jorge Volpi, Santiago Roncagliolo, Juan Gabriel Vásquez, entre otros. A esta lista podemos sumar a españoles tales como Robert Saladrigas, Jaume Cabré o Carme Riera, Manuel Rivas o Suso de Toro y Bernardo Atxaga, entre otros, que han superado las fronteras de las lenguas catalana, gallega y vasca.

Se puede apreciar una complejidad devenida de la coexistencia y por qué no hasta confluencia de escritores de diferentes grupos o generaciones. Por mencionar algunos presentes, siguen, aunque estén fallecidos la mayoría, Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela y Miguel Delibes; está representada por José Luis Sampedro, uno de los últimos en recibir el Premio

Nacional de las Letras, y Ramiro Pinilla; los autores del denominado Medio Siglo, los llamados niños de la guerra, siguen dando buenos frutos literarios como Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Juan Marsé y Ana María Matute (ganadores, el primero y los dos últimos, del Premio Cervantes). Por su parte, la generación del 68 fue testigo de la transición a la democracia y luego se dio una reorganización generacional con autores que alcanzaron la madurez en el trabajo creador tales como Luis Mateo Díez, José María Merino, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Juan José Millás, Juan José Armas Marcelo, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Luis Landero, Rafael Chirbes, entre otros. El grupo de los 80, los primeros que llegaron al reconocimiento público lo hicieron en medio de pretensiones de índole política y cierta responsabilidad crítica, novelistas con un caudal importante de obras distinguidas tales como Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón, Julio Llamazares, Almudena Grandes –fallecida en 2021-, Belén Gopegui, Fernando Aramburu, entre otros. A finales del siglo XX despunta con cierta popularidad la llamada Generación X seducida por lo que se conoce como el realismo sucio y enraizado en la novela urbana impulsada por Lucía Echevarría, José Ángel Mañas o Ray Loriga, por mencionar a los más reconocidos. En el inicio del siglo XXI, aún con representantes de generaciones anteriores, comienza a hablarse de la Generación Nocilla mote adquirido de la trilogía escrita por Agustín Fernández Mallo en donde se coloca el énfasis en nuevas tecnologías en la fragmentación/experimentación del texto narrativo.

La variedad incipiente es, tal vez abrumadora, pero sin lugar a dudas constituye un momento de decidida efervescencia creadora, son ponderables los diversos cruces entre los grupos/generaciones y el afán por hacerse un lugar en el campo intelectual de la época, que aún se está delimitando y todos los esfuerzos por alcanzar el reconocimiento son válidos, en este contexto aparecen nombres tales como Ricardo Menéndez Salmón, Isaac Rosa, Marcos Giralt Torrente, David Trueba, Andrés Barba y Eloy Tizón, con férrea avidez por permanecer. En paralelo se da una multiplicidad de tendencias que van desde la narrativa experimental pasando por la novela policíaca y de aventura.

Hasta ahora mencionamos una breve caracterización de maneras de percibir y trabajar la literatura, cruces, convergencias y disidencias. Con la generación del 68 hubo una tendencia a la recuperación de la narratividad de la intriga que sucede recién en los 80, en el proceso se

enmendaron ciertos excesos de índole manierista y de la novela experimental procedentes de los 70 y 80. La recuperación apuntó a los elementos considerados tradicionales en el relato: argumento, personajes, espacio y tiempo; y como ejemplo de esto es imposible no mencionar a Eduardo Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), una obra en donde confluyen la novela histórica y la policíaca y trasciende hacía las técnicas experimentales en la primera mitad a la narración lineal en un desenlace en forma de relato policíaco. Las obras de Luis Mateo Díez exaltan el arte de contar historias, una de ellas es *La fuente de la edad* (1986), una historia en donde convergen la comicidad, la exuberante imaginación y el humor para contar la historia de un grupo de bohemios que viven asfixiados en una ciudad, en tiempos de la posguerra. Esta propuesta, de alguna manera, consolida un proyecto de creación de mundos provinciales potenciados por escritores leoneses como Luis Mateo Díez y José María Merino y, además desde antes, por Juan Marsé en la insistente recreación de su microcosmos barcelonés.

La novela experimental constituye una de las manifestaciones en que sostiene la intención por ensayar nuevas técnicas narrativas como así expandirse hacia la hibridez genérica, recientemente tenemos como ejemplo la trilogía de Rosa Montero que tiene como protagonista a una detective androide: Bruna Husky (*Lágrimas en la Lluvia* -2011-, *El peso del Corazón* -2015- y *Los tiempos del Odio* -2018-), una mezcla de novela negra con ciencia ficción. Por su complejidad conviene hacer una breve caracterización de lo que se ha producido, por un lado, aludimos a textos de una variedad formal, entre los que se incluyen las metanovelas y lo que surge con el nombre de autoficción. Con respecto a la metanovela implica, según Sobejano (2011), la escritura de un relato que a su vez exhibe cómo él mismo está siendo construido; hay una intención de mostrar qué, cómo sucede el proceso de la narración. Por esta razón también se la ha llamado novela especular o autorreflexiva.

Sobejano (2011) realiza una distinción entre metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral. Las del primer tipo manifiestan el desarrollo/proceso de su propia génesis: muestra de ello constituyen *La orilla oscura* (1985) y *El centro del aire* (1991) de José María Merino, aquí el autor recupera experiencias y recuerdos de tres personajes con los que desea escribir una novela y de esta manera ratifica una de las constantes de su escritura que es la difícil separación entre la

realidad y la ficción. Por otro lado, las metanovelas de la lectura introducen al lector ficticio en el acontecimiento de leer; estas producciones aparecen de manera tardía, una de las obras más ejemplificadoras es *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) de Gonzalo Torrente Ballester en donde el autor fusiona teoría y práctica acerca de cómo se escribe, incluye en ella su propia lectura autocrítica, y por la misma razón se menciona a *La cólera de Aquiles* (1979), que constituye la tercera novela de la tetralogía concluida por Luis Goytisolo en *Antagonía* (1973-1981). Por último, las metanovelas del discurso oral proponen un diálogo entre personajes que discurren sobre el arte de escribir/componer una novela, ejemplos sobran entre los textos de Carmen Martín Gaite.

A modo de recapitulación de estas tres modalidades de metanovelas podría recordarse a *El desorden de tu nombre* (1988) de Juan José Millás, pues las tres se conjugan de manera excepcional y en donde se aprecian, además, relatos enlazados de formas en la que han despuntado autores tales como Luis Mateo Díez, Juan Eduardo Zúñiga y Enrique Vila-Matas. Otros textos como el de Eduardo Lago, *Llámame Brooklyn* (2006), y el de Enrique Vila-Matas, *Dublinesca* (2010), abrevan en las fuentes de los mecanismos de la metanovela, en ésta última además se puede apreciar un hipotexto con el *Ulises* de Joyce.

El concepto de metaficción analizado por la crítica anglosajona viene a colación aquí pues las novelas españolas han incursionado en ella de manera muy eficiente. No podemos dejar de mencionar a sus teóricos más reconocidos: Robert Alter, Patricia Waugh, Linda Hutcheon y Robert Spires. Alter ofrece uno de los primeros análisis respecto de la metaficción aludiendo a su aspecto autoconsciente. Es decir que cada texto literario toma diferentes tipos de estrategias para ser consciente sobre su forma y su naturaleza de artificio. En definitiva, estas novelas sistemáticamente hacen alarde de sus propias condiciones de artificio e inquieren en el vínculo ambiguo entre el relato aparentemente real y la realidad. Una novela plenamente consciente de sí misma, sin embargo, es aquella en la que de principio a fin, a través del estilo, el manejo de punto de vista narrativo, los nombres y las palabras impuestas a los personajes, el patrón de la narración, la naturaleza de los personajes y lo que les sucede ratifica dicha autoconsciencia. Hay un esfuerzo constante por transmitirnos una sensación del mundo ficticio como una construcción autoritaria establecida sobre un fondo de tradición literaria y convención (Alter, 1975, 10-11).

Por otro lado, Linda Hutcheon (1980, 150) hace un planteo más profundo, coloca la atención sobre sus estructuras lingüísticas y narrativas y luego sobre el papel del lector. De este modo, a diferencia de Alter, analiza a fondo la relevancia del lector y le asigna el rol de co-creador, participante del texto. A partir de esta postura, la principal función del lector en la metaficción es crear su propio significado, llenar el vacío, activar el proceso de comprensión, en cierta medida puede verse agredido, frustrado en sus expectativas novelísticas normales. En este sentido podemos decir que el autor desea modificar la naturaleza de la literatura alterando la naturaleza de la atención del lector.

Patricia Waugh realiza un tercer aporte en cuanto al concepto de metaficción pues es parecida a la de Alter, sin embargo, le otorga un rasgo más y es el componente social, es decir que, para ella la metaficción es una noción dada a la escritura de ficción que consciente y sistemá ticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad. Así estudiar la metaficción implica considerar la matriz socio-cultural en donde hay un corrimiento de la estética realista y por tal se expone la complejidad de su existencia en la actualidad. En definitiva, para Waugh analizar este género, implica tener en cuenta los rasgos que le otorgan fundamento a su propia identidad, a saber: la autoconsciencia –en una esfera semiótica-, la parodia –particularidad intrínseca de este género según la autora-, la metalingüística y el concepto de ficcionalidad en su correlato literario y referencial (Carrasco, 2007, 45).

Podría sostenerse que a partir de la década de los 60 el gusto de los lectores españoles cambia, prefieren otras narraciones no tan y únicamente vinculadas con la guerra civil. Sin duda en este cambio influyen la presencia de novelistas internacionales que revivieron, remodelaron el género con bastante anterioridad: Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, entre otros. Entonces surge una perspectiva diferente de la narración que ostenta una preocupación por ensayar y renovar las técnicas narrativas usadas hasta ese momento.

En estas producciones el narrador fluctúa entre la matriz individual y la colectiva, así genera otras técnicas, exhibe un relato con un diseño altamente complejizado como la realidad que pretende exponer. Por dar un ejemplo pensamos que *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín

Santos inicia este giro ya que su prosa se torna enrevesada, con un léxico más audaz. La narración se mina de huellas que pasan por digresiones eruditas. *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé y *Volverás a región* (1967) de Juan Benet constituyen títulos relevantes en esta modalidad novelística que cobra fuerza por el acompañamiento de obras/autores consagrados por una trayectoria literaria como Camilo José Cela, *San Camilo, 1936* (1969) y *Oficio de tinieblas* (1974) y Miguel Delibes *Parábola de náufrago* (1969). Esta narrativa experimenta con un posicionamiento, lo hace con un perspectivismo arraigado en lo que se conoció como la visión estereoscópica, el uso del contrapunto, los quiebres temporales, los juegos lingüísticos, constituyen algunos de los recursos usados entre los 70 y los 80.

Otras muestras de novela experimental son producidas por autores como Julián Ríos en la serie de *Larva*, a partir de 1983, Fernando Aramburu *Fuegos con limón* (1996) y Gonzalo Hidalgo Bayal *El espíritu áspero* (2009). Los mismos realizan un ensayo lúdico con la lengua; en ocasiones dichas técnicas armonizan con un compromiso ideológico en el tratamiento de la realidad en toda su complejidad social, económica y política; como bien lo supo trabajar Matías Escalera Cordero en *Un mar invisible* (2009), Almudena Grandes en *Los aires difíciles* (2002) y *Castillos de cartón* (2004). Por último, otras muestras de experimentación en la novela son las que aparecen con la incorporación de las nuevas tecnologías, ejemplo de ello puede apreciarse en la trilogía de Nocilla (2006-2009), de Agustín Fernández Mallo, integrada por *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009).

La autoficción constituye una de las expresiones más populares y más representativas de la novela experimental, esto sucede en su afán por la superación de los géneros tradicionales desgastados. Su génesis radica en la convergencia de la novela, el ensayo y la autobiografía; lo que da una explosión de hibridez genérica en donde se potencian los márgenes, los bordes, el mestizaje. Tal como el propio Manuel Alberca la definiera, la autoficción constituye un experimento/ensayo de ingeniería literaria en donde se hace hincapié en la ambigüedad que se presenta entre los compromisos del pacto autobiográfico, por un lado, y las libertades del pacto novelesco, por otro. En esta instancia se plantea un pacto ambiguo en el que el ludismo autorial juega un papel

predominante, y en este sentido Antonio Tabucchi es tajante al definir que una autoficción no es una autobiografía novelada ni una novela autobiográfica.

Catelli (2022) sostiene que la autobiografía, en tanto presunción de la voz y el nombre desplaza al yo como punto de partida, más apunta a resaltar al relato como resultado de lo vivido. De esta forma, no se produce el reconocimiento de una identidad anterior, más bien a la inclinación por lo cual lo amorfo sobrelleva una contrafiguración. Este rasgo de la autobiografía como presunción y contrafiguración es la que posibilita que dicha figuración asuma el desarrollo de todo el lenguaje en su vínculo con el pensamiento, exhibiendo al lenguaje como una trama que potencia el acceso al pensamiento puesto que lo acompaña en su origen. Así en su propia gestación el texto sobrepasa y sitúa en cuestión su propia forma del decir.

En esta modalidad denominada autoficción la principal característica y también lo que provoca confusión- ya sea adrede o no- es la confluencia de la identidad nominal del narrador y el protagonista con la del autor real, lo que produce una zona indeterminada, ambigua, borrosa pero que en definitiva es una posibilidad narrativa del yo. En este sentido Pozuelo Yvancos realiza una disquisición teórica en *Figuraciones del yo en la narrativa* (2010) donde aparecen estudiados dos autores que se convierten en tendencia en esta manera de novelar: Javier Marías y Enrique Vila – Matas.

Respecto de las múltiples narrativas del yo tenemos un abanico de posibilidades que parecen ser muy semejantes pero que guardan sus particularidades, a saber, las novelas autobiográficas, las autoficciones y las autobiografías ficticias. Por ejemplo *El Jinete Polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina devela un procedimiento ficticio de materia prima autobiográfica con el afán de recuperar/preservar la memoria personal y colectiva. Sin embargo la autoficción más próxima a la autobiografía de Muñoz Molina es *El Viento de la Luna* (2006) una recopilación de recuerdos de años de aprendizaje en Úbeda en tiempos en que el humano llegaba a la luna, 1969, con el Apolo XI. Otras manifestaciones de esta índole son las producciones de Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Javier Cercas, porque dichos autores se regodean en crear una atmósfera narrativa desconcertante mediante una puesta en escena de un laberinto autorial, un simulacro, al mejor estilo baudrillardiano (1984), en la gestación de un yo ficticio que simula ser real. Esta

ambigüedad es llevada a unos extremos que generan conflicto para su autor y es el caso de Javier Marías en lo que Pozuelo Yvancos denomina la "serie Deza" y que tiene ya su génesis en *Todas las almas* (1989), cuya ambigüedad entre las figuras de autor y narrador ocasionó que tuviera que hacer una especie de crítica autorreflexiva en *Negra Espalda del Tiempo* (1998) para clausurar toda lectura de corte autobiográfico de la anterior producción. Capítulo aparte merece la trilogía de *Tu rostro mañana* (2002-2007) donde la multiplicidad de nombres aún permite identificarlo como el hijo de Julián Marías (Juan Deza en la novela)

Para algunos críticos la transformación personal del individuo oscilante a un signo, una cifra, un ícono irreconocible de manera patente constituye un rasgo inquietante y sobre presente en la cultura moderna. Sin embargo, este género sigue siendo uno de los elegidos, no solamente por su carácter crítico y lúdico, sino que además se explaya sobre aspectos importantes de las cavilaciones sobre la literatura (ficcionalización, autoridad, sujeto, referencialidad, entre otros). De esta manera, es adecuado para las discusiones sobre el yo. En estos tiempos el escritor ha sido corrido por el lector en la literatura, especialmente en la narrativa, sobre todo en la novela. Olney sostiene que los tres rasgos intrínsecos de la autobiografía –el autos, el bios y la grafe- han deslizado el centro del género y además discutido su estatus. Olney quita la pretendida autoridad del escritor autobiográfico pues considera que este es inasequible. En este sentido no sería posible atribuirle a esta especie características relativamente estables pues la figura/tropo esencial de la autobiografía –así como lo es para el sujeto desde la visión derridiana (1998)- es la metáfora. El yo se constituye a sí mismo a partir de las metáforas que forja y proyecta, y es mediante las mismas y no existe como ahora con los rasgos dotados por dicha metáfora. Lo que percibimos del yo son sus metáforas y metaforizaciones, entonces lo que para Olney es la metáfora para De Man es la prosopopeya (Carrasco, 2007, 45).

De Man (1991) sostiene que tanto empírica como teóricamente, la autobiografía se presta mal a una definición genérica; pues cada caso específico parece ser una excepción a la norma y agrega que la contrariedad de la misma subyace en la pretendida disparidad entre la autobiografía y la ficción pues supuestamente la autobiografía parece depender de acontecimientos reales y potencialmente verificables de una manera menos ambivalente que las ficciones.

Ahora bien, se puede asegurar que la autobiografía se vincula con la referencia, como una fotografía depende de su tema o una imagen (realista) de su modelo. De Man sostiene que no se puede hacer lo mismo ya que la referencialidad no es vinculante con el género, además ni la realidad y ni el sujeto al que refiere constituyen fiabilidad absoluta y así el género se convierte en un simulacro en tanto y en cuanto es una figura de lectura de comprensión que se da, en algún grado, en todos los textos. El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura en el que se determinan mutuamente por sustitución reflexiva mutua (Carrasco, 2007, 46) y como ejemplo se puede mencionar a Carmen Laforet, *Nada* (1945), como un hito de la autobiografía.

En cuanto a las producciones bajo esta característica de Vila-Matas podemos mencionar a la trilogía de la escritura que comienza con *Bartleby y compañía* (2000) en donde se explaya sobre los autores que han dejado de escribir, le sigue *El mal de Montano* (2002) un trabajo en donde este escritor especula en el sentido de analizar el proceso de la escritura como proceso que puede llevar a conjurar la incurable enfermedad de la literatura y en *Doctor Pasavento* (2005) construye una novela compuesta en una especie de fuga/ escape por la aspiración a desaparecer en soledad con la literatura tal como le sucedió a Robert Walser y sus microgramas en el sanatorio psiquiátrico suizo en donde culmina sus días.

No podemos dejar de mencionar las producciones de Javier Cercas, por un lado, *Soldados de Salamina* (2001), que se edifica en una conjunción entre la realidad y la ficción sobre un incidente de la Guerra Civil española y en donde Cercas hace las veces de narrador y personaje. En *La velocidad de la luz* (2005) va de la Guerra Civil española a la de Vietnam y en esta novela concibe la idea de discurrir sobre el fracaso de todas las guerras y todos los éxitos, para ello utiliza material autobiográfico y ficticio potenciado con las vivencias de un americano que había sido partícipe en dicha guerra.

El realismo simbólico (Carrasco, 2007) también se instituye en una corriente fuerte en la novela española por su creación de universos míticos y espacios provinciales. Elías Canetti refiere a estos espacios como a la perpetua región del ser humano, con sus dificultades y apremios universales, o en palabras de Miguel Torga lo universal es lo local sin fronteras y en esta dirección

el escritor representativo de dicha tendencia es Luis Mateo Díez, quien es el creador del espacio mítico de Celama. Con su trilogía *El reino de Celama* (1996-2002), que abarca *El espíritu del páramo*, *La ruina del cielo* y *El oscurecer* ha narrado sobre el lento y progresivo ocaso de las culturas rurales con todo lo que implica la desaparición de una cultura en términos de patrimonio para nuestra civilización occidental. A esta enumeración de producciones podemos sumar *Fantasmas del invierno* (2004) otra irrupción en este espacio simbólico de esta indeterminable región del hombre.

Ramillo Pinilla despunta con la serie *Verdes valles, Colinas rojas* (2004) obra en tres partes *La tierra convulsa*, *Los cuerpos desnudos* y *Las cenizas del hierro* en donde se plasma una semiosis del país vasco, dramas económicos, sociales y políticos del territorio vizcaíno de Getxo, enmarcado entre los siglos XIX y XX. Otra mención obligada es Juan Marsé quien enriquece su espacio literario de Barcelona y un ejemplo es *Caligrama de los sueños* (2011), otros como José Mª Merino (León), Antonio Soler (Málaga), Miguel Sánchez-Ostiz (Pamplona) y Antonio Muñoz Molina con sus novelas de *Mágina* (trasunto de su Úbeda natal) y también con *Sefarad* (2001), una obra que abstrae todos los exilios; Juan Benet es otro autor que incursiona en ese espacio mítico de región con textos como *Una meditación* (1970) y *Saúl ante Samuel* (1980).

Luis Landero es uno de los autores que bien representa a una amplia corriente de novela existencial, sus producciones se identifican con una cervantina afiliación de la imaginación preconcebida en la intención por cumplir con ciertas metas de índole personal, esto, por supuesto, colisiona con la derrota de ese mundo imaginario frente a la realidad. Algunas de sus más logradas novelas son *Juegos de la edad tardía* (1989), *El guitarrista* (2002) y *Hoy, Júpiter* (2007).

Otra especie con mucha aceptación hasta nuestros días es la novela histórica, prueba de ello es la publicación de *Sidi* de Pérez Reverte en 2019, por citar a alguno y sin mencionar Almudena Grandes que ha rediseñado los episodios nacionales galdosianos con gran maestría. Sin duda que la permanencia y el gusto por estas producciones se deben a que la historia constituye un arcón ilimitado de posibilidades con lo cual se potencia la narratividad de la intriga. Influencias ha habido y por referir a algunos modelos occidentales como Robert Graves, Marguerite Yourcenar, Umberto Eco, Gore Vidal, estos nada tienen que ver con la incursión de ciertos best-sellers (búsqueda del

Santo Grial, Templarios, Código da Vinci, entre otros). La novela histórica puede servir para evadir tratar temas escabrosos del presente o a veces se zambulle de lleno en ellos y se explaya con soltura escudada en la ficcionalidad de los pequeños mundos que crea y recrea. En este sentido hemos de identificar cuatro maneras de trabajar la historia en las novelas: la recreación/reposición del pasado, la invención del mismo, la preeminencia del pasado sobre el presente y el uso de la historia como medio para indagaciones de variada índole. Como ejemplo de estos usos aludimos a *El hereje* (1998) de Miguel Delibes, *La noche que Bolívar traicionó a Miranda* (2011) de Armas Marcelo. La narración de índole fabulosa del pasado (denominado "romance" según los anglosajones) tiene arraigo en la trilogía de Los Círculos del Tiempo que comienza con *Octubre, octubre* (1981), *La vieja Sirena* (1990) y culmina con *Real sitio* (1993) de José Luis Sampedro.

En cuanto a la influencia de la historia sobre el presente se da en *La sima* (2009) de José María Merino en donde examina las guerras carlistas del siglo XIX para encontrar explicación de la violencia existente en el pasado y presente de los españoles. Arturo Pérez Reverte hace algo similar en cuanto a tratar de entender mejor el presente escudriñando en el pasado, sucede en *El Asedio* (2010) sin dejar de mencionar toda la serie de *Alatriste* (publicada entre 1996 y 2011, con 7 entregas) o *Territorio Comanche* (1994), entre otros. Otros autores en la misma línea son Javier Cercas con *Soldados de Salamina* (2001) y Ricardo Menéndez Salmón con *La Ofensa* (2007). Más cerca, María Dueñas con *El tiempo entre costuras* (2013), Carmen Posadas, con *El misterioso caso del impostor del Titanic* (2024) -condimentada con policial-.

El período más prolífico sigue siendo la Guerra Civil española 1936-1939, y para citar algunas producciones comenzaremos por referir no una novela sino un libro de narraciones breves, cuya atención centraremos en *Los girasoles ciegos* (2004) la ópera prima de Alberto Méndez pues constituye ejemplos óptimos de la narrativa escrita sobre la guerra española y la inmediata posguerra. Aludimos en este trayecto de revisión crítica de la historia del siglo XX española *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes opone, mediante dos familias, dos posiciones la republicana y la franquista. Antonio Muñoz Molina también se ocupa de este menester con *La noche de los tiempos* (2009). Nombramos a Ignacio Martínez de Pisón con *Enterrar a los muertos* (2005) como ejemplo de narrativa de no ficción pues versa sobre la investigación del asesinato de

José Robles. De lo que se ha expuesto podemos inferir que la revisión de la historia de España en el siglo XX incluye la guerra, la preguerra, la posguerra y va hasta el tardofranquismo y, sin lugar a dudas, alcanza a la transición política reciente. Rafael Chirbes ha sido, para muchos, quien mejor ha trabajado la evolución de la sociedad española en sus producciones *L*a *larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003) y *Crematorio* (2007). Martínez de Pisón hace lo propio en *El día de mañana* (2011) y también Manuel Longares en *Romanticismo* (2001) plasmando con alta sutileza la incertidumbre de sectores de la clase social privilegiada de barrios madrileños en los años de transición de la dictadura a la democracia.

Un año clave en el deslinde entre la narrativa española de posguerra y la que se constituye en 1972 con la aparición de *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester. Dicha obra junta a *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo y *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet clausura la tendencia experimental de esta narrativa en las que lo nuevo formal no es casual; más bien están concebidas en función de la unidad de fin y de sentido, paralelamente se puede ver el auge de otros planos que abordarán las narraciones. En este sentido, algunos autores se animan a incursionar en la fantasía o la irrealidad en sus obras, postergadas por el compromiso imperante en los 50, situación relativamente estable desde el realismo/naturalismo decimonónico en donde aparece la realidad confrontada con la historia y el mito con la intención de examinar el presente como el producto de la evolución del pasado.

En este proceso podemos vislumbrar una reivindicación de la tradición que se cuela en el auge de lo fantástico, otrora despreciado, excluido por el experimentalismo con la intención de remozar el plano literario. Aludimos al pensamiento cervantino sobre la novela y que aparece fuertemente en el Quijote por sobre las demás, y sus primeros seguidores, es decir los autores ingleses del siglo XVIII de los que destacamos a Daniel Defoe, Henry Fielding y Laurence Sterne, y la de los grandes novelistas del siglo XIX.

En esta forma de percibir al género, la literatura aparece como objeto de comprensión y análisis de la compleja constitución de la psicología humana, de sus imaginaciones y fantasías, y del vínculo del sujeto con la sociedad y su mirada ante la historia, es decir se instaura una idea de la narrativa como reflexión y para ello se edifica un ámbito específico dedicado a la prosa de ficción

en donde se pretende escrutar las inciertas fronteras entre la literatura y la vida y su relación con un concepto conflictivo como es el de verdad, en la que se desliza el foco de interés en lo literario a las vivencias del escritor y del proceso creador de la escritura en donde se aúnan la autoconsciencia y la narratividad.

Qué tipo de narrativa se cultiva entonces, una que no vuelve al pasado de manera contemplativa, más bien ese retorno está acompañado de humor e ironía, lo que aporta el deleite por contar, con ello vuelve la narrativa anecdótica que el experimentalismo, había restringido al máximo. Estos rasgos van a aparecer notoriamente en las narrativas que se publican a partir de 1975 en escritores de lo que se conoció como la generación del ’68: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza y *Cerbero son las sombras* (1975) de Juan José Millás.

En ellas se aprecia el agrado por contar historias: en aquélla, sin despegarse del experimentalismo formal, incursiona en la narrativa policíaca o detectivesca, la narrativa histórica, la polifonía y un gran despliegue de diversidad estilística que abarca desde el discurso judicial hasta el narrativo. En ésta, desanda los caminos de la narración de intriga de índole psicológica, al intimismo, a la cavilación sostenida que conjuga la narración con una atmósfera azarosamente kafkiana.

Javier Cercas, como ejemplo de narrativa de no ficción, en *Anatomía de un Instante* (2009) plasma con creativa impronta literaria el intento de golpe de estado cometido por el Teniente Coronel Tejero en febrero de 1981.

En cuanto al presente, o mejor dicho el relativo presente hemos de mencionar lo que sucede desde la transición política hasta lo más reciente y no omitir volver a citar a las obras de Rafael Chirbes, Almudena Grandes y Matías Escalera Cordero. Como tampoco las obras de Isaac de Rosa *El país del miedo* (2008) y, sobre todo, *La mano invisible* (2011) donde se exhibe con crudeza la sumisión, casi esclavista de los obreros a tareas con una rutina de repetición y explotación dominada por la mano del mercado laboral.

En otro orden esta Belén Gopegui que muestra en sus novelas la denuncia de la ausencia de ideología sumada al engaño del socialismo español bajo, más precisamente en *Acceso no*

autorizado (2011). Por el contrario, en *El Padre de Blancanieves* (2007) se explaya sobre el campo social, la economía y dificultades de la inmigración.

Por otro lado, no podemos obviar cierta reflexión sobre la crítica literaria española y cómo ésta se vincula con posiciones como el decontructivismo tanto en la posición derridiana, que tuvo una larga resistencia, como desde los aportes de Paul de Man. En este sentido los aportes de Nora Catelli se tornan relevantes para pensar los límites de la crítica contemporánea, es decir, los lindes teóricos del discurso crítico en la reflexión actual (Gerbaudo, 2022, 365). Sostiene que hay un vacío entre la crítica contemporánea y cómo se gestiona la misma en España y posiblemente esto se deba a un deficiente uso de la teoría de afuera, en este aspecto sostiene que el lector:

> (…) llegaría a la convicción de que la crítica literaria es una rama menor de la publicidad editorial, de que sus instrumentos teóricos son, desde el punto de vista lingüístico, pre–saussurianos; desde el punto de vista del estudio del sentido y la dimensión del sujeto, pre–freudianos; y desde el punto de vista de la crítica impresionista, ingenuos (2022: 365).

Al respecto Catelli agrega: "La sospecha de que si no hemos desarrollado demasiado un buen sentido natural y propio sustentado en un buen gusto también natural y propio acerca de la literatura se debe al "mal uso" de las teorías foráneas" (2022, 365).

En este contexto desfavorable para la crítica española Catelli incorpora ideas de Edward Said y apela a la noción de texto de Barthes, Kristeva, Eco y Derrida para generar un campo semiótico discursivo que interpele a la crítica clásica española más allá de la: "reiteración de la autoridad de aquellos que, a partir de Menéndez Pidal, fijaron el centro del valor literario y, con reverencia, repiten y ajustan el gran discurso conciliatorio" (2022, 365).

Y concluye, incisiva:

> "En nuestro campo, la función de la filología es demostrar, por vía del apaciguamiento de todas las aristas, que todo es legible cuando el sentido común se impone, que ninguna "versión" del texto es perversa, sino que tan solo se aleja para volver al canon, y que la función del canon, al revés de lo que suele afirmarse, no es la de anatematizar sino la de integrar" (2022, 366).

Hay una especie de confluencia entre los formalistas y estructuralistas que concluye en una revalidación disciplinaria anclada en la tradición del glosario del texto:

> Las maneras en que se enseña a cómo leer un poema, luego de que la historia literaria haya fijado qué poema, o cómo disfrutar de un concepto, tras que la Academia lo haya formulado en redes coherentes, no se erigen en una construcción que pueda transformar la filología, sino en una glosa de la filología y en un culto reverencial a sus autoridades" (Catelli, 2022, 366).

En un cruce entre la sociología del libro y la historia del mismo y de la lectura puede percibirse una huella entre la deconstrucción y el problema de lo legible, en donde se incluyen dispositivos psicoanalíticos para reflexionar sobre la representación de la lectura, su historicidad en tanto y cuanto una práctica conectada al deseo y al desasosiego en que se hace posible leer intenciones, proposiciones, ilusiones o desconfianzas que ella misma provoca, por tanto la ficción del siglo XIX instaura como posible lo que solamente puede tener existencia en el deseo o el temor (Catelli, 2022, 371).

En síntesis podemos afirmar que la narrativa del siglo XIX se centra en la proclamación de la lectura, en el XX hay un corrimiento hacia el repudio evidente y sucesivamente a una dispersión y consecuente disipación de las señales y emblemas. Dicha narrativa se hace cargo de la pregunta qué hacer con la literatura –con la novela, la poesía, el ensayo- cuando ya no hay filtros de acceso a ella. Esto la vuelve cavilativa, quimérica, nebulosamente suspicaz. Por esta razón las efigies de la pasión de la lectura confieren el paso, paulatinamente, a las del declive.

En resumidas cuentas, lo que hemos querido hacer en este apartado es mostrar una sucinta diversidad novelística que hay en España, mucha de ella goza de altísima calidad pero no hemos de negar que hay también otro tanto que no resiste análisis alguno pero que aun así goza de gran tirada en el mercado con lo cual no debemos confundir calidad literaria con éxito de ventas.

Capítulo II
De los quiebres narratológicos en clave posmoderna: Vila-Matas y Javier Marías

> …un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no se ha dicho…
>
> Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (2000, 29).

> En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto.
>
> Jacques Derrida, *Envío* (1991, 10).

Aludir al concepto de modernidad nos remite a un conjunto de corrientes de pensamiento, originadas por los que bregaron por la plena y casi absoluta, por no decir lo contrario, confianza en la capacidad de avanzar en términos evolutivos de la especie humana. Con el Renacimiento -en el incipiente siglo XVI pero que toma vigor a fines del siglo XVIII- en Europa comienza a consolidarse una civilización progresista cuyos pilares, según Lyotard (1980), han sido los Grandes Relatos – la Historia, el Progreso, el Marxismo, el Totalitarismo- la Cultura homogénea.

La posmodernidad se instaura como un término complejo pues afecta varios órdenes de la vida humana y la organización del pensamiento. Entonces, desde un punto de vista histórico-cultural debemos tomar recaudos con este concepto vinculado a la historiografía y las ciencias naturales como ya se ha mencionado ut supra. Tampoco debe confundirse con el posmodernismo de Federico de Onís pues es de naturaleza cultural y comienza como reacción al modernismo (1850), aproximadamente entre 1905-1914. Entonces este movimiento aparece como un fenómeno histórico-cultural entre los años 1850 hasta 1960. Alonso de Toro entiende a la posmodernidad como:

> …una actividad de "recodificación ilimitada, integrativa y pluralista", que retoma, reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de ésta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir

> un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la "paralogía", por el disenso y la cultura del debate. Yo osaría de calificar la posmodernidad como un "Renacimiento recodificado". (1990,73)

En estos términos el posmodernismo pretende instaurar de manera sustancial la actividad de la "verwindung" (reintegrar) de Hegel (1966) interpretada por Vattimo (1989) y Lyotard (1980). Si nos remitimos a la historia de la cultura este término aparece por primera vez en 1917 con Pannwitz, más tarde reaparece en 1934 en una antología literaria de Onís y en 1947 en una obra de historiografía de Arnold Toynbee (1990).

Por otro lado, el posmodernismo de Pannwitz (De Toro, 1991) -de corte histórico- se instaura en un diagnóstico negativo del periodo anterior, entre 1850 y 1917. Luego esta noción es definido de manera positiva pues refleja un fenómeno conservador, con los siguientes rasgos atribuidos al hombre, es "deportista, nacionalista, militarista y religioso…" (De Toro, 1990, 5), se opone al modernismo por ser nihilista y decadente.

Con Gehlen (De Toro, 1991) se discute un posmodernismo luego de los años 50 después de la Segunda Guerra Mundial, lo que arroja una perspectiva negativa, pues se la define como un período carente de innovaciones, en donde no se observan acciones creativas sino más bien mecanismos reproductores de lo existente, lo cual niega la posibilidad de existencia de nuevos valores e ideales.

En cuanto al desarrollo sociológico de este concepto se produce en EE.UU. en el año 1958 a partir de los trabajos de David Riesman, difundidos luego con las investigaciones de Amitai Etzioni en 1968 y que alcanzan su máximo esplendor con los análisis de Daniel Bell, entre 1973 y 1976. Mientras en Europa la discusión se realiza con nombres como el de Alan Touraine, 1969, y Jean Baudrillard entre 1971 y 1981. Tanto Etzioni como Bell afirman que la socio-economía ha alcanzado una elaborada manera de producir con la función de mantener el statu quo, lo que reprime otras actividades de la vida, por eso Bell tiene un diagnostico negativo del capitalismo norteamericano y reconoce que la cultura tiene una función subversiva pues ésta moviliza a las masas en contra de las exigentes maniobras de producción del capitalismo.

Y en cuanto a la filosofía, el paradigma del posmodernismo se inaugura con Jean François Lyotard en 1979 y Gianni Vattimo en 1980; y a partir de estos autores se suman al debate Michel Foucault en 1966, Jaques Derrida entre 1967 y 1972 y Gilles Deleuze en 1968, todos ellos como exponentes de la filosofía posmoderna. Con esta perspectiva filosófica se desactiva el racionalismo y el rigorismo cartesiano y la metafísica. Ante el disenso y el antagonismo, se establece la preferencia por el pluralismo de paradigmas concurrentes, la diferencia, la diseminación, la heterogeneidad, la deconstrucción, la interculturalidad y la intertextualidad (1990). A esta diversidad se le suman mecanismos, dispositivos que (re)configuran las variadas cosmovisiones, tales como la parodia, la autorreflexión, la metaficción, la subversión, la hibridez –cultural y genérica- la ambigüedad, el palimpsesto. Todos estos atributos que antes eran vistos como obstáculos o impedimentos para llegar a la creación/construcción/edificación de discursos eficientes, devienen en potencialidades multidiscursivas para dar respuestas a diferentes y variadas situaciones que le acontecen al hombre, a este nuevo sujeto reconocido como fragmentado, complejo, incongruente, entre otros aspectos.

Todo lo que la razón constituye como la base fundamental del progreso: “El autor moderno es un hombre culto, ha leído mucho y congenia con genios que han producido obras originales. Las geniales obras ajenas son tan incitantes que el autor moderno las emula y continúa con la esperanza de que inspire a otros escritores” (Anderson Imbert, 1997, 16). Sin embargo, en este período acontecen las dos Grandes Guerras que sumen a la civilización en la barbarie y por ende comienza el descrédito del pensamiento de la modernidad.

Con estos dos eventos se inicia una serie de cuestionamientos hacia los Grandes Relatos, que postulan el fin de la historia, el fracaso de la idea de progreso y de la especie humana.

De todo lo antes dicho surge un profundo descreimiento y emerge lo que conocemos como la noción de la postmodernidad. Según Gianni Vattimo (1989, 77) los medios masivos de comunicación fundan una sociedad transparente; ya no disponemos de una única visión del mundo pues se instaura una multiplicación de cosmovisiones. Aparecen minorías dentro de minorías y todas ellas en un marco progresivo de fragmentación, se fusionan culturas con (contra) culturas e

(in)culturas: prevalece el pluralismo cultural. Caen las fronteras entre los géneros, prescriben las relaciones dicotómicas: ficción/realidad, significado/significante, dominante/dominado.

El apogeo de los mass-media desterritorializa a la literatura. (Co)existen hibridaciones entre las culturas altas y las populares, el centro y la periferia, el modelo y la transgresión. Las relaciones hegemónicas claudican y se instaura la polifonía bajtiniana, como nueva manera de vincular culturas y géneros. El nuevo proyecto estético está concebido como (anti)arte; las novelas se tornan inclasificables, pues el milenario arte de narrar se vuelve esquivo, premeditadamente incoherente y el lector desarrolla una incomodidad devenida de la impresión de estar leyendo (anti)novelas. El plano literario, y con preponderancia, el género novelesco deviene en heterogeneidad discursiva.

En la búsqueda de la comprensión de las características de este movimiento, que radicalmente se opondría al anterior, se hace necesario ubicarlo en la reflexión epistemológica que ha transitado por las ciencias sociales a raíz del reconocimiento de que somos las prácticas culturales que constituimos y que nos edifican. Es así que Hayles afirma que el postmodernismo cultural es: "la comprensión de que los componentes de la experiencia humana que fueron siempre considerados como esenciales e invariables no son hechos naturales de la vida sino construcciones sociales" (1993, 327). Es decir, que existe la imposibilidad de disociación entre el objeto de conocimiento y el sujeto que lo instituye y comprende.

Dichas problematizaciones incluyen las nociones de lo real y su correlato de verdad, a partir de que lo real establece una representación y por ello es subordinada de la "conceptualización y del lenguaje (o de los lenguajes) por medio del(los) cual(es) tal conceptualización se verbaliza en el pensamiento y en la comunicación" (Sifontes, 1991,10-11), ya que enunciar el mundo supone representarlo, así, el conocimiento acaece en un proceso de construcción de ficciones. De alguna manera, el propio Lyotard (1987), con cierta incredulidad respecto a los metarrelatos, describió un proceso de desnaturalización de la experiencia humana que implica a su vez interrogar a la narración como representación del mundo.

Por ende, lo que consideramos como experiencia del mundo, lo que denominamos realidad reviste un estatus ficcional y erige una práctica autorreflexiva, lingüística (Gaspar, 1998).

La pluralidad de los discursos que hablan de sujetos históricos se instituye mediante una gestionada consciencia de la narratividad que nutre a la cultura contemporánea (Hayden, 1997), el reconocimiento de su gesto ficcional y autorreflexivo, la incapacidad de constituirse como imágenes totalizadoras, el proceso de desnaturalización del saber y de los saberes -—"Saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje", escribió Foucault (1978, 48)-lo que echa por tierra cualquier discurso único e instaura distorsionados lugares de enunciación.

La disolución de las grandes dicotomías que constituían el pensamiento logocentrista occidental ha significado el reconocimiento de la existencia de pluralidades culturales y estéticas y de su constitución mixta y fragmentaria.

A lo antes descripto se le suma la representación de la cultura como simulacro (Baudrillard, 1984), la redimensionalización de lo histórico en la comprobación de su carácter narrativo, la hibridación de estéticas y la estetización de la experiencia habitual, como así también la vuelta a prácticas discursivas de la modernidad consideradas obsoletas por visiones canónicas de la experiencia estética y cultural.

Algunas de las características de la interpretación contemporánea de la cultura tienen que ver con los siguientes conceptos: discursividad, narratividad, autorreflexividad, desnaturalización, descentramiento, hibridez e intertextualidad, los cuales socavan las fronteras entre la realidad y la ficción quebrando, cuestionando la visión binaria del mundo sostenida por el logocentrismo. Este proceso desencadena el desarrollo de una autorreflexión que cuestiona los supuestos fundamentos epistemológicos de la modernidad permeando diversos campos interdisciplinarios, incluso los estudios literarios.

En este sentido genera en el campo de los estudios sociales y humanísticos una consciente autorreflexión con el objetivo de revisar los fundamentos que se crean con la intención de deconstruirlos para pensar nuevas propuestas.

Algunos de estas posturas tienen que ver con la pérdida de la centralidad de la literatura como manifestación expresiva de una época o de una cultura, como así también el cuestionamiento de aquélla como forma de conocimiento – hablamos de representación e interpretación- del mundo.

Se alude a la llamada descentralización de lo literario, de su descrédito, en donde se confronta la literatura con formas no literarias. Este planteamiento en cierta medida genera la pérdida de legitimidad alrededor de los estudios literarios como así también de la praxis literaria misma, particularmente la narrativa, y así ponderar otras prácticas discursivas cuyos valores se destacan por su oposición justamente a la ficción.

Este fenómeno trajo consigo la ampliación y reformulación de los estudios literarios y el auge de los estudios culturales que problematizan la visión que se construye sobre lo literario desde lugares académicos y que necesitan instalar el debate en torno a esta cuestión en relación con dicha producción. Se busca reconocer que desde la propia literatura se puede crear metaficcionalmente nociones teórico-críticas otras.

El debate debe darse para (re)pensar, (re)concebir la literatura, la cultura, la historia, el sujeto y cómo se entiende la ficción, la representación y el lenguaje, a partir de la literatura y reconocer que es un espacio que no solo nos expresa sino que más aún, nos constituye. La metaficción es una mirada de la literatura hacia su poética, que permite exhibir el complejo tramado que la conforma en un espacio de entrecruzamiento, mutación y productividad de variados, diferentes y aun contradictorios discursos.

Así se alteran e ironizan los modelos, no sólo los de la escritura, sino además los de la lectura, y se examinan los límites entre realidad y ficción, se problematiza el carácter autónomo y subordinado del mundo, en su trama interdiscursiva, intertextual, rasgo que conforma una de las pruebas más relevantes de la cultura actual (Zavala, 1999). Otra actividad más que genera la disolución de las fronteras entre realidad y ficción y se discute la hibridez de la racionalidad logocéntrica binaria. La narrativa postmoderna, siendo anticanónica, autorreflexiva, intergenérica debate los modos de coherencia de la cultura contemporánea, convirtiéndose en un mecanismo fundamental para la comprensión de la misma como intertexto.

Hay que insistir en que no estamos hablando de un reemplazo de lo literario por formas culturales no literarias, más si concebimos desde la postmodernidad que lo que denominamos literario, constituido por un proceso productivo del relato como zona de contacto, heterodoxa, híbrida, anárquica, rizomática.

El sentido de la realidad se problematiza en la metaficción postmoderna, pues la construcción del sujeto, de la cultura y del mundo se entiende desde una práctica discursiva supeditada a la perspectiva de enunciación. Mediante la metaficción se desnaturaliza el lenguaje, el contexto, el tiempo, la percepción del mundo, los modos de percibirlo y racionalizarlo y hasta la narración como posibilidad de representación, al exceso de la "ironización de las convenciones entre autor y lector" (Zavala, 1998, 70).

Hoy el saber no tiene lindes separatistas, se tiende a un conocimiento interdisciplinar por lo que los discursos sociológicos, filosóficos, ensayísticos, el género epistolar, la poesía, el cuento, la ficción, el testimonio se entrecruzan en el ejercicio de lo dialógico e indagan la narratividad –literaria, cultural- en sus diversas maneras. La metaficción actual sobre él se reconoce como un dispositivo intertextual, híbrido y su potencialidad productiva exhibe la esterilidad de las rigurosas divisiones entre la memoria personal y la histórica, entre vida y escritura, ensayo y ficción, ficción y biografía, literatura y testimonio.

Concebir la literatura en los tiempos actuales implica pensar en una materia heteróclita de prácticas textuales con auge en los límites mismos de la discursividad. Ahora la literatura parece gestar desde su actividad metaficcional otras perspectivas epistémicas, cognoscitivas, conceptuales, estéticas; todo ello desde su naturaleza crítica y autocrítica por su discordancia con las interpretaciones consagradas y por una constante reformulación autorreflexiva de su propio modelo.

Por un lado, la intertextualidad literaria es la particularidad esencial de la cultura postmoderna, que se da en relación con la lectura, como sostiene Zavala (1999, 129); y por otro, la metaficción constituye el espacio elegido por la intertextualidad, que se gesta en la diversidad y la discordancia, en la examinación de su praxis diacrónica y en la búsqueda de aquello que la alienta. Por estas características es que este espacio se define por ser en gran medida complejo, cuyo estatuto se (re)configura continuamente, como así también exige interpretaciones que no la circunscriban en lo literario.

Como se ha dicho, la hibridación genérica constituye una de las columnas del proyecto postmoderno e implica la disolución de las fronteras específicas. La concepción canónica

instaurada en la modernidad se ha difuminado en una diversidad de discursos. A partir de lo expuesto, el concepto de frontera cobra nueva interpretación, claudica su sentido de límite o demarcación divisoria, de naturaleza excluyente por la noción de límite poroso por el que se entretejen, confluyen y convergen culturas (Diez Cobo, 2006) y respectivamente géneros y discursos.

La referencia a los géneros nos sitúa en el limen de la condición postmoderna, según Joachim Michael, inclusive constituye el punto de partida de esta discusión (Michael/Klaus, 2006). La disipación de los géneros representa lo que sucede en el panorama social que nos toca vivir[7]. Como bien sostiene Todorov (1998), cada momento histórico configura su propio sistema de géneros vinculado con la ideología imperante, y como tal la muestran los rasgos de la sociedad a la que corresponden.

En esta sociedad transparente delineada por una revelación de enfoques, en la que, según Lyotard (1980), se generan apropiaciones en las fronteras de la ciencia, donde se edifican territorios y sociedades definidas por culturas híbridas (García Canclini, 2001), los géneros también se han disgregado, propiciando lo que críticos tales como Irene Andrés-Suárez (1998) identifican como textualidad múltiple. Según su visión, teniendo en cuenta lo sostenido por Todorov (1996), la dilución de las fronteras económicas, geográficas, ideológicas, culturales, políticas y raciales hallan su correlato en el plano de la ficción donde las formas y los perfiles se han desvanecido ostentosamente. Asimismo, se utiliza la noción de mestizaje para dar cuenta de los géneros narrativos.

El conflicto que padecen los Grandes Relatos conjuntamente con los Grandes Héroes que anuncian el inicio del postmodernismo ha dejado como consecuencia la aparición de minorías y seres marginales en este escenario social. Alonso De Toro (1991) reconoce que la disipación de la hegemonía de las relaciones de dominado/dominante expone no solamente una nueva forma de

[7] La disolución de géneros no es un fenómeno nuevo o un hecho exclusivamente postmoderno, sino que se remonta a los orígenes mismos de la literatura. Un ejemplo en la literatura española es *La Celestina* que es una ingeniosa mezcla entre novela y teatro. Lo que sí defienden los críticos es que esa mezcla se ha convertido en la primera piedra del edificio postmoderno. Además veremos que muchos rasgos que definen la postmodernidad ya han sido experimentados en la historia literaria.

organizar la cultura sino que además muestra la modificación misma de los postulados de la organización. El apogeo de la narrativa popular - precisada por Alejandro Herrero-Olaizola como "narrativa del pueblo, de la gente" (2000, 87) - genera un espacio desde donde toman la voz los sin voces, dejados de lado por la historia. Un buen ejemplo lo constituyen las narrativas de Vázquez Montalbán, Vila-Matas, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, Javier Casas, Almudena Grandes, entre otros.

La ficción posmoderna se asienta en una fuerte tendencia autorreflexiva: la metaficción[8] se ha convertido en el sello por excelencia de la Postmodernidad, sin embargo no debemos olvidarnos de su herencia vanguardista. Linda Hutcheon alude a la ficción narcisista y la concibe como la que se pergeña revelando los materiales y el mecanismo sobre los que se respalda la estructura (Dotras, 1994, 10). Por su parte, Esther Sánchez –Pradola define como una "una ficción que reflexiona sobre la naturaleza de los sistemas ficticios, cómo se originan y de qué manera la realidad queda filtrada y transformada a través de distintos procedimientos narrativos" (Sánchez-Pardo González, 1991, 25). Observa, además, que la metaficción constituye una práctica que se incluye dentro del amplio contexto cultural denominado postmodernismo. Para Inger Christensen "La metaficción se considera como ficción cuya principal preocupación es expresar la visión del novelista de la experiencia explorando el proceso de su propia creación" (Dotras, 1994, 10).

La modernidad impulsa el pensamiento por oposición: palabra/escritura, alto/bajo; por antinomias duales jerarquizadas: superior/inferior, lo que dio como resultado mitos, leyendas, libros, sistemas filosóficos, etc. En todo interviene la ley de organización que condiciona la manera de ver, percibir y construir el mundo logocentrista. Bajo esta teoría de la cultura, de la sociedad, del conjunto de sistemas simbólicos –llámese arte, religión, familia, lenguaje- fue elaborado sometido a las mismas condiciones duales hasta que la saturación de este esquema, la acumulación de anomalías de este paradigma interpretativo eclosiona y da paso a otra forma de concebir el

[8] Los críticos utilizan varios términos para designar la metaficción: novela autoconsciente (Alter), narcisista (Huchteon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kelman), "surficción" (Federman). Véase Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, pág. 27.

relato, la historia, la narrativa, y con ellos se valida una nueva/otra forma de construir a partir de lo fragmentario, minimalista y fugaz.

Enrique Vila-Matas y Javier Marías: La representación del discurso especular en la literatura

Para abordar un análisis de la producción que identificamos como posmoderna en la literatura española representada en dos autores con una vasta trayectoria de obras publicadas en varios medios, es necesario dilucidar sobre qué implica lo que designamos posmoderno, si constituye un concepto o una práctica, un estilo local, un nuevo período o fase cultural. Las preguntas que tendremos que formular podrían ser: cuáles son sus formas, qué efectos producen y si hay lugares –espacios- más propensos a su generación.

Críticos como Rosalind Kruass (1979) y Douglas Crimp (1980) concuerdan en que este concepto constituye una ruptura con el campo estético moderno. Por otro lado, Gregory Ulmer (1983) y Edward Said (1990) se abocan a analizar el objetivo de la poscrítica, política de la interpretación en la actualidad. Frederic Jameson (1983) y Jean Baudrillard reconocen que el posmodernismo es un modo nuevo esquizofrénico de espacio y tiempo. Craig Owens (1983) y Kenneth Frampton (1983) advierten que dicho concepto representa el declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad (Foster, 2003, 7).

Rosalind Krauss (1979) define a la práctica posmoderna como una relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales.

En este periodo se genera una nueva práctica paraliteraria[9] que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas. Es evidente el rechazo de la oposición entre teoría y práctica; especialmente las feministas; considerando que la intervención crítica es una necesidad táctica,

[9] Aludimos con este concepto a todo texto que tiende a eliminar lindes entre la práctica identificada como solamente literaria y los discursos sociales de los cuales se nutre la literatura, sobre todo deja de ser considerada meramente arte y cobra la relevancia de un discurso tan contundente como el científico, filosófico, etc.

política. La novelas de Vila-Matas y Javier Marías pretenden, desde el espacio literario, problematizar la misma literatura exhibiendo los dispositivos que la componen en su gestación.

El discurso del conocimiento también se ve afectado, como apunta Jameson (1983), surgen nuevos proyectos en medio de las disciplinas académicas.

Con el modelo textual imperante, una estrategia clara posmodernista es deconstruir el modernismo no para circunscribirlo en su propia imagen sino para abrirlo, reescribirlo, agrietar sus sistemas cerrados como un museo a la heterogeneidad de los textos (Crimp, 1983), escribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las contradicciones sintéticas, es decir desafiar sus narrativas dominantes con el discurso de los otros.

Es necesario tener precaución con la idea de que el posmodernismo es un pluralismo. Esta creencia apocalíptica tiene por función establecer la opinión fatal de que nada funciona, que vivimos bajo un sistema total sin posibilidad de rectificación –"ideología del capitalismo tardía" Ernest Mendel- (Foster, 2003, 9).

Cada posición sobre el posmodernismo está marcada por afiliaciones (Said, 1983) y programas históricos. La manera de concebir el posmodernismo es esencial para determinar la forma en que representamos el presente y el pasado, en qué aspectos se hace hincapié, cuáles se reprimen, qué significa periodizar.

Sostener que estamos en una era de la muerte del sujeto (Baudrillard, 1983) o de la pérdida de narrativas dominantes (Owens, 1983), asegurar que vivimos en una sociedad de consumo que hace difícil la oposición (Jameson, 1983) o en una mediocracia en que las humanidades son realmente marginales no beneficia al análisis de la complejidad que presenta esta etapa. Tales ideas deben ser entendidas no como apocalípticas sino como de un desarrollo desigual, no rupturas definitivas sino nuevos cambios (Foster, 2003, 15).

Entonces el postmodernismo constituye un conflicto entre modos nuevos y antiguos, culturales y económicos; el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinado, y de los intereses invertidos en ello.

Se preserva la tradición humanista –el posmodernismo sería un retorno o resurrección de las tradiciones perdidas contrapuestas al modernismo-, un plan maestro impuesto a un presente heterogéneo.

Este posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, es decir, por una crítica de los orígenes, trata de cuestionar en vez de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.

La crisis del modernismo se sintió a finales de los años 50 y principios de los 60; Owens (1983) considera que el posmodernismo constituye una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginales y reprimidos.

La crisis de la representación se asocia con la teoría posestructuralista a la que refiere Gregory Ulmer (1983), quien sostiene que la crítica, sus convenciones de representación se transforman hoy como las artes lo hicieron con el advenimiento del modernismo.

En este contexto Jacques Derrida (2003) propone deconstruir específicamente la crítica de la mímesis y del signo; y por su parte Walter Benjamín (1925) propone mediante la alegoría, una forma que atiende a la materialidad histórica del pensamiento.

Nuestro objeto de estudio constituye el problema de la representación, la del objeto de estudio en un plano crítico. La crítica ha mutado como lo ha hecho la literatura y el arte impulsados por los movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. Se aprecia un quiebre con la mimesis, con los valores y supuestos del realismo que agitó las artes modernas cuya principal consecuencia es un cambio en la vinculación del texto crítico con su objeto, la literatura.

Es así que la poscrítica ejecuta instrumentos del arte modernista para la representación crítica, el dispositivo principal es el collage/ montaje.

Esto es lo que realizan tanto Vila-Matas como Javier Marías, seleccionan un cierto número de elementos de obras, mensajes preexistentes y los cuestionan en otra creación lo que produce otra totalidad original que revela rupturas de diferentes clases. Esta metodología que generan ambos autores españoles incluye las siguientes características: corte, mensaje o materiales formados previamente, montaje, discontinuidad o heterogeneidad. Así se produce el collage,

mediante la transferencia de unos mecanismos de un contexto a otro y el montaje se da por la diseminación de dichos préstamos en el nuevo emplazamiento; la finalidad es intervenir en el mundo, no reflejarlo sino más bien modificarlo.

El que plantea primeramente estas cuestiones fue Barthes (1987), quien sostuvo que la misma literatura constituía una crítica del lenguaje, capaz de describir o dar razones de su propia tarea. De esta manera, lo que se propone es que tanto el texto literario como el crítico ya no pueden concebirse por separado, ahora la relación del texto crítico con su objeto de estudio presenta otra concepción, no replica ya el de sujeto-objeto sino el de sujeto-predicado. Derrida es quien reflota esta discusión:

> La deconstrucción de una institución pedagógica y todo lo que implica. Lo que esta institución no puede soportar es que nadie se entremeta en el lenguaje…Puede aguantar con más facilidad las clases de "contenido" ideológico en apariencia más revolucionario, mientras que ese contenido no toque las fronteras del lenguaje y todos los contratos jurídico-políticos que garantiza. (Derrida en Foster, 1985, 130)

En las novelas seleccionadas de Vila-Matas y Javier Marías se exhiben dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, el de los hechos factuales y el de la imaginación exuberante. Esta superposición genera múltiples interrogantes, entre los que destacamos: hasta qué punto el ser humano no es producto de una ficción y en qué punto hay que comenzar a descomponer los cimientos de la realidad, clásicos entresijos.

En este sentido, ambos escritores incursionan en el uso de recursos ensayísticos insertos en tramas narrativas ficcionales en las que predominan lo autobiográfico o la autoficción que permiten fluir la subjetividad. En sus novelas estos autores hablan de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán del mismo por reaparecer. Así la literatura de hoy es una literatura que ha puesto en el primer plano al individuo, no solo como objeto de pensamiento, sino como persona de creación.

Al pensar sobre la vida dentro de su propia representación, la literatura adquiere una dimensión reflexiva que se ha considerado incluso superior a la de la filosofía. Dicha superioridad no recala en la posibilidad de pergeñar teorías más o menos efectivas sino en la potencialidad de

poder dilucidar de manera más efectiva realidades confusas, y qué otra cosa es ese afán sino más que la vida misma tal cual uno la vive a diario.

Lo que estos autores españoles realizan es en términos de Derrida un:

> …desplazamiento del lenguaje hacia la escritura, tal vez esto se produzca en el postmodernismo. Por una necesidad casi imperceptible, todo sucede como si, dejando de designar una forma particular, derivada, auxiliar, del lenguaje en general (ya sea que se lo entienda como comunicación, relación, expresión, significación, constitución del sentido o pensamiento, etc.), dejando de designar la película exterior, el doble inconsistente de un significante mayor, el significante del significante, el concepto de escritura comenzaba a desbordar la extensión del lenguaje. (1998, 11)

Ambos exhiben la multifurcación del sujeto manifiesta en el hecho de escribir con diversos géneros. Al explorarlos, el escritor indaga en sus distintas máscaras para exhibir las ambiguas y sutiles dimensiones de un oficio infinito. Cada "yo" representa algo distinto para los demás, y cumple varios y diferentes roles: puede ser padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana, pareja, amigo, colega de trabajo, etc., en función de la relación que tenga con el otro.

La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la apertura del juego.

Estos autores promulgan el fin de una manera de hacer literatura, en modo alguno sostienen que la literatura se acaba sino más bien muta como el formato en el que clásicamente estuvo contenida: el libro. Esto indica una transformación en la historia de la escritura y en la historia como escritura.

El proceso escritural que caracteriza a estos autores y la que los mismos se han encargado de gestar y caracterizar promulga otra versión del libro gestado en:

> …la disociación, la dislocación, la disyunción, la diseminación sin reunión posible, la dispersión irreversible de ese códice total (no su desaparición sino su marginación o su secundarización, de acuerdo con unas modalidades sobre las que habrá que volver) pero simultáneamente, por otra parte, la constante reinvestidura del proyecto libresco, del libro del mundo o del libro mundial, del libro absoluto (por eso describía yo también ese fin del libro como interminable, sin fin), el nuevo espacio de la escritura y de la lectura de la escritura electrónica que viaja a toda velocidad desde un punto del mundo al otro y conecta, más allá de fronteras y derechos, no sólo a los ciudadanos del mundo

> en la red universal de una universitas potencial, de una enciclopedia móvil y transparente, sino a todo lector como escritor posible o virtual, etc. Esto reaviva un deseo, el mismo deseo. Esto inculca de nuevo la tentación de considerar aquello cuya figura es el tejido mundial de la WWW como el Libro ubicuo por fin reconstituido, el libro de Dios, el gran libro de la Naturaleza, o el Libro-Mundo en su sueño onto-teológico por fin realizado, precisamente en el momento en que éste repite el fin de aquél como por-venir. (Derrida, 2003, 98)

El concepto de acontecimiento vinculado a la obra se actualiza, ahora es la huella de un acontecimiento y además constituye la instauración de ese mismo:

> Toda obra superviviente conserva la huella de esa ambigüedad. Conserva la memoria del presente que la ha instaurado pero, en ese presente, estaba ya si no el proyecto, sí al menos la posibilidad esencial de ese corte, de ese corte con el fin de dejar una huella, de ese corte con designio de supervivencia, de ese corte que garantiza a veces la supervivencia misma si no hay designio de supervivencia. Este corte es a la vez una herida y una apertura, la posibilidad de una respiración, y ya estaba en cierto modo en marcha ahí. Marcaba, como una cicatriz, el presente vivo originario de esa institución, como si la máquina, la casi-máquina operase ya, antes incluso de estar técnicamente producida en el mundo, por así decirlo, en la experiencia viva del presente vivo. (Derrida, 2003, 99)

A partir de lecturas que hacen Barthes (1987) y Derrida (1998) se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechazando la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico- o la crítica biografista.

Las discusiones actuales registran la obsolescencia de las nociones de la modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales, en clave ensayística que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de

la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde se puede repensar el campo literario.

La tarea que llevan adelante Enrique Vila-Matas y Javier Marías en las obras objeto de nuestro análisis, es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica les exige experimentar, examinar(se) como autores desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la postmodernidad ha dejado a un lado.

Por lo expuesto es que nos parece pertinente reconocer el estado del arte enclavado en este período, pues hacerlo nos posibilita complejizar el análisis ya que las nociones que hemos tomado de Derrida –deconstrucción, acontecimiento, envío, marca, huella, entre otras que forman parte del marco teórico- nos facilita examinar la concepción del proyecto literario posmoderno que conciben Vila-Matas y Javier Marías.

Capítulo III
La perplejidad como dispositivo identitario de los escritores: Enrique Vila-Matas y Javier Marías

> Quien escribe con sentido del riesgo anda sobre un hilo y, además de andar sobre él, tiene que tejerse un hilo propio bajo sus pies.
>
> Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano* (2002, 40).

Enrique Vila-Matas y Javier Marías pergeñan una noción de autor en sus novelas que inaugura un nuevo plano, un entre-lugar –un in-between- (Bhabha, 1994) que no es absolutamente necesario; es moderno pues advierte el continuum semiótico, la trama intertextual que forja cada texto, la existencia y potencia de todas las voces que se entretejen con la propia de cada autor, pero tampoco posmoderno pues coloca el esfuerzo en hallar una identidad de escritor original, una voz auténtica, una hebra de retórica propia, si bien reconoce que la misma sólo puede emanar de una mixtura, de una reinterpretación, de una re-configuración del conjunto de voces y escrituras de las que se sustenta toda la literatura.

Ambos la conciben en el riesgo, lo que implica que la misma sea pensada en el entrecruzamiento de otras ajenas, que asimile y reelabore otras voces. Básicamente aluden a aquella que transgreda y desplace fronteras, que se anime por recorrer zonas poco definidas y hasta sin definir, que deambule el silencio y surja de la experiencia de lo ignoto. La idea de literatura que sustentan deviene tanto del arte modernista como de las vanguardias estéticas, y ambos consideran al escritor como el único capaz de concebir en el lenguaje lo particular y singular, de preservar al verbo de los fosilizados conceptos de la ciencia y la filosofía e indagar en consideraciones impensadas, forjar una nueva realidad.

El proyecto estético-literario de ambos se asienta sobre cierta exaltación e idealización de la casta de escritores que denomina sección angélica[10], es decir ese conjunto de escritores que abrazaron el riesgo como dispositivo creador asentado sobre el disloque y hasta la profanación de los propios códigos literarios para engendrar una escritura original, turbadora, exótica ya sea desde

[10] Concepto acuñado por Vila-Matas pero que bien le cabe a Javier Marías.

la provocación de las convenciones literarias en la forma o el estilo o por la instauración de mundos y realidades personales, que provoquen a la lógica moderna, en donde confluyan lo inverosímil, absurdo e insólito. En este sentido los autores que menciona son: Joyce, Kafka, Musil, Beckett, Walser, Marguerite Duras, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cravan, Gimferrer, Perec, Verlaine, Cheever, Sebald..., referentes que provocan una conmoción en el concepto de lo literario a partir de sus textos inscriptos en el horizonte histórico donde aparecen:

> ¿Quién dijo que la palabra escritor olía a pipa apagada, dedos manchados de tinta y pantuflas rancias? No, señor. Casi todas las escritoras y escritores de la sección con ángel son adorables seres que fuman y piensan frente a Olympias portátiles muy antiguas, seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o de no serlo, se las apañan para parecerlo. Recuerdo muy especialmente a un escritor de esa sección angélica que en una película que se titulaba *En un lugar aparte* vivía en un hotel con una gran ventana frente a un abismo y un mar en una ciudad sin nombre. Y también recuerdo que siempre desee ser algún día como el protagonista de aquella película y vivir en algún lugar que tuviera el mismo duende que aquel hotel frente al abismo. ¿Quién dijo que todos los grandes escritores decepcionaban si uno los conocía de cerca? No, señor. Los de la extraña sección angélica son encantadores y viven en lugares siempre muy abismales. (Vila-Matas, 2005, 9)

El valor aurático de la obra de arte persiste en Vila-Matas y Javier Marías, una consideración en referencia al autor como una unidad de cierta manera superior, con características particulares que lo constituyen en la diferencia: extravagante, singular y original. Dichos rasgos, por un lado, lo aíslan del resto de los hombres y hasta pueden llegar a ser incomprendido por los demás pero como contrapartida lo dotan de la posibilidad de crear mundos de ficción que superan la realidad, por ello se instaura un deseo que ambos autores comparten con sus personajes y es el de vivir en la literatura, elevándola por encima de la realidad.

De los entresijos de Vila-Matas

En el caso de Vila-Matas la noción de autor[11] aparece en varias de sus novelas, pero en *La Asesina Ilustrada* y *París no se acaba nunca* la escritura advierte ecos de infinidad de escrituras precursoras por lo que se reconoce como una escritura rémora.

La figura del escritor en estas obras constituye una confluencia entre la concepción del poeta como semidiós y la que surge de las teorías barthesiana (1968) y blanchotiana (1953/1958) sobre la muerte del autor. Sin embargo, los personajes de dichas obras siempre pergeñan un plano de la potencialidad pues guardan ilusión, el deseo de concebir una literatura nueva, diferente y por ende de voz y personalidad auténticas, singulares. La diferencia irrumpe a partir de la otra-forma de re-ensamblar, re-significar la literatura precedente, este gesto los convierte en autores.

Hay en Vila-Matas "…"la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean" (Vila-Matas, 2008, 14). Y con respecto a la problemática del autor sostiene: "Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces" (Vila-Matas, 2011, 304).

En su artículo "Me llamo Tabucchi, como todo el mundo", Vila-Matas avizora la idea de que atraviesa el concepto moderno de genio, de originalidad mediada por la concepción modernista y vanguardista del escritor, y la idea posmoderna de la escritura como un espacio desde el que nadie o toda la literatura habla a la vez, donde desarticula el concepto de autor: "Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito" (Vila-Matas, 2011, 304).

Como dijimos ut supra esta temática es abordada en varias obras de Vila-Matas donde construye una retícula conceptual y reflexiona sobre estas cuestiones, es así que cierto modelo de escritor queda plasmado en las primeras hojas de *Doctor Pasavento* identificado como alguien no común: "Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos" (Vila-Matas, 2005, 13). Dicha deliberación constituye el eje nodal de *El mal de Montano*, pues este

[11] Noción que cuestiona la encumbrada en la modernidad y sobre la que dieron cuenta de manera crítica de la crisis de la racionalidad ilustrada.

concebirlo todo a partir de la literatura da nombre a la novela y en donde una vez más se prosigue con la fascinación del narrador-personaje por este linaje de escritores del que antes se menciona.

Según Vila-Matas la literatura, sus autores con mayúscula son: "mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto" (Vila-Matas, 2005, 13).

Y los escritores que Andrés Pasavento escoge para constituir su "sección angélica" constituyen: "seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o no serlo, se las apañan para parecerlo" (Vila-Matas, 2005, 13).

Así, Vila-Matas forja una idea de literatura en cierta medida idealizada y hasta mitologizada, pues sus personajes padecen una fascinación por una imagen abstracta del escritor y la escritura, por un modelo del escritor extraño/diferente, un profanador del dispositivo moderno de la concepción de la escritura, alguien existencialmente angustiado, apartado de la realidad y a la que hasta el propio Vila-Matas tiende a retirarse pues ficcionaliza su propia existencia.

La actitud de los narradores-escritores es la de los jugadores que, aunque socaven las reglas del juego del que forman parte, no pueden evitar sentirse seducidos hasta el extremo. No es raro que haya hasta una idealización del objeto que los seduce, así los personajes vilamatasianos son proclives a diferenciar la literatura que califican de buena, auténtica, verdadera, en contraposición de la que se ha cristalizado, la que ocupa el centro de un sistema literario muchas veces y cada vez más vinculada a las exigencias de un mercado que a la vez se repudia por apócrifa y mediocre.

La obsesión de algunos de sus personajes, es terminar con los enemigos de lo literario, aquellos que conspiran en contra de la buena literatura y desean su desaparición. La legítima literatura estaría pervertida por aquélla mediocre y masiva contra la que hay que enfrentarse para salvar la dignidad literaria de aquellos escritores que no se han rendido ante las exigencias de la moda y el mercado.

Los personajes vilamatasianos se constituyen en la incansable búsqueda de una literatura de culto, excéntrica, transgresora, rupturista y hasta displicente con respecto a las convenciones de su tiempo, por ello situada en el borde del centro. Si bien los mismos se reconocen como

marginales, periféricos, su discurso se posiciona desde una perspectiva canónica de la literatura y su concepción de canon se acerca más a las instituciones académicas regidas por valores y normas enclavadas más en la modernidad que en la cultura posterior.

La noción de escritura que se configura en las obras seleccionadas para este análisis aparece entrecruzada con la voz y la propia acción escritural de sus personajes-narradores y emerge de la incomodidad, de la extrañeza con la propia identidad y con la otredad, con el adentro y el afuera, con el mundo de la conciencia y con el plano de lo real. Dicho disgusto no necesariamente se manifiesta como una divergencia o sinsabor, antes bien puede surgir como una anomalía y es en ella donde se regodean estos personajes.

Desde esta lógica, toda escritura de ficcionalización surge de una molestia con la realidad, sin ella no habría intención de modificarla, interpelarla o trastocarla a través de la ficción si se estuviera en acuerdo con el imaginario social al que se corresponde.

Los escritores que sirven de modelo para los personajes vilamatasianos son precisamente autores a los que de una u otra manera su realidad les incomoda, no les permite alcanzar la tan ansiada felicidad, son los que aborrecen la abnegación, son los que el propio Vila-Matas identifica como grandes tarados:

> A los grandes tarados les sucede lo contrario. Se nota que andan dándole vueltas a esa descripción que dejaron interrumpida cuando salieron de viaje al exterior: vueltas y más vueltas a "ese rastro diminuto y cruel de arsénico en un vaso de plástico" o a esa "nieve sombría entre los árboles".
>
> Perdidos en la realidad, confirman con sus actitudes que un escritor que no escribe es, de hecho, un monstruo merodeando la locura. Cuando pienso en ellos, últimos felices extraviados de una cultura cada vez más protectora de obras perezosas o infantiles, cuando pienso en esos grandes tarados sin sentimientos, me acuerdo de John Banville, que dice sentir envidia de los fines de semana de los oficinistas y del lujo de dos días enteros de libertad, pues para él un fin de semana es una tortura de hastío, frustración y el amargo esfuerzo de pasar por un ser humano: "Cuando no está en su mesa, el escritor se siente vacío, siente que es una piel despellejada sin huesos".
>
> ¡El amargo esfuerzo de pasar por un ser humano! Ahí está abreviado lo que más define a esos últimos raros, siempre extravagantes y con vocación de traspapelados, incapaces de saber qué es la vida y menos aún qué puede ser un verdadero sentimiento, siempre

> evidenciando el problema de fondo que puede leerse en el blasón de su delirio heredado de generación en generación: la existencia de una "nieve sombría", pero no entre los árboles, sino en sus cada día más precarias relaciones con el famoso mundo real. (Vila-Matas, *El País*, 2011)

El conjunto de escritores que forman parte del canon vilamatasiano se identifica por una conducta divergente, pues se manifiesta mediante cierta angustia existencial o imposibilidad para entender y a su vez ser comprendidos por los demás –Kafka- cierta inclinación a la melancolía –Pessoa- cierta conducta de rechazo hacia lo constituido –Walser-; en todos ellos la incapacidad surge en una inhabilidad por relacionarse y por ende exhiben un comportamiento de extrema soledad que los hace proclives al silencio, la locura y hasta el suicidio. Dicha conducta los obliga a pergeñar un mundo posible, alternativo, en donde la escritura se vuelve la actividad solitaria por excelencia pues las vinculaciones con los otros solo existe en un nivel simbólico.

Estos individuos estrambóticos, con pensamientos aciagos sobre la sociedad de la que forman parte no constituyen el espíritu de la época pues la sensación de ser diferentes muchas veces los torna en personajes angustiados, con extravagantes costumbres, que en los casos extremos desembocan en la demencia y hasta la muerte.

Vila-Matas logra imaginar su propia alegoría sobre el ser autor, los shandys, bartlebys, oblomovs, pasaventos y montanos irrumpen por todas partes, instituyen una tipología con la que pretendemos clasificar a los escritores que conocemos.

A partir de la reescritura de una serie de arquetipos de literato instaurados por el romanticismo, el modernismo o incluso las vanguardias –raro, dandy, loco, bohemio, extravagante, poeta maldito, genio atormentado, entre otros- Vila-Matas (re)funda este concepto que conserva el aura del que aludía Benjamin (2004), de ahí que no se corresponda con aquel fagocitado por el sistema y el mercado, tampoco se corresponde con la figura del escritor profesional posmoderno, un trabajador común que puede pasar tantas horas frente a una computadora y que una vez que su obra ve la luz aquél debe iniciar una romería por los medios para promocionarla.

Los escritores-personajes a los que Vila-Matas da vida son aquellos que pertenecen a la etapa moderna del capital, pues en este tiempo ser literato estaba cargado de una serie de

evocaciones eruditas e íntegras, en donde se aspiraba a cierta excelencia del espíritu, una autocracia del alma.

En aquellos casos en que los autores pertenecen a la contemporaneidad, su extravagancia los salva de pertenecer a la mediocre mayoría. Estos son personajes que exhiben una valentía, confundida muchas veces con locura, pues se enfrentan a las reglas economicistas del mercado literario vigente, buscan una literatura nueva que se diferencie de tanta mediocridad posmoderna, para volver a ostentar el resplandor de otros tiempos.

Por su parte, algunos personajes se instituyen como críticos literarios y quieren combatir a esos escritores, a los que por ejemplo Pasavento, los denomina como topos, pues los identifica como enemigos de lo literario ya que los asocia con el autor capitalista dominado por sus vanidades, aquél que después de un éxito replica la fórmula una y otra vez des-aurizan el arte de la escritura. Paradójicamente Andrés Pasavento combate algo de lo cual se siente cercano y se obsesiona por alejarse de esa figura y acercarse a lo que evoca una imagen como la de Walser, modelo del escritor vocacional, privado, secreto, que escribe para sí, que desprecia los honores y el reconocimiento, que desea inhalar en las regiones inferiores, pues desde allí obtiene su materia prima para continuar escribiendo y desde donde logra instaurar una voz literaria personal y emancipada.

Los literatos de estas obras evocan al mismo Vila-Matas- quizás hasta como él mismo anhela ser autores de la periferia, de cierto culto, con un número potencialmente reducido de lectores y paradójicamente es en esta órbita circunscripta en donde se configura su prestigio, valor y distinción.

Además de contar con estos atributos, el escritor/personaje vilamatasiano es un ser sin igual con particularidades que lo diferencian y apartan de la masa. Muestra una intuición extraordinaria y un olfato para encontrar en el mundo fulgores poéticos, chispazos de verdad extraviada en algún instante del derrotero moderno hacia el progreso.

Es un prosista moderno, con el atributo simbólico del escritor moderno que pertenece a la tradición de la negatividad, del momento de crisis de la racionalidad ilustrada; el objetivo es situarse en el borde, en el límite, habitar los entre-lugares, no pertenecer a ningún espacio y por ende desafiar la norma.

Marcelo, el narrador de *Bartleby y compañía*, construye un tipo con el personaje de Melville, con los escritores del No. Por su parte, Montano constituye la reescritura del mito moderno de un Quijote en armas contra los rivales de lo literario, lleva al extremo la locura de Alonso Quijano quien cree que todo era parte de una novela de caballerías; Rosario Girondo se empecina en transformar todos los signos de la realidad externa en literatura, atribuyendo a toda situación carácter literario y concibiendo que toda fantasía de índole literaria es más que real hasta el punto de querer encarnarse en la literatura para, como el caballero de la triste figura, combatir a sus enemigos.

Pasavento, en cambio, se esfuerza por lograr acercarse al mito de Walser, un escritor suizo solitario y secreto cuyo mayor mérito fue su rechazo a la notoriedad y esforzarse por desaparecer eligiendo la soledad y el silencio, por la reclusión en el sanatorio de Herisau y la escritura privada de sus ininteligibles microgramas. La obsesión de Andrés por emular a Walser no es otra cosa que su anhelo por alcanzar el estatus de escritor tipo/ mito que tanto admira.

En Vila-Matas se aprecia la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que derriban las fronteras entre diversas escrituras pues elige ensamblar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

En *París no se acaba nunca*, Vila-Matas evoca, mediante el pretexto de la escritura de una conferencia que le han confiado sobre la ironía, los dos años de estancia en París, siendo un escritor joven, con escasos ingresos económicos y en la circunstancia de estar escribiendo su primera novela a la que titularía *La asesina Ilustrada*, en un cuarto que antes había sido alquilado por Margarite Duras. A estos datos hay que sumar que dicha novela emula a su vez la que escribiera Hemingway en *París era una fiesta*:

> La ironía es mi fuerte", continué diciendo, "la ironía y la capacidad para anunciar lo que va a pasar. He venido a Nantes para decirles que va a llover." No existía amenaza alguna de lluvia, pero dije eso para que el público fuera entrando en el clima lluvioso del cuento que les pensaba leer. "Ante todo", les dije, "quiero decirles que he venido a Nantes para que ustedes me ayuden a entender *El gato bajo la lluvia*, un relato de Hemingway que nunca he entendido bien. Y también quiero decirles que mi capacidad para anunciarles lo

> que va a pasar me lleva a anunciarles que mañana, ya de vuelta en París, pienso dedicarme a escribir un relato titulado *Lo que dijeron del gato*, un cuento que hablará de lo que haya ocurrido aquí, de las interpretaciones que me den ustedes del relato que paso ahora a leerles. (Vila-Matas, 2006, 19)

Mediante capítulos breves, Vila-Matas construye una historia en la que confluyen por un lado experiencias que despliegan entidad y motivo de existencia por sí solas, y por el otro exhibe la manera en que fue pergeñando su primera novela y todo lo que dicha empresa le significa: numerosísimas incertezas, cavilaciones, cuestionamientos.

Las transgresiones en *París no se acaba nunca* circundan la escritura del ensayo como así también la de las memorias. Vila-Matas recoge nociones sobre la actividad literaria y construye un juego metaficticio reflexivo sobre aspectos de la maquinaria del arte de narrar:

> Todo se acaba, pensé.
> Todo menos París, me digo ahora. Todo se acaba menos París, que no se acaba nunca, me acompaña siempre, me persigue, significa mi juventud. Vaya a donde vaya, viaja conmigo, es una fiesta que me sigue. Ya puede acabarse este verano, que se acabará. Ya puede hundirse el mundo, que se hundirá. Pero mi juventud, pero París no ha de acabarse nunca. Qué horror. (Vila-Matas, 2006, 16)

Vila-Matas bosqueja esta obra mediante el uso de narraciones, mecanismos de intriga que mueven el andamiaje de la trama desde lo novelesco; exhibe la ficción reposada en el comentario que la voz narrativa despliega frente a un texto anterior –*París era una fiesta*.

Así plantea una manera de concebir la literatura que trasciende el concepto de lo genérico y esboza como motor generador la trasgresión, la hibridez y la heterogeneidad, fenómenos propios de la sociedad posmoderna[12].

Algunos rasgos que, según nuestro enfoque, caracterizan su discurso son la interculturalidad, la intertextualidad, la fragmentación, el pluralismo, la deconstrucción, el collage y la heterogeneidad. A estas tendencias que tensan su escritura se les suman la parodia, la

[12]Somos conscientes de la complejidad que suma a esta investigación el uso de este controvertido concepto, no obstante se harán las consideraciones pertinentes a los efectos de lograr precisión en el tratamiento del tema analizado.

autorreflexividad, la metaficción, que se difuminan en las novelas convirtiéndolas en híbridas, ambiguas y palimpsésticas.

En *París no se acaba nunca* el narrador no sólo enumera todas las deudas que su pensamiento tiene contraídas con Borges (pp. 112-113), sino que incluso llega a afirmar que a éste deben los modernos nada menos que la posibilidad de seguir escribiendo (p. 113). Condensa en el Aleph, el Zahir a la perfección, esa tensión dialéctica entre el silencio y la escritura de la que venimos hablando:

> Escuché a Borges decir que recordaba que una tarde su padre le había dicho algo muy triste sobre la memoria, le había dicho: "Pensé que podría recordar mi niñez cuando por primera vez llegué a Buenos Aires, pero ahora sé que no puedo, porque creo que si recuerdo algo, por ejemplo, si hoy recuerdo algo de esta mañana, obtengo una imagen de lo que vi esta mañana. Pero si esta noche recuerdo algo de esta mañana, lo que entonces recuerdo no es la primera imagen, sino la primera imagen de la memoria. Así que cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud. (Vila-Matas, 2006, 158)

Estas obras se conciben estimuladas por un anhelo de representar el infinito actual, simultáneo, como textos abiertos y potenciales, pero, no dejan de manifestarse como finitos e ilimitados.

Otra alternativa es la que se sostiene en la idea de que el único orden que el hombre puede imponer a la situación en la que se halle es mediante el (des)orden de la organización estructural que inste a una toma de conciencia de la situación.

En *París no se acaba nunca*, el narrador alude a las instrucciones que le había dado Marguerite Duras para escribir una novela, y pondera dos: unidad y armonía. Al respecto, le pregunta a su amigo Raúl Escari sobre el tema y éste le aclara: "No es cuestión ni de unidad ni de cierta tolerancia hacia las divagaciones. El asunto es más profundo o complejo de lo que parece. Que los párrafos se comuniquen entre ellos. Nada más ni nada menos" (2006, 192).

La escritura, como cualquier otra operación de arte, por mucho que quiera aparentar el desorden y caos del pensamiento, no deja de ser un intento de conferir una forma a lo que no la tiene. Dicha actividad siempre es un ejercicio que intenta reducir las cosas a la claridad discursiva:

> Le conté, a trancas y barrancas, con mi francés *inferior*, o si se quiere confuso, las dificultades que tenía para poner en pie mi novela. Traté de explicarle que, siguiendo su consejo, ya sólo quería provocar la muerte del lector practicando el crimen en el espacio estricto de la escritura. "Pero es muy difícil de lograr, aunque estoy en ello", añadí. (Vila-Matas, 2006, 26)

La totalidad de la escritura de Vila Matas nos presenta "…un mosaico de citas [y por el que] todo texto es transformación de otro texto" (Llovet, 2005, 378), el procedimiento por el que los textos se comunican entre sí. En términos de Juan Villoro, Vila Matas se instituye: "como una figura articuladora de tradiciones dispares [de manera que] resulta casi imposible asomarse a Nabokov, Kafka, Walser, Gombrowicz o Pessoa desde el mirador de la narrativa hispánica sin revisarlos al modo de Vila-Matas"[13]. La palabra extranjera, entonces, entra a la máquina de la escritura como el sentido productivo de la lectura, más aún y si rememoramos que este verbo se emparenta con el sentido de recoger, recolectar, espiar, reconocer huellas y también el de tomar, robar, entre otros. Leer implica, trasladado a la escritura, una agresiva apropiación del otro al estilo de lo que Ducasse propone: el plagio es necesario, lo implica el proceso (Llovet, 2005, 379).

Para este escritor la obra debe empeñarse por obtener un lugar entre los libros que "están como en suspensión en la literatura universal" (Vila-Matas, 2006, 25). Blanchot supone que en el espacio de la literatura gobiernan el lenguaje y la ausencia de tiempo, por eso lo interpreta como un espacio eterno donde el silencio cobra forma, donde "la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu" (1992, 80). Esta idea la retoma Vila-Matas y, dado que el autor sólo dispone del lenguaje (poético) para aproximarse a la pureza, planea escribir acorde con lo sostenido en la nota siete de *Bartleby y compañía*: "con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico" (Villa-Matas, 34), desafía la parvedad del lenguaje para amoldarse a lo absoluto.

[13]Consultado en el blog de Vila-Matas sección La vida de los Otros: Villoro, Juan. "Vila-Matas, la escritura desatada" http://www.enriquevilamatas.com/escritores.html

Indaga sobre sí mismo (sin llegar una vez más a ninguna respuesta concluyente), al tiempo que confiesa su vocación por mezclar teorías opuestas:

> Siempre he querido saber si estaba con aquellos grandes escritores –Tolstoi, por ejemplo– para quienes la existencia tiene, a pesar de todas las angustias que nos crea, un sentido, una unidad. O bien con aquellos –Kafka, Beckett– que nos han revelado la insuficiencia de irrealidad de la vida, el sinsentido de ésta: todos esos escritores que nos han descubierto la imposibilidad de vivir, e incluso la imposibilidad de escribir, y que nos han puesto en contacto con la odisea moderna del individuo que no vuelve a casa y se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y lo intolerable que es la existencia. (Villa-Matas, 2002, 15)

El arte narrativo de Vila-Matas se dispone como una escritura ensayística infinita que vaga por un entrampado laberinto[14], inquiere en el futuro de la novela y el problema de la representatividad literaria. La base de esta poética se instaura ensayísticamente en una permanente tensión dialéctica, entre el orden y el azar, lo cerrado y lo abierto, entre el silencio y la escritura sin fin.

Derrida sostiene que no hay literatura sin este vínculo aplazado, lo que significa suspense, pero además filiación, pues todo lenguaje refiere a algo otro que sí mismo o al lenguaje como algo otro (1992b, 48). Advierte cuál podría ser el papel de la crítica literaria en referencia a dichos actos de inscripción, de responsabilidad, de literatura.

La crítica literaria supone: "un acto, una firma literaria o contra-firma, una experiencia inventiva del lenguaje, en el lenguaje, una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído" (Derrida, 1992, 52). Lo que implica que la crítica literaria debe intervenir de la inventio, aunque al mismo tiempo, no se pueda desentender de otro aspecto de la retórica, la memoria o de una re-consideración de la memoria retórica.

La historia de la literatura que prefigura y edifica Vila-Matas le es heredada de Borges, estampada magistralmente en la figura de Pierre Menard y que se instituye como un magistral

[14] Señala Pozuelo Yvancos varias metáforas que podrían representar a la perfección toda la obra de Vila-Matas: la «red», el «tejido», el «laberinto» o «la que ejecuta Kafka en el Agrimensor de *El castillo*, con sus constantes entradas y salidas en un viaje que podría proyectarse hasta el infinito».

proceso de explotación. En *París no se acaba nunca* el protagonista luego de evocar y aludir a esta influencia, rememora a Funes, el memorioso, y lo cita: "Tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales" (2006, 208), y seguidamente hace referencia a dos cuestiones paralelas, a las alteraciones de las obras de arte y al ser en otro. Ciertamente el ser en otros zanja el misterioso dictamen de Funes:

> No paraba de hallar ideas en Borges y en quienes comentaban su obra y decían, por ejemplo, que remitía a una tradición, porque el mundo moderno aparecía como lugar de pérdida y deterioro, y a la vez remitía a la noción de cambio literario, porque la literatura afirma el valor de lo nuevo. Borges reescribía lo viejo, eso es algo que de pronto entendió perfectamente el principiante que yo era. Con la ayuda de unos textos que me pasó Boutade, me pareció intuir que Borges había inventado la posibilidad de que nosotros los modernos pudiéramos, en rara vecindad con lo genuinamente literario, practicar el ejercicio de las letras, es decir, que pudiéramos nada menos que seguir escribiendo. (Vila-Matas, 164-5)

Vila-Matas mediante el trastrocamiento y la profanación del discurso apocalíptico el fin de los grandes relatos presenta el umbral de una nueva condición de la literatura, alude a un artificio que posibilita proseguir escribiendo. Si reconocemos que el significado de la deconstrucción es revelar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades no invisten significados definibles, que no poseen tarea prescrita o determinable y que constantemente transgreden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar. Cada vez que se ambiciona fijar el significado de una cosa de reglarlo en lo que sería su telos originario, la cosa misma y todo lo demás se fuga. Así entendemos que la deconstrucción es la indagación de lo quimérico de la lectura, que es la condición de posibilidad de estos discursos, estos en vez de ser derrotados por su imposibilidad se sustentan de ella. Lo legible no posee origen, es memorial, antecede a nosotros y a nuestra lectura, constituye lo por venir, en el sentido estructural de una promesa que, en su afirmación y no cumplimiento, es un doble-vínculo.

En este sentido, la lectura del texto estará siempre por venir; y esta promesa de lo que está por venir, del suceso en tránsito es lo que Derrida designa como la invención del otro. Así, la deconstrucción puede ser pensada como una cierta entelequia.

Entonces siempre que estemos ante la deconstrucción, será necesario desplegar creatividad, imaginación, producción, intuición, descubrimiento (Derrida, 1987, 35). Inventar se instala en el intervalo entre concebir y revelar. La imaginación es hallar por primera vez; encontrar es ingeniar cuando la experiencia de encontrar tiene lugar por primera vez (Derrida, 1987ª, 35). Toda entelequia debe socavar el estatuto (Derrida, 1987, 38); debe forzar su sistema que es social y discursivo, exhibir el reajuste contable y homogéneo al que el régimen de ese proceso creativo es subordinado cuando se programa.

La máxima de Barthes (1987) que determina la muerte del autor se asume en la posmodernidad. El crítico francés exhibe y examina la noción de autor y establece su carácter histórico, su naturaleza de constitución discursiva impregnada de la ideología burguesa del capital. Se cuestiona la idea de que el autor sea invención de la modernidad burguesa, como bien lo explica Castro Hernández: el poeta que permite reflejar su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son además ideas de ese proyecto moderno un rasgo que coloca en jaque el estructuralismo (2015, 36).

El texto no contiene un rasgo original del autor, es diferido en y mediante el lenguaje, como bien lo explica Barthes, el escritor se circunscribe a reproducir un gesto siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostenta es la de fusionar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que el objeto interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí mismo más que un diccionario ya compuesto (2009, 80).

A partir de lecturas que hacen Barthes (1986), Blanchot (1991) y Derrida (1978) se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechaza la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico- o la crítica biografista.

Las discusiones actuales reconocen la obsolescencia de las nociones de la modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación

verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales en clave ensayística, que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

La tarea que lleva adelante Enrique Vila-Matas en las obras objeto de nuestro análisis y como hemos visto en todo su proyecto estético, es la de ensayar la fragilidad de la práctica literaria, su visión crítica le exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la posmodernidad ha dejado a un lado.

De las (per)turbaciones en la identidad del autor: Javier Marías

Por su parte, Javier Marías se distingue por ser un escritor avezado en pensar un proyecto estético que se asienta sobre reflexiones críticas en torno al lenguaje y la narración, y todos los vericuetos que ambos exijan, pues es, en definitiva, es un hombre de letras- y como tal en sus artículos periodísticos se aprecian sus consideraciones metaliterarias.

En "Retrato imaginario del artista en casa" (1988), texto contenido en *Pasiones Pasadas* una recopilación de artículos publicados en 1991 y dedicado a Luis Antonio de Villena se puede apreciar su posición con respecto a cómo entiende la literatura. Sostiene que su génesis confluye en la misma literatura: de este modo se destacan los referentes culturales en detrimento de los de la realidad como elementos novelables. Marías define así el relato autónomo de la realidad exterior, actitud que conlleva un distanciamiento adrede de los supuestos del socialrealismo, aquella generación literaria precursora a la del escritor, que promulga, inclusive, su obligación con la realidad.

En "Errar con brújula" (1992), que aparece en *Literatura y Fantasma* (1992) hay una clara postura sobre su forma de escribir, su proceso. Sostiene que discurre errando con brújula y no como otros que lo hacen mediante mapas. Esto indica que sus obras se van definiendo en la propia marcha de imaginarlas, son construidas sin contar con esquemas preestablecidos que podrían asfixiar la

propia impronta creativa. Reconoce que trabaja con lo que denomina brújula pues con esta metáfora da cuenta de que desconoce lo que se le presenta hacia el frente, ignora cuál es su propósito y hasta del objetivo de lo que desea discurrir en cada oportunidad. Fundamentalmente advierte que omite la representación, es decir, aquello que aluda a un argumento, trama o relato en cuanto a la apariencia formal, estilística o rítmica y a la estructura. Se regodea en este tipo de escritura que denomina a tientas, peligrosa y que en muchas oportunidades puede arrojar resultados calamitosos (Marías, 1992, 92).

El autor reconoce ceñirse a lo escrito, esto implica que continúa los relatos dependiendo de lo que vaya germinando en el mismo proceso de escritura. Así es como se sitúa en la errancia en dicho proceso escritural. Sus modelos son Cervantes, Sterne o Proust, en la modernidad Nabokov, Bernhard o Benet se convierten en autores con quienes dialoga en esa misma errabundia de los discursos. Sus producciones pivotean en la invocación lírica, la desviación, el inciso, la divagación, el denuesto y la metáfora dilatada y libre. Estas inclinaciones no podrían identificarse como al azar, o propias de una displicencia de su función como escritor, más bien deben identificarse como esenciales y potenciar las posibilidades infinitas del relato (Marías, 1992, 93).

Estas disquisiciones constituyen la esencia de su narración y configuran una marca personal en su estilo narrativo. La mentada libertad impulsa, fomenta una manera de concebir la creatividad sin postigos que la contenga y por ende la cercene, sin embargo, cuesta identificar la naturalidad a que refiere en sus obras ya que parecen funcionar perfectamente desde una planificación bien deliberada. Esto se advierte, por ejemplo, en *Todas las almas* y *La negra espalda del tiempo*. No es casual que las hayamos mencionado pues son algunas de aquellas que provocaron en el lector confusión entre lo que referencial y la ficción. En ambas novelas se aprecia el borramiento fino entre la dicotomía moderna realidad/ficción pues tal como Vila-Matas promulga que la literatura es parte de la vida, la crea, recrea en toda su cotidianidad, la literatura se convierte así en un potente discurso que ostenta un poder comparable al de la filosofía y el del conocimiento científico.

Tal como Vila-Matas admira a Robert Walser, en el caso de Javier Marías le dedica largas reflexiones a Juan Benet, su maestro, quien considera desarrolla una prosa que no adormila la imaginación de sus lectores sino que la estimula. Y esto sucede porque la narrativa de Benet ensalza

la vida, ya que lo que pretende este escritor es aludir a lo que sucede en ella llena de claroscuros, incertidumbres, arbitrariedades y ofuscación, de esa manera se genera este clima en la narrativa benetiana semejante a la experiencia de la realidad. Su novelística es reconocida como hermética, densa, atributos que definen ajustadamente sus rasgos característicos. La sucesión de palabras que exponen la trama terminan careciendo de interés y lo que surge con fuerza aplacadora es la atmósfera en la que dicho discurso genera en el lector una identificación con la concepción del vivir, de la vida y lo que nos acontece en ella. Marías descubre en la prosa de Benet la virtud de ser la que genera una innovación de las letras españolas luego del socialrealismo (1984), puesto que sus obras se instauran como otra opción en lo que aún podía llamarse como producciones de posguerra que posiblemente fueron señuelos de antecedente y brecha abierta para la fuga.

El propio Benet también tuvo en su momento un modelo a seguir el cual jamás negó: William Faulkner (Marías, 1984, 53-54). Marías observa el influjo de Benet sobre los noveles escritores de aquel momento, los que reunidos en torno a su figura, reconocida por el trato afable que tenía con algunos de ellos, inclusive se generó el mote de la "generación Pisuerga", ya que ese nombre pertenecía a la dirección donde residía Benet. Las reuniones eran concurridas por Eduardo Chamorro, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa y él mismo, entre otros. Las enseñanzas más puras del maestro solo pueden aprehenderse mediante la lectura; en un artículo publicado en 1993 sostiene que en la prosa benetiana se potencia la pureza hipnótica del estilo, que es lo que promueve discurrir sobre los garabatos de una manera pausada y con ritmo sostenido y entusiasta, impulsados por vendavales de inquietantes elucubraciones que bordean lo irracional, la pulsión de esta prosa no necesita esgrimir razones para sostenerse, mucho menos persuadir en su propia manifestación. En dicha prosa se componen precisiones propias de un mapa o cuadro, los suspiros brotan al fluir de los párrafos insignes, el brío de la prosa que incita a leer casi en una apnea de realidad pues lo que anhela el lector es ver el paso, el impulso del crepúsculo, el palpitar de la representación de la espera, en definitiva lo que implica el transcurrir de la vida humana, su esencia (Marías, 1993, 136-137).

En "Dos Despedidas" aparecen dos textos importantes: un ensayo titulado "El Monarca del Tiempo" y una conferencia "Cabezas Llenas", ambas leídas en El Escorial en 1992 en ocasión de

las jornadas Locura y Creación: un dilema no resuelto. Marías alude al vínculo tradicional entre creación y locura, y esta última faceta permite constatar potestades creativas o la que denomina artisticidad del sujeto. Aquí plantea que si hubiera alguna diferencia entre los escritores y el resto de los mortales sería que aquellos poseen un caudal desmesurado de palabras en sus cabezas, lo que en la cotidianidad de la vida otorga cierta excentricidad como podría ser el caso de Shakespeare, Henry James, Joyce o Nabokov. Da cuenta de sus propias manías y filiaciones en virtud de algunas palabras o locuciones. Otra forma de estar ante la expectación de la locura en términos narrativos es la misma prosa que desanda el autor en donde se altera el relato lineal y se abigarra de entidades o nociones de ideas que culminan enmarañándose unas con otras, termina por explicar la existencia de su turbadora prosa:

> Pero hay otro tipo de novela o narración, en el que me temo que sí se inscriben las mías, que sí se demora, se detiene y divaga, abandona a unos personajes y se ocupa de otros, empieza a contar varias veces, o eso parece. Sin embargo, aquellos episodios o personajes que pueden tener la apariencia de lo anecdótico, a veces incluso como si se tratara de cuentos insertados, van creando entre sí (y esto es sólo una manera de hablar: los crea el autor sin duda alguna) unos vínculos o nexos subterráneos que acabarán por salir a la luz a medida que el libro avance, o a su conclusión. Esta creación de vínculos, que en mi caso no es preconcebida aunque sí deliberada, se produce gracias a lo que yo percibo (por eso estoy hablando de "sensaciones") como una facultad asociativa exacerbada, como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo -el mundo novelesco de cada novela, se entiende-. (Marías, 1992, 260-261)

Javier Marías es consciente de su compromiso como agente cultural en términos benjaminianos (2004) y pondera una concepción lúdica de su accionar como autor en la que muchas veces se reverbera la frase de Stevenson - jugar en casa con papel como un niño- es decir, la literatura posee mucho de jugar como un niño, con papel, esto en el sentido de caracterizar su oficio. En “Hijos de Jetas” (2001) Marías refiere a su quehacer creativo y sostiene que a pesar de su edad no se ha desprendido de su costado irracional y reconoce que muy posiblemente por ello se dedica a

escribir, pues considera que esta actividad posee mucho de juego y menos de deber (Marías, 2001, 76-78).

Dos constantes en su actividad creativa lo constituyen la ausencia de objetivos y la espontaneidad, esto apunta en "Contar el Misterio", conclusión del volumen *El hombre que parecía no querer nada*. Aquí afirma que no percibe a la literatura como una profesión, sostiene que un escritor – o bien el tipo al que él considera que representa- no produce desde la certeza de que vaya a continuar escribiendo pues no dispone de mapa, plan o todo aquello que prefigure estructuras. Apela, más bien, a la improvisación y cuando por fin logra culminar un libro no sabe, ni le interesa, cuándo comenzará otro (Marías, 1996, 457).

En el ensayo "Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas" (1993) Marías realiza un racconto de lo positivo y negativo que posee en su oficio de escritor. Y sostiene que escribir novelas es una tarea prosaica, pues hay muchas personas que escriben y entonces, demasiadas novelas. También considera que no exigen demasiado esfuerzo por ende no dan rédito económico, ni fama, ni inmortalidad y mucho menos alcanza a satisfacer la vanagloria del que emprende esta tarea. Y para finalizar, el último argumento para no escribir novelas se vincula con el aislamiento que supone esta tarea, el padecimiento que se infiere ante la escritura y la zozobra ante la hoja inmaculada. A pesar de todas estas tribulaciones hay una luz al final del camino y es la experiencia de existir instalado en la ficción, es decir, del imperio de lo que pudo ser y jamás fue y que puede ser un futuro potencial de la realidad. Entonces el verdadero novelista no exhibe la realidad –tarea de documentalista o cronista- más bien se encarga de la irrealidad, aquello que pudo darse y no fue, lo opuesto a lo factual, el acontecimiento, el dato, el suceso, la antípoda de lo que acaece (Marías, 1993, 121).

Dicho esto, podemos decir que Javier Marías asume una posición de riesgo al rechazar la línea dominante y por ende de éxito y replicarla al infinito. Aboga por un tipo de escritor que tenga la voluntad de construir una posible perspectiva alejada del concepto positivista de verdad, de creer en lo que dice y decir lo que cree, cuya tarea sea la de traspasar lo pueril, lo conveniente, lo instituido para aventurarse a viajar sobre la línea de frontera, explorarla y tratar de ampliarla. En esta descripción hay algo grandilocuente y como tal, obsceno, y también moral: el atreverse a la

creatividad sin estructuras –aunque parezca una contradicción. Lo obsceno estaría dado en la misma acción de usar el lenguaje para obtener un efecto, una pulsión de sentido que nos traslade más allá de lo permitido, a esto podríamos denominarlo literatura de riesgo pues el autor que desee ampliar las fronteras de lo humano puede sucumbir. Por el contrario aquel escritor de productos convencionales/tradicionales jamás fracasa porque no corre riesgos ya que le alcanza con aprovechar la misma fórmula de siempre.

Lo que propone Marías es, tal vez, no caer ante las exigencias del mercado, de la moda, de lo aceptado e insta por una literatura que incita a correr riesgos. Se inclina por un tipo de escritor que se niega a postrarse ante lo impuesto por la posmodernidad neoliberal y esclavizado por un mercado cuyo éxito está supeditado a lo estrictamente comercial. Se declara de vanguardia, alguien que cuestiona permanentemente todo lo normativo y, por ende, alguien impetuoso frente a este escritor servil, aborregado, normativizado, alguien detestable y detestado y por lo tanto no merecedor de dedicarse a la literatura.

En estos escritores-narradores se percibe una obligación con la creatividad y con la belleza, más allá de que sean conceptos anacrónicos y discutibles. Lo que hay es una exaltación de la literatura como una práctica intelectual y ética que debe trascender las exigencias del mercado y la industria cultural, todo aquello que condene a la literatura a la repetición despojándola de este modo de su gesto creador, esto también es compartido por Vila-Matas quien dice:

> Es innegable que la prosa se ha convertido en un producto más del mercado: algo que es interesante, distinguido, esforzado, respetado, pero irremediablemente insignificante. Queda preguntarse, sin embargo, si no hay una sola salida (...). Y entonces, a veces uno cree ver señales para seguir navegando, porque vislumbra los casos de un puñado de escritores que captaron la gravedad del momento y lo que escribieron fue enfermizo y canibalesco, absurdo y exasperado, pero paradójicamente también feliz y auténtico. Fueron esencialmente gente zumbada —escritores obsesivos, maníacos, trastornados en el buen sentido de la palabra— que escribieron de un modo más desesperado que la revolución, lo que en cierta forma los convirtió en herederos indirectos de los misántropos desahuciados de antaño. Sus obras fueron increíblemente honestas y tuvieron un poder liberador. (Vila-Matas, 2013, 37)

De esta manera la idea de literatura que maneja Marías está instalada en un entre-lugar, que no pertenece a la modernidad ni a la posmodernidad, propugnada por un tipo de escritor que se niega a ser fagocitado por la turbulencia posmoderna de la indolencia moral. Con este concepto se instaura un tercer-espacio desde donde puede emanar ese escritor que intenta bosquejar en sus obras una literatura que rescate del olvido todo aquello de lo que la mirada contemporánea, cada vez más desinteresada, se desprende con absoluta indiferencia.

El deber moral del escritor de riesgo es mirar la realidad con una contemplación atenta, de tal manera que surja en dicha observación algo nunca antes visto. Por lo tanto habría una vuelta a los imperativos del romanticismo, el modernismo y las vanguardias que a la apatía posmoderna. Así la actitud que debe ostentar este escritor es la del inconformismo y el permanente cuestionar de lo institucionalizado, pues la literatura realmente digna de ser llamada como tal es aquella que no se resigna a avanzar por el sendero de la repetición de la norma, más aún cuando ella se ha convertido en un negocio mortalmente desapasionado; aquí apreciamos con todo su esplendor a un Marías reflexivo, comprometido con la literatura:

> el crítico, a diferencia tanto de los llamados autores o creadores como de los llamados lectores, espectadores o público, es una persona llena de escrúpulos y objeto de una auténtica maldición, a saber: su trabajo consiste en hacer aquello que justamente en ningún caso puede hacer con entera libertad y sinceridad: dar su opinión. (Marías, 1988,193)

En la parvedad de la literatura de Marías reside una aserción implícita o, al menos, la expectación en una aserción de índole estética y moral, una afirmación de la belleza y de la verdad, que, aunque, emerjan retraídas, sin revelarse se muestras objetivas e inapelables. Constituye una afirmación dúctil, pero no laxa, que dista de la masa amorfa posmoderna en donde todo es farragoso y todo resulta indistinto y por ende común.

En *El destino de la literatura* (1999), texto a cargo de Michael Pfeiffer que reúne una serie de entrevistas a escritores de renombre, Marías apunta a un perfil individualista de la narrativa española. Para él esta situación es de cierta manera favorable pues no colabora con los profesores y menos aún con críticos a la hora de ubicarse, por ser más dispersa y reacia a ser agrupada bajo un rótulo o bloque. Cavila respecto de qué sentido tiene hacer resúmenes o adjetivar la narrativa

como de mujeres, de detectives, entre otros. Y, tampoco reconoce que indicar a escuela, movimientos, tendencias colabore en algo en la comprensión de la literatura de fines del siglo pasado y principio de éste. El autor, generalmente reniega de estos encasillamientos pues no se identifica en ellos al considerarlos limitantes (Pfeiffer, 1999, 114).

Otros temas sobre los que inquiere con cierta dureza están vinculados al mercado editorial - cada vez más influenciado por banalidades-, la relación entre realidad y ficción -que muchas veces se formulan como opuestos- y una debilitada crítica académica. Marías posee un posicionamiento firme en contra de la crítica sociológica en la que según su mirada se inclina a analizar sobre factores externos al texto; sostiene que si el autor es por un tiempo de carne y hueso constituye una contingencia, ya que es tinta y papel (1999: 108).

La labor de Marías como biógrafo es bien conocida y admirada, en *Vidas escritas* (1992) expone al escritor John Gawsworth al que incluso desarrolla en *Todas las almas* (1989). También presentes en varias partes de *La negra espalda del tiempo* (1998). Sabida es la participación asidua de Marías en *El País*, como la de otros escritores, justamente en este periódico publica un artículo titulado "La muy crítica crítica" (1999) en la que esgrime una especie de reglamentación que debe ordenar el vínculo entre escritores y críticos. Por supuesto que esto constituye una muestra más del humor de Marías, pues el tono distendido del texto lo aleja de cualquier actitud confrontativa, y lo ratificamos cuando inquiere acerca de si un autor debe acordar/exhibir reglas de juego entre críticos y criticados. En "Las Patas del Perro" (1994) atribuye a los críticos una miopía, tal vez fruto del gusto por las narraciones unitarias.

En definitiva, lo relevante en la escritura de una novela es justamente su proceso, ese discurrir librado a la creatividad, sin frenos de mano ni mucho menos estructuras encorsetantes pues lo aventurero no está en el fin sino en el transitar (Marías, 1994, 116). Prueba de ello es que en sus narraciones abundan digresiones al margen del hilo central, apariciones de personajes y circunstancias que se encaminan en ese fluir narrativo, lo potencian y a la vez forman parte inherente de la trama. En esta concepción de escritura se destacan lo que el autor denomina detalles impertinentes, es decir, los que se convierten en núcleos narrativos esenciales en el relato.

En *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), como en otros textos de ficción, Marías le dedica un discurrir a la crítica literaria española. En la mencionada obra y bajo el personaje de un negro se alude a este vilipendiado oficio por la pluma irónica de Marías. Lo apreciamos cuando Víctor Francés refiere a la actividad literaria de su compañero Ruibérriz Torres, alude a una caterva de gente incrustada y desatenta, burócratas de la literatura, críticos arcaicos, profesores resentidos, académicos sesteantes y perceptivos al halago y editores que ven en el perenne clamor de la insensibilidad lectora la apología perfecta para apoltronarse y no hacer nada, y eso en todas las cíclicas contemporaneidades (Marías, 1994, 122)

A raíz de la publicación de la *Negra Espalda del Tiempo* (1998) Eduardo Mendoza pondera el trabajo de Marías y con cierto aire de decepción da cuenta de la poca importancia que le dedican los avezados en el estudio de la narrativa española, cuando en otros países es bien conocida la trascendencia que tiene y profunda admiración; en este sentido, sostiene que solamente se pueden emitir juicios personales ya sean positivos o negativos, pero indiscutidamente personales tanto de quien las evoca como en virtud del propio Marías. Con tono tal vez de reclamo Mendoza dice que los manuales de literatura contemporáneos lo evaden o lo remiten sin mucho remordimiento y admite que con los críticos el tema se torna más álgido pues la personalidad de Marías, más que sus obras, suele provocarles una repulsión inaudita y tal vez habría que preguntarse por qué (Mendoza, 1998, 40).

Marías logra pergeñar un tipo de escritor con el que desea se lo reconozca, es aquél que alcanza que su literatura se deba a la propia literatura y pueda escapar de los fagocitantes requerimientos del mercado, la moda, los críticos, etc. Es decir que ha logrado a lo largo de su trayectoria construir una idea prístina de lo que es lo literario y lo distancia de su vida y en definitiva no la padece porque puede dominarla (Marías, 1988, 87).

Posiblemente se nos haga difícil emparentar estos dichos con el propio quehacer literario de Marías pues no debemos olvidar el revuelo que se arma cuando publica en 1989 *Todas las Almas*, a la que lectores y críticos identifican con el propio escritor, pues el narrador es un profesor español que relata sus aventuras en una estancia en Oxford dato que coincide con Javier Marías

quien coincidentemente también ejerce la docencia en dicho centro educativo; todas estas concurrencias llevaron a hablar de una novela autoficcional.

En 1987 –"Autobiografía y Ficción"- el autor da las claves para trabajar lo autobiográfico en la literatura, allí se explaya sobre lo que constituirá su manera de ficcionalizar el material factual y autobiográfico de sus próximas obras, a la manera de Marguerite Duras, Thomas Bernhard o Félix de Azúa, es decir, el escritor no advierte en ningún lado que su obra se trate de hechos de la experiencia referenciales. No obstante, hay huellas, rastros que pueden ser leídos por los lectores/críticos como confesiones y fundamentalmente evocan algunos datos sobre el autor del que disponemos alguna información. Y es en este entresijo donde se despunta la creatividad javiermariana (Marías, 1987, 68-69).

Esta manera de encarar la literatura al filo de la frontera entre lo real y lo ficcional, una dicotomía cuestionada en la posmodernidad le ha ocasionado a Marías el tener que escribir y reescribir sobre la equívoca identificación del narrador/autor, específicamente en *Todas las almas* así como en la *Negra espalda del tiempo* obra que se gesta mediante la alusión de esta novela en la vida real de Marías. En esta obra comienza con una voz narradora con el nombre de Javier Marías, y discurre sobre las mal concebidas fronteras entre la realidad y la ficción. Afirma no haberse enmarañado en estas dicotomías obsoletas, aunque sí admite haber jugado con ellas como lo han hecho otros y no solo menciona a escritores sino cuantos han contado algo sin mucha reflexión al respecto de lo que se decía y su grado de referencialidad (Marías, 1998, 9).

En "Contagio" Marías se dedica al predominio del proceso de escribir en el plano de la existencia vital del autor. Afirma que el escritor desarrolla sostenidamente elecciones de sucesos, acontecimientos, huellas, marcas de la vida. Así pergeñar novelas constituye una anomalía y compartirlas/publicarlas es ese intento de asignas a otros dicha anomalía. El novelista desarrolla una perspectiva modificada, además un idioma y muy probablemente, también, un gusto. Entonces quien escribe hace continuamente una selección de la vida, opta por lo que le importa vivir y consecutivamente prefiere su muerte (Marías, 1988, 43-44).

En definitiva, Javier Marías decide instalarse, mediante su escritura, en el plano de lo posible, es decir la ficción, lo que lo ayuda a comprender lo que pasa en el mundo de lo real ya que

más de las veces sin esa mediación sería imposible razonar sobre hechos que parecen fragmentarios y herméticos. A través de la creatividad, la ficción el autor recrea y optimiza una porción de la realidad y las hace perceptibles a esas franjas de incertidumbre que sitian al ser humano. Existir en la ficción implica deleitarse con otra dimensión del tiempo y posiblemente reírse de lo que es sencillamente incongruente. En una entrevista concedida a Pittarello, Marías afirma que la ficción se ha vuelto más que un descanso sino más bien una forma de vida, puede vivir sin escribir pero le es fastidioso vivir solamente en el mundo de lo real. Le resulta imprescindible disponer de esa otra dimensión algo o muy fantasmagórica en la cual impera la comodidad pues el tiempo funciona de manera diferente que en el mundo real (Pittarello, 2005, 74).

Capítulo IV
La transgresión genérica como proyecto creador: *La asesina ilustrada*/ *Negra espalda del tiempo*

> La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia.
>
> Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (2000, 31).

Vila-Matas y Javier Marías aprecian la intención de cuestionar y de propender a la mezcla de géneros que devastan las lindes entre diversas escrituras pues optan conectar varios recursos ensayísticos con tramas narrativas ficcionales, como así también elementos autobiográficos y autoficcionales.

Los autores conciben el mundo como un absurdo cargado de sentido. Desde esa premisa la escritura es una aventura, que relaciona el abismo, el misterio, lo desconocido, un espacio en el que todo es extraño y en el que se plantean dudas y preguntas. Entonces, la tarea del escritor es infinita, más si tenemos en cuenta que para ellos ésta no consiste en hacerse entender y dar una explicación racional del mundo, aunque sí tenga que adoptar una posición ante él.

En cuanto a la transgresión genérica que se suscita en las novelas españolas es inevitable la mención del compilado número 754 de la revista *Ínsula* denominada "Novelas híbridas" (Gómez Trueba, 2009). En dicho artículo se analizan a los autores que han sabido y querido abrazar otra forma de concebir la narrativa, en particular el género novelesco tan permeable a cambios, a transmutaciones que en definitiva habilitan la permanencia en diferentes épocas. Gómez Trueba (2009) sostiene que hay existencia en la frontera, en el entresijo, en ella reverberan combinaciones entre géneros como la novela. Así refiere a autores, que tal vez despuntaron por atreverse a escribir con este estilo desenfadado y sin tener en cuenta una mentada e inequívoca pureza en el género. Menciona a Laurence Sterne, Thomas Mann o Robert Musil, y más cercanos alude a Winfried Georg Maximilian Sebald, Claudio Magris, Antonio Tabucchi o el sudafricano John Maxwell Coetzee. De esta manera comienza el estudio de la narrativa española desde una perspectiva metaficcional, así examina a autores españoles tales como Javier

Marías, Enrique Vila-Matas o Javier Cercas. Y se aventura a estudiar el desarrollo de la metaficcionalización que estos escritores construyen en sus obras, e inquiere sobre la confluencia de planos argumentales. Como dijimos Javier Marías plantea una discusión sobre la ficcionalización en la *Negra espalda del tiempo* (1998) un evento provocado por una obra anterior: *Todas las almas* (1989) y con ello se gana el reconocimiento de gran parte de los lectores y de la nueva crítica española que paulatinamente aprecia este viraje en la escritura, en los mecanismos/montajes/andamiajes/dispositivos que van apareciendo en esta otra narrativa.

Enrique Vila-Matas hace lo propio en *París no se acaba nunca* (2003) exhibe el proceso de escritura que desarrolla en *La asesina ilustrada* (1977). Con *La velocidad de la luz* (2005) Javier Cercas se encarga de tomar distancia y ficcionalizar las derivas de su turbulento éxito en *Soldados de Salamina* (2001). En donde se observa la preocupación de sus autores por exponer lo que ocasiona el proceso de la escritura, lo que implica la ficcionalización de hechos factuales como materia prima de un nuevo discurso superador en tanto y en cuanto posee lo más rico de ambos reinos –el real y el ficticio- mediante el mestizaje y consecuente transgresión de los géneros, en particular la novela y el ensayo (Gómez Trueba, 2009).

Gómez Trueba evoca las palabras de Javier Marías cuando se refiere a las formas del mestizaje genérico en la narrativa quien sostiene que dicho género al determinarse no ser/existir/pertenecer a la novela tradicional se convierte en un perenne ensayo de formas diversas. Señala, también, que el ensayo como género es proclive a permitir reflexionar sobre diversas cuestiones y entre ellas lo literario; por ello el novelista de fin de siglo se inclina a ensayar novelando. El ensayo de novela tiende a propender en novela de ensayo. En sus *Essais* (1580) Montaigne cuenta historias, el novelista actual tiende a abandonar la narración y explica, razona, teoriza sobre su propia práctica, exhibe su trabajo de novelar y esto se ha convertido en lo normativo, lo atrayente. Es decir que el escritor, tal como un investigador en su laboratorio, se permite combinar, propiciar la inestabilidad y crear en ese plano de desequilibrio lo otro, lo nuevo que le permite titubear con la oscilación propia del género tal como ya lo anunciaba Derrida (1982) en *La ley del género*, allí donde la novela se difumina es donde cobra mayor poder creativo (Marías, 1964).

Esta forma de concebir la novela no constituye una práctica nueva, ya en el capítulo 2 de este trabajo hemos aludido a varios autores que componen de esta manera. Siguiendo esa línea nos parece enriquecedor sumar las palabras de Maydeu (2009) cuando hace un racconto de las producciones con estos rasgos y menciona a *Ulises* de Joyce (1922), *Nadja* (1928) de André Breton, *Llámalo sueño* (1934) de Henry Roth, *Bajo el volcán* (1947) de Malcom Lowry, *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass, , *La verdadera vida de Sebastián Knight* (1941) y *Pálido fuego* (1962) de Nabokov, *Los ejercicios de la noche* (1968) de Norman Mailer, *La vida, instrucciones de uso* (1979) de George Pérec, *El desayuno de los campeones* (1986) de Kurt Vonnegut, *El Danubio* (1986) de Claudio Magris, *Vértigo* (1990) de W. G. Sebald, *Si una noche de invierno un viajero* (1990) de Ítalo Calvino, entre otras.

En esta nutrida y variada enumeración que hace Maydeu da cuenta de dos procesos de construcción genérica a las que identifica como neogenericidad y transgenericidad:

> Siendo A, B, C y n modelos de géneros convencionales, se producen dos operaciones de construcción genérica: A. Por deformación de un género (proceso de neogenericidad): A…….A [Realismo sucio por minimalización de los recursos del naturalismo: *new journalism* por ficcionalización del reportaje periodístico; *nouveau roman* por objetivación conductista del realismo mimético; neorrealismo por transcendentalización moralizadora del costumbrismo, novela lírica del modernismo por poetización del realismo, etc.] B. Por combinación-contaminación de múltiples géneros (proceso de transgenericidad): A B C n [Nabokov construye géneros híbridos por asociación y combinación, en distintas fases de construcción del texto, de formas y rasgos de la novela rosa, la novela negra, la autoficción, el diario personal o el género dramático; Bellow dispone en un mismo párrafo materiales correspondientes a modelos genéricos distintos (el skaz que transcribe coloquialismos del habla oral junto a la disertación académica, la crónica periodística al lado de la introspección metafísica); Magris compone el relato por contaminación del reportaje periodístico, la crónica de viajes, el diario personal, la novela histórica o el ensayo monográfico, etc.). (Maydeu, 2009, 7)

La complejidad de este tipo de novelas radica en la confluencia de su seno de otros discursos que pueden ser discordantes y complementarios, nos referimos por ejemplo a las noticias, las conferencias, los informes de detectives, cartas o mails, entre otros. Sin embargo,

más allá que resulten opuestos al convergir en la novela, lo plural y diverso tiende a "e pluribus unus"[15].

Por una literatura del riesgo: *La asesina ilustrada*

Vila-Matas propone crear un estilo literario, es decir:

> (…) lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral. (Vila-Matas, 2003, 12)

En *La asesina ilustrada* convergen sus preceptos, confluyen muchos libros en uno, habla de muertes y, además, de los libros que componen este libro.

Se exhibe la máquina narrativa, pues la forma delinea una historia atrapante, todas las estrategias desplegadas forman un engranaje, estos universos son los que dotan al texto de esa característica particular: la muerte, sin las notas de Ana "La asesina ilustrada" sería un texto sueño-lúdico. La obra gira en torno a un manuscrito cuya lectura provoca la muerte de todo aquel que ose posar sus ojos sobre él. La construcción de la historia exhibe un mecanismo narrativo complejo, eficaz, que permite llegar al desenlace a través de diferentes textos: un prólogo, unas notas, una carta, escritos por distintos protagonistas.

Los mecanismos que forman parte de la intriga constituyen particularidades centrales en la obra; cada uno de ellos está calculadamente dosificado, sostiene la tensión y genera en el desarrollo de la escena una atmósfera de ansiedad y arrebatamiento.

El conjunto de estos detalles está bien constituido y logra su cometido; el lector, por momentos se siente temeroso, considera que está frente a un tema de horror y experimenta incomodidad. Dichos elementos fragmentarios y aparentemente insignificantes son los que

[15] Unos de muchos, para dar cuenta de que la individualidad está contenida en lo diverso, reelaborado en esa multiplicidad.

otorgan al texto una virtud fundamental: la verosimilitud (Aristóteles, 1999/ Greimas/Courtés, 1987).

La historia comienza con la muerte de Vidal Escabia, quien se suicida con una pistola, un elemento extraño; junto a él está el manuscrito de "La asesina ilustrada". Por otro lado, Juan Herrera después de recibir el insólito texto siente un cambio radical. Sin motivo evidente sabe que va a morir, está perturbado y debe fingir serenidad. Cuando muere (de un paro cardíaco), poco después en el relato, su rostro desencajado evidencia el horror padecido.

En la obra el transcurrir es agobiante, por momento, pues genera una atmósfera sofocante, tensa y sin lógica lo que sume a sus lectores en una acelerada carrera hacia la muerte; después de leerlo, sus palabras entran en el torrente cerebral destruyendo toda lógica racional. Su efecto letal se desarrolla lenta pero efectivamente.

La asesina ilustrada está constituida como un Frankenstein de libros, en él se alude a la muerte y a los libros que la componen, sus personajes están vinculados a la literatura: Juan Herrera es un escritor cuyo libro de memorias *Burla del destino* lo relaciona con Vidal Escabia y Ana Cañizales es quien se encarga del prólogo; Juan constituye el escritor modelo, profesional y disciplinado, su vida gira en torno a la literatura, sus numerosos libros ayudan a conocer y descifrar algunos puntos enigmáticos.

Vidal Escabia es el otro escritor, quien parece ser todo lo contrario a Juan, no posee disciplina alguna y es extremadamente desordenado, sus libros son letanías soporíferas; estos rasgos lo hacen merecedor del rótulo de "escritor de segunda fila", aunque más tarde nos enteramos de que ni ese título le cabe pues no ha escrito ninguno de los libros que se adjudican.

En esta novela el discurso se ve representado en la voz de escritores, literatura dentro de la literatura: Ana Cañizal tendrá la responsabilidad de escribir el prólogo que le solicitara Elena Villena. Y para hacerlo, deja redactadas notas de cómo llevar a cabo esa escritura (constituyéndose en la novela que tenemos entre manos) y sucesivamente, Elena Villena, relata a un tiempo lo que ha escrito aquélla.

Desde el mismo mecanismo narrativo se pone a prueba la verosimilitud; la yuxtaposición genérica provoca incertidumbre y promueve la intriga; lo ficcional se da por la tergiversación

producida por el relato de *La asesina Ilustrada*, en principio la posibilidad de que se produzca la muerte de quien lo lea. A partir de este juego, la tensión, la muerte y la pasión de los personajes por la escritura sustituyen la lógica de los acontecimientos, instaurando la incomodidad en la trama. Este recurso literario le permite acentuar una poética escritural sobre lo narrado. Es decir, la escritura se manifiesta material literario aun en las anécdotas menores de estos escritores; ellos crean esta dialéctica en el narrador que sujeta al lector a las vidas de aquéllos: Vidal Escabia un poeta menor y responsable de plagio, la mencionada Ana Cañizal —una joven que escribe prólogos para una editorial— y Juan Herrera quien escribe de sí mismo.

La alteridad se produce cuando el lector se enmaraña con la historia de esta breve novela: concretar aquella posibilidad como una realidad misma del acto de la escritura, materializarse en una nueva víctima del libro. Nada hay de real en eso, lo sabemos, pero tal intriga queda sellada en los límites del lector.

Con esta novela, Vila Matas nos presenta el hecho de escribir con diversas formas que puede representar en la escritura la multifurcación del sujeto. Cada uno representa algo distinto para los demás, y cumple varios y diferentes roles: se puede ser padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana, pareja, amigo, colega de trabajo, etc., en función de la relación que se tenga con el otro. Así, al explorar los diversos géneros, el autor explora sus distintas máscaras de escritor para exhibir las ambiguas y sutiles dimensiones de un oficio infinito.

Según el propio Vila Matas esta historia se le ocurrió al leer *Cómo se hace una novela* de Unamuno. El viejo rector especula con libros que provocan la muerte de sus lectores, de esta manera encuentra una buena idea para contar una historia. De Unamuno no solo toma el tópico del libro asesino sino la idea radical de que la novela se hace haciéndola, en el proceso de su escritura. En la obra de Vila Matas se rompe lo convencional de un género narrativo: hay un prólogo, comentarios, un voluminoso corpus de notas, un poema. Toma atrevidamente esta estructura, sin tener demasiados escrúpulos y construye su obra.

Este experimento que el joven Vila Matas hace en su primera novela condice con la concepción que tiene acerca de la literatura como una manera de ver el mundo y de vivir: “Realidad y ficción se intercambian (…) Lo que parece ficción es una realidad y lo que aparece

como realidad es pura ficción, de modo que no hay divisiones de géneros, no hay fronteras que se comuniquen entre lo real, lo vivido y lo inventado" (Alonso, 2012)[16].

De esta manera, la literatura ya no constituye un mero pasatiempo, se convierte en un vehículo de pensamiento sobre sí misma y sobre la vida en general. Al pensar sobre la vida dentro de su propia representación, la literatura adquiere una dimensión reflexiva que se ha considerado incluso superior a la de la filosofía, dicha superioridad no recala en la posibilidad de pergeñar teorías más o menos efectivas sino en la potencialidad de poder dilucidar de manera más efectiva realidades confusas, y qué otra cosa es esto sino más que la vida misma tal cual uno la vive a diario.

Para Vila Matas la literatura no enseña métodos prácticos sino sólo posiciones; lo demás hay que asimilarlo de la vida, y quizás aprendiendo de ella se puede crear un estilo literario, es decir:

> (…) lograr un espacio y un color internos en la página, un sistema de relaciones que adquiera espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión literaria como en la conciencia moral. (Vila-Matas, 2003, 13)

La vida para el autor es más original de lo que puede inventar la ficción, y lo que hay que hacer es contar las historias que nos rodean. De esta manera, el punto de vista resulta fundamental, por lo que no es casual que sus narraciones sean relatos en primera persona, que muestran un punto de vista singular. En algunos casos la narración se aleja por completo de la omnisciencia decimonónica, y lo que se nos deja ver es el abanico de los diferentes lugares desde los que se puede narrar. La oscilación somete al lector aproximándolo o alejándolo de la subjetividad que se constituye como único referente. Estas narraciones presentan la ambivalencia de los valores del bien y el mal, de manera que las apariencias, y el bien manifiesto, pueden esconder otras dimensiones.

[16] La confusión entre literatura y vida ha llegado a tal grado que cada una de sus obras es la manifestación de esta confusión, donde la base de la obra es su vida real y la ficción que nace a partir de ella.

Vila Matas despliega un ars escritural que se autocategoriza mediante la construcción de una heterogénea galería de citas reales o ficticias, de resúmenes de obras, también reales y/o ficticias, de perfiles biográficos de escritores, y de la yuxtaposición de algunos géneros menores -el diario íntimo, la autobiografía, el diccionario de escritores, el ensayo de crítica literaria- cuya finalidad última parece ser la (re)creación de una memoria inventada de la literatura.

Vila Matas sostiene que lo que se considera metaficcional o metaliteratura constituye un rasgo presente en todas las grandes obras narrativas, tanto las consideradas clásicas como las contemporáneas, pues toda ficción posee siempre un cierto grado de construcción reflexiva que otorga al lector un papel activo en la tarea de (re)construcción del sentido último de ésta.

Por todo ello, el catalán privilegia los territorios fronterizos, el limen que separa y categoriza los géneros y subgéneros, la realidad de la ficción, y que en su obra deviene en lábil materia conjuntiva, no separativa (Rodríguez de Arce, 2000).

Vila-Matas para expresarse necesita una estructura libre, que no cierre el relato en los límites de una historia bien organizada; para ello, apela al mosaico de géneros que pueden complementarse con la materia narrativa, como el ensayo, la memoria, las notas, entre otros. El autor sostiene que los textos en los que no todo está claro son los que suponen un mayor estímulo creativo. Para él, la novela, tal y como está concebida, es decir, como expresión del mundo moderno, estaría condenada a desaparecer (Villa-Matas, 2000, 13). A partir de esta concepción crea un sistema de coordenadas que admiten enlazar la realidad y la ficción, su vinculación con el mundo. La coincidencia de la literatura y otras artes como eje referencial de las novelas, deriva de la conciencia artística de los autores que se afilian además para la edificación del producto finito heterodoxo y polifónico a un enfoque heurístico-hermenéutico. La novela se sitúa en la encrucijada de géneros artísticos que significa con amplia y honda incidencia, cómo funcionan en la Historia los elementos culturales a través de la figura de creadores literarios, y a la inversa, la repercusión de la figura literaria en la historia social (Rodríguez Pequeño, 2009, 19).

Esta combinación de géneros trasciende su obra literaria convirtiéndose en una forma de concebir la escritura como la bisagra que propicia interpelar e interpretar la frontera entre la realidad y la ficción, pues la verdad no se opone necesariamente a la ficción, así en el espacio

literario, sobre todo el novelesco, se dispara en heterogeneidad discursiva: se percibe como un explorador que avanza hacia el vacío, lo que ratifica el arrojo netamente transgresor del autor catalán y su intención de no transigir en la obstinación de pergeñar escritos subversivos por su hibridez y su carácter no convencional.

Un señuelo en clave ficcional: *La negra espalda de no lo venido*

Javier Marías se juega en esta novela y torna inclasificable su proyecto estético, fiel a su rebeldía, a su negación a ser clasificado de tal o cual manera como lo demuestra en la miscelánea *El monarca del tiempo*. El origen de la *Negra espalda del tiempo* es particular pues nace de una especie de juego literario en donde un periódico alemán solicita a varios escritores una frase o verso para luego realizar un comentario/reflexión sobre el/la mismo/a. Marías elige "la espalda de lo no venido", al respecto dice: "Yo la he empleado en mi lengua como 'el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco', estoy seguro de haberla formulado así alguna vez o acaso 'el envés del tiempo', no sé" (Marías, 1996, 23).

Esta frase rememora unos versos de la obra que Jorge Manrique le dedicara a su padre: "si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado" donde según Marías "lo no venido, esto es, lo no llegado, lo no sucedido, lo no existido, no debemos seguirlo esperando, sino darlo ya por pasado. [...] Y se me ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discurra por aquella negra espalda y abismo del tiempo..." (Marías, 1996, 25).

Javier Marías cavila continuamente respecto del tiempo, de su impacto y es tema de todas sus obras, en el artículo "La dificultad de perder la juventud" (1989) hace referencia a la comprensión del mundo del artista, forzado a verse de espaldas al transcurrir insondable del mismo. Admite ser el enemigo más acérrimo de la inmortalidad a pesar de lo que se le acusa desde el sentido común, que más de las veces carece de ello. Más bien acepta que vive/convive con su propia muerte, en ocasiones la predice con alteración, y por consiguiente percibe su futuro como si ya fuera pretérito, así lo que le espera ya ha sucedido y está permanentemente de espaldas a su propia vida o en proceso de descubrimiento de la misma (Marías, 1991, 223).

Como dijimos ut supra el tiempo es una preocupación expuesta en toda la obra de Javier Marías, Toby Rylands de *Todas las Almas* reflexiona sobre el tiempo: es un profesor en cesación de actividades y posiblemente esta situación lo acerca a la hora de su muerte, aunque se sienta abrumado con la idea de todo lo que podría llegar a vivir, enumera una serie de acciones que no podrá realizar, todas ellas vinculadas con el disfrute de la vida y concluye con: "El revés del tiempo, su negra espalda ..." (Marías, 1989, 156). En el *Mañana en la Batalla Piensa en Mí* también apela a una expresión semejante cuando hace alusión al tiempo: "mi conciencia que atiende a lo que ocurre ya lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, la negra espalda del tiempo" (Marías, 1994, 70).

El autor insiste en una constante, ocupar(se) en reflexionar sobre el revés del tiempo, siempre leal a su ocupación de contar, toma su lugar para narrar acaece en este fantasmagórico plano, así es la génesis del experimento de la *Negra espalda del tiempo.* Qué halo de incertidumbre recae sobre esta obra pues ni los lectores ni los críticos pueden discernir su género y es en ese no-lugar donde se gesta toda la obra de Marías ya que debe reconocérsele el ser un autor transgresor, que huye de los encasillamientos y cuya creatividad despunta ahí donde hay duda, incertidumbre, incomodidad, entre otras cuestiones. En una entrevista Marías comenta que esta novela no constituye memorias y mucho menos pretende ser una autobiografía y niega que sea una novela en el sentido estricto aunque se lea como tal (García, 1998, 20).

Lo que genera tanta incertidumbre ante el afán de los lectores de encasillar su obra y ésta en particular es que Marías en ella hace confluir la figura del autor empírico con el narrador y así es él que protagoniza su relato, se anulan los posibles disfraces, pues autor y narrador confluyen en una misma persona y esta simulación se constituye en la principal primicia que nos descoloca como lectores. Otra cuestión es que no todo concierta fehacientemente con los cánones de la realidad, ya que vislumbramos una interesante medida de ficción mezclada con los asuntos factuales finamente entrelazados en esta obra.

El primer capítulo sirve para reflexionar sobre la realidad y las formas o no de asimilación

con lo ficcional, así Marías se siente atormentado por lo sucedido con un trabajo anterior –*Todas las Almas*- que sin intención alguna comienza a habitar/existir como una obra cuyo contenido es eminentemente empírico/referencial. El motor impulsor de la misma devino de una necesidad inherente a la especie humana y es la de contar, aunque al hacerlo la materia prima contable se distorsione y por ende dejen de tener que ver con el suceso contado y es esto mismo lo que da pie para ratificar desde el inicio la mezcla ineludible de la realidad y la ficción aunque el resultado sea confuso, pero acaso todo lo que vivimos no es una construcción sobre lo que acontece en lo que denominamos la realidad y nosotros somos meros espectadores que construimos un discurso desde lo que cada uno dispone en su haber para percibir/comprender esos hechos: "voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan solo sabido -lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo solo conciencia que nunca cesa- a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción" (Marías, 1998, 11).

Tras lo dicho la duda asalta y toma por completo al discurso de la *Negra espalda del tiempo,* un manto de incertidumbre cubre las más de cuatrocientas páginas de la obra y se sostiene a lo largo de la trama la fragilidad con la que interactúan lo real y lo artificioso. Marías juguetea en un terreno farragoso protegido de un enrarecido plano enigmático: "Ahora he hablado de él aquí con su nombre, y con sus atributos. Pero esto no es una ficción, aunque si debe de ser un cuento" (Marías, 1998, 74).

Marías desafía constantemente los límites/ posturas tradicionales binarias de la realidad/ficción, la del pasado/presente, vida/muerte y de esta manera cuestiona las acepciones racionales del concepto de tiempo en el ámbito de su negra espalda en la que se anula la concepción de cronologicidad. Ese que se vuelve escurridizo, esquivo sin darnos pausa y el que domina lo real. Explota su creatividad en la intersección de la ficción, lo pasado y no realizado pues permanecen incrustados en la conciencia de los hombres, tal cual lo hacen los deseos que sobreviven en la posibilidad de existencia en algún momento.

El vigor de la narración emana de esta concepción, esa que toma a la ficción con el mismo brío con el que se hace cargo de la realidad, y que acepta que todo ocurre por contingencia y por tanto es creación de la eventualidad. Así es que, por azar y estupor este autor pergeña una ficción

que pretende instalarse como parte de la realidad, de su realidad como autor.

Así, la finitud de la vida, el tiempo, su negra espalda, la ficción y sus intersecciones son argumentos que van edificando la trama en la que todo se mixtura, como sucede en la vida misma. De esta forma de concebir la literatura puede que surja un cierto pesimismo, pues el autor se posiciona en un filo panóptico desde donde conjuga pasado, presente, realidad y ficción; desde donde las que surgen son especialmente las injusticias del mundo que anulan las huellas de aquellos que pasan sin pena ni gloria; así se expresa en *Todas las Almas*:

> Y que si no hubiera nacido, eso dije antes. Hay demasiados que nacen y es como si no hubieran alcanzado ni atravesado jamás el mundo; son tan pocos de los que queda memoria o registro y hay tantos que se difuminan y despiden pronto como si la tierra careciera de tiempo para asistir a sus afanes y a sus fracasos o logros y hubiera urgencia por deshacerse de sus alientos y de sus voluntades aun incipientes [...] Y que, si no hubiera nacido nunca nadie. Tampoco habrá muerto nunca nadie y no estarían los cuentos que incesantemente se cuentan llenos de horrores y azares y agravios, y de salvaciones temporales y definitivas condenas. (Marías, 1998, 235-236).

A raíz del vínculo que Javier Marías desarrolla con los libros antiguos es que deviene el tema que va a dominar gran parte de la obra *Negra espalda del tiempo,* los misterios en torno a las biografías y en especial al escritor John Gawsworth como los otros escritores con algún vínculo. En *Todas las almas* también el narrador se ocupa de este escritor y aparece en una nota biográfica que va a las páginas de la novela fantasma. Este dato influye en la vida de Javier Marías quien asume que desentraña sigilosamente aspectos sobre su destino, ponerse en contacto y luego hacerse sucesor del enigmático legado de Gawsworth. En el capítulo noveno podríamos decir que asistimos a un nodo importante y a la vez objeto/meta de la novela, pues se condensan reflexiones sobre el paso del tiempo y se expone poéticamente un símil entre los diferentes tiempos y las luces que rubrican el paso del día a la noche, la siguiente cita despliega con gran contenido reflexivo/poético lo que estamos analizando:

> Se hacen viejos los tiempos demasiado fácilmente y se los descarta, y los que le preceden se vuelven entonces antediluvianos, y sin embargo se fueron solapando todos de manera engañosa, pensamos a veces que no hay fronteras ni paradas súbitas ni brutales cortes, que los finales y los principios no están nunca trazados con la raya divisoria que en cambio

> otras veces creemos ver retrospectivamente, y esa creencia es también engañosa porque no hay lo uno ni lo otro apenas o como enorme excepción tan solo, no el tajo certero y limpio -siempre saltan astillas- ni la yuxtaposición o magma de los días confusos e indistinguibles -siempre hay olvidos y periodos borrados y yo los conozco, que ayudan a ver los ilusorios límites-. Todo es más misterioso, es más bien una prolongación artificial, atenuadora e inerte de lo que ya ha cesado y una resistencia protocolaria a ceder el paso o a señalar el inicio de lo que llega, como esas farolas que permanecen encendidas todavía un rato cuando ya ha amanecido en las grandes ciudades y en las aldeas y en las estaciones de trenes y en los apeaderos vacíos, y aún se mantienen parpadeantes y erguidas ante la luz natural que avanza y las convierte en superfluas. En esa hora a la que solo asisten los muy madrugadores o los muy noctámbulos o los muy insomnes se produce durante breves momentos la manifestación visible -esto es, la metáfora- de cómo se conduce y en que consiste el respetuoso tiempo (...) (Marías, 1998, 142-143)

Las cavilaciones de Javier Marías son casi de tono ontológico pues a las reflexiones sobre el tiempo, y el hecho de que no todos son o pueden serlo, testigos del testimonio del paso del mismo.El autor conecta el capítulo noveno con el décimo en donde se dedica a hablar sobre las muertes que truncan repentinamente los anhelos y los planes de esas personas. Marías dedica su atención minimalista en aquellos escritores malogrados que han quedado olvidados en la historia, en el paso del tiempo por no registrarlos y darles un lugar en dicha historia. Tal vez lo que busque sea un manto de piedad sobre esos escritores que pudieron ser pero no fueron, en especial John Gawsworth, olvidado por haberse convertido en un mendigo alcohólico. A pesar de que Marías detesta verse como biógrafo profesional de autores de diverso rango y condición como dos obras previas a *Negra espalda del tiempo*: *Vidas escritas* (1992) y *Miramientos* (1997).

En definitiva, gran parte de *Negra espalda del tiempo* está dedicada a reconocer las vidas de escritores ingleses cuyos decesos estuvieron envueltos en misteriosas situaciones. El puntapié inicial fue Gawsworth en su tiempo como docente invitado en Oxford; el autor tiene a bien representar en estos folios cabalmente los pormenores sobre el escritor inglés que se incluyen en *Todas las Almas* tras volver a exhortar en que estas páginas constituyen lo más autobiográfico de aquella novela.

La ficción puede situarse en ese universo de lo que no sigue las reglas de cronos y se instala

en el tiempo y su revés. Así la ficción batalla por instaurar una vida en ese plano porque así lo entiende Marías y lo explicita largamente en sus obras. Marías constituye ese flanêur que examina el cambio de las luces que dan cuenta del paso del tiempo y deja muestra de lo que sucede, una prueba de ello es lo que sucede en la parada de micros que bien representa el mundo –algunos se dirigen a su destino otros siguen esperando, algunos mueren otros nacen- hasta que la autoridad llega sin aviso- la parca- y extingue la luz y aún y así todo permanece en algún resquicio de la negra espalda del tiempo.

Las costumbres de este mundo y las que acontecen al otro lado del tiempo, como la ficción y lo que reside en la imaginación, se conjugan hasta ser una sola, indivisible: literatura y vida. Marías hace confluir en este proyecto materia prima contenida en otros textos, de ahí su complejidad conjugada con sus propias experiencias de vida como escritor e individuo. En la *Negra espalda del tiempo* existe un compendio –semejante al último capítulo de sus obras- que sintetiza lo realizado hasta ese período. Dicha obra constituye la narración impulsada por una voz que insiste en contar sin pausa, ironizando sobre el tradicional relato lineal. Ella adquiere una fantasmagórica presencia y habla desde el revés del tiempo para meditar, cavilar sobre lo que acaece a ambos lados del mundo, lo que se termina resaltando es el movimiento, un devenir sin un fin, una finalidad o un objetivo (Deleuze, 1996).

En Vila –Matas y Javier Marías se condensan las preocupaciones que siempre rondaron en sus cabezas, las de la literatura y la realidad, respecto de si realmente son opuestas o simplemente complementarias, generadoras, impulsoras de mundo(s), sin desatender o mejor dicho colocando la atención de dicha generación en el proceso de la escritura y en el tiempo y la brevedad de lo terrenal delante a la inmortalidad de lo ficcional. Así, los escritores, involucrados libremente en la ficción, o más bien viéndose forzados a vivir en ella, se han trasformado en la voz, que es su propia estrategia narrativa, la misma esencia de sus obras.

Capítulo V
Del gesto ensayístico del yo en la narrativa española: el caso de Vila-Matas y Marías

> El arte de vivir es el arte de saber creerse las mentiras. Lo tremendo es que, no sabiendo quid sit veritas, sí que sabemos lo que es la mentira.
>
> Cesare Pavese, *El oficio de vivir* (1990, 56).

Lipovetsky nos habla de un contexto en la instalación de principios como la libertad individual, que ha generado una reacción incoherente o el fortalecimiento de valores tradicionales que son desdeñados por considerarlos contrarios al progreso de la sociedad. En este contexto, la reivindicación del yo privado ante un yo público/social –carente de la autonomía anhelada desde la ilustración- se instala como un discurso recurrente y justificado. Lo que conlleva "la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del Yo como lo atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías" (Lipovetsky, 1983, 64). Desde diversas artes –cine y teatro, entre otros- se insta a una vuelta y reestructuración de lo pretérito que se vincula con la hipermodernidad al pregonar otro régimen del individuo, no condicionado por su presente «sino por un presente paradójico, un presente que no deja de exhumar y «redescubrir» el pasado» (Lipovetsky, 2004, 90).

Luego de esta breve contextualización nos abocamos en este capítulo a tratar de diferenciar, distinguir –si eso fuera viable- los conceptos de autoficción y figuración. Si nos remontamos a sus orígenes es posible que haya más claridad entre uno y otro. En tal sentido Serge Doubrovsky (1977) sostiene que cuando se refiere a la autoficción alude a una fisura de la entidad narrativa como rasgo inherente de la historia unitaria y unificante y por extensión del personaje y de la persona representada en ella. En 1977 aparece *Fils* y en ella el autor sostiene:

> Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene

> ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo[17]. (En Pozuelo Yvancos, 2010, 12,)

Se presume que menciona el proceso de una historia autobiográfica arbitrariamente y por tanto convencionalmente presentada como un todo narrativo opuesto a fragmentos inconexos. Esto lo situamos en el ocaso de la vanguardia encarnada por el *Nouveau roman* y aceptada por Georges Perec, Philippe Sollers, Michel Leiris, etc. Así la autoficción nace en el París de los años 60/70, y teniendo presentes dos antecedentes, en principio, se presenta como controversia al "Pacte autobiographyque" de P Philippe Lejeune que aparece en la revista *Poétique* (1973); pero en ese contexto deviene uno más significativo: la crisis del personaje como identidad narrativa enunciado años antes por miembros del Nouveau roman, fundamentalmente Alain Robbe Grillet y Natalie Sarraute, con sus conocidos libros *Pour un Nouveau roman* y *La era del recelo* (Robbe-Grillet, 1974). Sin embargo, fue Serge Doubrovsky quien realiza una revisión de la escuela crítica surgida al patrocinio de tales supuestos literarios con su libro *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objetivité* (1966)[18].

De la crisis del personaje narrativo y la deconstrucción del yo autobiográfico irrumpe la reconocida autobiografía de uno de los mentores de Serge Doubrovsky, Roland Barthes. Este es el complemento necesario para interpretar la autoficción. En 1975 Barthes publica su autobiografía titulada *Roland Barthes par Roland Barthes* dos años previos a *Fils*, es decir, hace lo que la obra de Doubrovsky instaura en un programa, entiéndase, la fragmentación del sujeto. Barthes erige su autobiografía mediante fragmentos alternos, además usufructúa del concepto mallarmeano de *corps mócele* (cuerpo celular), al que luego Doubrovsky fortalece con la resistencia de una narratividad que doblega la propia historia del individuo a un destino.

Jacques Lacarme es claro al respecto del concepto de autoficción cuando sostiene que: "La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador

[17] "A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unificante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destín, l'autofiction ne pergoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'á des fragments disjoints, des morceaux d'existence brises, un sujet mórcele ne coincide pas avec lui-meme." (1977, contra cubierta)

[18] Reeditado en París, Denoel/Ghontier, 1972

y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela[19]" (1993, 227). Sin embargo, la crítica ha aceptado variables y así podemos distinguir otras modalidades de la autoficción, entre las que aparecen la referencial o biográfica, que es la cercana a la autobiografía, la reflexivo-especular, que coincide con la metaficticia ("metalepsis discursiva" la llama), y la figurativa, en la cual hay una transfiguración del autor en un personaje que tomando rasgos de él puede resultar inventado[20] (Pozuelo Yvancos, 2010, 15).

Pozuelo Yvancos (1993) sostiene que la indagación sobre la referencialidad biográfica cuando apunta a la ficción, frecuentemente deja de lado que el tema de la identidad en la construcción de la voz narrativa ficcional debe anularse como una cuestión factual, como si las ficciones fueran medios de representación de un yo extraño a ellas y previo a la conformación de su mundo lo que implica desconocer el estatuto de ficciones que tienen[21]. Dicho esto intentamos decir que exigir que haya un correlato entre texto y vida constriñe considerablemente el horizonte de representación de un yo figurado de carácter personal que no tiene por qué concordar con la autoficción, ni cuando se presenta como personal. La figuración de un yo personal tiene la posibilidad de acoger múltiples formas de representación a la referencialidad biográfica o existencial, a pesar de que adquiera algunos rasgos, ya sea por comparación o asimilación que puedan concebirse de la presencia del autor (Pozuelo Yvancos, 2010, 21-22).

Antes de avanzar con el análisis de cómo se construyen las figuraciones del yo en las obras seleccionadas de Enrique Vila-Matas y Javier Marías nos detendremos en tal concepto. La palabra figurar es usada en el lenguaje corriente en el sentido de algo o alguien imaginado o fantaseado. El diccionario de la RAE que aparece en línea actualizado al 2023 –edición tricentenario- dice:

figurar

[19] " L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont l'auteur,le narrateur ou le protagoniste partage la même identité nomínale et dont le titre générique indique ! qu'I s'agi t'un Román. En S. Doubrovsky. J Lecarme et Ph. Lejeune, eds. *Autofictions Ciné*, Cahiers RITM, Université de París X Nanterre, n°6,1993, p. 227.

[20] El recorrido de estas posibilidades a las que llama funciones, ocupa la Cuarta parte del libro. La "función figurativa", que es la que en principio parecía interesarnos, se basa empero en un recorrido por la obra teórica de R. Barthes persiguiendo la crítica que, a lo largo de ella, se hace a la noción de Autor.

[21] Estas cuestiones son ampliada por Pozuelo Yvancos en el capítulo 2.4 titulado "Representación y ficción' del libro *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 99-119

Del lat. *figurāre.*

1. tr. Imitar algo dentro de una ficción determinada. *Los personajes figuran estar yéndose.*

Sin.:
- simular, aparentar, fingir, imitar.

2. tr. p.

us. Representar o reproducir materialmente la figura de alguien o de algo. *Figuraban al rey en las monedas.*

3. prnl. Imaginarse o suponer algo. *Me figuro que será por aquí cerca.*

Sin.:
- imaginarse, suponer, pensar, presuponer, creer, sospechar, olerse, cachar.

4. intr. Dicho de una cosa: Aparecer o constar en algún lugar. *Al pie del documento figura la firm a del autor.*

Sin.:
- estar, encontrarse, hallarse, contarse.

5. intr. Formar parte de un determinado conjunto de personas o cosas. *La película figura ENTRE mis favoritas.*

Sin.:
- estar, encontrarse, hallarse, contarse.

6. intr. Destacar o ser considerado importante. *Hay gente ansiosa de figurar.*

Sin.:
- destacar, sobresalir, descollar, distinguirse, despuntar, brillar.
-

Como apreciamos la variedad es rica en diversidad de significaciones tal como es el idioma español. Por otro lado, el diccionario de María Moliner, también consultado en línea sobre la misma palabra figurar arroja:

Diccionario de María Moliner

Figurar (del lat. "figurare")

1 tr. Disponer, delinear y formar la figura de una cosa. Configurar.

2 ("en, entre") intr. *Estar en cierto sitio juntamente con otros u otras cosas: "En el inventario figuran unos candelabros de plata. El presidente figuraba entre los asistentes al acto". Contarse, encontrarse, hallarse.

3 tr. Hacer algo con sólo la apariencia de lo que se expresa: "Figurar una retirada". *Aparentar, *fingir, *simular. Hacer algo el papel de una cosa que no es en realidad, o representarla

convencionalmente: "Estas cuatro piedras figuran una casa". *Representar. ("como, de") Se aplica también a personas, significando "hacer" o "ir" de cierta cosa o *representando cierto papel: "El que figura como tutor de los niños".

4 intr. Ser tenido por persona importante o alternar con las personas importantes en algún sitio: "Es una de las familias que más figuran en Madrid". Bullir, lucir, relacionarse, hacer vida de sociedad. Bullebulle, bullidor figurante, figurón. Suele usarse despectivamente: "Sólo va por figurar".

5 prnl. *Creer algo sin tener la seguridad de ello: "Me figuro que estará a punto de llegar". Imaginarse, presumir, suponer. Meterse en la cabeza, calcular, forjarse, imaginarse, presumir, recelar, *sospechar, *suponer, *temer, estar viendo. *Creer. *Deducir. *Pensar. *Suponer.

6 (terciop., con un pronombre complemento de persona) *Parecerle a la persona representada por él (ser creído o pensado por ella): "Se me figura que no es tan rico como aparenta". Figúrate, ya puedes (etc.) figurarte, ya te figurarás, no puedes figurarte. Expresiones muy frecuentes[22].

Pozuelo Yvancos (2010) es consciente de la abundancia onomasiológica del término y señala que seguir profundizando sería un proceso de nunca acabar. Y por ello prefiere detenerse en lo que propone el *Diccionario de Autoridades* y el vínculo que establece entre la Filosofía y la Literatura, entre ficción y figuración mediante la conexión de la fantasía y la imaginación. Hasta el S.XVII estos términos deben ser tomados juntos pues en la mayoría de los contextos son considerados iguales y cuando aparecen matices disimiles, igual comparten un plano común.

Al reflexionar sobre lo que sucede con la noción latino imaginatio del que procede el español imaginación y que a su vez es traducido del griego phantasia –φαντασία-, advierte que todo el alfabeto del siglo XVI hay una continuidad semántica entre phantasia e imaginatio. En este sentido la retícula conceptual más relevante es la que nos lega Aristóteles quien le dedica largas páginas al análisis de la phantasia e insta a comenzar a precisar la phantasia a partir de los *Diálogos*

[22] Consultado del siguiente portal: https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=16&d=704378

platónicos, específicamente de los siguientes libros: *Filebo* (39b), *Sofista* (263-264) *República* (Libro X) y *Timeo* (52b) (Pozuelo Yvancos, 2010, 24).

Inevitable es referirse a los tres elementos principales de la definición platónica sobre la fantasía: 1) la que es incentivada por la visión primordialmente, u otro sentido y por ende resulta de las sensaciones no de la razón; 2) conservar la idea de esbozo o figuración, pues se relaciona a una representación pergeñada mediante dichas sensaciones y 3) tal vez lo que convendría sostener es que dicha representación deviene de la memoria de dichas sensaciones pues para Platón es decisivo la relación entre las imágenes o phantasmata (figuraciones) y la memoria ya que todo esto acontece en el hombre dentro de sí, como propia de la facultad del alma.

Para Aristóteles (1990) la fantasía –que en español se traduce como imaginación- no debe ser relacionada con la percepción sensitiva, tampoco con el raciocinio, emana en medio de ambos. Pensemos que la imaginación constituye aquello por lo cual se forma en nosotros una imagen –phantasmata Φαντάσματα en griego, figura en latín- a pesar de que estén ausentes los objetos o entes de las sensaciones. Debemos reconocer que la imaginación trabaja diferente a como lo hacen las potencias o disposiciones que fomentan la verdad, es decir, la ciencia y la razón, puesto que la imaginación puede ser simulada, y porque además es una disposición compartida por los animales. Aristóteles se aleja de la posición de Platón (1988) al considerarla opinión, pues para aquél la opinión está constituida de creencia y convicción, y la fantasía puede no contenerlas. Lo primordial que en la concepción literaria Aristóteles le otorga al concepto una huella que la fantasía no constituye un reemplazo de la sensación, se vincula con una condición anticipatoria, ya que puede devenir en sueños, donde se genera lo anhelado o representado pretéritamente como deseable.

En el canon de habla hispana quien tuvo en cuenta estas consideraciones de índole conceptual y de enciclopedia es el iniciador de la novela moderna, es decir, Cervantes. En sus textos alude constantemente a la fantasía y la imaginación, usándolos como casi sinónimos.

Debemos considerar la (inter)dependencia de estos conceptos para comprender el dispositivo de la figuración del yo de acuerdo a cómo lo usan Javier Marías y Enrique Vila-Matas y no potenciar el uso de la referencialidad biográfica en detrimento de las figuraciones que ambos autores realizan del yo de sus narradores situados en otro linaje literario con un origen que se

remonta a la ironía cervantina pues observamos que con respecto de la identificación que la voz de quien escribe puede tener con la de quien existe, transitan ambos por un entre-lugar inevitablemente fantasioso.

Si bien es cierto que la autoficción y la figuración del yo no son radicalmente opuestas, si hay diferencias. Las mismas radican en la construcción de un yo figurado que si bien posee particularidades de su autor, se edifica como un narrador que enfatiza con dispositivos irónicos (en el sentido literario más puro) y señala una discrepancia respecto de quien escribe, hasta trocar la voz personal en una fantaseada, figurada inherentemente literaturizada. A lo dicho hay que agregar que hay otra forma de alejarse de la autoficción mediante la figuración del yo tal como lo hacen Vila-Matas y Marías, y está vinculada a una voz que Pozuelo Yvancos denomina reflexiva (2010, 30) y asociada al ensayo y de la que ambos autores han dotado a sus narradores. La figuración personal deviene de esa voz reflexiva y a diferencia de la del ensayo toma distancia de la responsabilidad testimonial y se instituye como acto discursivo ficticio en sus narradores.

Palabra clave para seguir discurriendo sobre estas cavilaciones es la de ensayo, e inevitablemente debemos remitirnos a Michael de Montaigne (1991) por ser fundador del género; lo que de él nos interesa relevar es que cuando enuncia en sus *Essais* autodescribe sus propósitos y estilo y queda explicito el concepto de ensayo pues indica el modo de tratar los asuntos, adecuados a los límites de su propio yo, márgenes de conocimiento, de virtud o de utilidad. Lo que importa es la perspectiva con que se trabajen los temas y no ellos por sí mismos, vale el intento más que la perfección, la búsqueda, lo indeterminado, lo anhelado y formado en su propio yo, con la autonomía de una mente que alega prescindir de cadenas de autoridad más la que reconoce con mesura su propia voluntad. De todo lo dicho queda claro la explicitación de un proyecto estético que reivindica un género asociado al proceder de tentativa, de independencia de juicio, y además de no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal.

Nos interesa trabajar las obras seleccionadas de los autores Enrique Vila-Matas y Javier Marías desde el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como principio de una nueva discursividad, esa que se gesta en lo ensayístico: "…el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la ejecución de tales

afirmaciones como arquitectura, o mejor, cimiento de la propia forma." (Pozuelo Yvancos, 2010, 34). Al respecto, Max Bense (1942) sostiene que quien compone ensayísticamente lo hace experimentando, quien avanza y retrocede, inquiere, examina, discierne su objeto con reflexión, aquel que lo observa desde diferentes planos y aglutina en una mirada intelectual lo que luego vuelca en palabras, aquello que el objeto permitió ver sobre condiciones instauradas en la escritura (Adorno, 2003, 27).

En el gesto ensayístico se recoge una tendencia crítica, un atisbo erudito, una idea en movimiento, un objeto en plena ebullición, que dispone de un yo en el ideal de su propia forma, viendo los objetos y creándolos para ser imagen que concuerda en todo con su contemplación:

> Es la capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma. (Pozuelo Yvancos, 2010, 34)

Estos dispositivos de la figuración del yo se desarrollan en la discursiva narrativa con más ímpetu al correr de los años. En los 80 con la impronta del posmodernismo, más precisamente desde el escrito publicado por Jean-François Lyotard (1980) y todo lo que se genera en esas épocas en relación con la caída de los grandes relatos, la muerte del autor, la desconfianza en los discursos de la Historia y la Ciencia. Es entonces, surge una voz narrativa que anula el deslinde entre la historia narrada y la reflexión inherente mediante ella. Es la que analizamos en Enrique Vila-Matas y Javier Marías, es decir, focalizamos en ese yo narrativo-reflexivo figurado con una impronta especular ensayística que se separa del género ensayo como forma de discurso:

> El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal figurado como voz narrativa en las novelas, que son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario. (Pozuelo Yvancos, 2010, 35)

De los pentagramas de la obra en Vila-Matas

Pocos autores hay como éste –o como el propio Javier Marías- tan reflexivo con su propia escritura, lleva una consciencia tal sobre dicha práctica y se (auto)exige dejar huellas, indicios, pistas, pautas acerca de cómo leer sus obras.

Vila-Matas da vida a muchos personajes, figuraciones suyas, verdades que semejan falsas y viceversa y así construye una identidad literaria. La escritura en su caso es un fármaco (Derrida, 1975), en su doble dimensión: veneno y medicina pues es en esta encrucijada que halla su enfermedad y salvación.

La noción de autor[23] aparece en toda su obra, tímidamente en *La asesina ilustrada* (1977), *Paris no se acaba nunca* (2000), con más fuerza en *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005); sin embargo, en todos sus textos la escritura advierte ecos de infinidad de escrituras precursoras por lo que se reconoce como una escritura rémora. Pesa sobre este autor el hecho de que, como Marías, se lo encasille en la autoficción y al respecto sostiene:

> (…) muchos años antes de que yo oyera hablar de autoficción, recuerdo haber escrito un libro que se llamó Recuerdos inventados, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía sigo sin saber si era o no auto ficción. El hecho es que con el tiempo esos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: son mis recuerdos. Tuve, eso sí, mis problemas cuando conocí a Antonio Tabucchi, a quien le había robado en ese libro sus recuerdos de Porto Pim, en las Azores. Pero Tabucchi se lo tomó a bien y dio una doble vuelta de tuerca al asunto transformando los recuerdos que yo le había robado en unos recuerdos suyos inventados. Esta doble vuelta de tuerca no tiene por ahora ningún neologismo que la designe, está a la espera de algún Doubrovsky, aunque a decir verdad, yo preferiría que no surgieran más Doubrovskys pues no veo necesario que haya que darle nombre a todas las variantes del supuesto nuevo género y digo "supuesto nuevo género" porque de hecho ya Dante o Rousseau lo practicaron. (Vila-Matas, 2005, 26)

[23] Noción que cuestiona la encumbrada en la modernidad y sobre la que dieron cuenta de manera crítica sobre la crisis de la racionalidad ilustrada.

La diferencia entre este autor y Javier Marías es que a esa voz reflexiva –pensante y narrante- pergeñada por éste, aquél la concibe en la dupla ficción/ensayo. En su artículo "Autoficción" expone lo que él mismo denomina una vuelta de tuerca, un mecanismo literario, una forma de construir escenarios fronterizos entre el yo y su reconocimiento literario y en esta ruta admite un mismo accionar desde Dante a Rousseau, de Kafka a Gombrowicz, pasando por sus *Recuerdos inventados* (1994) y el artilugio con los de Tabucchi, entre otros. Las alteraciones del yo constituyen un acontecimiento que se desplaza al correr de su pluma y en cada sincronía le dota de una particularidad a esa matriz. Lo que es relevante en este escritor –evocando a Nabokov- es la necesidad de concebir un estilo pues en definitiva es por lo que cada autor se diferencia y contribuye así a la polifonía literaria.

La concepción de figuraciones del yo en Vila-Matas puede que se vaya configurando desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), sin embargo como ya dijimos ut supra se percibe en el conjunto de su escritura de ficción y a su vez dialoga con su obra ensayística y de artículos. Lo ensayístico atraviesa toda su obra a tal punto que hay un correlato en el yo ficticio y el yo factual en los distintos géneros, es decir, los ficcionales y aquellos que, aparentemente, no lo son. Esto se torna una marca estilística distintiva en las figuraciones vilamatasianas, en la que se gesta una voz narrativa afín al lugar reflexivo del ensayo, Aullón de Haro señala que el discurso ensayístico "describe una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos como resultado último de un largo proceso de subjetivación artística y filosófica" (1988, 22). Es decir que interviene con semejantes procedimientos formales a la autoficción, la novela autobiográfica y las figuraciones de las que venimos hablando, a saber, la superposición de estructuras ficcionales verosímiles, ya sea por la función representativa del pasado por parte del discurso narrativo-descriptivo, o por la relación Historiografía que siempre encontremos una intención de veracidad reconstitutiva/creativa del referente real (1988, 111).

Según este planteamiento nos interesa analizar la manera en que Vila-Matas construye su voz narrativa personal, que tiene su origen proteico en *La asesina ilustrada* (1977), allí aparece un escritor joven en la búsqueda de un horizonte creativo que a pesar de hallarse circunscripto por la

poiesis tradicional ya avizora la necesidad de tomar otros rumbos. Lo que en esta obra comenzamos a vislumbrar la dimisión a una compacidad narrativa tradicional para dar paso a una lógica, a una secuencia, aparentemente, desarticulada, esquiva, fragmentaria, minimalista para desembocar en una dialéctica escritural, un proyecto estético literario en torno a el silencio/escritura/, disolución/identidad, y el contrapunto que las conduce es esa voz narrativa en clave ensayística. De esta manera la multiplicidad del yo figurado se edifica en el sujeto narrador, en una voz narrativa como figuración ella misma.

Vila-Matas concibe una imaginación en donde coexisten lo inventado y lo fidedigno, ambos subsisten totalmente idénticos, ya que de igual manera apunta a lo inventado o difícil de acreditar, como a lo ocurrido fehacientemente; dicha propiedad estilística aúna los dos dominios: el real y el inventado. En la unificación de lo serio y lo cómico rompe los límites de los registros, el significado surge quimérico tras una algazara simuladamente ingenua; lo decisivo es que este autor unifica los dominios de lo ficcional y lo no ficcional establece mundos ficcionales en, por ejemplo, el género del artículo, y también derriba a la par la expectativa de serio/cómico que está en el horizonte temático y tonal del género.

En *París no se acaba nunca*, a pesar de que recaiga sobre ella el fantasma de la autobiografía, hace referencia a que se trata sobre todo de la exploración por el mito de la formación/fundación del escritor, el aprendizaje de sus modelos; al respecto Pozuelo Yvancos sostiene:

> Por así decirlo una de las singularidades creativas de E. Vila-Matas es haber establecido con su obra un puente entre los cimientos de la modernidad vanguardista y las realizaciones posmodernas. Su narrativa puede ser vista de esa forma como la restitución de un vínculo con esa tradición, que la novela existencialista o neorrealista de posguerra había roto. (2010, 173)

El escritor en búsqueda del mecanismo/dispositivo de su escritura constituye la principal figuración del yo narrativo/ensayista, pues el mapa de dicho recorrido se va haciendo en consonancia con dicha búsqueda, de allí el gesto ensayístico, aquello que se va gestando a medida que se desanda. En este trayecto la figura del escritor se convierte en un dispositivo que preside la

escritura de cabo a rabo, en la dimensión del trazado de su estructura. Por ejemplo, en *Paris no se acaba nunca* la organización es una performance, la de una conferencia, se quiere que la novela coincida con dicha conferencia pero aunque con sorna se afirme lo contrario, lo fundamental es que se sostenga en la estructura elegida. Aquí lo que importa es dejar en claro que la escritura no es un objeto referencial, sino un sujeto protagonista, así la figuración del escritor vilamatasiano es una forma, una estructura, un lenguaje/discurso y la forma más eficiente de darle existencia es hacer coincidir la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es objeto o resultado. Pozuelo Yvancos sostiene: "…la figuración toda del yo en Vila-Matas: él es un texto, sus narradores también lo son y ese texto es al que el lector asiste, creándose, en performance en la cual el escenario (la escritura) y su resultado (el texto) son una y la misma cosa" (2010, 182). El propio gesto ensayístico que desarrollan estos autores es una performance en tanto y cuanto hay una puesta en lo que Goffman (2007) advierte como manejo de impresiones, esto es, lo que los personajes dicen, omiten, dejan entrever; es decir, lo connotativo y lo denotativo del texto. La performance como un dispositivo al servicio del montaje de una obra transgresor por ser producto de la confluencia de fragmentos de géneros.

En *París no se acaba nunca* aparece una frase que representa de cabo a rabo el modo de figuración del yo pergeñado por Vila-Matas: "Si es verdad que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos..." (p. 25) y vale para evocar lo fundamental en esta obra que viene de la mano de la búsqueda de la identidad que es central en la estructura y el sentido de esta la misma. Montada sobre lo que podría ser una estancia relativamente extensa en París que vive el escritor aparece su afán por desarrollar un quantum reflexivo sobre la naturaleza, la identidad, la esencia del yo; uno que no solamente se queda en el relato sino que alcanza ribetes ontológicos pues refiere a la relación del ser humano con la escritura. Es decir, posiblemente mediante ese gesto de escribir es que conservamos, más o menos, nuestro rasgo fundamental, la humanidad. Tornarse parte de la historia que se quiere contar no es solo un antojo, deriva en una consecuencia del mismo acto de figuración personal cuando se instituye como representación literaria. Si bien es cierto que esta obra no es la que más veces confluyen autor, narrador y personaje podemos evidenciar huellas que señalan a Vila-Matas como referente en virtud de anécdotas, viajes y coloquios. Lo que

apreciamos aquí es la construcción de una ironía y un juego de máscaras como el dispositivo más eficiente de abordar la figuración, y la palabra juego debe entenderse como esa esfera cardinal de la representación que conserva el vínculo con los conceptos de figura relacionada al fantasma o proceso de la fantasía.

Vila-Matas es el prósopon (πρόσωπον), no está del todo fuera ni del todo dentro sino en ese intersticio en donde la máscara opera en la representación. En otras obras como en *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* se instala con más claridad la paradoja de ser la misma voz narrativa personal quien deriva en múltiples figuraciones, donde las multifurcaciones yoicas están en una transición sostenida entre el rostro que remite a quien escribe y aquellas máscaras que fueron representando en el creativo juego de identidades fingidas (Pozuelo Yvancos, 2010, 185).

Lo que si abunda en *Paris no se acaba nunca* son las referencias toponímicas, generacionales y culturales. El trazado de los lugares más icónicos de la ciudad parisina no solamente por lo geográfico sino por quienes se reunían en esos lugares –el café Flore, place Saint Sulpice, con J. P. Sartre o G. Perec al fondo, respectivamente-, el gusto por determinado estilo de música crucial para el momento dado por los Beatles o el rock, ciertas películas de Godard, como sus recuerdos de esas vivencias, entre otras:

> Vivo en Barcelona, me atrae y fascina mucho ese París que nunca se acaba, pero no me engaño, quisiera pasar más tiempo en Nueva York, donde por cierto sólo he pasado una noche en mi vida. Nueva York es un deseo que viene de lejos. Durante muchos años tuve un sueño recurrente en el que me veía a mí mismo de niño en los años cincuenta en el amplio patio de la casa de mis padres, en el entresuelo de la calle Rosellón de Barcelona, frente al cine Chile. Me veía en ese sueño allí jugando a solas a fútbol (como solía hacer de niño) a la sombra de las casas de ocho o diez plantas que rodeaban el patio. Pero había un cambio respecto al pasado: aquellas casas aparecían transformadas en rascacielos de una ciudad con innegable duende, la ciudad de Nueva York. Y eso, el que en lugar de las casas de mi barrio hubiera rascacielos, me producía una potente sensación de plenitud absoluta y de felicidad, la que daba el no moverse en el último rincón de la tierra, sino en la capital del mundo, Nueva York. (Vila-Matas, 2004, 61)

Es innegable el contenido autobiográfico que aparece en el fragmento citado, ahora lo que nos interesa es apreciar de qué manera la inclusión de esos datos referenciales es creativamente trabajada en la construcción de un relato enriquecido por los mismos que deviene en otro potenciado desde un narrador, un yo reflexivo en clave ensayística pues organiza el relato en el mismo proceso de su escritura, todo acontece como si fuera un laboratorio en donde se exhibe el trabajo del proceso narrativo, así la figuración lo ha (re)configurado todo, trasmutado en literatura, lírica y sarcasmo.

La novela se monta sobre un discurso paródico de formación, concretamente sobre el mito del joven escritor que surge desde un desván parisino, cuyo personaje rememora. Dicho relato rememora los ritos de iniciación de otros escritores, tal es el caso de Perec en la terraza de una café en place Saint Sulpice donde se pone a anotar cuanto allí sucede simulando un flanêur estático o cuando en el Café de Flore entabla una efímera conversación con Roland Barthes, o en el café de Blaise donde dice qué efecto le hizo el LCD y por si fuera poco casi es asesinado por una novia desquiciada, y en donde para terminar su desventura, alguien le advierte que es fácil triunfar en Barcelona, pero casi imposible en París (Vila-Matas, 2004, 37).

Vila-Matas no es la excepción, como tampoco Javier Marías, de aquellos escritores con una carga reflexiva mayor de lo que aparece en el campo literario y sobre esta habilidad desde los críticos como desde el mismo escritor sobre su práctica, es así que tropiezan con la insuficiencia del lenguaje, aquella dificultad del circulo de hierro becqueriano, esa prisión de los signos. Esta experiencia constituye la salvación y condena de la literatura, el anverso y reverso de la creación. Esta disputa con la palabra es la memoria de todos aquellos escritores, sus grandes modelos en los que constantemente se mira y en cuyos rostros ve todo aquello que lo subyuga. Lo que en un comienzo pudo haber sido el tratamiento de la no escritura o la desaparición del escritor concluye en un manifiesto de gran respeto y aprecio por esta experiencia mediante un diálogo con la tradición que ha sabido identificar esta dificultad en la palabra que resulta muchas veces insuficiente: Borges, Cervantes, Kafka, Juan Ramón, Melville, Roth, Hawthorne, Foix, Rimbaud, Mallarmé, Musil, Walser.

Las apariciones de Hemingway en esta novela no solamente dan un toque humorístico sino que también promueve la reflexionar sobre la identidad del escritor, la compleja trama social en la que compone sus obras, sobre la existencia o no de Dios que en definitiva no es más que la reminiscencia lírico-reflexiva sobre la muerte:

> *Las nieves del Kilimanjaro* es un relato en el que Hemingway nos cuenta de forma elíptica que le ha visto ya las orejas al lobo, ve un presagio de muerte en las cumbres nevadas de esa orgullosa montaña "cuya cima oeste es llamada por los masai la casa de Dios". Hemingway estaba convencido de que las nieves del Kilimanjaro, que identificaba con la muerte eran definitivas, perpetuas. También nosotros hemos estado convencidos de esto hasta hace muy poco. En medio de un mundo acelerado en el que todo se transforma, era confortable saber que la muerte, como la nieve sobre la cumbre del Kilimanjaro, estaría ahí siempre intocable, deliciosamente fría y estable. Sin embargo toda esa serena seguridad en la eternidad de la nieve en las cumbres africanas se nos derrumbó no hace mucho cuando supimos que dentro de veinte años ya no habrá ni rastro de ella en el Kilimanjaro. Se trata de una noticia del siglo XXI equiparable a una del XIX, parecida a aquella de la muerte de Dios que difundiera Nietzsche. Dentro de veinte años morirán las nieves eternas del Kilimanjaro. Me pregunto qué habría dicho Hemingway de haber podido enterarse de esto que ahora nosotros sabemos, es decir, de haberse enterado de que después de la muerte de Dios será la Muerte la que muera. (Vila-Matas, 2004, 85-86)

El humor del que echa mano Vila-Matas le sirve para reflexionar la insondable mudanza de todo, y lo lírico indica la inexistencia estable, si no usara ese mecanismo, ese registro festivo, lúdico que le sirve para referir su pensamiento, con no menos potencia y contundencia que en otros asuntos. El chascarrillo ingenioso brota por todos lados y en toda su obra:

> Entonces me acordé del número 666 y también de que había ido hasta aquel pueblo sabiendo que me arriesgaba a encontrarme con aquel número y con la amenaza de que el círculo diabólico de mi obra pudiera cerrarse de golpe en cualquier momento. Pero el 666 no estaba por ninguna parte. Tomé un trivial helado de fresa en una terraza de la carretera, junto a la parada del autobús, que me devolvió a Bremen. Mi miedo a la Bestia quedó en eso, quedó en un helado de fresa. (Vila-Matas, 2004, 66)

El juego polifónico en las novelas de Vila-Matas es tan exacerbado que terminamos confundidos con tantas máscaras, narradores, yoes, figuraciones y llegamos a la conclusión de que el propio afirma: "yo escribo que escribo que estoy escribiendo"[24]. La materia prima se torna un artefacto creativo de tal magnitud que es capaz de contener componentes tan heterogéneos –experiencias factuales, reflexiones críticas, ensayísticas, etc.- y ser conjugados en una obra poliédrica. Incluso llega a autoparodiar(se) en varias de las observaciones que realiza en *París no se acaba nunca* sobre *La asesina ilustrada*, referencias a las instrucciones unamunianas acerca de cómo escribir una novela, o las apreciaciones encomiosas de Dumas que devienen en un tortuoso intento por interpretar; además lo vuelve a hacer hacia el final de la obra cuando crítica el estilo de *La asesina ilustrada*. Todo esto y más sabiendo de que la pluma inquisitoria de Vila-Matas no es solo un evento gracioso, son que también para exponer el hecho de que la literatura es dinámica y los escritores deben buscar su propia batería de mecanismos narrativos que es lo mismo que decir construir un estilo propio, que sin duda se inscribe en la larga tradición literaria pero con un plus constituido por una manera propia de concebir el proceso de la escritura.

En torno a las figuraciones de Javier Marías

Este autor sabe instalarse en el campo intelectual y despierta amores y odios entre propios y extraños. Amores por su prosa que desafía los límites modernos de la narrativa, por tener en vilo constante a quien pretende seguirlo a pie juntillas y en cada avance puede leerse/sentirse un retroceso en el difícil arte de la comprensión, sin embargo, es ahí donde el encantamiento destella todo su poder, en ese afán desesperado por deslindar sus caminos narrativos/ficcionales(lizados) y cerramos con un etcétera casi conjurador.

La voz narrativa de sus personajes nos sume en reflexiones de toda índole y se va delineando con mayor ímpetu en toda su larga y extensa obra. La misma no solo desarrolla temas

[24] Comenta con detalle esta estrategia Domingo Rodenas de Moya en su estudio: "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas" en Irene Andres-Ana Casas, eds. Enrique Vila-Matas, cit., pp. 170-172. Vale aclarar que no es una frase que use Vila-Matas aunque es una frase que él se la atribuye a Marguerite Duras.

clásicos que retoma en varias de sus obras como la muerte, el secreto, la traición o discusiones de índole literaria como la figura del autor, su tarea con la épica tarea de escribir, entre otros. Discurre sobre la (im)perfecta comunicación, sobre la(s) verdad(es) y sus modos de instalarse en la sociedad, sobre la manipulación ideológico-política y sobre los movimientos que genera el narrar/contar en el hombre y sus posibilidades de ser otro cada vez que enfrenta un relato y con ellas pone en jaque las identidades de los sujetos.

Tal como muchos críticos señalan, y entre ellos Pozuelo Yvancos (2010), Marías logra la suma de su complejidad narrativa en una obra, *Tu Rostro Mañana* (2002) específicamente logra diseñar una voz reflexiva de un nivel especular dialéctico, trasversal, ontológico capaz de cuestionar varios temas. Dicha voz se gestiona en *Todas las Almas* (1989) y en *Negra Espalda del Tiempo* (1998) se convierte en materia reflexiva y en *Tu Rostro Mañana* logra establecer el nodo impulsor del ciclo, se dispone como una voz en el tiempo con todos los rasgos necesarios para trascender la muerte y las quimeras de los engaños y de la historia. No olvidemos que en 1979 se instala la discusión sobre el concepto del posmodernismo con la publicación de *La Condición Posmoderna* de Jean-François Lyotard y desde allí se intensifica la discusión sobre acontecimientos que tienden a modificarse en todos los órdenes de la escena social, cuestionamientos sobre diferentes prácticas como por ejemplo el pensar los discursos y su trascendencia. Las duplas de los tiempos modernos comenzaron a resquebrajarse: realidad/ficción, verdadero/falso, autor/lector, entre otros, y en ese mismo camino Marías en *Negra espalda del tiempo* inicia: "…y las narraciones que inventamos de las que se apropiarán los otros, o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios!...) Todo lo perdemos porque todo se queda, menos nosotros!...) (1998, 9).

Como podemos apreciar aquí aparece la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. La escritura de Marías se desarrolla como un juego que inevitablemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior, y en dicha práctica no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: implica lo dicho ut supra, la gestión de un espacio en donde el escritor no es fagocitado/anulado, es así que nace un yo reflexivo, aquel capaz de poner en juego

temas críticos de variadas temáticas y formas de tratamiento. El personaje Javier Marías de *Negra Espalda del Tiempo* indica, con perspectiva crítica, a la supervivencia de la escritura y del escritor de la siguiente manera:

> (…) si no fuera por los libros es casi como si no hubieran existido nunca ninguno de estos nombres, si no fuera por los libros que una y otra vez rescatan y ponen en circulación y revenden las silenciosas y pacientes voces que sin embargo se niegan a callar para siempre y del todo, voces infatigables porque no padecen el esfuerzo de emitir sonido y oírse, voces escritas, voces mudas y resistentes, como la que ahora va llenando estas páginas un día tras otro a lo largo de las muchas horas en que nadie sabe de mí, ni me ve, ni me espía, y así parece que no he nacido. (1988, 111-114)

Los libros instauran las huellas de la existencia de esos escritores que constituyen el acervo cultural de toda sociedad, forman parte de esa cadena infinita de polifonías que permiten que los géneros se vayan retroalimentando, modificándose y como dice Derrida (1982) se minan entre ellos para poder (per)(ex)sistir. Pittarello (2001) compete a una voz y la analiza en el contexto filosófico moderno de la naturaleza y los límites del lenguaje, es decir y siguiendo las ideas de Agamben (2014), el pensamiento del ser necesita el soporte de una voz humana para preservar por medio del discurso, de la enunciación misma, la travesía de la existencia. Sostiene la autora:

> En cuanto metafórica la palabra conlleva un incesante desplazamiento semántico, que, sin garantizar nada acerca del ser, exhibe sobre todo la literal pérdida de tiempo por parte del sujeto que —de una u otra manera— intenta representar lo que le pasa. Lo más importante es el acto de enunciación dado que la instancia expresiva y la percepción temporal son simultáneas: se dan a través de una voz que significa en sí misma, por el hecho de ser emitida. (Steenmeijer, 2001, 127)

Si tomamos en cuenta lo que Derrida sostiene en *La voz y el fenómeno* (1967) de que la voz en tanto que lenguaje y exterioridad presume un escamoteo del sujeto como corporeidad, la ella lo vuelve en expresión, lenguaje y simulacro de los signos, entonces el sujeto de la actualidad de ese discurso señala el inicio preciso del tiempo que remite a su destino incierto. La preocupación por ello es constante en Marías, tal comienza en *Todas las almas* y persiste en las demás obras, lo hace mediante el mecanismo de insistir en hacer coincidir el nadador de aquella novela con *Tu rostro*

mañana –llámese como se llame: Jacobo, Jaime o Jacques-. Ésta es la voz escrita que aparece en *Negra espalda del tiempo*, y si bien indica a objetos que permanecen aún en la ausencia de quien escribe y menciona lo que podemos llamar las huellas de esa escritura, todo aquello que aparece en el escritorio es lo que forma parte de ese proceso. En parte, podemos reconocer la idea de la existencia como un quedar afuera –Heidegger y Sartre- en tanto existencia humana, en contraposición con la philis de los objetos, en esta coyuntura los humanos somos ser para la muerte. Marías trasciende los objetos y orienta su preocupación por la pervivencia de las narraciones y en consecuencia en los libros, objetos, en los que están contenidas. Lo podemos apreciar con fuerza cuando leemos la frase "voces escritas":

> (…) si no fuera por los libros es casi como si no hubieran existido nunca ninguno de estos nombres, si no fuera por los libros que una y otra vez, rescatan y ponen en circulación y revenden las silenciosas y pacientes voces que sin embargo se niegan a callar para siempre y del todo, voces infatigables porque no padecen el esfuerzo de emitir sonido y oírse, voces escritas, voces mudas y resistentes, como la que ahora va llenando estas páginas un día tras otro a lo largo de las muchas horas en que nadie sabe de mí, ni me ve, ni me espía, y así parece que no he nacido. (Marías, 1988, 74)

En este punto apuntamos a la memoria y el olvido vinculados a la escritura y nos parece relevante traer a colación unas reflexiones de Ricoeur (2000) sobre la memoria. Según lo plantea hay que retrotraerse a la génesis del vocablo pues los griegos tienen dos palabras para *mnēmē* (*μνημή*) y anamnesis (ἀνάμνησις). Aquella designa el recuerdo en estado pasivo, como una afección –pathos (πάθος)- es decir su llegada a la mente. Y ésta refiere al recuerdo como objeto de una presunción, acordarse es ir en su búsqueda. Entonces la pregunta "¿cómo?" planteada por la anamnēsis se aleja de la pregunta "¿qué?" vinculada más estrictamente por la mnēmē. Este desdoblamiento del enfoque cognitivo y del enfoque pragmático tiene una incidencia importante sobre la pretensión de fidelidad de la memoria respecto al pasado: esta aspiración delimita el estatuto veritativo de la memoria. En este sentido Marías comienza el tratamiento sobre la perennidad de la narrativa por los objetos que la posibilitan –papeles, bolígrafos, máquinas, escritorio, etc. La cuestión se genera en torno a la escritura, a aquello que remite a los contenidos

sobre la temporalidad esencial de la memoria, una forma de establecer la prolongación del tiempo y vincularse con lo esencial del hombre y su categoría transitoria.

Por otro lado, el tiempo en la escritura asigna un intersticio, una distancia tal de la cercanía o presencia de la voz, que impulsa el dinamismo comunicativo más allá del presente. Es así que la escritura aspira a recomponer el pasado, la memoria, desde el presente; sin embargo el presente de la escritura constituye, también, silencio. El silencio de las letras que únicamente se puede recuperar como voz desde los ojos que leen, así la escritura se vuelve una simbiosis entre la memoria y el olvido. Entonces, en la medida que la escritura demande otra forma de temporalidad puede (re)escribir los lugares de la propia comunicación. Lledó (1992: 53) sostiene que la escritura podría conjurar enfermedades y así puede ser la cura para el recuerdo, una manera de distancia que reemplaza la inmediatez de la presencia y para hacerlo necesita edificar un tiempo abstracto, es decir, no el (inter)subjetivo de los sujetos (re)conocidos sino el de los sujetos indeterminados y ausentes. Al respecto, Derrida (1998) aporta una cuestión central en relación con la idea de la escritura como forma de ausencia, es vital el concepto de logos en la voz, como así también la metáfora platónica de la "orfandad de la escritura".

Derrida (1998) trabaja sobre este concepto de la escritura huérfana y lo vincula al logos y zôon, la imagen del logos como vida y su reverso la escritura como muerte. Por extensión podemos decir que el escritor es el padre de su discurso y el logos su vástago, quien necesita de la presencia del mismo para defenderse. La particularidad de la escritura está relacionada con la ausencia de su padre y en este sentido el silencio de la escritura, su aciaga opacidad, en tanto su intransitividad (Barthes, 1972) se potencia en la comparación con la pintura considerada como el arte del silencio por excelencia, así como también la escultura y por extensión su modelo carece de habla, lo que no sucede con la escritura pues tiene la pretensión de simular la voz de la que es hija.

La referencia desarrollada ut supra es que surge de manera prístina el concepto de voces escritas que Javier Marías elabora/compone en sus escritos. El autor evoca en los libros el anhelo de dejar una huella tal como lo dejan los objetos, las fotos –como menciona Pittarello- la memoria de quien los produce con la más clara consciencia de reconocerlos como sustitutos de la voz, como linaje de su existencia en el mundo. Estas voces escritas– y por tanto en su estado de ausencia – al

ser leídas vienen a la presencia, el recuerdo, la memoria de quien las plasmó en papel. El puntapié de esta reflexión aparece en *Todas las Almas* cuando se hace referencia a dos amigos muertos y que mediante la (re)escritura son recobrados tal como les sucede a todos aquellos escritores que hasta la misma historia les ha clausurado la voz pero vuelven a la presencia mediante sus libros. Javier Marías intenta salvarse del olvido mediante su narrativa –en especial el ciclo Deza- recobrando desde la voz, como objeto presente, su voz escrita y su sujeto vivo en el acto de enunciación, trascendiendo la frontera de la muerte y el olvido. En *Tu Rostro Mañana* reafirma estas cuestiones pues una de las temáticas centrales es restaurar la justicia a un padre inocente cuya verdad, como tantas otras, ha quedado oculta en los intersticios de la historia y por extensión amparar la verdad eclipsada de la difuminación o mutismo o tergiversación.

Lo que venimos a plantear aquí es distanciarnos de aquella crítica iniciática que solo establece una correspondencia entre el narrador de *Todas las Almas* con el autor y así rotular dicha obra como autoficción, sin ahondar en el esfuerzo realizado por el escritor en trascender la frontera entre literatura/vida o entre sucesos experimentados por él y sus figuraciones dentro de la ficción, que a estas alturas es imposible que las admitamos en términos de correspondencia. Otro rasgo cardinal en la obra de Marías está vinculado a dejar huellas en sus artículos y ensayos sobre sus preocupaciones creativas, conforman reflexiones que el autor realiza sobre aspectos referidos al amplio/extenso quehacer literario en tiempos posmodernos, replanteos sobre la figura(ción) del autor, su identidad, la posición del narrador, el proceso de la escritura, la creatividad, entre otros. Algunas de estas cuestiones las retoma en sus artículos en donde reflexiona sobre esta voz narrativa y cómo aparece en sus obras. Por un lado, lo hace en *Autobiografía y Ficción* (1987) y, por otro, en *Quién escribe* (1989).

Con respecto a la autobiografía sostiene que la reconoce como un campo que lo seduce cada vez más –al igual que la narración en primera persona- y aclara que su interés no pasa por el estatus testimonial de dicha narrativa, sino en tanto que ficción por paradójico que pueda parecer. Y agrega que lo que determina que un corpus sea de este género no es que el escritor tenga conocimientos de que dicho corpus sea de correspondencia factual, sino que considere que esos acontecimientos pueden contarse de otra forma; y es enfático cuando sostiene:

> El autor presenta su obra como obra de ficción o al menos no indica que no lo sea, es decir en ningún momento se dice o advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos "verídicos" o "verdaderos". Sin embargo la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información sea en el propio libro sea fuera de él. El resultado de este malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas. Por un lado el relato se le ofrece como ficción, pero de una forma en absoluto ficcionalizada, lo cual le hace desconfiar de esa presunta ficción, y pensar que, en realidad, se trata de un narrador y una historia que bien pueden identificarse con el autor, y con su historia. Por otro lado, sin embargo, y una vez que el lector ha decidido que el autor habla de sí mismo, y maneja un material "verídico" aunque no lo indique de manera explícita, se encontrará con la permanente sospecha de que ese autor esté aprovechando tal creencia para pasarle por verdadera una información totalmente ficticia sobre sí mismo, una información "inventada". (*Literatura y fantasma*, 74-75)

De lo que sostiene Marías podemos decir que esa voz narrativa se gesta en los artículos mencionados y aparece triunfante en *Todas las almas* y luego en *Negra espalda del tiempo*, aunque de una manera y con repercusiones diferentes donde reflexiona en esta no discernible frontera entre vida/literatura, realidad/ficción creada en *Todas las Almas* y en la que *Tu rostro mañana* escudriña con más énfasis. Las paradojas son apreciadas por Marías, así lo vemos en el comienzo de *Tu rostro mañana* cuando dice: “Uno no debería contar nunca nada”, y de esta manera va a abocarse a delinear esa voz narrativa/reflexiva diferente a otras en donde va a colocar en tensión los siguientes pares: narración/silencio, vida/muerte, memoria/olvido; éste último será fundamental en *Negra espalda del tiempo*.

Con esta voz reflexiva Marías pretende referirse a sí mismo, a su mundo, su época, su generación ficcionalizándose y ficcionalizándolos porque su fin último es alcanzar una figuración de un mundo que universalice y otorgue valor general a esos sucesos. De esta manera, se pueden relacionar los artículos antes mencionados y observamos que el narrador que se forma en ellos remite a las cavilaciones contenidas en ambos: por un lado, apunta a una dualidad ambigua e irresoluble, y por el otro, observa el medio novelístico, ficcional, como posibilidad de universalizar,

simular, aspirar, forjar hacia un mundo potencial aquello que narra/cuenta. La voz que Marías forja es la que le accede combinar el personaje y el autor, en tanto objeto y sujeto del discurso. Conjuga vida y discurso del que irrumpe un yo reflexivo que se compone en el mismo tiempo pensante y narrante. Esta es la voz figurada construida en estas obras y la que se ve en todo su esplendor en *Negra Espalda del Tiempo* establecida como figuración, imagen del sí, empero, no él, su tropo, su prosopopeya (Pozuelo Yvancos, 2010: 55).

En el artículo "Quién escribe" Marías debe salir a aclarar/reflexionar sobre la identidad del personaje –recordemos que cercana está la publicación de *Negra Espalda del Tiempo*- las formas y sutilezas del arte de los que echa mano para (re)figurarlos. Se hace necesario exponer la existencia de esa voz narrativa allí escrita y que en esta novela la vemos desarrollarse en dimensiones diferentes y todas ellas apuntan a instalar esa voz reflexiva. La misma se conforma, como dijimos ut supra, narrante y pensante pues en su gestación confluyen una triple condición de narrador, personaje y autor, y los mismos devienen en un yo pensante/reflexivo que aparece en *Negra Espalda del Tiempo* cavilando al respecto de la recepción de *Todas las Almas*. Así sus novelas mediante la presencia de esta dimensión reflexiva no dejan de ser novelas, aunque estén atravesadas por lo ensayístico, lo crítico/especulativo o inclusive la disertación.

La novela es el género por el cual Marías se habilita (entre)tejer esos otros géneros que la enriquecen y le permiten huir de a ratos, de la acción pues parece ser que el uso de paréntesis en las narraciones constituye una de sus mayores fascinaciones y por tanto su mayor interés como novelista. En este género y solamente en él, según Marías, se puede conseguir que exista el tiempo que no existe en la vida o simplemente pasa ignorado por su inmediatez. Su afán pasa por explorar en ese intersticio de tiempo existente/inexistente en el que posiblemente nos ocurran las cosas más relevantes sin que nos percatemos (Grohmann, 2011).

En este sentido creemos propicio recordar las palabras de Hannah Arendt sobre el fenómeno del pensar, el acontecimiento del pensamiento en el discurrir de la escritura:

> Desde el punto de vista del hombre, que siempre vive en el intervalo entre el pasado y el futuro, el tiempo no es un continuum, un fluir en ininterrumpida sucesión; el tiempo se fractura en el medio, en el punto donde "él" está, y su posición no es el presente tal y como normalmente lo entendemos, sino más bien una brecha en el tiempo...; siempre que piensa

> en independizarse sueña en una región superior y por encima del frente de batalla — ¿qué son este sueño y esta región sino el viejo sueño de la metafísica occidental, desde Parménides a Hegel de un ámbito atemporal, no espacial, suprasensible, como la verdadera región del pensamiento? [...] Es muy posible que sea la región del espíritu o, mejor, el sendero pavimentado por el pensamiento, la pequeña senda del no tiempo que la actividad de pensar traza en el tiempo-espacio de los hombres mortales y en la que los hilos del pensamiento, del recuerdo y la anticipación salvan todo lo que tocan de la ruina del tiempo histórico y biográfico. Este pequeño espacio atemporal en el mismo corazón del tiempo sólo puede ser señalado, pero no puede ser heredado. (1995, 83-85)

Este texto explica la voz en el tiempo de Marías y si escudriñamos más atrás podemos referirnos a Ortega y Gasset con las mismas preocupaciones en 1914, es decir, la de un tiempo detenido en el que el yo se organiza desde el presente y prescinde del tiempo histórico ya que es casi imposible establecer una escisión entre el ser narrante y el ser pensante que confluyen en ese yo lírico, sea el yo reflexivo, sea el yo narrativo que importa a Javier Marías. Así Ortega y Gasset sostiene que:

> Baste advertir que, en cambio, toda una clase de verbos se caracteriza por ser su significación primaria y evidente la que tienen en primera persona. Yo deseo, yo odio, yo siento dolor. El dolor o el odio ajenos ¿quién los ha sentido? Sólo vemos una fisonomía contraída, unos ojos que punzan de través. ¿Qué hay en estos objetos visuales de común con lo que yo hallo en mí cuando hallo en mí dolor u odio? Con esto queda clara, a lo que pienso, la distancia entre "yo" y toda otra cosa, sea ella un cuerpo inánime, un "tú", un "él". ¿Cómo expresaríamos de un modo general esa diferencia entre la imagen o concepto del dolor y el dolor como sentido, como doliendo? Tal vez haciendo notar que se excluyen mutuamente: la imagen de mi dolor no duele, más aún, aleja el dolor, lo sustituye por su sombra ideal. Y viceversa: el dolor doliendo es lo contrario de su imagen... Yo significa, pues, no este hombre a diferencia del otro, ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo, hombres, cosas, situaciones, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose. (1989, 251-252)

Vemos que el yo lírico que aparece en este texto comparte la voz narrativa aspirada por Javier Marías, y es ahí donde la novela deviene porosa y admite otros géneros como el ensayo pues, en dicha, voz está presente un yo verificándose, siendo, ejecutándose. Es decir un estado en

desarrollo en donde lo que importa no es el inicio ni el fin sino el proceso propio del gesto ensayístico. En este plano se genera un espacio enunciativo polifónico –túes/ellos- que constituyen imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, simulaciones esenciales del sujeto. El plano discursivo literario irrumpe para dar credibilidad a esa imposibilia ontológica de la vivencia del otro como tal, por eso que se presenta como un ámbito intrínsecamente ficticio, un montaje imaginario. El eje del pasado, presente y futuro se albergan en aquel montaje para sobrevivir a la Muerte. *Todas las almas* se vuelve una obra fundacional, en tanto y en cuanto se vislumbra en ella una voz como presencia, voz escrita, voz narrante en una diacronía temporal. Recordemos que en esta obra hallamos literalmente "el revés del tiempo y su negra espalda" retomada en *Negra espalda del tiempo* y en *Tu rostro mañana* se presenta, esa voz, con toda su potencia.

La luz de *Negra espalda del tiempo* es para retomar lo que produce su novela anterior, aclarar la relación entre lo biográfico con el autor, reflexionar sobre otra manera de conjugar esos datos factuales con la ficción y tornarlos figuraciones mediante una voz reflexiva –pensante y narrante-. Sin embargo pocos críticos reconocen la existencia de esta dinámica narratológica, entre ellos, Pittarello quien sostiene que Javier Marías tiene intenciones literarias explicitas, es decir, que deja indicaciones claras a sus lectores de cómo asumir el punto de vista del narrador pues de esta forma, dice la crítica, deja instaurado lo que ella reconoce como:

> (…) el fallo ontológico sustancial de la diégesis. El autor añade que un suceso no se puede re-presentar, en el sentido originario de traer de nuevo a la presencia, ni con la integración de la mímesis (.) *Negra espalda del tiempo* aborda la cuestión ontológica por excelencia de toda la tradición occidental. La sombría conclusión de que es imposible guardar la experiencia a través de la palabra que culmina de momento un largo proceso creativo (…) (2001, 125-127)

En definitiva, el concepto de figuración –planteado por Pozuelo Yvancos- recoge varias visiones de otros críticos –Pittarello, Grohmann, Steenmeijer, entre otros- de Marías respecto de lo que establece esta otra forma de pensar la autobiografía/autoficción en sus novelas mediante la construcción de esa voz reflexiva. En ella está fuertemente presente el gesto ensayístico pues se fundan en una constante elucubración de maneras otras de inventar la ficción, por eso señalamos a

un narrador pensante y narrante, el uso del participio no es casual pues refiere a lo que está aconteciendo, ese proceso que en definitiva es lo que importa. Literatura y vida, realidad y ficción se forjan en esos intersticios en donde la imaginación cobra fuerza y donde reside la grandeza de la literatura, en la unificación de mundos posibles que les otorga potencialidades desbordantes. Esta voz narradora fundante es en la que convergen esos mundos posibles, en ella pasado, presente y futuro dan trascendencia mediante esa voz escrita que termina siendo la única vida que el tiempo les concede a los hombres (Deleuze, 1996).

Para ir cerrando: este este capítulo nos abocamos a desentrañar la configuración de un narrador, un yo pensante/narrante/ensayístico, figuraciones de un yo en donde confluyen diferentes materiales factuales, ficcionales, creativos y así ambos autores se instalan en una maquinaria narrativa en clave ensayística que trasciende nociones como biografía/autobiografía/autoficción. Vila-Matas y Marías hacen evidente su filiación a un grupo de escritores transgresores que fuimos mencionando y a ese campo literario responden y establecen otras líneas superadoras para así lograr construir su propia manera de concebir la escritura, pues vida y literatura confluyen y son revés y anverso de una misma práctica humana. Por esta razón la literatura se convierte en la salvación a la que apela el sujeto pues el mismo vive y (re)vive mediante diferentes máscaras, figuraciones que logran existir y trascender en el círculo de hierro: la palabra vuelta discurso.

Capítulo VI
De los avatares de la lectura: Vila-Matas y Marías

> La dificultad de hacerse entender. Para muchos es imposible. Toda acción es malentendida. Y, para no ser continuamente crucificado, es preciso tener una *máscara*. También para seducir…
> Es mejor vérselas con gente que miente a consciencia, porque solo ellos están a conscientemente de decir la verdad. La sinceridad común es una máscara *sin conciencia de máscara*.
> El yo subyuga y mata: trabaja como una célula orgánica: depreda, y es violento. Quiere regenerarse – preñez. Quiere parir su dios y ver a toda la humanidad a sus pies. Los "yo" liberados luchan por el dominio.
>
> Friedrich Nietzsche. *Fragmentos póstumos* (2010, 30)

> El origen de la existencia es el movimiento. Esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia, pues de ser ésta inmóvil, regresaría a su origen: la Nada. Por esta razón, el viaje no tiene fin, tanto en el mundo superior como en el mundo inferior.
>
> Ibn Al-Arabī[25]

La actividad de la lectura tiene un largo recorrido por la historia azarosa y con múltiples recovecos, sinuosidades, pliegues y rincones oscuros. No es nuestra intención hacer una historia de la lectura sino más bien detenernos en el lector de mitad del siglo pasado en adelante, hacer un pie en aquellos que deciden elegir a los autores que estamos trabajando: Enrique Vila-Matas y Javier Marías.

Qué pasa con la lectura desde mediados del siglo pasado, con qué se ha enfrentado en sus embates culturales, de mercado, etc. Tal como sostiene Paulo Freire el acto de leer no acaba en la decodificación de las palabras, de ese discurso escrito, más bien se anticipa y expande en la inteligencia del mundo. De esta manera la lectura del mundo preexiste a la de las palabras, por ello es imposible que ésta prescinda de aquélla (Freire, 1986, 94). Entonces estamos ante un acto

[25] Citado por Cees Nooteboom, *Nomad's Hotel, Travels in Time and Space*, trad. de Ann Kelland, Harvill Press and Secker, Londres, 2006, p. 1. (*Hotel nómada*, trad. de Isabel-Clara Lorda Vidal, Siruela, Madrid, 2002, p. 11)

complejo para el cual es necesario tener en cuenta las condiciones subjetivas, culturales, sociales e históricas contenidas en las representaciones y prácticas sociales de lectura de los diversos objetos escritos, para de esta manera poder encarar un análisis constructivo e innovador.

Según Manguel (2015, 5), quien retoma lo que dice Aristóteles (1999) sobre la metáfora, el poder de la misma se asienta en el reconocimiento que produce en el público, debe ser avalado por todos. En este sentido las sociedades literarias, las que se edifican desde la palabra escrita deben construir una metáfora fundante para indicar el vínculo establecido entre los humanos y el universo: el mundo como un libro que ambicionamos leer. Dicha lectura puede ser llevada a cabo de múltiples maneras, mediante la ficción, las ciencias, la filosofía y otras formas más, no obstante, la hipótesis iniciática es la misma: el universo erige un sistema coherente de signos presidido por leyes claras los que buscamos discernir, completar/ampliar el significado de dicho libro. Claro está que no todas las sociedades literarias interpretan este proceso de la misma manera y lo demuestran los múltiples vocabularios que elaboran a fin de nominar el acto de la lectura, implican las formas en que una sociedad determinada define su propia identidad. Por el contrario, Cicerón (1997) sostiene que las metáforas surgen de las limitaciones del lenguaje, es decir, de la imposibilidad de las palabras para nombrar/aludir a la experiencia de manera concreta y por ende el uso estético de las metáforas constituye un aspecto ínfimo de su gran potencial.

La sociedad edifica una cadena de metáforas mediante una sola figura de identificación. El mundo como libro se vincula con la vida como viaje y en este sentido rescatamos lo que los autores de la generación de Vila-Matas y Marías sostienen: vida y literatura se entrelazan. En ocasiones, durante el transcurrir de dicho viaje quien lo realiza no se vincula con el paisaje ni con sus habitantes, más bien levita como un flanêur por esos lugares y por ende la actividad de la lectura queda circunscripta a un momento en que el viajero se retrae del mundo en vez de vivir en él. En esta instancia Manguel (2015, 6) refiere a una metáfora que ha marcado la forma de interactuar con el proceso de la lectura en occidente y se vincula con lo bíblico, señalamos la torre que representa pureza y virginidad, utilizada para referirse a la novia en el *Cantar de los Cantares* y a la Virgen María en la iconografía medieval, que tiempo después trasmuta en la torre de marfil del lector con sugerencias vinculadas a la apatía y la desidia por temas sociales opuesto al lector viajero. Manguel

sostiene que la metáfora del viajero cambia y la del peregrino textual deviene en presa del Gusano de la Muerte, una figuración que devora papel y tinta:

> La metáfora se vuelve sobre sí misma y, así como el Gusano devora al lector viajero, este último (a veces) devora libros, no para beneficiarse de las enseñanzas que contienen (y de las exposiciones de vida), sino tan sólo para hincharse de palabras, reflejando así la obra de la Muerte. Por lo tanto, se ridiculiza al lector por ser una larva, un ratón, una rata, una criatura para la que los libros (y la vida) no son un alimento sino simple forraje. (2015, 7)

La lectura y sus modos cambian con internet, los dispositivos son otros, disponemos de tabletas, celulares y otras alternativas digitales con los cuales los lectores de los signos impresos se enfrentan con disquisiciones tales como los que afirman que sus herramientas son pasadas de moda. Los métodos vetustos y toda una ola que los induce a abandonar los placeres de un hábito milenario como el discurrir de los ojos por el papel, el disfrute del tacto sobre diferentes texturas y el aroma embriagante de las hojas según sean nuevas o viejas. Volcarse a las otras posibilidades puede tener diferentes beneficios y contrapartidas. Por un lado, el acceso más rápido a la lectura en dispositivos digitales, por otro, el daño de estar muchas horas frente a las pantallas sin filtros de ningún tipo. Como animales gregarios, somos conscientes que seguimos ciertas conductas impuestas por la sociedad, no obstante, somos sujetos que conocemos el mundo al (re)imaginarlo, al construirlo con palabras, al vernos reflejados/interpelados mediante esas palabras/discursos. En definitiva pueden mudar maneras, dispositivos, modalidades en el acto de la lectura pero hay que ponderar lo que persiste, es decir, el vocabulario del que disponemos para interpretar/comprender mediante este hábito único originado en la exigencia de sobrevivir a partir de la imaginación y la esperanza (Manguel, 2015, 9).

El libro representa una infinidad de cuestiones, representa un arcón de la memoria, es decir, una posibilidad que promueve franquear las restricciones del tiempo y el espacio, un espacio donde poder discurrir en clave reflexiva y creativa, un registro de nuestras y otras experiencias, un germen de epifanías fulgurantes, de felicidad y, muchas veces, un conjuro contra heridas sufridas en batallas de la vida diaria, un anuario de acontecimientos pasados, presentes y futuros, un cómplice, un experto, un edicto de los extintos, un pasatiempo, un desafío, un placer (Barthes, 2004). El libro

en sus diversas existencias, desde la tabla de arcilla hasta las páginas electrónicas es una de las más ingeniosas alegorías de infinidad de conceptos y ocupaciones esenciales. La aparición de la escritura representa un hito en la humanidad, un rasgo esencial por el que nos instituimos como tales, homo sapiens, pues nuestros pensamientos comienzan a ser eficientes, claros aún en su nebulosa búsqueda por la precisión, es decir, a pesar de no despojarse de lo intrincado y azaroso que puedan ser. A pesar de estas cuestiones, la escritura promueve la trascendencia fiel de los textos aliviana la pesada carga que llevan aquellos que solo disponen de la memoria, permite organizar y hacer coherentes los laberintos del razonamiento ya en las dilaciones del monólogo o en las derivas del diálogo (Manguel, 2015, 14).

Cuando Vila-Matas y Marías sostienen que la literatura y la vida van de la mano, representan a dos grandes metáforas, el libro y el camino, pues refieren de alguna manera al paso de la imagen a la idea, del vehículo al tenor. Podemos traducir todo esto y decir que leer implica abrirse camino mediante el libro, por lo tanto éste promueve el viajar por el mundo mismo. Entonces hoy la comunicación oral tiene existencia de forma privilegiada en el ahora del escucha, en cambio, la escritura conquista la totalidad del tiempo del lector. La lectura es activa en tanto y en cuanto exige conexiones, saberes, actualizaciones de todo tipo a fin de completar la interpretación y generar comprensión. Desandamos el tejido textual tal y como avanzamos por un sendero, trascendemos de la primera página a la última como si lo fuéramos por un paisaje que se va abriendo a nuestros ojos. La aventura intelectual de surcar cada página mientras leemos se transforma en una experiencia factual y convoca a todo el cuerpo a entrar en movimiento, los dedos se deslizan por el texto y se apresuran a dar vuelta las hojas, algunas partes del cuerpo se acomodan de tal manera que hagan de soporte del libro, la vista busca, incesante, significados y los oídos se agudizan en la búsqueda de los sonidos que las palabras evocan en la mente. Las siguientes hojas auguran un arribo, una epifanía en el horizonte, mientras que lo ya leído habilita la reminiscencia y concurrimos en el presente del texto enajenados imbuidos en un cambio constante, una utopía en donde el tiempo destella posibilidades entre lo que ya se sabe y lo que reposa frente a nosotros; así todo lector deviene en un conquistador de diván.

El escritor demanda al lector y lo conmina a observar, reflexionar, apreciar, seguir, volar, pasear, examinar, indagar, iniciar, extraer y leer. Estas acciones se tornan un círculo que se reitera vertiginosamente. El lector viaja a través de la ciudad que está leyendo, con la finalidad de revelar un texto -ese que atesora entre sus manos-, el que le dice de qué manera cumplir con una serie de pasos para aprender sobre la historia que desanda en su camino. Cuando comenzamos la lectura ya estamos acatando las órdenes del escritor, somos parte de su juego y desde ese instante somos compañeros de travesías.

Ernst Robert Curtius en su texto *Literatura europea y Edad Media latina*, expone una breve referencia a la metáfora del mundo como libre a propósito de la permanencia del imaginario clásico de la literatura europea y reconoce que fueron múltiples los escritores latinos que equipararon el oficio de la escritura con el de la navegación y menciona algunos como Propercio, Manilio, Horacio y Estacio, entre varios otros. Por ejemplo, el mismo Virgilio alude en las *Geórgicas* a izar las velas –vela dare- en el segundo libro y casi al final del cuarto de bajarlas –vela trahere-, dicha acción circular que arranca y culmina con el hecho de ir al mar se transforma en primordial para la idea del viaje por el texto, ya que la narrativa de viaje implica que en el principio está el fin y cuando el viajero llega vuelve a iniciar otra travesía: la de contar su derrotero.

La eficiencia de una alegoría se puede saber por el nivel en que rememora la idea de la que surge y por el impacto que tiene sobre otras ideas. En este sentido, la alegoría del mundo como libro ratifica la percepción de que el espacio que nos circunda posee un sentido y por ende cada paisaje expresa una historia, irradiando de esta manera sobre el acto de la lectura con la intención de decodificar no solamente los símbolos que surcan la hoja sino el mundo mismo. En este correlato, como dice Manguel (2015, 37) mundo y texto, travesía y lectura constituyen imágenes análogas, y por ello, rememoradas por la imaginación. Viaje y lectura discurren en un mismo tiempo, y el mundo como el texto precisan un espacio. Tal como sostienen Vila-Matas y Marías, literatura y vida, son concomitantes a viaje y libro pues la lectura funda una travesía por el libro, esta imagen vincula tres actividades –lectura, vida y viaje- que se enriquecen mediante otros elementos. La escritura es inseparable del devenir, es inherente de un desplazamiento,

continuamente fragmentario, inconcluso, informe. Escribiendo se deviene, es decir, se crean direcciones, se fundan sentidos.

En la actualidad tenemos otros aventureros, que por un lado, agobiados por la experiencia vertiginosa de trascender el espacio/tiempo lo que trae consigo una dosis potente de desestabilización por la velocidad y el estado incierto de las dilaciones y la expectativa, una controvertida conjunción entre urgencia y prórroga. Por otro, son rastreadores cotidianos de lo que en particularidad constituye una experiencia intelectual y sensible, una nomenclatura literaria premeditada de lo que es el viaje en teoría, un significado de transición con aspectos de inclinación hacia la fascinación, la comodidad y los desafíos. Entonces, esta imagen de lector viajero hay que aggiornarla a las prerrogativas de la actualidad pues lo que tiene otros tintes no es la idea de lectura como viaje sino el viaje mismo.

La sociedad en la que estamos inmersos nos inclina a pensar que somos casi inmortales, tenemos la ilusión de que estamos resguardados en un presente perenne, y por ende todas las diligencias –por supuesto, la lectura incluida- tienen que ser irrefutables en un sentido total. De esta manera solo confiamos en certidumbres, en este presente asistimos a un salto de un instante a otro en el que las instancias previas ni siquiera alcanzan a generar un rastro de su existencia, una huella, un indicio y los por venir no terminan de cobrar forma en nuestra mente.

Esta continua y perseverante celeridad nos orilla a la idea de que solamente existimos en el cruce intersticial del aquí y ahora, liberados de sobrepesos del pasado e impulsados por la avanzada jactanciosa del progreso. Así asistimos a la fantasía de un ahora pleno, cautivos en la destellante pantalla siempre disponible ante nuestros ojos, además nos propone, por la ciega confianza depositada en una máquina, prescindir del pasado en todas sus forma(s/tos) sean archivos, bibliotecas, remembranzas o nuestra propia capacidad para construir recuerdos, y de esa forma anular posibles derivas de nuestras acciones. Aún persiste la idea de la lectura como una modalidad de viaje, y lo hace en el sentido del transcurrir atemporal de un espacio a otro, omite las múltiples latitudes y longitudes, todo ello inmerso en una sostenida simultaneidad.

La mayoría de los viajeros, en la actualidad, experimentan una abducción consigo mismos. La sugerencia de sólo conéctate cobra la modalidad de una interacción autómata, el efecto de que

mediante la World Wide Web jamás estamos solos y, por ende, no estamos conminados a dar cuenta de nosotros mismos, a informar nuestra verdadera identidad. La net nos promete habitar la aldea global, estar las 24 horas comunicados, estableciendo amistades –anulando espacio/tiempo- y, en cambio, nos coloca en una habitación acompañados por la imagen de una sola sombra: la nuestra. Leer en soledad produce malestar, deseamos que nuestra lectura pertenezca a una comunidad, realizamos comentarios en línea, seguimos listas de libros que otros comparten y vemos preguntas que hacen y respuestas que se dan. Esta dinámica puede servir, en un principio, como neófitos pero una vez adquirido cierto entrenamiento nos inclinamos hacia el movimiento particular pues uno se da cuenta que aquel movimiento nos permite hallar sosiego necesario para la escritura. No obstante, se teme a la elipsis porque en el silencio puede que debamos observar, reflexionar sobre experiencias pasadas, en definitiva a pensar (Manguel, 2015, 41).

El movimiento que desarrolla el ojo desplazándose sobre la línea, es decir leyéndola, infiere un eco, profundo y abarcador, de todos nuestros anaqueles, pasados, presentes y futuros. Cada expresión evoca a Babel, implica una fuga permanente de una experiencia afianzada a la siguiente, una lectura errante por la memoria hacia el anhelo, reconoce el sendero transitado y el transcurso que aún falta por desandar. Sin embargo, asistimos hoy a una lectura mundial, actualizada –o al menos eso se nos dice- y que por tal es asumida como mundial porque parece no estar sujeta a ese desplazamiento pues todo está al alcance de un click. Logramos prescindir de aquel desplazamiento en todos los sentidos, tampoco tenemos que archivarlo en nuestra memoria pues las memorias electrónicas desarrollan esa función, no hace falta zambullirnos en pilas de volúmenes para acceder a alguna información puesto que los eficientes motores de búsquedas hallan todas, o la gran mayoría, de los posibles datos para y por nosotros.

Ya no estamos compelidos a proclamar libertad y responsabilidad en el acto de la lectura puesto que las normas y regulaciones de los dispositivos tecnológicos establecen medidas precisas que deben acatarse y en función de nuestros actos asumimos honras o querellas. Por supuesto que la lectura de un libro electrónico constituye un acto vigilado en relación con las posibilidades de acceder al códice del mismo, por ejemplo el *Quijote de la Mancha* y sus manuscritos. Sucede de tal manera esta situación pues debemos adecuarnos al contexto enunciativo, en aquel momento

podemos inferir que Cervantes como sus coterráneos consideraron que acompañaron a sus lectores un una travesía enriquecida, a su vez, con sus propias experiencias sin pensar en otras restricciones devenidas del texto mismo y sus propias capacidades lectoras. En cambio los lectores de un texto electrónico inician su devenir por paneles móviles que los colocan frente a ambientes de escritura idénticas entre sí. Estamos inmersos en una página que no dispone de espacio libre para nuestros comentarios, más de las veces, está rodeada de (hiper)vínculos que los trasladan a otros lugares y nunca faltan los anuncios que los avasallan y distraen. La pantalla los aleja de aquel sentido empírico del seguimiento concreto de la historia: esa es la diferencia cuando sostenemos un códice pues los sentidos se despiertan en coro: vista, tacto, olfato remontan a un pasado imaginado.

Manguel (2015, 43) reflexiona sobre lo que dos analistas franceses sostienen sobre la evolución de Google y sus efectos sobre el lector. Jean Sarzana (2010) y su colega Alain Pierrot (2010) compararon la lectura de textos tradicionales con la de textos electrónicos y ambos coinciden en que con el libro físico nos aventuramos al viaje en pleno mar sin perder de vista la orilla, en cambio con el otro pasamos al viaje en satélite –dicen los autores- y así observar el planeta desde una distancia muy lejana. Manguel (2015, 43), se inclina por la lectura física pues sostiene que la electrónica nos hace permanecer en el laberinto. El libro físico constituye el sendero de la travesía el inicio de acotaciones y figuraciones. Éste se duplica en la mente y se torna un mapa diario de aquél un tejido elaborado de las lecturas pasadas, presentes y futuras, enriquecido de remembranzas y anticipaciones. En cambio, el libro electrónico no dispone de suelo, pues es virtual y esa ausencia de concreción, un halo fantasmal restringe la función mnemotécnica tradicional, y a pesar de que desarrolle el traslado mental que buscamos lo hace sin hacernos conscientes del progreso o peor aún sin tomar compromiso. Manguel (2015, 44) concluye, tal vez con un poco de desesperanza en que estas comparaciones no son de valor sino de naturaleza, de maneras que no constituyen de forma alguna ponderaciones entre mejores o peores, simplemente expone la diferencia entre ellos y concluye que con el libro físico la experiencia es como “siguiendo al sol, del mundo inhabitado” (Alighieri, 2011, 117) y ahora nos toca asirnos a la playa electrónica.

Tal vez a estas alturas hemos puesto ímpetu en que la actividad lectora es individual y por tal pertenece al campo de lo estrictamente personal, sin embargo existen influencias externas que

interpelan la voluntad del sujeto, que se inicia en la educación formal y no implica que el gusto vaya acompañando este hábito. Entonces es necesario dar cuenta de que la formación de hábitos lectores tiene un carácter social (Cerrillo, Larrañaga, Yubero, 2002). Involucra el desarrollo del mismo en un contexto educativo en el marco del proceso de socialización y como resultado se desemboca en un aprendizaje que se realiza en diversos contextos. No hay que descartar la influencia del entorno social del sujeto para adquirir estos hábitos (Diez de Ulzurrum, 1999) pues el éxito radica en la transmisión de un conjunto de prácticas culturales que implican gestionar el material escrito, la motivación y los objetivos de la lectura, así el sujeto desarrolla las características socioculturales que complementan esta actividad. De ahí la relevancia social que posee la lectura para comprender el acto lector es necesario contemplar variables socioculturales.

En este sentido ambos escritores-Vila-Matas y Marías- reconocen a la lectura en el marco de la interacción social y con ello son conscientes de la dimensión de conocimiento –habilidad- como así también su dimensión social –normas, valores y actitudes-. Ambos desarrollan un conocimiento cabal del comportamiento de la actividad lectora de su tiempo y eso es posible mediante su trabajo en el ámbito periodístico. Son conocedores del valor de la representación social de la lectura pues supone contemplar el desarrollo de las formas de pensar, sentir, actuar y mediante estas dimensiones pueden anticipar cómo sus lectores van a comportarse en una estructura social determinada por ello su trabajo es meticuloso.

Vila-Matas interactúa con sus lectores desde diferentes modalidades, posee blogs, está presente en ferias de libros, como ya dijimos participa, tal vez ya no con la misma frecuencia que en su juventud en diarios/revistas. Todas estas actividades lo hacen visible, por un lado, y también lo ayudan a saber más sobre las características de sus lectores no con el fin de agraciarlos sino para saber cómo ha de interpelarlos de diferentes maneras. En cuanto a Javier Marías realiza publicaciones en diarios, ha sido articulista en *El País*, tiene otra interacción con las redes, menos visible que Vila-Matas pero no por eso deja de tener consciencia de quiénes son sus lectores; ejecuta con ellos diferentes experimentos, por llamarlo de, alguna manera a la hora de provocarlos con una alta efectividad. Ambos autores coinciden en la idea de no agraciar a sus lectores sino más bien buscar que reaccionen antes sus obras. En la actualidad la representación social de la lectura

está vinculada a la actividad intelectual, al aprendizaje, al estudio y a la información con lo cual se pondera la dimensión utilitaria de la misma, se la considera una actividad que requiere esfuerzo por su carácter intelectual. Pero, no hay que olvidarse que se la puede vincular al entretenimiento lo que la asocia a un carácter relajante, agradable. Entonces, tenemos una lectura instrumental que busca instruirse, estudiar, saber el funcionamiento de; una lectura ociosa, es decir, aquella que se realiza con fines recreativos que sin duda también conlleva al conocimiento pero no es su meta principal. En estos autores es difícil saber qué porcentaje de una u otra hay en sus obras pues ellas inducen al lector a buscar, escudriñar ya que establecen un diálogo estrecho con el contexto, lo que implica un viaje –a la manera de Manguel- un tanto turbulento pues advertimos que hay paradas para buscar información extra con la intención de saber qué estamos leyendo.

En este punto es interesante todo lo que plantea la Escuela de Constanza con respecto a su estética de la recepción fundada en la fenomenología y la hermenéutica, especialmente recordemos los tres conceptos principales de esta corriente, es decir, el horizonte de expectativa, la distancia estética y el extrañamiento. Según sostiene Jauss (2000) el horizonte de expectativa se vincula con las ideas preestablecidas que cada lector desarrolle, construya de las obras que pretenda leer. Por su parte, David Viñas advierte, en su libro *Historia de la crítica literaria* (2007), sobre los tres factores que lo conforman, primero la poética inherente de un género literario al que corresponde la obra, segundo, alude a los vínculos de las obras con otras de la tradición literaria y el tercero exhibe las dualidades entre ficción y realidad, es decir, las expectativas no son las mismas frente a un uso literario de la lengua que ante el uso práctico. Es la confluencia de todos ellos lo que, según Jauss (2000, 165), establece el horizonte (trans)subjetivo de la comprensión que circunscribe el efecto del texto. Entonces, el horizonte de expectativa está constituido por todas las lecturas realizadas de cada receptor y de esta manera se edifica el mundo de sentido que lo rodea.

Podemos combinar esta perspectiva con la que plantea Iser (1987) respecto del punto de vista implícito y textual, más afín a la corriente narratológica que a la de los criterios históricos-sociales. El autor mantiene la afinidad entre las frases leídas en el texto –horizonte de pasado-, aquella que construye los espacios vacíos que deben ser completados por la imaginación del lector –horizonte de futuro-. El intercambio que se produzca entre ambos horizontes facilita la lectura al

entablar el vínculo entre lo leído e imaginado, un mecanismo primordial en todo proceso hermenéutico. En cuanto a la distancia estética relacionada con ese espacio en el que la lectura de la nueva obra podría provocar un desestabilizamiento cuando las expectativas que se crean son insatisfechas y el lector experimenta un extrañamiento. Estos conceptos están estrechamente vinculados a la irritabilidad del receptor que se ve impelido a repensar tanto el pacto de lectura concertado con la obra como su postura en el mundo o las condiciones que le suscitan un desencantamiento en su ánimo.

El desconcierto se torna característico en los lectores de Vila-Matas y Javier Marías, pues pueden hallar reflexiones autoirónicas y juegos intertextuales que les brindan un escenario en el que se exhiben sujetos fragmentarios, personajes instalados en terreno transfronterizo y sumidos en un viaje hacia la búsqueda de sentido (de sentidos). Entonces, el lector puede empatizar con el narrador construido por ambos autores, ese yo vario y multifurcado. Por su parte, Vila-Matas respecto de su lectura del libro *Finnegans Wake* afirma: me sentía "con el temor de no estar a la altura de la clase de lector que espera ese libro: alguien en radical contacto con lo incomprensible y, por tanto, con el arte verdadero" (2010, 34).

El autor sostiene que lo que se considera metaficcional constituye un rasgo presente en todas las grandes obras narrativas, tanto las reconocidas clásicas como las contemporáneas, pues toda ficción posee siempre un cierto grado de construcción reflexiva que otorga al lector un papel activo en la tarea de (re)construcción del sentido último; arguye que la narrativa postmoderna no se encuentra determinada por normas existentes a priori; el autor opera sin reglas, la búsqueda de las reglas es la sustancia del texto, lo que le permite disponer de un amplio repertorio de características que para él delimitan la esfera literaria postmoderna: la deconstrucción, la intertextualidad, la heterogeneidad, la subjetividad, la ironía, el humor, el metadiscurso lúdico, la fragmentación, entre otros.

Por su parte Javier Marías sostiene que la literatura corresponde al feudo de la invención y para reforzar esta afirmación apela a la etimología del concepto que significa descubrimiento o hallazgo, recuerda la filiación de la misma y proviene del latín –invenire- y significa descubrir y es por esta virtud que podemos relacionar la literatura con el fulgor de una chispa pues reconoce la

enorme sombra que nos envuelve, no para desentrañarla o sino, justamente, para tener cabal consciencia de su inmensidad y complejidad al percibirla y no olvidarnos que está ahí:

> (…) la posibilidad de inventar para tratar con ello de descubrir las zonas más sombrías de la persona, queriendo esto decir aquí no simplemente las sombras de eso que de un modo abstracto solemos llamar el hombre o la condición humana, sino las de una realidad personal mucho más concreta e inmediata, a saber: la de quien escribe, por un lado, y la de quien lee, por otro; o con la expresión rigurosa del filósofo José Ortega y Gasset que tan bien se adapta a este contexto: la realidad radical del escritor concreto así como la de cada lector único e insustituible, pues son las sombras y complejidades particulares de cada uno de ellos lo que se intenta poner al descubierto con la escritura y la lectura del texto literario. (Bertrán, 2019, 216)

Lo que es evidente en el modelo literario de Marías es la relevancia que otorga a la literatura y tal como comenta Bertrán (2019) deviene de su padre Julián Marías al considerar la literatura como un modo de orientación fundamental para la vida, específicamente Marías padre describe al pensamiento literario propuesto hacia los 80 para dar cuenta de cómo la escritura literaria se instituye como un pensamiento que, lastimosamente, no es considerado como tal. Lo cierto es que no solamente Julián Marías propugna esto sobre la literatura sino también varios escritores de los 80 como Rosa Montero, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez Reverte, entre otros. Por otro lado, la noción que Marías tiene de la literatura nos remonta a la influencia proustiana, bien conocida sobre este autor. Da cuenta de una posición ideológica que concibe al texto literario como un espacio misterioso en el que coinciden, tanto escritor como lector con la posibilidad de descubrir algo sobre sí mismo de lo que posiblemente no tendrían consciencia y que al encontrarlo en el texto, advierten como propio, algo que puede resultar, y casi siempre lo es según Marías, no grato.

Lectura y escritura fluyen en la obra de Marías como un hábito de valor gnoseológico y ético, consejero y responsable y que demanda a la voluntad de cada sujeto para ver, mirar, observar. Parecen acciones semejantes pero se parte de lo inconsciente a lo consciente con la intención de llegar a nosotros mismos, de nuestros fantasmas o situaciones más subrepticias para luego seguir más sagaz y alerta por el mundo. Con lo dicho estamos en condiciones de advertir que la obra de este autor nos lleva por aguas– como un viaje según Manguel (2015)- algunas veces metafísicas y

otras ontológicas de carácter radical enraizado en las potencialidades recónditas de cada sujeto y remite a un horizonte orteguiano de comienzos del S.XX, es decir, el horizonte de "la realidad radical que es nuestra vida", es decir, "la vida de cada cual", que "es lo único que para cada cual hay" (Ortega, 2012, 173/176).

En las obras de Marías es esencial el tema de la ética y gran parte de la crítica advierte un corrimiento de parte del autor al respecto de cierta perspectiva denominada posmoderna por ser relativista, sobre todo en sus primeras obras. No obstante, sobrevuelan hasta en ese primer momento y con más ímpetu en la madurez de su escritura aspectos como la ética y la responsabilidad. Este compromiso alcanza su punto culminante en *Tu rostro mañana* (2002), así lo señalan Sebastián Faber e Isabel Cuñado, pues es una obra que reúne una serie de reflexiones sobre temas de índole ética, en torno a memoria colectiva de la sociedad española postfranquista (Faber 2009), toma temas vinculados con la violencia y qué actitud deben tener los sujetos frente a ella (Cuñado 2012). Y aún anterior a las temáticas que pueblan la obra de Marías es la concepción que en la construcción respecto de cómo entiende el autor la literatura y la tarea de la misma. Esta preocupación lo acompaña desde sus inicios más tempranos y cobra mayor ímpetu a fines de los 80, específicamente en 1986 cuando publica *El hombre sentimental* porque como bien afirma Grohmann (2002) encontramos la escritura responsable de la que hemos estado hablando.

A partir de esta obra aparece la narración en primera persona que escudriña el mundo con devoradora curiosidad y esmero, observando las situaciones y, con mayor atención, a las personas, mediante un pensamiento reflexivo de característica poética, (re)descubriéndolas paulatinamente a través de su imaginación y que es la complejidad de un pensamiento errabundo, paradójico, perpetuo y explorador que es el pensamiento literario de Marías. Esta curiosidad voraz es la que transmite a sus lectores, los insta a convertirse en conquistadores genuinos, no hay otra forma de leer a este autor sino es en contemporaneidad con otras lecturas que la propia que se hace de él nos induce. Como se ha dicho antes, descubrir las sombras, nuestras y ajenas, no siempre es una actividad amena pero aún y así vale la pena hacer el recorrido, saber siempre nos otorga un poder; el cómo usarlo es otro tema.

En cuanto a qué se entiende específicamente por ese pensamiento reflexivo del que habla este autor y qué orienta toda su práctica escritural, no hay definiciones estrictas que la crítica haya identificado, no obstante, el propio Marías sostiene al respecto en "Contar el misterio", artículo de 1996:

> A menudo recuerdo la existencia de algo que tiende a olvidarse y que antiguamente se llamó *pensamiento literario*, diferente de cualquier otro, del científico y el filosófico y el lógico y el matemático y hasta el religioso o político. No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario; sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones. Puede parecer arbitrario y caprichoso y también ridículo, puede contener una visión y su contraria, opiniones y juicios opuestos y hasta aseveraciones no del todo comprensibles ni analizables por el entendimiento, quizá más por el discernimiento. Pero esas proposiciones a veces gratuitas y enigmáticas *dicen*, en su mundo de representaciones, y lo que es más llamativo, a menudo las *reconocemos* como verdaderas, y pensamos: "Sí, esto es así". A diferencia de otras clases de pensamiento, que sí son conocimiento, el literario es una forma de reconocimiento, para mí al menos. O dicho de una manera a la vez simple y enrevesada: es una forma de saber que se sabe lo que no se sabía que se sabía. (Marías, 1996, 458-9)

Como bien explicita Marías en esta cita observamos ese pensamiento que organiza la vida misma y en este sentido es una idea, que como ya dijimos otros autores contemporáneos también la comparten: literatura y vida (Deleuze, 1996) imbricadas en la construcción del día a día. Tal vez esta forma de concebir a la especificidad literaria pone en jaque las relaciones hegemónicas, pues claudican y se instauran la polifonía bajtiniana (1985), como nueva manera de vincular culturas y géneros. El nuevo proyecto estético está concebido como (anti)arte; las novelas se tornan inclasificables, pues el milenario arte de narrar se vuelve esquivo, premeditadamente incoherente y el lector desarrolla una incomodidad devenida de la impresión de estar leyendo (anti)novelas. El plano literario, y con preponderancia, el género novelesco deviene en heterogeneidad discursiva. El lector de Marías está entrenado en estar algo fuera, en la zona porosa, incierta pero alerta a lo que sucede, curioso por descubrir, contemplar cada rostro, atento a cada latido o a la voz, una que

por momentos suele ser digresiva o errabunda y que permite el comentario sobre lo que se está narrando, sin que en ciertos momentos sea distinguible una de la otra. Tal es el juego que se propone a los lectores que en el tercer volumen de *Tu rostro mañana* se llega a una resolución sorpresiva y con ello la torna más creíble, pues, resulta que Jaime Deza a pesar de que en *Negra espalda del tiempo* los aproxima mucho, con pertinacia en *Tu rostro mañana* continúa el juego que ocultara al Rylands de *Todas las almas* y así lo distanciara de su identificación posible, aunque parcial con Peter Russell.

El sentido de la realidad se problematiza en la metaficción/figuración postmoderna, pues la construcción del sujeto, de la cultura y del mundo se entiende desde una práctica discursiva supeditada a la perspectiva de enunciación. Mediante las mismas se desnaturaliza el lenguaje, el contexto, el tiempo, la percepción del mundo, los modos de percibirlo y racionalizarlo y hasta la narración como posibilidad de representación, al exceso de la "ironización de las convenciones entre autor y lector" (Zavala, 1998, 70).

Las referencias metaliterarias o metaficticias o figuraciones que el lector halla se tornan abundantes. Para ello Vila-Matas refiere a más de veinte obras con sus autores respectivos, entre los que podemos mencionar: *Viajes con mi tía* de Henry Graham Greene, *La cena* de Augusto Monterroso, *El gato bajo la lluvia* de Ernest Hemingway, *La asesina ilustrada* del propio Enrique Vila-Matas y *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, *Especies de espacios* de Georges Perec, *Pálido Fuego* de Vladimir Nabokov, *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke, *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky o *El tiempo de los asesinos* de Henry Miller.

Estas estrategias se convierten, por un lado, en la exhibición del dominio y amplitud de conocimientos respecto de obras, sus autores y el campo intelectual al que pertenecieron los mismos y sus discusiones. Y por otro, en la exploración de nuevos diseños formales de estructurar el discurso narrativo, tornando la obra en un mosaico edificado a partir de juegos lúdicos y asociativos en los que se amalgama el tiempo del narrador con el de otros autores de la literatura universal. Construye así una identidad múltiple que se cuestiona desde la ironía y la paradoja.

Las novelas de Enrique Vila-Matas y Javier Marías se edifican mientras se cuenta el origen de la historia y de qué manera será así; el relato adquiere forma y el resultado final es la obra definitiva. Por su parte Pozuelo Yvancos delimita este procedimiento como un bucle:

> Ir realizando la narración de cómo ha construido el texto que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo o escribirlo. Finalmente, la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero. (2010, 399)

Dichos mecanismos compositivos provocan al lector una gran incertidumbre, situación que se torna compulsiva en varias, sino en todas las obras de Vila-Matas. El mismo rehúsa brindar una única perspectiva sobre la concepción del mundo, construye su universo mediante la fragmentación, la dispersión, la desintegración del relato en una estructura múltiple, constituida por factores híbridos, en definitiva, disloca las expectativas de estar frente a una narrativa convencional.

El lector no solo siente desconcierto sino que hasta puede desarrollar irritación, entendida como la provocación con estrategias textuales que alteran la calma de su lectura, y que genera en él cierta incomodidad y molestia. El malestar promovido tiene como objeto estimular la lectura crítica y está al servicio de los principios artísticos del autor: la innovación, el desafío, la incitación, el trabajo constante, la incansable búsqueda de la obra perfecta.

El lector alterna su lectura entre la fricción del goce por la ficción y la toma de conciencia de la artificialidad provocadora del relato, o, lo que es lo mismo, la emoción indescriptible de percibir que se está ante una modalidad de escritura que mejor se vincula con la existencia de la vida incomprensible.

Dicha fricción en el lector es producto del uso de una variada gama de estrategias discursivas: el uso de la metaliteratura y de la autoficción, el empleo de la intertextualidad, de falsas citas, de apócrifos y plagios, así como la categorización de escritor transgenérico y erudito. Todas ellas dislocan las certezas de la evidencia.

Por su parte, Vila Matas no solo provoca al lector desde sus criaturas ficcionales sino también desde sus numerosas entrevistas en donde esgrime su postura sobre que no existiría ninguna diferencia entre la ficción y los hechos objetivos, pues la ficción es, en sí misma, un eco.

El autor diseña un discurso que "por un lado avanza, revela y por el otro retiene, oculta; se apresura a impregnar el vacío de lo que calla de la plenitud de lo que dice, a confundir dos verdades diferentes: la de la palabra y la del silencio" (Barthes, 2004, 167). Es decir que dosifica satisfacer la curiosidad del lector, admite en sus textos espacio para el fluctuar de la vacilación, lo que despierta en el lector cierto sentimiento de angustia al verse obligado a complementar con su propia imaginación los vacíos que la narración deja a su paso.

Así el lector es consciente de su vulnerabilidad, de su fragilidad en la relación que mantiene con el lenguaje, deja al descubierto la desorientación de quien, incapaz ante el sentimiento de perturbación experimentado, puede llegar a sentirse extremadamente consternado.

Los espacios vacíos, las elipsis, las metáforas, la selectiva privación de conectores lógicos, las preguntas retóricas, los finales abiertos, las estructuras zigzagueantes, los personajes malformados y la ausencia de localizaciones fijas constituyen estrategias textuales exitosas elaboradas por el escritor para originar la irritación en el lector. La lectura se ve, así, determinada por los intereses del autor, quien, en la búsqueda de una óptima estructuración del relato, limitará sus posibilidades de interpretación.

En sus obras se privilegia una estructura enciclopédica, reticular, que otorga al lector un cierto grado de coparticipación entre una modalidad lineal o no-lineal de lectura; a este respecto el narrador de *Bartleby y compañía* declara:

> Internet, por ejemplo, es nuevo, pero la red existió siempre. La red con la que los pescadores atrapaban a los peces ahora no sirve para encerrar presas sino para abrirnos al mundo. Todo permanece pero cambia, pues lo de siempre se repite mortal en lo nuevo, que pasa rapidísimo. (2000, 12)

Grohmann (2008) alude a una modalidad de escritura que desarrolla Marías desde una anomalía y tiene correlato con lo dicho ut supra acerca de que en su escritura, tanto narrador como lector, escrutan sombras, criaturas fantasmales producto de un trastorno, entonces, se sostenemos

que el trastorno como alegoría en la escritura de Marías, además de constituir un estilo se vincula a una manifestación amplia que toma una relevancia que supera los mundos ficticios e instiga a una comprensión del acto de narrar, de crear, una forma única de forjar la narración, de comprenderla tanto los lectores, como el propio escritor entenderla como ars poetica –en el sentido de otorgarle forma-. Estamos ante una literatura paradojal (Deleuze, 2010), hijo antojadizo de un pensamiento literario complejo que construye un discurso bajo la paradoja, una figura de pensamiento que provoca inestabilidad en la medida en que nos coloca ante un espacio que está más allá de lo conocido o de la doxa.

El enunciado con el que se inicia *Tu rostro mañana* representa la idea más cabal que inician muchas obras de Marías: "No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido" (2002, 13). Esta cita nos presenta una literatura fruto de un pensamiento inclinado a reflexionar sobre cuestiones diversas y cotidianas del mundo de manera tenaz y nos conduce a lo opuesto a, o se halla al lado, afuera o más allá (παρα-) de ideas o comentarios comunes o recibidas (δόξα), más allá de lo referido. Marías sostiene que uno no debería contar nada, ya que, a pesar del hecho de que las cosas no poseen existencia hasta que se nominan: –"las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra, eso todo el mundo lo sabe o lo intuye" (TRM: FL, 2002, 27):

> (…) en mi época profesional de Londres, o digamos retribuida, aprendí que lo que tan sólo ocurre no nos afecta apenas o no más que lo que no ocurre, sino su relato (también el de lo que no ocurre), que es indefectiblemente impreciso, traicionero, aproximativo y en el fondo nulo, y sin embargo casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que nos trastorna el ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo. (TRM: FL, 2002, 27)

En *Negra espalda del tiempo* ya aparecía la paradoja (Deleuze, 2010) que acabamos de leer en la cita anterior, las cosas no cobran existencia hasta que las nombramos, entonces el relato de lo que sucede es apenas lo único que importa. El tema es que sabemos que la narración es errática, inexacta y, por tanto, carece de validez porque narrar, contar lo existente o acaecido resulta quimérico o como bien se explica al comienzo de la novela mencionada:

> (…) relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. "Relatar lo ocurrido" es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido. Y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años, y la cicatriz de un muslo que vio y besó a diario durante largo tiempo de su tiempo conocido y perdido. Olvida uno años enteros, y no necesariamente los más insignificantes. (Marías, 1998, 7)

Este pensamiento retorna en *Tu rostro mañana. Baile y sueño*, "la vida no es contable" había dicho Wheeler:

> Es una empresa fallida', había añadido, 'y que quizá nos haga menos favor que daño. A veces pienso que más valdría abandonar la costumbre y dejar que las cosas sólo pasen. Y luego ya se estén quietas.' Pero la página en blanco es la mejor de todas, la más creíble eternamente y la que más cuenta porque nunca se acaba, y en la que todo cabe, eternamente, hasta sus desmentidos; y lo que ella no diga o diga, por tanto (porque al no decir ya dice algo, en un mundo de infinitos decires simultáneos, superpuestos, contradictorios, constantes, y agotadores e inagotables), podrá ser creído en cualquier tiempo, y no sólo en su tiempo único para ser creído, que a veces es nada, un día o unas horas fatales, y otras veces es muy largo, un siglo o varios, y entonces nada es fatal porque ya no hay quien averigüe si la creencia es verdadera o falsa, y además no le importa a nadie, cuando todo está nivelado. Así, ni al abandonar la costumbre, como dijo Wheeler, ni al renunciar a contar y no contar nunca nada, nos libramos de contar algo. Ni dejando la página en blanco. Y ocurre entonces que las cosas, aunque no se cuenten ni tan siquiera pasen, jamás logran estarse quietas. 'Es horrible', pensé. 'No hay manera. Aunque ni siquiera se cuenten. Y aunque ni siquiera pasen.' (2004, 66-67)

Según lo expuesto las cosas no existen hasta que son nominadas, la vida no existe hasta que se la cuenta, hasta que es pasible de ser narrada y compartida (Benjamin, 2008), y aunque suene contradictorio las cosas no se pueden nombrar y así la vida no se puede contar pues no se puede representar lo que acontece en la realidad empírica mediante la lengua:

> (…) contar, narrar, relatar es imposible, sobre todo si se trata de hechos ciertos, de cosas en verdad acaecidas. Aunque el ánimo de un relator sea el de contar tal como fue lo sucedido; aunque el que narre sea un cronista y no haya nada más lejos de su intención que inventar nada, y lo que desee sea, por el contrario, ceñirse exclusivamente a lo

> ocurrido; aunque se trate de la más concisa y objetiva deposición de un testigo ocular en un juicio, que ponga su máximo empeño en ser veraz y, como tantas veces hemos oído en las películas americanas, jure decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad; aun así, en todos esos casos, se pretende llevar a cabo una tarea imposible. (Marías, 2008, 9-10)

La tarea imposible a la que refiere Marías alude a que existen tantas verdades como personas hay, esto ocurre porque como bien decimos cada persona construye su punto de vista, prescindiendo de conceptos como objetividad, ya que todo depende de las herramientas de las que dispone cada sujeto para poder interpretar la realidad y poder comprenderla y contarla. Así como sostenemos que no hay enunciados iguales aunque son emitidos por el mismo locutor, y sea el mismo enunciado, es dicho con otro énfasis, en otro momento y nuestro cuerpo responde de manera diferente. El tema es que repetir no implica que todas las circunstancias se den de la misma manera para que el mensaje sea el mismo. Lo mismo ocurre con el concepto de realidad, más aún si hablamos de que la misma no existe de manera externa al sujeto que por medio de su pensamiento le da entidad. Marías en ese discurso emitido el 27 de abril del 2008 en ocasión de ingresar como miembro de la Real Academia Española discute con el positivismo y todo un pensamiento que aboga por la existencia de una sola y única verdad/realidad y su existencia empírica prescindiendo del sujeto. Podemos concluir que los lectores de Javier Marías se sienten interpelados por este autor y él mismo los insta a reflexionar sobre la realidad, lo que se concibe como tal, cómo se construye eso que percibimos, observamos y luego contamos. De esta manera coloca en tensión conceptos como realidad, verdad, testimonio entendidos desde paradigmas obsoletos como el de la modernidad.

Por otro lado, Vila-Matas coloca a sus lectores en constante vértigo y los induce a buscar, casi desesperadamente, en la obra indicaciones a las que asirse para entenderlas pero no hace más que mantenerlos mareados, parece un caso semejante a los que ocurre en la *Teoría de la novela* de Macedonio Fernández. El escritor argentino se explaya en favor de la inquietante semejanza del relato de ficción con procedimientos que resultan poco felices para el lector y siendo el ejemplo de

lo dicho la lectura del Quijote, más cuando en la obra el personaje discurre sobre la existencia de Avellaneda y su personaje homónimo entonces ese mareo se intensifica:

> Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, solo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria. Varios otros casos de la literatura que parecen análogos no tienen ni el sentido hondo ni la eficacia concisa de estos dos renglones de la genuina *belle arte* de la prosa. Calderón en su infantil confusión de ensueño y realidad, Shakespeare explotando los sosías, y lo mismo los fáciles y repetidos simbolismos que se usan en el cine, no son técnicas, no tienen categoría artística.
>
> En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo. (Fernández, 1974, 209)

Xavier Escudero (2013, 288) reconoce el comienzo de esta irritabilidad en el pluralidad de instancias rememoradas que se pueden hallar en la escritura de los diarios, y es la que se vincula con la impresión de un transcurrir acelerado del tiempo, construido de vacíos, saltos elípticos, de asociaciones inconexas y hasta automáticas. Yvette Sánchez toma en cuenta la fragmentación y la fluctuación para ponderar la pretensión a huir de geometrías y bipolaridades (2009, 247) propia de los personajes elaborados por el escritor. Se menciona aquí el vuelo zigzagueante de la mosca a dos grandes de la literatura universal, por un lado, *Movimiento perpetuo* (1972) de Augusto Monterroso a quien menciona en *Dietario voluble* pondera la escritura transgenérica del autor guatemalteco, rasgo que también comparte y la compara al movimiento de una mosca:

> Monterroso zigzaguea de un género a otro, y pasa del ensayo al relato, y de éste a la digresión o el divertimiento. El zigzagueo está a la altura del mejor vuelo de la mejor mosca mundial. Los diferentes fragmentos están unidos por citas literarias en las que las moscas tienen su protagonismo. (2008, 13)

Por otro lado, a Marguerite Duras o a la serie *Breaking Bad* que se halla en el volumen *Y Pasavento ya no estaba* (2008), en "Se escribe para mirar cómo muere una mosca": "Los grandes escritores, aquellos que innovan o arriesgan, no complacen a todo el mundo" (2008, 28), donde se retoma el libro de Duras, *Escribir* (1993), para homenajear el estilo así como su ingeniosa destreza para hacer confluir vida y literatura: "Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar

a percibir: todo escribe, la mosca escribe (…) La escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento en que podría ser una escritura ya lo es" (Duras, 2021, 24).

El vértigo que advierten los lectores vilamatasianos es la certeza que experimentan en cada lectura y esto se debe a que el narrador de este autor no posee una identidad estable sino una diversa y variable simultáneamente. Su movimiento es impulsado por el anhelo de ser muchos sujetos y de pertenecer a muchos lugares y tiempos con lo cual esta máquina narrativa se constituye por un proceso de metamorfosis y transformación permanente. Este movimiento perenne es advertido por el lector que lo sume en una perplejidad y angustia persistente. Así el público recibe la obra de este autor refugiándose en los umbrales, fronteras, sombras inventados de las imaginadas remembranzas que se proyectan sobre la lectura, algunas veces viendo absorto el deambular de los personajes, otras siendo testigo oníricos laberintos mentales de los protagonistas, entre otros. Desde su concepción antidogmática y antitradicionalista y sus textos en estado de progreso logra que sus lectores permanezcan en perpetua oscilación en donde el autor, se halla en constante tránsito, merced de la ficción y en el borde del precipicio alocado que mora entre la acción y el pensamiento. Solo queda reconocer que el proyecto estético forjado por Vila-Matas está constituido por la irritabilidad, aquella capaz de identificar la belleza de sus opuestos o de unir en un mismo plano elementos contrarios (González de Canales Carcereny, 2016, 119).

Capítulo VII
La creatividad bajo la lupa: La crítica vs la crítica

> La historia de la Escritura debe describir, finalmente, los avatares de todos los profetas, de los que conservamos algún recuerdo, a saber: la vida, las costumbres y gustos del autor de cada libro; quién fue, con qué ocasión, en qué época, para quién y, finalmente, en qué lengua escribió. Debe contar además de los avatares de cada libro: primero, cómo fue aceptado; después, cuántas fueron sus diversas lecturas y quiénes aconsejaron aceptarlo entre los libros sagrados, llegaron a formar un solo cuerpo. Todo esto, repito, debe incluirlo la historia de la Escritura.
>
> Spinoza. *Tratado teológico-político* (1986, 193).

En este capítulo pretendemos explayarnos acerca de la crítica literaria, sus avatares y discurrires por diferentes instancias. Imposible no dar cuenta de un quiebre en este proceso con el libro de Jean-François Lyotard, *La posmodernidad* (1980), que significa la revisión de una serie de categorías conceptuales que siguen hasta nuestros días. Este esfuerzo se vincula con las discusiones de las literaturas nacionales entre los siglos XIX y XX por dar cuenta del mecanismo de constitución de las mismas, origen, diversidades, grupos intelectuales, gestores culturales, entre otros. El planteo no solamente se queda aquí sino que eclosiona a nivel internacional y se piensa en una recepción deformante o uso desviado de la tradición europea y en el plano internacional aparecen una serie de consideraciones vinculadas al surgimiento de una literatura internacional (Casanova, 2002) o una literatura mundial (Moretti, 2000, 2003 y 2007; Casanova 2001; Ortiz, 2005) o una tendencia a establecer la reflexión en un análisis global, trans- o pos- nacional de la literatura (Prado, 2007; Ortega, 2010 y 2012) que se torna una amplia bibliografía en el que no debemos olvidarnos de Gayatri Spivak (2003), Gonzalo Navajas (2002) y Marcelo Topuzian (2013).

Al respecto Topuzian (2014) advierte que hay una bifurcación para aquellos que se dedican a reflexionar sobre las condiciones teóricas, metodológicas y hasta epistemológicas de un potencial estudio mundial que supere lo nacional de la literatura. Asistimos a una transformación institucional de los marcos académicos para el estudio de la literatura, relacionada con la desaparición de espacios disciplinares específicos dedicados a esos estudios y no es más que el

resultado de políticas de ajuste de las humanidades universitarias. Debido a lo descripto es que la literatura mundial se instituye como una posibilidad para la revisión para los, aún vigentes, fraccionamientos de los estudios literarios a partir de una desespecificación, tanto en el orden geográfico como epocal (2014, 94). Señala, también, que la deliberación de lo que forma parte del material privilegiado de la literatura y constitutiva del trabajo de los estudios literarios en el siglo XX está en un proceso de movimiento hacia reflexiones de carácter pedagógico asociadas con la adquisición de aptitudes verbales y culturales avanzadas en algunas lenguas determinadas. Podemos pensar esta discusión en el marco de las que plantean Vila-Matas y Javier Marías, pues sus creaciones interpelan a sus lectores, los conminan a especular sobre su entorno y desde ese contexto cómo miran el pasado y hacia el futuro.

Pensar de qué manera el concepto de nación nos intima como sujetos es tan decisivo que logra inmiscuirse en la construcción misma de nuestra subjetividad, en un proceso que es anterior a la probabilidad de creación simbólica posterior. Recae en una situación de placer que procura llenar el vacío y la enajenación que conlleva todo proceso de subjetivación. En este desarrollo la literatura ha cumplido un papel complejo, sobre todo en la literatura europea del siglo XIX, contemplado por estudiosos de lo poscolonial y no es fácilmente sintetizable en relación con los asuntos de las identidades culturales. Ambos autores españoles –Villa-Matas y Marías- intiman a sus lectores a pensarse como sujetos en diferentes contextos y ello puede ser muy abrumador

En 1996 Hannerz debate hasta dónde se puede hablar de la formación de subjetividades que ciertamente pueden avisorarse como transnacionales, de si los modos de vida se inclinaran, paulatinamente, hacia una generalidad transnacional impulsada, por una parte, en crecimiento de la población mundial y alcanza a constituir un sistema trasnacional de la subjetividad. En tal caso surge una pregunta: ¿cuáles constituyen los organismos, las formas simbólicas, las prácticas materiales, formaciones históricas, en términos generales, de dicha educación transnacional que debe estar en marcha ya, inclusive a nivel pulsional? (Topuzian, 2014, 97). Hannerz y Appadurai (2001) hacen alusión a las migraciones, a los medios de transporte, a los de comunicación, es decir, a la diversidad de interacciones culturales- que no implican sean globales, más bien,

transnacionales- en virtud de las diferencias espaciales y experienciales de lo distante y próximo, como así también pesar lo global y lo local puestos en conflicto.

Appiah (2007), Hannerz (1996) y Appadurai (2001) confrontan en un punto relevante; los primeros no creen que desde espacios de formación de vida trasnacionales emerjan mecanismos para conformar agrupaciones o estructuras organizacionales y comunitarias con posibilidades ciertas de ser alternativas. En ese devenir el concepto de nación se torna cuestionable; sin embargo, no habría otra modalidad inter o trans nacional que la reemplace en todo o, inclusive, en algunas de sus funciones. Por su parte, Appadurai afirma que los medios electrónicos de comunicación, principalmente los que forman una red, son en gran medida capaces de construir otra cultura a escala global, sin pensar en una postura armagedónica de opresión, si se hace hincapié en la apropiación a nivel local de los materiales mediáticos globales. La idea principal es que los medios producen maneras de subjetividad colectiva que trascienden las identidades nacionales y que esa producción de subjetividad desarrolla una función modernizadora pues funda esferas públicas en diásporas, es decir, como intercambios comunicativos globales que, como ya dijimos, trascienden los parámetros del estado nacional.

Topuzian señala que la imaginación diaspórica otorgada por los medios posee una fuerza tal que es capaz de insertarse en los proyectos de vida de toda la humanidad migrante y paralelamente fomentar mediaciones renovadas en las esferas públicas a escala global (2014, 99). La imaginación, según Appadurai, es el concepto clave como práctica social. Debemos despojar a la imaginación de preconceptos, prejuicios que otrora la asociaron a una mera fantasía y en el peor de los casos como producto del ocio de elite. Debe ser reivindicada como un conjunto de prácticas eficientes, organizadas y transformadoras que establecen los razonamientos pues gestan los movimientos y recorridos colectivos, así, la imaginación se torna un acontecimiento social en sí mismo, no una mera representación (2001, 23-24). Los autores españoles estudiados plantean un uso de la imaginación constante, no conciben nada sin ella y en ese sendero construyen narradores que hacen uso y abuso de su arte creativo para instalar diferentes contextos posibles a sus personajes con la intención de que sus lectores también se animen a participar de la creación literaria.

Para poder construir dispositivos que interpelen la cultura e interpretarla debemos pensar una serie de cuestiones como lo trasnacional a partir de formas de vida, y no solamente pensamos en la globalización comercial y financiera de diferentes organismos internacionales, llámese Naciones Unidas, la Corte Penal o el Fondo Monetario Internacionales, o del cine de Hollywood con su dominio de irrupción cultural, que es ya sin dudas un avance importante. La literatura y en especial la novela esta concebida con la imaginación de formas de vida alternativas, es decir, de elementos homogeneizadores de la cultura de masas, de aquellos principios trascendentales de los organismos internacionales ya mencionados. Entonces, la idea de imaginación social de Appadurai habilita a los críticos/investigadores a explorar la existencia de sitios alternativos de los ya conocidos, de índole global referidos a lo literarios. La literatura supone/compone formas de vida como vínculos entre elementos de otro modo observados alejados y así concierta hendiduras de las configuraciones identitarias, por lo que Topuzian se pregunta por ¿Cuán sensible es el instrumental actual del investigador y del crítico a este carácter constitutivamente relacional de lo literario? (2014, 100).

Observar la tarea de los estudios literarios se hace difícil, más si el modelo de la historiografía de las literaturas instituye un conjunto de hábitos y prácticas de lectura que se contraponen con la idea de instaurar otras formas de realzarla. Pensar en modificarlos es necesario, hay que ser muy conscientes de cuáles son los hábitos y prácticas que se han fundado pues tienen consecuencias en aspectos del estudio de la literatura que solemos pasar por alto relacionados con la historiografía, con lo nacional o nacionalista en literatura. La tradición nacional actúa como un contexto o marco primario adaptado para una variada gama de literaturas, sean éstas nacionales, cosmopolitas, internacionales y autonomistas, más allá de cualquier petición puntual. Considerar que la literatura puede evitar el provincianismo de los planos nacionales para ser considerada como lo sostiene Pascale Casanova (2001) la comunidad mundial de las letras, mediante el escrutinio de su autonomía en virtud de las circunstancias políticas y sociales más urgentes -nacionales-. La idea de literatura nacional da lugar a una alineada temática y programáticamente en un proyecto de formación de una cultura y un estado nacional, o nacionalista que en tanto sistema genera lo que se podría identificar como su excepción constitutiva, una literatura de la estética de la autonomía

en consonancia con el surgimiento de las literaturas nacionales europeas, entre los siglos XVIII y comienzos del XIX, como resultado del romanticismo.

Otro punto importante conectado con la mirada de la crítica sobre la literatura y que ya referimos en uno de los capítulos del presente trabajo es el de la recepción; podemos rastrear este análisis con variadas etiquetas como investigación del libro, sociología del gusto, hermenéutica, teoría de la narración o investigación del estilo (Hohendal, 1987), entre otros. En los último 70 años aumenta el interés por la recepción del texto y posiblemente esto se deba a los otros formatos que vinieron con el auge de las tecnologías, es decir, cómo ha impactado el vínculo con ese otro formato que la tecnología nos provee –sea Tablet, celulares, notebook, etc.-. Sin duda una nueva teoría de la recepción surge con la conferencia inaugural de Hans Robert Jauss enuncia en abril de 1967 en la Universidad de Costanza, en Alemania, titulada "Historia literaria como provocación". Y luego de la misma surgen otros estudiosos como Wolfgang Iser, Peter Bürger o Arnold Rothe, quienes inician sus principales estudios entre las décadas de 1970 y 1980, si bien la fenomenología de la interpretación ya era materia de interés en los 50, aproximadamente, por la capacidad abierta de la obra de arte y su rasgo multifacético en virtud con el acto perceptivo (Pareyson, 1960), el proceso de interpretación estética en este caso particular: la lectura. En este sentido, Vila-Matas y Marías pueden plantearse ciertos interrogantes como a qué aludimos cuando nos referimos a la lectura de una obra literaria, sobre qué estamos hablando cuando se propone la lectura del texto literario a la interpretación del mundo como texto.

Clave para este análisis es el planteo realizado por Roman Ingarden en su trabajo *La obra de arte literaria* de 1931, para quien la obra de arte posee dos polos: uno artístico y otro estético; el primero refiere al texto gestado por el escritor –el objeto, la forma- y el segundo apunta a la concretización (*Konkretisation*) realizada por el lector a partir de su disposición individual, orientada siempre por las pautas del texto. Según Ingarden de los espacios de indeterminación que habían sido desarrollados por Iser en *El acto de leer* el lector concretiza la obra a partir de una serie de guías mediante las cuales da lugar a una cierta particularidad de la obra. De lo cual diremos que la interpretación individual del lector produce concretizaciones siempre diferentes, por más minúscula que sea, de las de otros lectores -incluido el autor empírico- y esto ocurre simplemente

porque la concretización de esos espacios depende del carácter subjetivo del lector su procedencia cultural, filosófica o religiosa, entre otras, sin omitir la complejidad inherente del lenguaje[26]. Siguiendo este razonamiento, la obra literaria se proyecta sobre sus propios espacios de incertidumbre, que perfectamente pueden ser concebidos como paréntesis brindados a la reflexión del lector (Iser, 1989, 293), es decir, la obra literaria no puede considerarse, exclusivamente, mediante el texto en sí, sino que debemos considerar los actos que se dan entre el enfrentamiento del texto con el lector. Paralelamente la recepción jamás abarca la extensión completa del texto y la construcción del significado implica, de parte del receptor, el hallazgo de la enunciación de lo no-dicho[27]. Así es como el lector se apropia, y en esa acción, actualiza la densidad de la escritura a partir de sus propias estructuras mentales y culturales, sus gustos, saberes, desconocimientos e intermitencias de atención durante la lectura.

Iser (1989, 241) explora la coexistencia de dos niveles, por un lado, el yo foráneo que dispone el texto, y por otro, el yo real. Ambas entidades constituyen las dos caras de una misma moneda, es decir, no pueden funcionar de manera enteramente independiente, así la participación del yo empírico es lo que certifica la exclusividad de cada lectura. Block de Behar (1994, 73), al respecto, sostiene que cada proceso de lectura requiere de un trabajo de afinidad, personal, selectiva. El texto es diverso y promueve diferencias que guían, de cierta manera, los prejuicios del lector, sin embargo, esas inclinaciones no permanecen absolutas, varían cuando el texto es actualizado en cada acto de lectura sea sincrónico o diacrónico. Iser entiende que la afinidad entre texto y lector confiere a la obra literaria de existencia, y dicha convergencia no es examinada con precisión, más bien debe permanecer de manera virtual pues no se vincula con la realidad del texto ni con la destreza individual del lector (1987, 216). El lector es quien confiere significado a la obra

[26] "El concepto de un idioma normal o estándar no es más que una ficción fundada en la estadística (…). Por uniforme que sea un contorno social, la lengua de una comunidad es un acervo inagotable y múltiple de partículas lingüísticas, de significaciones únicas y, en última instancia, irreductibles" (Steiner, 2001, 66)

[27] (...) En cada perspectiva de una cosa se encuentran presentes cualidades cumplidas y cualidades no realizadas; y, por principio, es imposible hacer desaparecer absolutamente las cualidades no realizadas" (Ingarden, apud. Iser, 1987b: 266). Esto confirma el aumento proporcional de indeterminaciones en relación con el aumento de las determinaciones de un texto. En la literatura contemporánea, característicamente múltiple, las líneas esquemáticas proyectadas por el texto se ven también multiplicadas, aumentando su nivel de indeterminación y, por consiguiente, el valor recreativo de la lectura.

que trasciende los signos materiales y contingentes de la escritura: el significado no tiene existencia fuera de los márgenes del acto de la lectura. Siguiendo esta idea, el lector participa de manera activa en la construcción y actualización de la obra, en la creación misma de ella. Y en este sentido la interpretación, en este contexto, queda abierta y la hermenéutica del texto no se reduce solamente a dotarlo de sentido, sino más bien a ponderar la pluralidad de la que está hecho como bien lo sostiene Barthes (1980). Ejemplo cabal de estas lecturas son las producciones vilamatasianas y javiermarianas, pues sus textos poliédricos, multiformes interpelan a sus lectores, los desafían en ese proceso de otorgar comprensión a esos escritos, que muchas veces, son construidos de manera fragmentarias y así evocan situaciones inconexas que presenciamos en el día a día.

Como dijimos la obra puede ser abierta, plural, imprecisa o indeterminada; no obstante, está asida a un contexto enunciativo que la acoge indefectiblemente. El concepto de indeterminación puede aludir a varias cuestiones, desde la filosofía a la física, cruzando por la jurisprudencia, la lingüística y, obviamente, la literatura. Sin omitir la idea de Iser sobre los espacios en blanco, hasta las ideas de McHale (1993, 36) sobre la importancia de estos espacios en la literatura posmoderna, el tema de la indeterminación literaria se instituye como el debate clave del vínculo entre el emisor y el receptor, y muta en una manera de concebir esta crisis mediante la cual se puede volver a revisar de otra forma innovadora la historia artística y literaria más reciente. Otro que ha puesto atención sobre esos espacios en blanco es Eco advierte que el texto está atestado de ellos, de intersticios pasibles de ser completados pues sostiene que el texto es ocioso –o económico- que vive del excedente del sentido que el lector le concede (1993, 76). Sumado a los que ya hemos mencionado, Iser, Mchake y Eco, el teórico Eagleton, en *El acontecimiento de la literatura*, señala que cuando leemos enfatizamos en aspectos textuales, completamos indeterminaciones, instauramos contextos espaciales y temporales para múltiples objetos imaginados, escudriñamos nuestra experiencia pasada para dotar de sentido al texto (2012, 166), y se hace de una manera personal por todo lo que ya hablamos sobre las experiencias de lectura subjetivas de la formación lectora de cada persona, sin embargo, queda la pregunta sobre cómo se completan esos espacios, cómo se lleva a cabo el proceso al cual refiere Eagleton.

Volvamos a las ideas de Eco sobre los límites de la interpretación (1990). Para esclarecer este tema nos interesa su concepto de enciclopedia, que aparece en el *Tratado de semiótica general* (2000) y que luego retoma en otras obras. La enciclopedia funda el único paradigma que da cuenta de la complejidad de la semiosis en el plano teórico, y además como respuesta moderadora en los procesos específicos de interpretación (2000). Esta noción constituye el conjunto de estructuras mentales y culturales que determina la comunicación individual y social, ya que este modelo es contextual e histórico. En el proceso comunicativo emisor y receptor tratan de converger en la enciclopedia del otro a pesar de que sepan que no podrán hacerlo totalmente. A propósito de esto Steiner (2001) delibera acerca de un lexicón personal, similar al concepto de enciclopedia de Eco pero estrechamente vinculado al subconsciente, a las remembranzas, y en conclusión, a la personalidad del individuo. Steiner (2001, 62) dice que todo forma de comunicación constituye un modelo de (trans) lado, de transmisión vertical u horizontal de significados, así como no hay posibilidad de que dos épocas históricas, dos clases sociales, dos ciudades que usen las palabras y la sintaxis para decir exactamente lo mismo, para remitir señales exactas de juicio y conjetura. Cada sujeto dispone por diferentes razones, sean ellas de índole de hábito, de fuente lingüística – aquella que coincida con su nivel de cultura personal, sumado a un diccionario privado-de una enciclopedia o lexicón. Y este último se vincula de manera indefinida con su subconsciente de verbalización con el conjunto único e incoercible y que forma la personalidad psicológica y semántica. Toda expresión comunicante lleva consigo un rescoldo privado. En las obras de Vila-Matas y Javier Marías se construye el lexicón personal que mora en cada uno de nosotros recopila ineluctablemente las definiciones, connotaciones y movimientos semánticos del que está compuesto el discurso público.

Entonces, la comunicación y, por ramificación, la lectura constituyen procesos abiertos y fragmentarios. A propósito de lo dicho, Eco analiza la noción de apertura en virtud de las características de la obra de arte contemporánea, que si bien existe una apertura semántica propia de la experiencia estética busca con diferentes dispositivos incrementar dicha característica. No solamente remite a la apertura del sentido de manera general, sino al papel activo del intérprete de la lectura de textos que deliberadamente originan dicha actividad. Deja planteado el conflicto

estético de la existencia de un número abundante de interpretaciones, semejante al que ya había considerado la hermenéutica referido de las probabilidades de ansiar una verdad filosófica. Para afrontar este dilema puede recurrirse a Iser (1987) y sus esquemas textuales que guían la conjunción de los extremos artístico y estético de la obra de arte, también, se puede acudir a la intentio operis o intención del texto, en interacción siempre con la intentio auctoris y la intentio lectoris (Eco, 1997, 35). La intención del texto, sus huellas textuales, está restringida por las presunciones del lector, las cuales, a su vez, se edifican esencialmente sobre la intención de la obra, semejante al vecchio ma ancor valido círculo hermenéutico que Gadamer (1999) aplica a la comprensión filosófica de la verdad. Dicha teoría deja sentado que el texto constituye un objeto elaborado por la interpretación misma, en la búsqueda de validarse en el texto mismo. Es más, para Eco, la manera más certera de constatar una conjetura relativa a la intención de la obra es corroborar que presume un conjunto coherente (1997, 77), se ubica de esta manera en la severidad de la hermenéutica y en la inferencia gadameriana de permitirse decir algo por el texto y de no importarle a este nuestra precomprensión.

Por su parte, Rorty (1997, 104) entiende que las consideraciones que hace Eco sobre el concepto de coherencia aluden a la unión que un intérprete- entre los muchos existentes- hace entre los signos y esos elementos que están fuera del texto a los que considera interesantes, lo cual jamás acredita la validez de la interpretación –o, también, refrenda la validez de todas ellas. Entre estas posiciones se disputa la relevancia que presenta la indeterminación no solamente en los procesos interpretativos, sino además en la producción de textos. En esta discusión, las posturas de Iser, Eco, Steiner y Rorty parecen coincidir en que la semiosis, comprendida como el proceso de utilización de signos para aludir a fenómenos de toda índole, se da de forma demorada pues su fin es la comprensión de un sentido y aun cuando se alcance éste necesita de una traducción/actualización.

Hasta aquí un breve panorama sobre las teorías de la interpretación del texto y lo que ellas implican para la crítica literaria de hoy día. En este sentido tanto Enrique Vila-Matas como Javier Marías tienen plena consciencia de su función como gestores culturales y además sostenemos que la misma deviene del compromiso con la escritura, la profesión de escritor y, particularmente en ellos, también podemos identificarlos como críticos literarios, estudiosos del quehacer literario.

Dan cuenta de esto no solamente en sus obras literarias sino en sus artículos periodísticos y en cuanto evento se los hace partícipes. Vila-Matas reflexiona constantemente en sus novelas acerca de varios temas como el proceso de la escritura, la identidad del escritor, los narradores, el narrar, la imposibilidad de escribir, los silencios en la escritura, vida y literatura como un transcurrir infinito[28].

Para George Uscatescu, *Fronteras del silencio* (1967), la escritura constituye la supresión de la voz, de todo origen; así se erige como un espacio neutro, complejo, oblicuo al que derivan los sujetos, todo aquel en donde termina por disipar toda identidad, iniciado por la propia identidad del que escribe (1967, 12). La desaparición del autor es un tema recurrente en la literatura vilamatasiana y se engarza de manera perfecta con la coincidentia oppositorum, pues sus narradores luchan por disiparse y recuperar de esta manera su libertad retenida por las fábulas del éxito (Bradu, 2006), y por otro lado, los escritores que desean estar en sus narraciones y así certificar su identidad y su yo. Vila-Matas explaya en sus novelas la disipación en el más amplio sentido y la soledad en un tejido complejo, mediante un viaje sin regreso. No obstante, la cuestión de la desaparición del autor constituye un tema de larga data para la crítica, entonces haremos una retrospectiva breve de la cuestión antes de ver cómo lo trabaja Vila-Matas.

Desde la posición del positivismo en relación con el individuo y la sociedad se mantiene la concepción del autor-Dios, cuyos gestos lo erigen en propietario de sus obras literarias. Sin embargo, aproximadamente a comienzo de los años 70 un grupo de críticos, entre ellos, Roland Barthes (1987), Michel Foucault (1999) y Jacques Derrida (1998), pensadores vinculados, desde diferentes espacios, con la llamada Desconstrucción promulgan el conflicto de la autoría, relacionada a la crisis del yo. La disipación del mismo –sostiene Ramón Pérez Parejo (2002, 239)- posee un inicio filosófico, se lo vincula con la crisis del yo de Viena de fin de siglo (Jarauta, 1998) y, también a la filosofía del lenguaje por parte de Wittgenstein con el *Tractatus* en los años 20. La crisis es mucho más compleja de lo que parece, pues además alcanza al tema de la muerte del arte, cuestión planteada por Hegel (2003) y Marx (2001), posturas que resurgen en escritos de finales

[28] Ver la referencia sobre esta cuestión en la bibliografía crítica del autor.

del siglo XIX y comienzos del XX. En la esfera literaria Pérez Parejo (2002) sostiene que las deliberaciones sobre la crisis del autor provienen de la poesía del Romanticismo con exponentes como Novalis, Keats y Poe –este último incursiona en otros géneros-. Si bien no podemos desconocer que los inicios de la discusión radican en el periodo de crisis del lenguaje poético que hallan en Baudelaire, Rimbaud y, más aún, Mallarmé sus principales forjadores. Entonces, proponen la distancia del autor, lo que Brecht (2004) identifica como un proceso de quiebre del escritor de la obra, uno en el que se reduce como si fuera tan solo un adorno al fondo de la escena literaria no, solamente, como un hecho histórico o un acto de escritura, sino además, como un acontecimiento que modifica el texto moderno (Barthes, 1994, 68).

Foucault a partir de tres autores- Flaubert, Proust y Kafka- compara la relación de la escritura con la muerte, la cual se presenta en la disipación de las formas individuales del sujeto que escribe, esto deriva los signos de su individualidad personal y transforma su ausencia en su sello esencial, de esta manera toma el rol del muerto en el proceso de escritura (1999, 334). Entre los 60 y 70 se da la discusión sobre la deconstrucción en literatura y ratifica el surgimiento del concepto de escritura múltiple, en la que todo está por dilucidar y descifrar, ya que se instaura una noción de texto semejante a una trama de citas y referencias de una diversidad amplia y se reconoce al autor solamente como una disposición donde el lenguaje (resonancias, clonaciones, intertextualidades) se atraviesa de manera incesante. De esta cuestión forman parte en España Vila-Matas y Javier Marías, cada uno a su modo plantean una forma de concebir la máquina literaria en ese devenir de diferentes posturas al respecto.

De esta manera, en paulatina dispersión del autor, el propio texto y el lector se erigen como los auténticos protagonistas del proceso de la escritura. Por ello se hace necesario un contrato de lectura (Rimmon-Kennan, 1983) híbrido y desconstruido, y conlleva la actitud activa del lector y, su consecuente, interpretación personal –nos referimos al archilector de Rifaterre (2004) e Iser (1987)- y lo que Eco (1993) llama la intentio lectoris (en detrimento de la difunta intento auctoris) en consonancia con los fenomenólogos de la recepción. Retomemos, desde esta postura el autor no dispone de una identidad inalterable, tampoco de una atemporalidad y, menos, una omnipresencia que lo hacen hacedor irrefutable de una obra. Ahora la interpretación de la misma se gesta en

función de los lugares y las épocas históricas e ideológicas, Foucault (1999) explica esto diciendo que la función-autor no se construye naturalmente como la autoridad de un discurso a un individuo; más bien, estamos ante la consecuencia de una operación compleja que edifica un ente de razón denominado autor, al que se le concede un estatuto fáctico que corresponde en el individuo, una situación acentuada, una facultad creadora, un proyecto, en definitiva, el estado de gestación de la escritura. Lo que confiere el estatuto de autor a un individuo está formado por una serie de rasgos como una proyección psicologizante, devenida del procedimiento impuesto a los textos, de las semejanzas que se realizan e, incluso, de las supresiones que se efectúan. Con esta descripción hay que contemplar las épocas y los tipos de discursos, ya que no es lo mismo un científico que un poeta y mucho menos el escritor novelesco de la edad media no es semejante al de la contemporaneidad. Sin embargo, puede identificarse una variable, a través del tiempo, en las normas de construcción de un autor (1999, 335).

Sobre las cavilaciones de Vila-Matas

Ut Supra realizamos una breve reseña al respecto de las discusiones sobre la muerte del autor, por su parte, Vila-Matas elabora un planteo original y, bien a su estilo, un tanto audaz inclinado hacia las figuraciones, sus narradores-escritores son impulsados continuamente a desaparecer y reaparecer. Esta tesis de la disipación está presente a lo largo de toda la narrativa de este autor y con más ímpetu en *Suicidios Ejemplares* (1991) y en *Doctor Pasavento* (2005). No obstante, el tema de la desaparición del sujeto en Occidente ya había sido trabajado en *Bartleby y compañía* (2000) y en uno de sus cuentos dentro del compendio ya mencionado *Suicidios Ejemplares* en el que se indica una historia que remite a la vida del escritor Gesualdo Bufalino. Vila-Matas le dedica a B. Traven una amplia atención:

> "La historia de Traven es la historia de su negación", ha escrito Alejandro Gándara en su prólogo a *El puente en la selva*. En efecto, es una historia de la que no tenemos datos y no pueden tenerse, lo que equivale a decir que ése es un auténtico dato. Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar y hay algo muy trágico en la fuerza

> en que rechazó la invención de la identidad. Este escritor oculto -ha dicho Walter Kehmer- resume en su identidad ausente toda la conciencia de una escritura que, al quedar expuesta, a su insuficiencia e imposibilidad hace de esta exposición su cuestión fundamental (*Bartleby y compañía*, p. 183).

Anatol -personaje del arte de desaparecer- representa un modelo contrario al de Bartleby literario, acechador de escritores taciturnos por la ausencia de una musa inspiradora o el padecimiento de un desierto lingüístico, no resigna la escritura, dimite de la autoría de su obra, a lo que implique ser creador, al menos, en el campo literario. Pero, resulta ser autor de una ficción que se percibe como realidad, pues vive su verdadera obra como un simulacro y por ende, una impostura en el fondo. *Doctor Pasavento* se edifica sobre una fuga sin fin, por diferentes sitios, del narrador que ve ante su desaparición que nadie lo busca, como tampoco, nadie piensa en él lo que lo lleva a una depresión y consecuente locura que lo arroja hacia la contemplación del personaje de Walser, un escritor que desaparece pues estuvo 23 años internado en un manicomio. Así, asistimos a un narrador que desarrolla un viaje metaliterario en la pesquisa de su propia desaparición, desgajado por el anhelo de ser olvidado y la vanidad de oponerse a serlo. Pasavento viaja desde la rue Veneau, donde vivió Marx, hasta la inexistente Lokunowo, y va yendo de ciudad en ciudad en una especie de hipertextualidad circunférica, en la que el encuentro más significativo constituye un pretexto para el siguiente, en un devenir en el que realidad y ficción no son entidades opuestas. Pasavento elabora –a partir de una frase de Walser aislado en un manicomio de Herisau- una forma breve –según Román (2021)- sucinta en la historia de la literatura luego del *Dinosaurio* de Monterroso: “no estoy aquí para escribir, sino para enloquecer”. De esta manera asistimos a una constante cavilación sobre la locura devenida en la desaparición, y como sostiene Canetti, como escape para aquellos escritores fácticos agotados de morar ese coliseo que representa, a veces, la vida literaria. En este devenir reflexivo Pasavento evoca a Foucault y su noción de manicomio como simulacro, del enajenado como autor de su propia desaparición en un universo ocupado por sensatos –que, ineludiblemente, concluyen sofocados por las exigencias de un mundo cada vez más atiborrado de reglas absurdas impuestas por un mercado extremamente comercial que ha dejado de lado el placer por el texto y todo lo que ello conlleva. Y después de todo lo descripto no es raro que el escritor desee desvanecerse para eludir las responsabilidades impuestas por el mercado editorial

literario. Así, la noción de la disipación surge como un leitmotiv en el tejido literario de Vila-Matas: la narración se trasforma en un laberinto que aprisiona a sus narradores del que no pueden escamotearse aún con ingentes esfuerzos. En ese confinamiento se torna recurrente el anhelo por desaparecer como bien lo dice Blanchot en *El mal de Montano* (2002): "cómo haremos para desaparecer". Esta problemática de la desaparición plantea un puzle dentro de la compleja estructura narrativa de Vila-Matas y ratifica la ponderación de la escritura como juego y la conservación de la valía literaria, es decir, una literatura, por momentos, turbadora y por lo tanto distante de la literatura de masas, de fácil consumo y por tanto apreciada por los editores. Por ello en la narrativa de este autor hay una defensa hacia esa literatura que exige interacción con el lector.

Por otro lado, también en este autor aparece la temática de lo familiar y lo insólito mediante la consideración de disyuntivas y derivaciones: realidad vs. ficción, brevedad vs. extensión exactitud vs. indeterminado, infinito vs. finito, familiar vs. extraño, etc. En particular, esta última dupla dicotómica surge de un entramado trastorno que fluctúa entre la casa (lo familiar) y el viaje y la aventura o travesía (lo ajeno). En dicho tejido narrativo (con)viven personajes que viven, y a veces padecen una mutación que, muy frecuente, representan a figuras contrapuestas. De esta manera el lector navega (Manguel, 2014) asiduamente por situaciones habituales que le son familiares y sorpresivamente se convierten en coyunturas desconcertantes y hasta incoherentes. Al respecto Mosoliver Ródenas sostiene sobre este tema de la casa y el mundo en la narrativa vilamatasiana que:

> El lector se desplaza por textos familiares plagados, por otro lado, de situaciones totalmente nuevas y desconcertantes, de modo que nos movemos siempre en la naturalidad y en la anormalidad, en la sensatez y en la extravagancia. Como en una casa familiar en la que de pronto se ha alterado el orden de los objetos o las puertas de siempre conducen a habitaciones absolutamente extrañas. De ese modo, lo familiar y lo extraño conviven para resaltar la familiaridad de lo cotidiano (incluso de lo absurdo que ha sido considerado como cotidiano por el lector) y la extrañeza. (Masoliver Ródenas, 2002, 127)

Con respecto a *París no se acaba nunca*, como ya mencionamos en otro capítulo la trama se elabora a raíz de una conferencia sobre la problemática de la ironía como recurso literario. Y,

por supuesto, la ironía se erige como uno de las columnas fundamentales en la obra de Vila-Matas y con el fin de comprender cómo utiliza este recurso el autor consideremos la definición que elabora Schoentjes:

> La palabra viene del griego "*eirôneia*". El sentido original de la palabra "*eirôn*" que aparece por primera vez en Aristófanes sería "el que interroga, pregunta o se pregunta". Platón aplica el término a Sócrates pero, en este sentido, conlleva un matiz de disimulación y hasta de maulería. El que hace preguntas finge que ignora las respuestas y las formula de una manera que pueda desconcertar al lector. Pese a las connotaciones plurívocas de la palabra, la ironía socrática ocupa un lugar central en la mayéutica: se la considera como un método heurístico y una dialéctica que lleva a la sabiduría. La ironía nació en el universo de la filosofía y la ética antes de pasar al campo de la retórica. *La réthorique à Alexandre* (IV siglo antes de Cristo) la define como « una manera de designar una cosa por su contrario" (una figura de estilo gracias a la cual se hace entender lo contrario de lo que se quiere decir) Dumarssais, *Traité des tropes*, 1729). Más allá de la ironía verbal, distinguimos también la ironía de «situación». Es la ironía de la suerte, a veces trágica, que los ancianos nombraban sin ninguna referencia a la ironía peripeteia: un golpe de teatro. El propio Aristóteles, que dio el ejemplo paradigmático en su *Poétique* dijo que Edipo intentó escapar a su suerte y se hundió en la desgracia. Así pues, hay ironía de situación cuando una situación se produce de manera inesperada y que el juego de simetrías puesto en pie sugiere fuertemente la idea de justicia o injusticia (Por tanto, la ironía de situación puede hacernos reír del regador regado o conmocionarnos ante el sufrimiento de Edipo). La ironía desempeña un papel importante en la literatura francesa. Como recurso estilístico, abunda en autores que recurren a lo cómico en la crítica desde Villon, Rabelais y Montaigne. En el siglo XVII, conoce un auge notable en Voltaire (*Candide*) y Diderot quien, tras *Tristram Shandy* de Sterne, se sirve de ella para poner de relieve lo arbitrario de la narración en *Jacques le fataliste* (1792). Alrededor del año 1800, la ironía fue objeto de una atención particular con los románticos alemanes que reactualizaron el concepto al integrar de nuevo sus orígenes en la filosofía. Es gracias a la ironía que F. Schlegel circunscribe la modernidad del romanticismo. Como procedimiento retórico, la ironía romántica se caracteriza por el desdoblamiento del yo del artista en dos instancias con el cual la una mira a la otra actuar: de ahí que radica en la manera en que el propio arte se escenifica desvelando sus procedimientos y estrategias. En francés, la ironía es primero considerada como un procedimiento retórico, generalmente al servicio de la sátira. Lleva pareja la noción de burla. La burla sería el acto social y la ironía su mayor expresión literaria. En los países germánicos y anglosajones, la ironía se convirtió,

> en la terminología del *New Criticism* en particular, en el sinónimo de literariedad a partir de reflexiones sobre las obras de Joyce, Musil, Kafka y Thomas Mann. Algunos estudiosos y críticos de la literatura francesa insisten en la duplicidad de la mirada en los textos de Flaubert, Mallarmé, Proust y de los autores del *Nouveau Roman*. En este sentido, se convierte en uno de los signos y manifestaciones de la reflexividad moderna. (Schentjes, 2005, 307-308)

Dicho concepto es semejante a la que discurre el narrador de *Paris no se acaba nunca*, a quien le toca la difícil tarea de dictar una conferencia sobre el tema y con ellos evidencia que su rol no solamente se circunscribe a narrar- que tampoco es poca tarea-, además, y expone sobre los recursos discursivos-narrativos usados en la literatura:

> Sin duda la ironía ya existía en la antigua Grecia, la encontramos en Sócrates. *El banquete* de Platón es de hecho la primera novela moderna. En la Edad Media, sin embargo, la ironía estaba peligrosamente vista o no era concebible, estaba fuera de lugar, podías ir a la hoguera si se te ocurría practicarla. La reencontramos en Cervantes, hombre del Renacimiento. La ironía se introduce en el meollo de la novela, en su propia estructura. Y de ahí hasta nuestros días. "Si la realidad es un complot", dice Ricardo Piglia, "la ironía es un complot privado, una conspiración contra ese complot." La ironía no es un añadido; forma parte de los mecanismos de representación del mundo, ofrece un ángulo de sombra sobre el mundo. La ironía, por otra parte, es una figura retórica, desmiente el lenguaje. Y, sin embargo, yo no quiero desmentir nada de todo cuanto he dicho sobre la ironía. Y es que la ironía es a fin de cuentas el arte, es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades. Y no veo mayor verdad que ironizar sobre nuestra identidad, que es lo que desde ayer vengo diciendo, siempre con ánimo, en esta conferencia. (*París no se acaba nunca*, 81).

Esta idea de ironía es la que Vila-Matas termina usando a lo largo de toda su producción con el objetivo de desestructurar el tejido narrativo y conceder al texto de humor y complejidad poética. Al respecto, Bénédicte Vauthier reconoce a la ironía como un ethos intencional del autor (2007):

> Si bien el narrador recuerda que la ironía arraiga en Sócrates y se vuelve a encontrar en el "meollo de la novela [de Cervantes], en su propia estructura" (pp. 77-78), está claro que esa ironía genuina, que tiene una carga crítica que no se puede pasar por alto sin alterar su

> esencia, tiene muy poco que ver con la "ironía" de la que presume Vila-Matas, rediciéndola otra vez a un mero juego, cuyo valor se adecúa perfectamente, en cambio, a lo que significa entre escritores "posmodernos". Por decirlo en palabras de Lipovetsky: "l'humour ou l'ironie deviennent des valeurs essentielles d'un art souverain qui n'a plus rien à respecter et qui, dès lors, s'ouvre au plaisir du détournement ludique". (2007, 188-189)

La ironía en Vila-Matas funda un posicionamiento estético ideológico que le posibilita recrear su propia identidad y vida. Entonces, la existencia de dobles y alter egos instauran procedimientos ejecutados por la ironía, como si fuera un prisma con el cual el Vila-Matas escritor se sienta a disfrutar de la actuación del Vila-Matas narrador y/o personaje, según sea la situación:

> El tema del doble -y también del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos- se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que -ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy- es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los dos primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: "Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre." Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. (*El mal de Montano*, 5).

La ironía faculta la transfiguración de la vida y la realidad y recrear otra vida mediante la escritura. Según lo expuesto Vila-Matas la valora como la expresión más genuina de la sinceridad y, por lo tanto, la mejor opción para desactivar la realidad. Este pensamiento que no hace más que confundir al lector invita a sus entrevistadores a tratar de que sea él mismo quien ponga claridad en sus dichos, ultima respondiendo con su mejor recurso, la ironía:

> Me interesa la ironía como complot contra la realidad. Y en cuanto a eso de "la forma más alta de la sinceridad", la verdad es que me han preguntado por esa frase muchas veces. Le seré sincero. La escribí sin saber muy bien lo que quería decir. Por eso la frase me persigue. Todo el mundo me pregunta por ella. Y yo la aclaro cada día de forma distinta. Dicen que un libro clásico es aquel que no acaba nunca de contestar a las preguntas que nos hacemos sobre él y que por eso dura tanto y se convierte en un clásico. Es lo que me sucede a mí con esta pregunta, que se ha convertido en un "clásico" de mis entrevistas más recientes. Anda todo el mundo dando vueltas a qué he querido decir con la frase. Esto

> me recuerda a una de Nietzsche que Savinio colocó al frente de su libro *Maupassant y el otro*. "Maupassant, un verdadero romano" decía el epígrafe de Nietzsche. "No bromeo lo más mínimo -decía Savinio en una nota a pie de página de este epígrafe- si digo que la definición de Nietzsche ilumina efectivamente la figura de Maupassant. Y quisiera añadir: mediante el absurdo. La ilumina tanto mejor cuanto que no se sabe qué es lo que Nietzsche ha querido decir llamando *romano* a Maupassant, y quizá después de todo no ha querido decir nada, como ocurre a menudo con Nietzsche. Pero, ¿me entenderá el lector si digo que cuando más se dice es *no diciendo nada*? (Solanes, 2008, 6)

Vila-Matas propone el silencio literario como posibilidad ante la literatura popular y de sencillo consumo. Un silencio tan locuaz como la propia escritura, ya que, como sostiene John Burnside la cualidad de la elipsis literaria, la naturaleza de repudio, repercute como la verdad de la palabra escrita (2007, 183). En conclusión, lo que propone este autor constituye otra manera de concebir la literaria y el arte, concibe una noción de novela compleja, híbrida y en los bordes de la realidad y la ficción, en definitiva como dice José María Guelbenzu:

> (…) otro camino para la novela. Seamos expeditivos: con el enunciado "otro camino" me estoy refiriendo a ese género híbrido que está ganando terreno en el mundo de la escritura y al que nadie ha sabido dar nombre hasta ahora, pero que se caracteriza por ser una mezcla de autobiografía, reportaje e invención. Un género en el que la evidencia de lo real -y éste es el asunto principal- se convierte en un factor determinante, cosa que no sucede en la ficción, y además aspira a convertirse en novela, en una nueva forma de novela, quizá un ensanchamiento del género. Y para que no quede lugar a dudas, menciono ya los tres libros en los que pretendo apoyarme: *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías; *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina y *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas. No preocupa saber si la intención de estos autores era o no el hallazgo o el uso de una nueva forma de novelar, lo interesante de los tres libros es que conectan desde España con esta nueva clase de literatura que está ganando terreno en el mundo occidental de manera considerable y que puede acabar convirtiéndose en un género nuevo que los anglosajones, con esta mezcla de pragmatismo e ingenio que lucen a menudo, han empezado a llamar *faction*. (2007, 217-218)

Amor y odio: Las reflexiones de Javier Marías

En el capítulo anterior referimos al compromiso del escritor en relación con la literatura, específicamente apuntamos al fuerte carácter de responsabilidad que posee con la literatura lo que eso implica un posicionamiento ideológico ético y estético. Y esto se aprecia en cuanto artículo, ensayo, discurso y en sus obras mismas con un estilo fuertemente metadiscursivo en donde aparece el costado crítico del autor. Allí se explaya sobre aspectos multifacéticos de su profesión y entre todos ellos hace hincapié en el potencial que posee la literatura pues la considera una de las facultades más relevantes para interpretar con alta eficiencia la realidad. Por más que reconozca que pertenece al plano de la invención, es ahí donde radica su mayor fortaleza, pues la capacidad de inventar se vincula con la de crear, habilidades propias del ser humano. Sus ideas acerca de la creación literaria y de la literatura como proceso de reconocimiento son esenciales en su poética y dan fundamento a ese perfil de autor/escritor crítico, alguien que puede exhibir y, por tanto, reflexionar sobre su práctica desde dentro, desde los vericuetos y laberintos de su propia mente en pleno trabajo de creación de sus obras –sean estas ensayos, narrativa, artículos, etc. En todos sus trabajos se aprecia su responsabilidad con enarbolar bien alto la bandera de la literatura como un discurso fuerte que atraviesa y construye la forma de concebir la vida misma.

Ese compromiso ético lo posiciona como un agente cultural, un ojo especular que observa e interviene en la creación de artefactos culturales fuertemente aclarados desde lo discursivo, navega por aguas turbulentas como pueden ser los artículos periodísticos que escribe para *El País*, el suplemento *El Semanal del Grupo Correo* -para el que deja de escribir pues considera haber sido censurado-, y la revista mexicana *Letras Libres*. Como así también entrevistas concedidas en donde se explaya sobre su visión de la literatura hoy desgajada por un apremio excesivo de venta sin considerar la materia prima. Sus participaciones en artículos despiertan aceptación y rechazo. Publica varias colecciones de esos artículos, mencionaremos algunos que consideramos esclarecedores y generan cierta discusión respecto de lo que estamos hablando: la literatura y sus derivas: *Pasiones pasadas* (Anagrama, 1991), *Literatura y fantasma* (Siruela, 1993), *Vida del fantasma* (Aguilar, 1995), *Seré amado cuando falte* (Alfaguara, 1999), *A veces un*

caballero (Alfaguara, 2001), *Harán de mí un criminal* (Alfaguara, 2003) *Lo que no vengo a decir* (Alfaguara, 2009), *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad* (Libros del Lince, 2010), *Ni se les ocurra disparar* (Alfaguara, 2011), *Lección pasada de moda. Letras de lengua* (Galaxia Gutenberg, 2012), *Tiempos ridículos* (Alfaguara, 2013), *Juro no decir nunca la verdad* (Alfaguara, 2015), *Cuando los tontos mandan* (Alfaguara, 2018), *Cuando la sociedad es el tirano* (Alfaguara, 2019), entre otros.

En "Retrato imaginario del artista en casa" (1988)- dedicada a Luis Antonio de Villena-, que se encuentra en *Pasiones Pasadas*, Marías traza una serie de reflexiones sobre lo que entiende por literatura. Aquí, autor y crítico, explica que la genealogía de la literatura está en ella misma, así se eligen los agentes culturales (Benjamín, 2024, 23) en desmedro de los referentes de la realidad como materia novelable. Este autor pergeña la creación del relato autónomo de la realidad exterior, y con ello se aleja de los fundamentos de la generación literaria del socialrealismo con un compromiso con la realidad diferente. *Literatura y fantasma* representa un manifiesto de la poética del escritor; en él, en "Errar con brújula" (1992) el autor describe su manera de escribir, mientras otros planifican él lo hace a la deriva, sin brújula, lo que implica que sus obras se construyen un devenir escritural, en proceso y esto es así por medio del gesto ensayístico, mediante él se pondera la capacidad creativa y la espontaneidad:

> No sólo no sé lo que quiero escribir, ni a dónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiezo una, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará (...) Sigo escribiendo sin mucho propósito y sin ningún objetivo del que pueda hablarse (...) Yo trabajo más bien con brújula (...) Ese no saber me permite, por otra parte, instalarme en lo que llamaré la errabundia. (Marías, 1992, 91-92)

Es un confeso apegado a lo escrito y por lo tanto se dedica a la continuidad de las narraciones a raíz de lo que va gestándose en el mismo proceso de la escritura. Este procedimiento no lo restringe a seguir un mapa, plan, esquema que pudiera interferir con la creatividad epifanística y lo instala en la errabundia misma:

> Cervantes o Sterne o Proust, o más modernamente Nabokov, Bernhard o Benet han sido maestros en esa errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente. En ninguno de ellos, sin embargo, podría decirse que su inclinación sea gratuita, o que no sea "pertinente" o "esencial" al relato. Es más, son esas inclinaciones las que posibilitan el relato de cada uno de ellos. (Marías, 1992, 93)

Benet constituye el gran maestro para Marías ya que para él, su escritura reside en una prosa inspiradora que contribuye a estimular a los que la leen. De esta manera, la narrativa cobra semejanza con la vida ya que se manifiesta en estas obras lo que habita en el vivir: sombras, incertidumbres, inquietudes y ofuscación y con estas emociones estamos de cara a las sensaciones que experimentamos en lo que identificamos como realidad. Su prosa suele ser calificada de oscura y hermética, desata gran interés en toda su novelística, es más, sobrevuela dicho interés la historia narrada pues lo que termina atrayendo es la lectura de la narración, el lector se convierte en un conquistador de esta trama a medida que devela la sofisticada textura de sus palabras que residen en sus textos; a tal punto llegan estas consideraciones que Marías lo hace responsable de ser el renovador de las letras españolas:

> (…) sus novelas supusieron tal innovación en el panorama cultural de lo que aún había que llamar postguerra que a más de uno nos sirvieron de coartada, de *antecedente y de brecha abierta para escapar.* No puedo extenderme aquí sobre la importancia que la figura de Benet ha tenido para muchos escritores de mi generación, pero me limitaré a señalar o recordar tan sólo un hecho significativo que además es una coincidencia: Benet, al igual que los "venecianos", había tenido como modelo, siempre confesado, nunca ocultado ni disimulado por él, a un autor extranjero, William Faulkner. (Marías, 1984, 53-54)

Le adjudica esta responsabilidad pues considera que tiene una decidida influencia sobre los noveles escritores que lo ven como un maestro a seguir. El influjo fue tan evidente que hasta se habla de una generación Pisuerga, nombre de la calle en donde este escritor vivía, y en la que se reúnen a discurrir con el maestro; entre ellos, podemos nombrar a Eduardo Chamorro, Vicente

Molina Foix, Félix de Azúa y Javier Marías. Marías destaca en un texto que publica en 1993 las aptitudes de la prosa de Benet (Navarro Gil, 2007, 3):

> la pura hipnosis del estilo, que es lo que hace pasar las páginas sin métodos fraudulentos ni recursos de barracón de feria; las ráfagas de un pensamiento inquietante que, si no irracional, no necesita exponer razones para afirmarse y persuadir en el momento de manifestarse; las descripciones exactas como un mapa o un cuadro, el largo aliento, el párrafo noble, el vigor de la prosa que obliga a leer conteniendo la respiración, y no precisamente porque el lector ansíe saber qué va a pasar o está ya pasando (lo que ansía es ver el paso); el pulso de la decadencia, del que no se le hablará, sino que uno sentirá palpitando; la representación de la espera, que es aquello en que consiste la vida de todos los hombres, su esencia. (Marías, 1993, 136-137)

Ut supra aludimos a una de las facultades de Marías, la creación, y justamente la misma se vincula, sin lugar a dudas a su visión lúdica de su quehacer como escritor a tal punto que en él resuena con fuerza la famosa frase de Stevenson: "la literatura tiene mucho de jugar en casa como un niño, con papel"[29], enunciado que define de cabo a rabo su oficio. Al respecto en su texto "Hijos de jetas" –publicado en el 2001- discurre en referencia a esto: "Ya ven que, pese a mi edad, no he perdido enteramente la perspectiva salvaje: quizá por eso me he dedicado a escribir, algo que tiene siempre bastante de juego y poquísimo de deber. (Marías, 2001, 76-78)". Otro rasgo intrínseco a su oficio es la espontaneidad y omisión de mapas de navegación en la travesía de la escritura, lo que hace que su capacidad creativa despunte al máximo, en "Contar el misterio" conclusión del volumen *El hombre que parecía no querer nada* dice:

> En realidad me cuesta ver la literatura como una profesión o una tarea (...) Un escritor -o al menos el tipo de escritor que soy, o en que me voy convirtiendo- no tiene la menor certeza de que vaya a seguir escribiendo. No tengo un plan trazado ni he imaginado nunca una trayectoria con una meta, sino que siempre improviso, y cuando termino un libro no tengo la menor idea de cuándo vendrá el próximo ni de si habrá siguiente. (Marías, 1996, 457)

[29] Esta frase aparece en una carta que Stevenson le envía a Henry James. En esa carta, Stevenson explica su forma de entender el acto de escribir una novela. Javier Marías retoma la misma en una entrevista realizada por Victoria R. Ramos: Javier Marías: "Escribir tiene algo de anómalo, de extraño" publicada el 24 de abril 2016 en Zenda, autores, libros y compañía. XLSemanal

En “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” (1993) Marías reflexiona sobre los beneficios y perjuicios de escribir novelas, hace un racconto de situaciones que van aparejadas a este oficio, algunos de los cuales son un mito. Sostiene que escribir novelas es una actividad prosaica-lo mismo sigue afirmando en su discurso “Sobre la dificultad de contar” (2008), considera que hay demasiados escritores, y en consecuencias muchas novelas, lo que se deja entrever su descontento con el hecho de que se publiquen obras que no poseen la rigurosidad y responsabilidad literaria. En tono de sorna confiesa que escribirlas no concede fama ni trascendencia y tampoco logra satisfacer la vanidad del escritor y por si fuera no menos importante se relaciona con la soledad del escritor, lo que implica el proceso de la escritura y el horror, la ansiedad que provoca la página en blanco. No obstante, una sola situación vale todas las dificultades mencionadas con anterioridad y es la posibilidad de habitar situado en la ficción: un sitio de lo que pudo ser y nunca fue y que tiene un gran potencial de ser un futuro posible de la realidad. Y es la instancia en donde afirma un acierto contundente, el novelista no refleja la realidad –tarea consignada al documentalista o cronista- sino que aborda la irrealidad que constituye aquello que pudo ser y no se dio, lo inverso de los hechos, los acontecimientos, los datos y los sucesos, el reverso de "lo que ocurre" (Marías, 1993:121).

Marías no solamente es y hace crítica literaria en sus obras sino que también discute con el campo de la crítica literaria. Se lo escucha decir que “la crítica está en estado crítico” y en otras situaciones señala la desconfianza que le producen las reflexiones de la crítica universitaria y periodística. En “Añoranza del árbitro” (1988) –*Pasiones pasadas*- pone en tensión la existencia de intermediarios en las letras españolas, aquellos que por pertenecer a la crítica pueden y se sienten con la libertad de dar opinión –en donde resalta la existencia de la subjetividad- sobre diferentes obras, algo a lo que se resiste Marías permitirle hacer al crítico tradicional:

> el crítico, a diferencia tanto de los llamados autores o creadores como de los llamados lectores, espectadores o público, es una persona llena de escrúpulos y objeto de una auténtica maldición, a saber: su trabajo consiste en hacer aquello que justamente en ningún caso puede hacer con entera libertad y sinceridad: dar su opinión. (Marías, 1988:193)

Marías en "En seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes" (1990), advierte a los iniciados en el arduo camino de la crítica sobre los traspiés que desvalorizan a la crítica española contemporánea. Sobre todo apela a un prejuicio, aparentemente instalado en la crítica, que hace desmerecer el trabajo de los escritores bajo los siguientes criterios: la extensión de la obra, el espacio donde suceden los hechos -omitiendo que en literatura solo existe la realidad literaria-, la materia prima narrativa –obvia el tratamiento de la misma- la historia, el correlato dialógico de la obra con otras contemporáneas o no con la biografía del autor, la posibilidad de que haya una lección moral y la errónea relación entre el concepto de literatura como mentira en vez de como entelequia. En el volumen compuesto de entrevista que realiza Michael Pfeiffer - *El destino de la literatura* (1999)- con escritores reconocidos y que gozan de aceptación, ponderación por su aporte a la cultura literaria Marías sostiene:

> En el fondo es una situación favorable; es mala para los profesores y críticos que tienen más dificultades a la hora de orientarse o la hora de hacer bloques. A veces leo resúmenes de la actual hora de la novela española, y leo que hay novelas de mujeres, de detectives etc... Enumeran en realidad tal cantidad de apartados que uno se pregunta qué sentido tienen. No han acotado realmente escuelas quizá porque es difícil, quizá porque en el fondo es imposible [...] Puede que estemos equivocados, pero un escritor difícilmente se reconoce a sí mismo cuando se ve envuelto o descrito en medio de un movimiento o de unas tendencias. (Pfeiffer, 1999: 114)

Marías publica un artículo titulado "La muy crítica crítica" en 1999 en *El País* en donde, envalentonado, manifiesta 17 reglas que regulan los vínculos entre escritores y críticos. Sin duda alguna esta es una más de sus formas lúdicas de ubicar en su sitio a aquellos que considera impertinentes. Mediante la broma interpela y reflexiona sobre el oficio de la crítica y las maneras, a veces taxativas, de encasillar a las producciones. En "Las patas del perro" (1994) el autor señala el interés de los críticos por las narraciones unitarias, sin tener en cuenta el discurrir de las mismas que en definitiva es lo que importa (Marías, 1994, 116).

Al igual que sus referentes literarios -Cervantes, Rabelais y Sterne- la prosa de Marías deriva por las fronteras del hilo central en donde aparecen personajes y episodios que relacionan subrepticiamente al relato, al cual potencian y enriquecen, pues, posiblemente sin ellas no existiría

narración. Los detalles impetuosos son los preferidos por el autor, los que mediante posteriores asociaciones se constituyen en una especie de nodo narrativo primordial en el relato. En "Nota sobre el texto" Marías denota algunos vicios de la crítica:

> ...la distancia temporal nos permite hacer con las obras de los antiguos cosas que nos parecerían intolerables en un libro de hoy (a saber: explicar lo que el autor, con sumo cuidado, procuró que fuera inexplicable; acabar con toda sutileza y toda ambigüedad; desterrar la arrogancia del escritor e introducir el servilismo más abyecto al lector; aventurar estúpidas hipótesis sobre misterios insolubles, etc...). (Marías, 1999: 44)

La posición de Marías sobre la crítica no solo se aprecia en sus producciones fuera del campo estrictamente literario, sino que también en sus novelas aparece la discusión al respecto. En *Mañana en la batalla piensa en mí* se hace referencia a esta vilipendiada tarea, así se observa cuando Víctor Francés alude a la actividad literaria de su amigo Ruibérriz de Torres:

> (…) como autor está olvidado excepto por los que llevan ya tiempo en la profesión y además no se enteran muy bien de los vuelcos y sustituciones, gente enquistada y poco atenta, funcionarios de la literatura, críticos vetustos, profesores rencorosos, académicos sesteantes y sensibles al halago y editores que ven en la perpetua queja de la insensibilidad lectora la justificación perfecta para holgazanear y no hacer nada, y eso en todas las sucesivas contemporaneidades. (Marías, 1994: 122)

Otros colegas del escritor hablan sobre la producción javiermariana en virtud de una especie de conciliación entre lo dicho por Marías y los modos de la crítica española en relación con sus trabajos. A raíz de la publicación de *Negra espalda del tiempo,* Mendoza pondera las letras de este autor en la narrativa contemporánea española y, advierte sobre la poca atención crítica sobre el autor entre ellos, algo que no sucede en otros países europeos en donde Marías goza de admiración:

> (...) sobre Javier Marías sólo se emiten opiniones personales: opiniones positivas o negativas pero siempre personales tanto de quien las expresa como con respecto al propio Marías [...] los tratados de literatura contemporánea lo sortean o lo despachan sin entrar en materia. Con los críticos, la cosa aún es peor: con las salvedades de rigor, no tanto su persona ni sus obras como su personalidad literaria parecen provocarles un rechazo desmedido. No creo que sea fútil preguntarse el porqué. (Mendoza, 1998, 40)

Después de la publicación de *Todas las almas* (1989) Marías tuvo que intensificar su perfil crítico y abordar cuestiones específicas del oficio de la escritura, conceptos de ficción, narración, pues esta novela lo puso en un lugar incómodo devenido de sus formas de construir y pensar la literatura como un discurrir entre lo factual y lo ficcional. En "Autobiografía y ficción", dos años antes de la publicación de la novela, reflexiona sobre la entrada de la autobiografía en la literatura, allí deja pistas de cómo será su manera de fusionar lo factual con lo autobiográfico en sus novelas, semejante al modo de Marguerite Duras, Thomas Bernhard o Félix de Azúa:

> (…) el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos "verídicos" o "verdaderos" o "no inventados". Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él [...] creo que es en esta delicadísima fórmula donde se encuentra la posibilidad de acometer la empresa que, como antes dije, cada vez me tienta e interesa más a pesar de mis comienzos y de mi novela primera, que la eludió tan tajantemente: abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción. (Marías, 1987, 68-69)

Marías sostiene en "Quién escribe" (1989) sobre el error de identificar al narrador/autor de *Todas las almas*, como así también en *Negra espalda del tiempo*, refiere a un procedimiento devenido de la entrada de aspectos de la vida factual del escritor convertidos en figuraciones en la obra, desde estas figuraciones se esbozan los lindes mal reconocidos entre la realidad y la ficción:

> Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en este tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. (Marías, 1998, 9)

Así entendidos los personajes de las novelas escritas a partir de 1986 se instauran en intérpretes y/o traductores, personas/jes que declinan sus propias voces según el mismo Marías lo afirma. El oficio de la escritura para Marías implica situarse en un lugar utópico en tanto y en cuanto tiene potencial de existencia, que es la ficción, y se torna radicalmente importante para los sujetos esta creatividad para poder entender lo que acontece en el mundo factual en el que las cosas

y los hechos, muchas veces las percibimos incompletas, inconexas e inexplicables, así lo sostiene en una entrevista con Pittarello:

> He descubierto que no solamente en la ficción se descansa, sino que empieza a parecerme un poco imprescindible para la vida. […] Puedo vivir sin escribir perfectamente. Lo que quizá empiezo a descubrir es que me resulta mucho más desagradable vivir sólo en el mundo de lo real. No tanto el hecho de escribir, no me considero tampoco de los escritores que necesitan escribir a diario. Pero sí tener esa otra dimensión, también fantasmagórica en el fondo, en la cual uno se siente más cómodo, en la cual se puede perder el tiempo, en la cual el tiempo cuenta de manera completamente distinta al tiempo de la realidad. (Pittarello, 2005, 74)

Mediante la invención, el escritor optimiza la realidad palpable, la posibilidad de hacerla comprensible minimizando esas zonas de incertidumbre que agobian al ser humano. Habitar la ficción presume gozar de otra dimensión del tiempo y con ello huir de lo que simplemente es anacrónico.

CONCLUSIÓN

> ¿Hacia dónde va la literatura?", le habían preguntado. "Va hacía sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición", había contestado impertérrito.
>
> Vila-Matas. *Doctor Pasavento* (2005, 14).

> …la lengua es metafórica en su conjunto, y hasta con las frases más nimias, corrientes e inocuas, las que podemos dar por más verídicas y seguras, estamos a menudo diciendo disparates, precisamente por estar recurriendo a una metáfora. Las más de las veces decimos sin saber lo que decimos, y el propio Ortega ponía este ejemplo: «si yo digo que "el sol sale por Oriente", lo que mis palabras, por tanto la lengua en que me expreso, propiamente dicen es que un ente de sexo varonil y capaz de actos espontáneos —lo llamado "sol"— ejecuta la acción de "salir", esto es, brincar, y que lo hace por un sitio de entre los sitios que es por donde se producen los nacimientos —Oriente—.
>
> Javier Marías. *Sobre la dificultad de contar* (2008, 11).

Cuando la modernidad entra en crisis muchas concepciones se revisan: cultura, sociedad, sujeto, literatura, autor, obra, entre otros. A partir de la segunda mitad del siglo pasado, y la publicación de François Lyotard *La Posmodernidad* (1980), la que advierte que el paradigma anterior ya no resuelve con eficiencia, no da respuestas a acontecimientos que son nuevos y por tanto no está preparado para afrontarlos, o directamente si ya existen jamás se ocupa de ellos. El cuestionamiento cobra ímpetu y se desata una revisión de conceptos mencionados y cuando hacemos foco en la literatura, entra bajo la mirada especular, así como también quien la produce; el autor pasa por varias cribas con la intención de observar qué hace, cómo lo hace, por qué lo hace, a quién responde si es que responde a alguien. En definitiva, se busca conocer las características de este nuevo sujeto que dista de aquél que nos presenta la modernidad, fuerte y seguro de sus acciones apuntadas al concepto de progreso. Ese sujeto individualista, retraído de cualquier responsabilidad ética, estética e intelectual, se convierte en impasible frente a los ideales clásicos

de verdad, bondad y belleza, que si bien, es cierto, son (re)planteados en cada momento histórico según las exigencias del inconsciente hegemónico de la época, sobrevivieron en el pensamiento occidental desde Platón a Kant, pasando por San Agustín. El análisis de este sujeto, que en una primera instancia puede parecer deshumanizado, en realidad está en busca de otra concepción de humanidad y ello lo instala en un entre-lugar -in-between-, un sitio rico en donde habitan las historias que Enrique Vila-Matas y Javier Marías imaginan.

El poder –que posiblemente cobre más ímpetu en el neoliberalismo, capitalismo- delinea la identidad del sujeto moderno; la misma termina siendo un traje demasiado ceñido que se confunde con la piel, este traje está prefigurado por el inconsciente del dominio: obreros de fábrica o escritores, personas de éxito o fracasados, siempre según la escala de valores de la lógica capitalista. De estas y otras variadas etiquetas trata de escapar Pasavento, quien lidia por despojarse de esa identidad-escama (Castro Hernández, 2015, 35), de esa coraza de escritor de prestigio que lo condiciona a ser sólo esto. Lo que se coloca en tensión es la idea de que la identidad es un constructo, un dispositivo que no siempre queda holgado, las más de las veces presiona, constriñe y moldea.

La máxima de Barthes (1989) que determina la muerte del autor se asume en la posmodernidad. El crítico francés exhibe y examina esta noción y establece su carácter histórico, su naturaleza de constitución discursiva impregnada de la ideología burguesa. Se cuestiona la idea de que es invención de la modernidad burguesa, como bien lo explica Castro Hernández (2015, 37): el poeta que permite reflejar su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son además ideas de ese proyecto moderno del Sujeto que coloca en jaque el estructuralismo.

El texto no contiene rasgo original del autor, es diferido en y mediante el lenguaje, como bien lo explica Barthes (1989), el escritor se circunscribe a reproducir un gesto siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostenta es la de fusionar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la cosa interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto.

A partir de lecturas que hacen Barthes (1986), Blanchot (1991) y Derrida (1978) se coloca la atención sobre la escritura y los textos, se corren de la escena de análisis las consideraciones acerca de las condiciones materiales del escritor y la escritura, rechazando la historicidad de los textos, la crítica marxista, la historiografía literaria –ya sea en clave positivista o del materialismo histórico- o la crítica biografista.

Las discusiones actuales advierten la obsolescencia de las nociones de la modernidad y prefieren ahondar el análisis instaurando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, deobservar otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales, en clave ensayística que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Vital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde se puede repensar el campo literario.

Habitamos en espacios indefinidos para cuyo prefijo "pos" parece ser el más conveniente. Y para nada esto significa una vuelta de páginas brutal, este estar más allá no quiere decir que estemos ante un nuevo panorama y menos es, necesariamente, trascender el pasado. Sin lugar a dudas que los inicios y finalizaciones temporales involucran cierres/apertura/cambios y todo ello implican muchas incertidumbres. Lo que percibimos como "más allá" crea eso incierto que incomoda pues la tendencia del hombre es dominar, se inclina a conocer lo que tiene ante sí y lo que no se devela provoca perturbación, ansiedad, lo interpela a un movimiento exploratorio que a veces se prolonga demasiado en el tiempo y se siente como a la deriva.

Las novelas de Vila- Matas y Javier Marías retoman a ese sujeto y sus avatares para relacionarlo a uno de los oficios más cuestionados(bles) de esta tan mentada posmodernidad: la escritura literaria. Lo que ambos autores proponen es trascender formas de concebir la literatura de manera ultra tradicionalista, instan a mirar en esos espacios indeterminados, indefinidos, fronterizos en donde se acuerdan las articulaciones de las divergencias culturales. Justamente, potencian estos pasajes vagos en donde construyen dispositivos para pensar idiosincrasias –singulares y plurales- que conciben otros signos de identidad, como también otros espacios de cooperación y debate en pos de establecer una idea de sociedad, una que admita esas polaridades,

discrepancias, multiplicidades. Vila-Matas y Javier Marías, crean en esos otros lugares intersticiales en donde las vivencias intersubjetivas y generales de nacionalidad producen pulsiones devenidas de intereses sociales, valores culturales, entre otros.

A lo largo de esta tesis vimos que los autores trabajados comparten aspectos de su forma de concebir la literatura –Rosa Montero, Arturo Pérez Reverte, Eduardo Mendoza y muchos otros ya mencionados. Esos aspectos tienen que ver con pensar la literatura como un discurso reflexivo que denominamos el gesto ensayístico artefacto teórico-metodológico nodal para revisar lo literario. El ensayo en estos autores trasciende la categoría de género menor para convertirse en el motor que los impulsa a reflexionar en clave prueba/error. Es decir, los autores valoran el proceso y no la culminación. Así vemos que Javier Marías dice que no se ciñe a un mapa para escribir, apela a la creatividad y a la espontaneidad y eso no resta la calidad de su prosa. Por otro lado, Vila-Matas juega con los géneros, concibe sus obras desde la hibridez lo que también nos coloca ante lo indefinido pues no se sabe lo que surge de ese mestizaje. En definitiva, ambos se posicionan en ese lugar fronterizo desde el cual discuten con sus pares tradicionalistas desde sus obras y desde otros discursos sociales pues ambos son articulistas de revistas y periódicos.

De esta manera pretenden redefinir el estatus de la literatura, de ser arte a convertirse en un discurso tan potente como el filosófico o el científico. Un discurso que atraviesa la vida de todas las personas y que permite construir, interpretar e interpelar diferentes acontecimientos. No se trata de realidad a la manera del positivismo, el posmodernismo implanta la conciencia de que cada sujeto percibe una parcialidad de lo que acontece, no solamente en la retícula social, sino también, en lo que él observa de su propia existencia. Por ello utilizamos el concepto de figuraciones para aludir a los personajes recreados por ambos autores, que constituye una confluencia entre aquellos referenciales y los ficcionalizados. No sólo en este corpus, sino en toda su producción, Vila-Matas y Javier Marías ensayan la fragilidad de la práctica literaria. Su visión crítica les exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma y exhibir los criterios éticos y estéticos que la posmodernidad deja a un lado.

Ambos autores al hablar indirectamente sobre sí mismos y de la época en la que viven realizan una insondable reflexión sobre la existencia y la condición del autor y consecuentemente sobre la escritura y la literatura. Lo novedoso aquí no es que dicha deliberación se realice mediante textos críticos, discursos filosóficos o teóricos, sino que surge desde los interiores de la propia ficción, de la misma narrativa. Las novelas al pensar sobre la vida dentro de su matriz narrativa, adquieren un plano especular. Así instalan dentro de sus obras esta otra visión del mundo; entonces la misma opera como un juego de espejos, al pertenecerse erige el reflejo de las teorías literarias y de las maneras de concebir al sujeto y al contexto socio-histórico. Por eso, como la constitución de este yo (pos)moderno se (re)construye constantemente y además es fragmentado, se lo concibe desde el gesto ensayístico, contemplando el proceso y sus fluctuaciones, anulando la posibilidad conclusiva. Desde esta posición se exhiben los escritores y presentan sus proyectos estéticos. Lo desconocido cede cuando el entramado subjetivo se filtra en las cavilaciones, cuando el creador (δημιουργός-demiourgós) organiza, además, un crítico (κριτικός- kritikós); este es el caso de ambos autores. Esto es el resultado de la supremacía que toma, en ocasiones, la función informativa; y la utilización de la libre asociación de ideas, sumada a la práctica de una escritura digresiva, en la que por parte de Marías examina sobre el paso del tiempo, la muerte y el nacimiento como algo inexorable al ser humano. Por otro lado, Vila-Matas aborda el proceso de la escritura, la identidad del escritor, su vínculo -muchas veces tormentoso- con el mercado, el autor y su responsabilidad con su oficio, entre otros aspectos.

Las figuraciones del yo, que constituyen una creación intrínseca para ambos autores se vuelven tangibles en un discurso bifurcado. Por un lado, la (auto)referencia devenida en figuración surge en los sucesos que cuentan–Vila-Matas y Marías- que discurren, por instantes, el ensayista y el crítico. Así, la interpretación y la introspección se funden con la ficción y la creatividad y se potencian cuando aparecen esos personajes literarios devenidos de una conjunción entre el ser y lo posible, lo que adquiere sentido a través de la especulación literaria. Dichas figuraciones se refuerzan con otros mecanismos, tal vez menos evidentes y se vinculan con otros como proyecciones – excusas y fundamento- para aludir a sí mismos. En las obras de ambos autores aparecen otros escritores que pertenecen a la evocación de la tradición literaria de la cual forman

parte, respetan y también desean distanciarse y así poder instalar otra tendencia narrativa; de esta manera sus libros constituyen el ejemplo palpable de ese anhelo por alejarse de la pesada tradición; por ello hallamos deformaciones, exageraciones, caricaturizaciones, entre otras estratagemas discursivas.

Las lecturas que realizan estos autores exhiben su posicionamiento crítico y edifican una cartografía de valores estético-literarios. Las figuras literarias que pergeñan, sobre las que reflexionan, potencian la complejidad de su escritura como también la significación del mundo de las letras en una noción de literatura intelectual en la que los detalles cobran relevancia máxima. La razón para mencionar a esos otros escritores radica en elaborar un archivo intelectual de autores, y en el caso de Vila-Matas constituyen figuras a las que él mismo denomina angeladas como Robert Walser, entre varios otros; y para Marías son modelos como Juan Benet. Podemos afirmar que este tipo de valoraciones evidencia una manera de pensar la literatura e, ineluctablemente, un modo particular de existir/ser autor. Este procedimiento de definir y exhibir una narrativa personal devenida de la investigación y evaluación de otras ajenas representa un reconocimiento de que nadie escribe desde la nada, todos construyen su existir desde esa polifonía que habilita a seguir creando, elucubrando en otras formas que respondan a la contemporaneidad de los modos de ver/percibir/ construir de la cultura. De esta manera, apreciamos en las producciones de Vila-Matas y Marías una percepción de la belleza artística en esa creativa combinación entre lo popular y lo intelectual, lo racional y lo sensible, como así también la reflexión sobre la misma.

Las obras de los escritores trabajados en esta investigación son fruto de una amalgama híbrida, mestiza ya que son pensadas con una dialéctica que reúne la autobiografía, la biografía, el reportaje, el diario, la ficción o el relato de viaje, y además de una forma determinante, por su carácter digresivo y errante, lo que hace de su esencia el mestizaje genérica a la que aludimos y el rechazo a una posible clasificación y consecuente contextualización. De esta manera, en este proceso deconstructivo, las obras son inclasificables, el arte de narrar se torna adrede ininteligible y el lector desarrolla una impresión de leer una anti-novela. La noción de trasgresión desborda la obra literaria y se convierte en otra forma de ser la escritura, como una bisagra que permite instar y desentrañar la frontera, ese espacio indeterminado y lleno de posibilidades entre la realidad y la

ficción. Lo que positivismo considera realidad y por extensión verdad se reconceptualiza en la contemporaneidad, no se enfrenta u opone, necesariamente, a la ficción. Estos autores proponen un ir y venir, un movimiento dialéctico espiralado que transforma a ambos conceptos y los vincula con la literatura y la vida misma en términos de existencia. Es decir, la literatura atraviesa las experiencias de vida que le otorgan comprensión, interpretaciones varias, todas válidas aunque algunas se contrapongan, al menos en la superficie. De esta forma el espacio literario, y sobre todo el novelesco se proyecta en heterogeneidad discursiva, supone que los géneros viven, se desenvuelven y experimentan mutaciones y, en ocasiones, llegan a transformarse en revoluciones.

La producción de Vila-Matas y Javier Marías resulta de un enclave histórico en donde los purismos genéricos, con más fuerza, se convierten en un concepto obsoleto, y posiblemente siempre lo fueron ya que podemos percibir un extenso recorrido –viaje a la manera de Manguel (2015)- configurado por obras literarias que desarrollan el papel de la crítica desde los espacios ficcionales, con la misma contundencia que los formales, y un ejemplo paradigmático resulta *El Quijote de la Mancha* que ya desde sus prólogos configura un canon estético y lo refrenda en el cuerpo de la obra, despliega mediante diferentes voces narradoras varias discusiones de índole estética lo que la convierte en ejemplo rector.

El proyecto estético de estos autores -Vila-Matas y Marías- está caracterizado por la reflexión asidua, la ponderación de la creación en intersticios, en entre lugares, donde hay una delgada y casi ausente línea que separa la ficción de la crítica, entre el arte y no arte, entre realidad y ficción, y entre autor y lector: columnas fundantes del posmodernismo. La postura palimpséstica-desconstructivista los (trans)figura en referentes de lo que mencionamos como posmodernismo. La hibridación genérica propicia una pluralidad discursiva en donde el concepto de frontera muta en un límite poroso, en donde se entrelazan, confluyen y convergen las culturas (Oxford y París) y consecuentemente géneros y discursos. En este itinerario la dinámica ensayística concierta la crítica y la interpretación, la puesta en valor y el despliegue de sentidos/significaciones. Concentra y expande el ciclo infinito del leer y del escribir, del nombrar y el interpretar, del mostrar y el demostrar, del explicar y el imaginar, reactualizando los procesos de crítica e interpretación de los textos de la cultura (Weinberg, 2003). Estos autores españoles no solamente aluden indirectamente

a sí mismos y a la época en la que viven, sino que además desarrollan una insondable cavilación sobre la existencia y la condición del escritor y, más aún, sobre la escritura y la literatura. Aquí la cuestión a resaltar es que la crítica no se realiza mediantes textos formalmente reconocidos como críticos, ensayos filosóficos o teóricos, sino que se realizan dentro de la propia ficción, en el núcleo de la narrativa. Las novelas al pensar sobre la vida dentro de su matriz narrativa, adquieren un plano especular reflexivo. Estos escritores sitúan dentro de la obra su enfoque sobre el mundo; entonces la obra, como en un juego de espejos, al ser parte de sí misma es eco también de las teorías literarias y de las formas de pensar al sujeto y al contexto socio-histórico.

Las biografías de los autores reales son narradas de la misma manera que las de los de los personajes de ficción, así se logran desvanecer los confines entre literatura y realidad mediante una acción que se realiza en ambos sentidos: así como los escritores reales son tratados como ficcionales, son literaturizados, los de ficción son tratados como sujetos de carne y hueso. Lo que resulta de este mecanismo es la nulidad de la distancia entre la literatura y la vida, el diseño de una realidad concebida desde la literatura y diferente donde lo referencial pierde total relevancia, así todo lo que pasa a formar parte de la ficción se concibe más real, auténtica que la propia vida.

Las novelas que analizamos en este trabajo exponen una crítica a este sujeto postmoderno caracterizado por Baudrillard (1984) o Lipovetsky (1993), como un individuo neonarcisista, consumista, que se resiste a toda responsabilidad para con la alteridad y a toda obligación con la realidad, como así también una ponderación de cierto humanismo, que no necesariamente corresponde al de la modernidad normativa, antes responde a una (re)lectura del mismo desde la actualidad, revela cierta presencia ética y estéticamente comprometida.

Por parte de Marías, el uso de materia prima heterogénea y disímil torna a *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* en un continuum, sin principio ni fin; se sitúan en una zona bisagra del relato de una vida y que puede ser reconocida como un conjunto de lecturas. Recrea una voz que posibilita la existencia de un yo en términos de un lugar discursivo, que por momentos le pertenece y por otros no, o lo atañe de una manera diferente a lo referencial. Le cabe como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se desarrolla la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante. En *Todas las almas* muta su voz escrita en una voz personal de otro, sin duda la creación de esta

voz se torna decisiva y funcional pues no solamente es narrativa sino que es profundamente reflexiva. La misma desarrolla un carácter que se cierne hacia el centro del narrador. Los escenarios se reproducen, los personajes aparecen y desaparecen con sostenida persistencia, unos temas derivan en otros, sin embargo, la narración siempre regresa al narrador y él se asegura de manipular los hilos. Lo fundamental es que el narrador, como si fuera un vigilante, contempla hasta los mínimos movimientos en forma conjunta –trama y personajes-; todo gira alrededor de la mirada del narrador. Esta avasallante mirada se aploma desde las primeras líneas de *Todas las almas*, que se avizoran entre unos tantos memorables comienzos de la novela entera española. En este sentido, esta novela es fundacional por múltiples razones, en principio porque en ella está ya el revés del tiempo, su negra espalda, aparece el leitmotiv de *Tu rostro mañana*, el esbozo de la saga de Redonda, figuras centrales, ambientes y temas de las obras que vendrán hasta las últimas líneas de *Veneno y sombra y adiós*–última entrega de *Tu rostro mañana*-. Sin duda lo más ponderativo es el origen del narrador, pues él otorga existencia a quienes surgen en las novelas, ellos se limitan a vivir para que Marías tenga materia para la escritura y se disipan cuando él se aparta.

La palabra del arte y el idioma narrativo de la voz de Marías, quiere representar con su voz escrita una brecha en el tiempo, aquella de la que también alude Arendt (1985). Recordemos que esta autora sostiene que la fábula de Kafka concierne al ser que piensa, al acto de pensar, en definitiva, al filósofo en cuanto consume en la brecha del tiempo una recisión del tiempo, y quien lo ilustra es Ortega y Gasset (1989) en la figura del Pensador de Rodin, que se constituye como la absoluta presencia del acto de pensar sostenida en el tiempo, y que Ortega había extendido a ciertos actos literarios. Marías adopta una postura semejante pues imagina en los quiebres de las narraciones y en sus continuos procesos reflexivos afincados en ellas. Lo que importa es hallar este intersticio del tiempo detenido, donde se abre una brecha definitiva en el tiempo, rescatándolo de la historia de su ser provisorio y del continuum al que le somete el eje del pasado, presente, futuro, para huir de la muerte. De esta manera queda explicitado el derrotero de Marías en su narrativa desde *Todas las almas* entre su voz como presencia, escrita, y también en cualquier caso, narrante como la experiencia del tiempo.

Nada es casualidad en Marías, mucho menos que aquella obra sea fundacional y por lo tanto esté concretamente el revés del tiempo y su negra espalda. Y que *Negra espalda del tiempo* - con este título y no otro- constituya la obra en donde este autor expone la gestación – y vida posterior- de esa otra novela pero sea la obra en la que, de forma manifiesta se pergeñe lo que *Todas las almas* había iniciado y lo que después *Tu rostro mañana* habita definitivamente. Es necesario detenernos en la reflexión que sobre la voz narradora hace el autor, con su propio nombre y desde sí en *Negra espalda del tiempo*, tal vez en el plano que nos encontramos, en el gesto ensayístico de las figuraciones no exista otra mejor evidencia que la prolongación del ciclo y la continuidad y trasformación de impulsos fundamentales, como el que rodea al personaje John Gawsworth, el extraordinario rey de Redonda, que a pesar de jamás ver su reino lo vende múltiples veces.

El propio Marías, en su conciencia y responsabilidad como agente cultural había glosado, fuera de la novela, y previamente en el artículo "El bastón de Moby Dick" (2016)[30], y dentro de ella con persistencia hasta el punto de poner en boca del narrador de *Negra espalda del tiempo* que los episodios dedicados a tal personaje en *Todas las almas* son las más referenciales de la novela (NET, 169). Asistimos a una solución literaria, disponible desde la antigüedad pero no muy explorada como en la contemporaneidad, un narrador personal distanciado de la figura del autor pero hasta cuando él lo decida incluir en el juego literario, con un objetivo específico destinado aquello que quiere contar desde el registro personal, evade hacerlo desde lo autobiográfico.

En *Tu rostro mañana* plantea una lectura (auto)ficcional –un juego de metamorfosis del yo con cruce de pacto ambiguo- genera perturbación con su figuración doble, que de ninguna manera es confusa y tampoco desea alcanzar la norma de un ser/no ser, como el de ser testigo, algunas veces, otras narrador, que entra y sale de la historia –porque la historia europea constituye un problema real a la que este testigo asiste para escucharla contar o para inquirir testimonialmente, o simple/complejamente reflexionar sobre su sentido- sin embargo, cuyo nombre propio Deza, tener dos hijos y luchar con un personaje de ficción como Custardoy le otorga varios privilegios, uno de ellos es su habilidad para decir el revés del tiempo y su negra espalda, una luz que se apaga, o dar

[30] Artículo que publica Marías el 16 de julio en la revista *Zenda, autores, libros y compañía. XLSemanal.*

cuenta de manera personal la violencia, una expuesta ponzoña, desde uno mismo, sin ser él –el autor- o poder exponer lo que no sucedió pero pudo suceder, o tan simple como anticipar el rostro que tendrá alguien mañana. Porque este juego se plantea desde una voz narrativa que surge para vivir el presente, el pasado y el futuro, para vivir desde dentro tanto hechos sucedidos como los imaginados de los que no fueron pero habrían pasado o fueron de una manera semejante, pero que no pueden decirse con menos violencia aunque sean inventados (Pozuelo Ivancos, 2010, 107). *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* son algunas de las obras de Marías compuestas por una materia prima diversa y disímil lo que las torna en obras sin principio ni fin, existen en una zona bisagra cronotópica del relato de una vida y bien puede ser reconocida como un conjunto de lecturas.

Marías crea una voz narrativa que invita a reflexionar acerca múltiples cuestiones y la delinea y potencia a lo largo de toda su obra. Ella desarrolla temas clásicos sobre los que vuelve en varias obras como la muerte, el secreto, la traición o cuestiones de índole literaria como la figura del autor, su labor con la épica tarea de escribir, entre otros. También apunta a la descarada comunicación sobre la(s) verdad(es) y sus modos de situarse en la sociedad, al empleo poco claro de lo ideológico-político y sobre las tendencias que genera el narrar/contar en el hombre y sus posibilidades de ser otro cada vez que desafía un relato y con ellos además anula/discute las identidades de los sujetos. Este autor logra la máxima complejidad narrativa en *Tu rostro mañana*, en ella logra ejecutar una voz reflexiva de un nivel especular dialéctico, transversal, ontológico capaz de discurrir sobre varios temas con solvencia indiscutible. Esta voz ya viene gestándose desde *Todas las almas* y en *Negra espalda del tiempo* se convierte en materia reflexiva y en *Tu rostro mañana* consigue terminar de diseñarla y darle la pulsión necesaria del ciclo, se presenta como una voz en el tiempo con todas las particularidades para sortear la muerte y quimeras de los engaños y de la historia. Desde la presencia del libro de Jean-François Lyotard, *La Condición Posmoderna*, y su ideología cobra fuerza la discusión sobre acontecimientos que tienden a variar en todos los órdenes de la escena social, controversias sobre diferentes prácticas como por ejemplo el repasar los discursos y sus derivas. Los cambios de los tiempos modernos empiezan a agrietarse: realidad/ficción, verdadero/falso, autor/lector, entre otros. Y por ese mismo sendero Marías en

Negra espalda del tiempo inicia un camino legendario y las narraciones posteriores se apropian o aluden a las pasadas existencias perdidas y nunca conocidas y las convierte en ficticias, dice el autor, y remata la frase con un potente pensamiento: todo lo podemos porque todo permanece, menos nosotros (1998).

El pensamiento de Marías atraviesa su producción, gestiona espacios de apertura en donde el sujeto que escribe no desaparece. Así, la escritura de este autor se desenvuelve como un juego que busca, inevitablemente, superar sus propias reglas y de esta forma pasa al exterior y dicha práctica no se trata de la expresión o de la exacerbación del gesto de escribir, no se trata del apego de un sujeto a un lenguaje: implica la gestión de un espacio en donde el escritor no es fagocitado/anulado, y así surge un yo reflexivo, uno capaz de tratar sin pruritos temas críticos de variada índole temática y forma de tratamiento. El personaje Javier Marías de *Negra espalda del tiempo* se refiere, con visión crítica, a la supervivencia de la escritura y del escritor y afirma que si no fuera por los libros nadie se entera de la existencia de esas personas, entonces para él los libros son el vehículo de existencia de voces silenciosas, pacientes, infatigables, mudas y resistentes como la suya, que va sin prisa pero persistente, llena páginas y oculta a quien las dice.

Vila- Matas y Javier Marías diseñan una voz, en tanto que lenguaje y exterioridad presume un disimulo del sujeto como corporeidad, ella lo torna exterioridad, lenguaje y simulacro de los signos, así pues el sujeto de la actualidad de ese discurso fija el inicio preciso del tiempo que remite a su destino incierto. La inquietud por ello es permanente en Marías, y *Todas las almas* no es la excepción y continúa en las demás producciones, se da por medio del mecanismo de insistir en hacer coincidir el narrador de aquella novela con *Tu rostro mañana* –llámese como se llame: Jacobo, Jaime o Jacques-. Esa voz aparece escrita en *Negra espalda del tiempo*, y si bien refiere a objetos que trascienden aún en la omisión de quien escribe, y refiere a lo que podemos llamar las huevas de la esa escritura, todo aquello que habita en el escritorio, lo que forma parte de ese proceso. Podemos identificar la idea de la existencia como un quedar afuera -Heidegger y Sartre- en tanto existencia humana, en antagonismo con la philis de los objetos, en esta articulación los humanos somos seres para la muerte. Marías trasciende los entes y apunta su inquietud por la continuidad de las narraciones y como corolario en los libros, cuerpos, en los que están contenidas.

Lo podemos apreciar con fuerza cuando leemos la frase "voces escritas". En esta instancia referimos a la memoria y el olvido relacionados a la escritura, según lo plantea hay que retroceder a la origen del vocablo pues los griegos tienen dos palabras para μνήμη-mnēmē y αναμνησία-anamnēsis. Aquélla habilita el recuerdo en estado pasivo, como una afección –pathos πάθος- es decir su llegada a la mente. Y ésta representa al recuerdo como objeto de una probabilidad, acordarse es ir en su búsqueda. Entonces la pregunta ¿cómo? planteada por la anamnēsis se aleja de la pregunta ¿qué? vinculada más estrictamente por la mnēmē. La segmentación del enfoque cognitivo y del pragmático tiene un accionar significativo sobre la reivindicación de fidelidad de la memoria respecto al pasado: esta aspiración deslinda el estatuto veritativo de la memoria. En este sentido posiblemente Marías comience el tratamiento sobre la perpetuidad de la narrativa por los objetos que la posibilitan –papeles, bolígrafos, máquinas, escritorio, etc. La cuestión se genera en torno a la escritura, a aquello que remite a los contenidos sobre la temporalidad esencial de la memoria, una forma de instaurar la dilación del tiempo y vincularse con lo esencial del hombre y su categoría transitoria.

Este modo de trabajar la escritura conlleva un compromiso ético, al cual ya nos referimos en el desarrollo del trabajo y en esta instancia de cierre retomamos para resaltar cómo lo posiciona ante la escritura, lo constituye en un agente cultural, con una mirada cavilosa que observa y se compromete con la creación de artefactos culturales anclados en lo discursivo, en travesías por tormentosas aguas como son los artículos que escribe para *El País*, el suplemento *El Semanal del Grupo Correo* -para el que deja de escribir pues considera haber sido censurado-, y la revista mexicana *Letras Libres*. Otro flanco complejo son las entrevistas en donde expone su concepción de la literatura a la que considera desgarrada por una constante urgencia, a la que ve excesiva, por vender sin considerar la calidad del objeto preciado: la obra. Sus artículos despiertan aceptación y rechazo, posee varios sin embargo los más polémicos y que generaron algunas confrontaciones al respecto de la literatura y sus derivas han sido ya mencionados en el cuerpo de esta tesis. En todos ellos reflexiona con un nivel de compromiso ético admirable, pues sabe que se enfrenta a posibles cuestionamientos de sus pares, y que sin duda llegan a provocar reacciones varias, sin embargo, no lo hicieron claudicar en su posición respecto de considerar a la literatura como una labor llevada a

cabo con seriedad y compromiso cultural y social. En estos artículos confluyen autor y crítico en donde se aventura a explicar qué genealogía de la literatura está en ella misma, de esta manera surgen los agentes culturales (Benjamín, 2002, 23) en menoscabo de los referentes de la realidad como materia novelable.

Marías concibe la creación del relato autónomo de la realidad factual, y se aleja de los fundamentos de la generación literaria del socialrealismo con un deber con el contexto diferente. Por ello, *Literatura y fantasma* simboliza un manifiesto de la poética del escritor. En él, el artículo "Errar con brújula" (1992) el autor refiere a su manera de escribir, mientras otros planifican él lo hace a la deriva, sin brújula, lo que implica que sus obras se construyen en la medida que se van escribiendo.

Este autor advierte a los recién venidos en el azaroso sendero de la crítica sobre los equívocos que desvalorizan a la investigación española contemporánea. Insiste en un prejuicio, quizás instalado en la crítica, el espacio en donde suceden los hechos- descartando que en la literatura solamente existe la realidad literaria-, la materia prima narrativa –anulando, así, el tratamiento de la misma- la historia, el correlato dialógico de la obra con otras contemporáneas, no con la biografía del autor, la posibilidad de que haya una lección moral y la errónea relación entre el concepto de literatura como mentira en vez de invención/creación. En *El destino de la literatura* (1999) Marías afirma que es difícil leerse envuelto en cuanto movimiento, tendencia o ideología lo ubican algunos estudiosos con normas a las que considera sin mucha lógica. En 1999 Marías enuncia unas 17 reglas que moderen las relaciones entre escritores y críticos. Sin duda alguna, una más de sus chanzas para poner en su sitio a aquellos que considera impertinentes, mediante el humor intima y reflexiona sobre el oficio de la crítica y las formas, muchas veces categóricas en que encasillan a las producciones cuando no deben serlo. También suma a la discusión el interés de los mismos por las narraciones unitarias, sin tener en cuenta el discurrir de la pluma que en definitiva es lo que importa (Marías, 1994, 116). Semejante a sus referentes literarios -Cervantes, Rabelais y Sterne- la prosa de Marías proviene de las fronteras del hilo central en donde aparecen personajes y episodios que relacionan subrepticiamente al relato, al cual potencian y enriquecen, ya que, probablemente sin ellas no existiría narración. Los pormenores arrebatados son los

favoritos del autor, los que mediante posteriores asociaciones se constituyen en una especie de nodo narrativo primordial en el relato. En definitiva, los personajes de las novelas escritas a partir de 1986 se forman en intérpretes y/o traductores, personas/jes que renuncian a sus propias voces según el mismo Marías lo asevera. El oficio de la escritura para Marías implica situarse en un lugar utópico en tanto y en cuanto tiene potencial de existencia, que es la ficción, y se torna radicalmente importante para los sujetos esta creatividad para poder concebir lo que ocurre en el mundo factual en el que las cosas y los hechos, muchas veces las avistamos incompletas, inconexas e inexplicables. Mediante la invención el escritor perfecciona la realidad palpable, la posibilidad de hacerla comprensible minimizando esas zonas de incertidumbre que abruman al ser humano. Habitar la ficción supone gozar de otra dimensión del tiempo y con ello huir de lo que simplemente es anacrónico.

En cuanto a Vila-Matas, edifica un dispositivo de funcionamiento, una compleja retícula de instrucciones, de maneras de figuración y reglas de cómo escribir sobre un tema tan escurridizo como la propia vida. La obra deviene ensayo, modelo de figurar la vida como un mapa de lecturas, una adición de citas de otros e instaura un proyecto abierto a la lógica y administra la autoficción de un escritor, algo titulado *Compendio abreviado de una vida portátil* (2003). Así, el autor se afilia a una raigambre de escritores atraídos por la figura de Walser -Canetti, Kafka, Seeling, Calaos, Coetzee, entre otros- para quienes el escritor suizo constituye un modelo de honestidad y de humildad, de entrega a la literatura y de aborrecimiento de las frioleras que con frecuencia se asocian a ésta, casi una imagen emblemática de la literatura pura, no enviciada por el mercado. Walser se convierte en la narrativa vilamatasiana, como también se aprecia en distintas recuperaciones de su figura, en el escritor símbolo de rechazo tajante al poder, a la modernidad monológica y sus axiologías, que confirma la idea de la explotación capitalista disipada con fuerza en cada una de las nociones que instala en circulación. Así Walser es evocado como símbolo ético y como mito literario. Vila-Matas, a través de Andrés Pasavento, reconoce que no puede ver en este escritor a una persona sino más bien a un personaje literario.

Vila-Matas crea a muchos personajes, figuraciones suyas, verdades que aparentan ser falsas y viceversa y así funda una identidad literaria. La escritura en su caso es un fármaco (Derrida,

1975), en su doble dimensión: veneno y medicina pues es en esta intersección que descubre su enfermedad y salvación. La noción de autor aparece en toda su obra, modestamente en *La asesina ilustrada, Paris no se acaba nunca,* con más fuerza en *Bartleby y compañía, El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*; no obstante, en todos sus textos la escritura advierte ecos de infinidad de escrituras precursoras por lo que se reconoce como una escritura rémora. Vila-Matas forja esa voz reflexiva –pensante y narrante- en la encrucijada de la ficción y el ensayo. En esta intersección concibe lo que él mismo denomina una vuelta de tuerca, un mecanismo literario, una manera de erigir escenarios fronterizos entre el yo y su percepción literaria y en esta travesía explora una misma acción desde Dante a Rousseau, de Kafka a Gombrowicz, pasando por sus *Recuerdos Inventados* y el artificio con los de Tabucchi, entre otros. Las fluctuaciones del yo instauran un acontecimiento que se desliza al correr de su pluma y en cada sincronía lo dota de una particularizada matriz. Lo que es relevante en este escritor –evocando a Nabokov- es la exigencia de concebir un estilo pues en definitiva es por lo que cada autor se diferencia y contribuye así a la polifonía literaria.

Las figuraciones del yo en Vila-Matas tal vez se conforman desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), no obstante, se observa en el conjunto de su escritura de ficción el dialogismo con su obra ensayística y artículos. Lo ensayístico surca toda su obra a tal punto que hay un correlato entre el yo ficticio y el yo factual en los distintos géneros, es decir, los ficcionales y aquellos que, aparentemente, no lo son. Esto se torna una marca estilística particular en las figuraciones vilamatasianas, en la que se gesta una voz narrativa afín al lugar reflexivo del ensayo; en ella se corporiza una extensa escala de prácticas experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el lapso de los tiempos modernos como consecuencia última de un largo proceso de subjetivación artística y filosófica, como observa Aullón de Haro (1992). Es decir que interviene con semejantes procedimientos formales en la autoficción, la novela autobiográfica y las figuraciones de las que venimos hablando, a saber, la superposición de estructuras ficcionales verosímiles, ya sea por la función representativa del pasado por parte del discurso narrativo-descriptivo, y por la relación con la historiografía siempre que hallemos un objetivo de veracidad reconstitutiva/creativa del referente real.

Sostenemos que en *Historia abreviada de la literatura portátil* toma forma el carácter en que Vila-Matas pergeña una voz narrativa personal. En *La asesina ilustrada*, tiene su origen más definido, allí aparece un escritor joven en la búsqueda de un horizonte creativo que a pesar de hallarse limitado por la poiesis tradicional ya vislumbra la necesidad de adoptar otros rumbos. Lo que en esta obra comenzamos a percibir la abdicación de una narrativa tradicional para dar paso a una lógica, a una secuencia, aparentemente desarticulada, esquiva, fragmentaria, minimalista para desembocar en una dialéctica escritural, un proyecto estético literario en torno al silencio/escritura/, disolución/identidad, y el contrapunto que las conduce es esa voz narrativa en clave ensayística. La multiplicidad del yo figurado se erige en el sujeto narrador, en una voz narrativa como figuración ella misma.

Vila –Matas concibe una imaginación en donde conviven lo ilusorio y lo fidedigno, ambos persisten totalmente idénticos, ya que de semejante forma alude a lo falsificado o difícil de atestiguar, como a lo ocurrido fehacientemente; dicho rasgo estilístico aúna los dos dominios: el real y el inventado. En la confluencia de lo serio y lo cómico reinventa los límites de los registros, el significado surge quimérico tras una algazara simuladamente ingenua; lo decisivo es que este autor unifica los dominios de lo ficcional y no ficcional fijando mundos ficticios en por ejemplo, el género del artículo, y también derriba a la par la expectativa de serio/cómico que está en el horizonte temático y tonal del género.

En *París no se acaba nunca* (2000), a pesar de que recaiga sobre ella la sombra de la autobiografía, se trata de la exploración por el mito de la formación/fundación del escritor. El aprendizaje de sus modelos, reside en establer puentes entre la modernidad vanguardista y las realizaciones posmodernas, la narrativa de este autor implica un vínculo con la tradición, aquella que la novela existencialista o neorrealista quiebra.

En sus novelas –por ejemplo en *Bartleby y compañía* anuncia lo que en el ensayo *Perder teoría* se precisa, el proceso de la escritura de la novela del futuro mediante cinco características como bien lo sostiene Vila-Matas: las conexiones con la alta poesía, el triunfo del estilo sobre la trama, la intertextualidad, la escritura percibida como un reloj que progresa, y la percepción de un paisaje moral ruinoso. Atributos, todos ellos, que el autor deja entrever como fragmentos

componentes del rompecabezas discursivo que representa su propia narrativa. Cada uno de ellos forma parte de una clase especial de bartlebys que, aun eligiendo hacerlo, no fueron capaces de hacerlo del todo, de arribar al final, de avizorar un cierre. Ellos encarnan una manera particular de aceptar la dificultad de la literatura de alcanzar su término, un modo de asumir los presupuestos teóricos devenidos en plena crisis de la modernidad, sin declinar por ello de la escritura. En esta peculiar forma de exhibir el síndrome Bartleby, el silencio literario se genera dentro de la propia obra, que nunca se concluye, que se deja voluntariamente tullida, como metáfora de la asimetría de la propia realidad.

En sus producciones examina la incansable búsqueda de un nuevo concepto de sujeto ético, reconoce que su mundo está continuamente en crisis y advierte que puede enfrentarlo con un pensamiento crítico que no incurra en fundamentalismos, y mucho menos dogmas, como lo hace el inconsciente moderno del poder, pero que tampoco festeje con juicio ligero e irresponsable el quiebre con el pasado, la muerte y el fin de todo aquello que nos vincula a la modernidad. Y en esta búsqueda reconoce en la figura de Walser al escritor puro, auténtico, verdadero; adjetivos desconocidos en la cosmovisión posmoderna-, alguien comprometido ética y estéticamente con la literatura y con la verdad – aunque la misma ya no revista un carácter universal sino particular-, divergente, quien se resiste a ser alienado por la tendencia neoliberal a convertirlo todo en una industria capitalista vacía de algún contenido revolucionario. Es decir, en su acepción etimológica y por ello fuertemente poética, algo que agita, remueve, turba, algo que impacta y provoca cambio rápida y profundamente, imposibilitando volver a ser el mismo, o lo que pasa con la buena literatura.

El escritor en búsqueda del mecanismo/dispositivo de su escritura constituye la principal figuración del yo narrativo/ensayista, pues el mapa de dicho recorrido se va haciendo en consonancia con dicha búsqueda, de allí el gesto ensayístico, aquello que se va gestando a medida que se desanda. En este trayecto la figura del escritor se convierte en un dispositivo que preside la escritura de cabo a rabo, en la dimensión del trazado de su organización. Por ejemplo, en *Paris no se acaba nunca* su construcción, es una performance, la de una conferencia, se quiere que la novela coincida con dicha conferencia pero aunque con sorna se afirme lo contrario, lo fundamental es

que se sostenga. Aquí lo que importa es dejar en claro que la escritura no es un objeto referencial, sino un sujeto protagonista, así el gesto ensayístico figurativo del escritor vilamatasiano es una forma, una estructura, un lenguaje/discurso y la forma más eficiente de darle existencia es hacer coincidir la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es objeto o resultado. En Vila-Matas este proceso constituye un texto, sus narradores también lo son y ese texto es al que el lector acude, instaurándose, en creación activa en la cual el escenario (la escritura) y su resultado (el texto) son una y la misma cosa.

En *Paris no se acaba nunca* el narrador refiere a la ironía y hasta se atreve a definirla, a ensayar una definición de la misma y hace un racconto de su existencia, menciona a que ya existía en Grecia –con Sócrates- y sostiene que la primera novela moderna es *El banquete* de Platón. Lamenta que en la Edad Media es vista con ojos de desconfianza, inclusive como una distorsión peligrosa y señala que vuelve a aparecer con Cervantes, con este autor logra echar raíces y llegar hasta nuestros días. En ese discurrir menciona a Piglia cuando dice que si la realidad es un complot, la ironía es uno privado, es decir, una conspiración contra ese complot. Como bien la concibe Vila-Matas, no es una rémora, forma parte de los mecanismos de representación del mundo, como figura dominante, pues expone un arco de sombra sobre el mismo. Y a fin de cuentas, es arte ya que es el único método del que disponemos para decir ciertas verdades. Y la mayor forma de ironizar es sobre la propia identidad. En definitiva, este concepto es el que usa a lo largo de toda su obra con la meta de concebir otra forma en la trama narrativa y dotar al texto de humor y complejidad poética. En este camino la ironía constituye un ethos intencional del autor pues la ironía genuina, aquella que posee una carga crítica que no puede evadirse sin alterar su esencia tiene poco que ver con la que presume Vila-Matas.

En conclusión, estos autores –Vila-Matas y Javier Marías- pergeñan una nueva estética alejada de lo tradicional, no rechazándola sino enriqueciéndola con una perspectiva reflexiva, profundamente crítica hacia la práctica escritural, el compromiso del escritor/autor, su identidad, la materia prima que forma parte de sus obras, antiguas discusiones de la crítica como la contraposición entre realidad/ficción, las estrategias que integran la narrativa, entre otros. Hay con estos autores una revisión de estos aspectos y una acción refrendando una posición frente a la

literatura que ya no es considerada por ellos como mero arte sino como parte de la existencia, un discurso que atraviesa a las personas y sin ella no podrían construir el mundo en el que viven, en mayor o menor medida, todos la necesitamos porque advierten que es una capacidad intrínseca del ser humano vinculada estrechamente al desarrollo de la imaginación. En este sentido Derrida (1996) dice que escribir es una cuestión del devenir, de aquello que está aconteciendo y por ello surca lo vivible y lo vivido. Hay existencia en la frontera, en el entresijo, ya que son espacios en donde destellan combinaciones entre géneros. Así, Vila Matas y Marías mencionan a autores que tal vez despuntaron por atreverse a escribir con este estilo desenfadado y sin tener en cuenta una mentada e inequívoca pureza en el género, aluden a Laurence Sterne, Thomas Mann o Robert Musil, y más cercanos a Winfried Georg Sebald, Claudio Magris, Antonio Tabucchi o el sudafricano Coetzee. Así, comienza el estudio de la narrativa española desde una perspectiva metaficcional; Gómez Trueba (2009) reconoce a autores españoles tales como a los que son objeto de este trabajo y Javier Cercas. Se aventura a estudiar el desarrollo de la metaficcionalización que dichos autores, construyen en sus obras, a partir de la confluencia de planos argumentales.

Cada uno de ellos tiene un autor cultor al cual admirar profundamente por sus cualidades ejemplares, en el caso de Vila-Matas es Robert Walser, figura en la que enaltece al escritor puro, auténtico, verdadero; adjetivos ignorados en la cosmovisión posmoderna-, alguien comprometido ética y estéticamente con la literatura y con la verdad – aunque, ahora apuntemos a un carácter particular-, divergente, quien se rechaza a ser fagocitado por la tendencia neoliberal que busca convertirlo todo en una industria capitalista desprovista de algún contenido revolucionario. En el caso de Javier Marías el autor al que considera su maestro es Juan Benet pues cree que su escritura reside en una prosa inspiradora que estimula a los que la leen. En la narrativa benetiana habita la cotidianidad del vivir sombras, incertidumbres, inquietudes y ofuscación y con estas emociones enfrenta las sensaciones que experimentamos en lo que identificamos como realidad. A pesar de que su prosa pudiera ser criticada por ser oscura y hermética, el suceso atraviesa la historia y en definitiva es lo que termina atrayendo en la narración, el lector se convierte en un conquistador de esta trama a medida que devela la sofisticada textura de sus palabras que habitan en los textos de

Benet, a tal punto llegan estas consideraciones que Marías lo hace responsable de ser el renovador de las letras españolas.

La fuerza devenida del neoliberalismo, capitalismo concibe la identidad del sujeto moderno y de tal modo que termina por convertirse en un ropaje demasiado estrecho: está prefigurado, por el inconsciente del dominio, obreros de fábrica o escritores, personas de éxito o fracasados, siempre según la escala de valores de la lógica capitalista. De estas y otras variadas etiquetas tratan de escapar los personajes de estos autores; lidian por despojarse de esa identidad-escama, de esa identidad- coraza de escritor de prestigio que lo condiciona a ser sólo esto. Lo que se coloca en tensión es la idea de que la identidad es un constructo, un dispositivo que no siempre queda holgado, las más de las veces presiona, constriñe y moldea.

Los últimos tiempos, específicamente las últimas décadas del siglo XX fueron convulsionados, y si debemos identificar una fecha clave posiblemente sea la de 1980, cuando Lyotard publica *La posmodernidad*, sin embargo antes ya la efervescencia del cambio era innegable. Estos cambios interpelan de una forma profunda a la cultura y cómo debemos descifrar lo que implica/exige reflexionar sobre una serie de cuestiones como lo trasnacional desde diferentes formas de vida. Esto no solamente implica aludir a la globalización comercial y financiera de diversas instituciones internacionales llámese Naciones Unidas, la Corte Penal o el Fondo Monetario Internacional, o del cine de Hollywood con su dominio de irrupción cultural. La literatura y en especial la novela son concebidas desde la imaginación de formas de vida alternativas, es decir, de componentes homogeneizadores de la cultura de masas, de los principios fundamentales de los organismos ya mencionados. Podemos decir, entonces, que la idea de imaginación social de Appadurai (2001) permite a los críticos/investigadores indagar la presencia de sitios alternativos de los ya conocidos, de índole global de lo literario. La literatura supone/compone formas de vida como vínculos entre elementos de otro modo observados alejados y así concierta fisuras de las configuraciones identitarias.

En este sentido, las producciones de Vila-Matas y Marías se desentienden del autor, se erigen como diferido en y mediante el lenguaje. Estos escritores se circunscriben a reproducir un gesto siempre preliminar, nunca original, la única potestad que ostentan es la de fusionar las

escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que jamás se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la cosa interior que tiene el propósito de trasladar no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto.

Los autores elegidos para este trabajo impulsan un objetivo y es el de ensayar la fragilidad/fortaleza de la práctica literaria; su visión crítica les exige experimentar, examinar al autor desde otro espacio novelesco-ensayístico donde predomina el tiempo del discurrir mismo, de la enunciación como punto dominante de la forma, y exhibir los criterios éticos y estéticos que la posmodernidad ha dejado a un lado. Optan por ahondar el análisis fundando nuevas categorías a partir de la capacidad de transgredir la norma y de cuestionar la ideología dominante, de reconocer otras sendas al lenguaje y la creación verbal, de concebir propuestas innovadoras y experimentales, en clave ensayística que acopien lo mejor de la tradición en que se reconocen y que también rechacen la extrema mercantilización de la literatura en la actualidad. Capital es explorar el entre-lugar en el cual hoy día aparece situado el escritor y desde donde poder repensar el campo literario.

Ambos conciben una noción de autor que construyen en sus producciones y así inauguran un intersticio, un entre-lugar- un in-between- concepto que no es precisamente moderno ya que se advierte el continuum semiótico, los tejidos que discurren en los textos, la existencia y potencia de todas las voces que se entrelazan con la propia de cada escritor; pero tampoco posmoderno pues ubica la energía en descubrir una identidad de escritor original, una voz auténtica, un filamento de literatura propia, si bien explora que la misma sólo puede emanar de una mixtura, reinterpretación, re-configuración del conjunto de voces y escrituras de las que se sustenta la literatura de todo autor. Posiblemente estos autores sean considerados divergentes en el panorama hispánico por habitar los márgenes del gusto tradicional español y que según su radical opinión subsiste como rémora del obsoleto realismo decimonónico.

En esta travesía concluimos que ambos escritores admiten la literatura en el conflicto, lo que implica que la misma sea pensada en la confluencia de otros discursos, que asimile y reelabore otras voces. Básicamente, aluden a una literatura que transgreda y desplace fronteras, que se anime a explorar zonas poco definidas y hasta sin definir, que deambule el silencio y surja de la

experiencia de lo ignoto. La idea de literatura que sustentan deviene tanto del arte modernista como de las vanguardias estéticas, y más aún consideran al escritor como el único capaz de forjar en el lenguaje lo particular y singular, de preservar al verbo de los fosilizados conceptos de la ciencia y la filosofía e inquirir en consideraciones impensadas, imaginar una nueva realidad mediante sus metáforas. Estos escritores han tenido la certeza y perseverancia para pensar una narrativa diferente y en particular el género novelesco tan permeable a cambios, transmutaciones que le posibilitan la existencia en diferentes épocas. Ambos huyen de esta tendencia y como ya se ha demostrado su hábitat son los entresijos, los intersticios habitados por narradores pensantes y que de esa forma se instituyen en narrantes de lo minimalista lo fragmentario y la digresión, de la cotidianidad que se torna densa como suele ser la vida misma y con ello refuerzan su ideología acerca de que la literatura atraviesa la vida y mediante los recursos que ella nos provee podemos hacerla más divertida. Ficción y realidad ya no corren por senderos paralelos, más bien se entrecruzan, son finamente tejidos mediante el humor que vertebra todo el proyecto estético de ambos, en mayor o menor media, con un final que más de las veces es apoteósico porque todo se torna materia prima narrante y pensante. Ambos desarrollan una manera de hacer teoría literaria o literatura teórica en toda su producción porque el gesto ensayístico discurre en todo el proyecto estético. Así los escritores liberan su pluma al juego infinito de la invención en donde no falta la reflexión, la complejidad, la inclusión de otras discursividades que tornan híbrido al texto y por tanto lo enriquecen. Así la literatura cobra un estatus diferente con Vila-Matas y Marías, además de ser arte su poder creativo le permite constituirse en un discurso capaz de competir con el de la ciencia o la filosofía en cuanto a la complejidad inherente a su esencia: la creatividad.

CORPUS

- Vila Matas, Enrique. (1977). *La asesina ilustrada.* Madrid. Ediciones Lengua de trapo.
- ..... (1996). *París no se acaba nunca*. Madrid. Anagrama.
- Marías, Javier. (1989). *Todas las almas*. Buenos Aires. Alfaguara.
- .....(1998). *Negra espalda del tiempo*. Buenos Aires. Alfaguara

BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

Enrique Vila-Matas

Novelas

- La Asesina Ilustrada. Mujer en el espejo contemplando el paisaje. Impostura. Nunca voy al Cine. Incluidas en *En un lugar solitario*. Barcelona. Lumen. 2011
- *Suicidios ejemplares*. Barcelona. 1991
- *Una casa para siempre,* Barcelona. Anagrama. 1988
- *Hijos sin hijos*. Barcelona. De Bolsillo. 1993
- *Recuerdos inventados*. Primera antología personal. Barcelona. Anagrama. 1994
- *Extraña forma de vida*. Barcelona Anagrama 1997
- *El viaje vertical*. Barcelona. Anagrama. 1999
- *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid. Alfaguara. 2000
- *Doctor Pasavento.* Barcelona. Anagrama. 2005
- *Exploradores del abismo*. Barcelona. Anagrama. 2007
- *Dietario voluble*. Barcelona. Anagrama. 2008
- *Ella era Hemingway / No soy Auster*. Barcelona. Alfabia. 2008
- Vila-Matas / Echenoz *Del´imposture en littérature / De la impostura en literatura*. Francia. Editions Meet. 2008
- *Perder teorías*. Barcelona. Seix Barral. 2010
- *Dublinesca*. Barcelona. Seix Barral. 2010
- *En un lugar solitario*. Barcelona. De Bolsillo. 2011

- *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona. DeBolsillo. 2011
- *Aire de Dylan*. Barcelona. Seix Barral. 2012
- *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona. Seix Barral. 2014
- *Porque ella no lo pidió*. Nueva York. New Directions. 2015

Cuentos

- *Nunca voy al cine*. Barcelona. Laertes. 1982
- *Una casa para siempre*, "libro de relatos y novela a la vez". Barcelona. Anagrama. 1988
- *Suicidios ejemplares*. Barcelona. Anagrama. 1991
- *Hijos sin hijos*. Barcelona. Anagrama. 1993
- *Recuerdos inventados*. Antología. Barcelona. Anagrama1994
- *Exploradores del abismo*. Barcelona. Anagrama 2007
- *Chet Baker piensa en su arte*. Antología. Mondadori/Debolsillo 2011
- *Niña, cuento infantil con ilustraciones de Anuska Allepuz,* Alfaguara 2013

Ensayos

- de *El viajero más lento. (El arte de no terminar nada*)
- *El traje de los domingos*. Madrid. Huerga& Fierro. 1995
- *Para acabar con los números redondos*. Barcelona. Pre-textos. 1997
- *Desde la ciudad nerviosa*. Barcelona. Alfaguara. 2000 (ed. aumentada en 2004)
- *Extrañas notas de laboratorio*. Venezuela. El otro, el mismo. 2003 (ed. aumentada en 2007)
- *Aunque no entendamos nada*. Barcelona. J.C. Sáez editor. 2003
- *El viento ligero en Parma*. México. Sexto Piso. 2004 (Madrid, 2008)
- *Y Pasavento ya no estaba*. Barcelona. Mansalva. 2008
- *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona. Debolsillo. 2011
- *Fuera de aquí*. Conversaciones con André Gabastou. (Galaxia Gutenberg). 2013

Entrevistas

- *En un lugar solitario*, Barcelona, DeBolsillo Mondadori. 2011

- "*Lo que pasa cuando no pasa nada*", Entrevista con Guadalupe Alonso, disponible en línea: http://www.enriquevilamatas.com/pdf/RevUnivMexico.pdf (página consultada el 25/11/12).

Javier Marías

Novelas

- *Los dominios del lobo* (Edhasa, 1971)
- *Travesía del horizonte* (La Gaya Ciencia, 1973)
- *El monarca del tiempo* (Alfaguara, 1978)
- *El siglo* (Seix Barral, 1983)
- *El hombre sentimental* (Anagrama, 1986)
- *Todas las almas* (Anagrama, 1989)
- *Corazón tan blanco* (Anagrama, 1992)
- *Mañana en la batalla piensa en mí* (Anagrama, 1994)
- *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara, 1998)
- La trilogía *Tu rostro mañana* (Alfaguara, 2002-2007), constituida por:
    - *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza* (Alfaguara, 2002)
    - *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño* (Alfaguara, 2004)
    - *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós* (Alfaguara, 2007)
- *Los enamoramientos* (Alfaguara, 2011)
- *Así empieza lo malo* (Alfaguara, 2014)
- *Berta Isla* (Alfaguara, 2017)
- *Tomás Nevinson* (Alfaguara, 2021)

Cuentos

- *Cuentos únicos* (Volumen 25 de *El Ojo sin Párpado*, Siruela, 1989; edición ampliada, Reino de Redonda, 2004)
- *Mientras ellas duermen* (Anagrama, 1990)

- *Cuando fui mortal* (Alfaguara, 1996)
- *Mala índole* (Plaza & Janés, 1998)
- *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables* (Alfaguara, 2012)

Ensayos

- *Vidas escritas* (Siruela, 1992)
- *El hombre que parecía no querer nada* (Espasa-Calpe, 1996)
- *Miramientos* (Alfaguara, 1997)
- *Faulkner y Nabokov: dos maestros* (Debolsillo, 2009)
- *Las huellas dispersas* (Contemporánea, 2013)
- *El Quijote de Wellesley: notas para un curso en 1984* (Alfaguara, 2016)
- *Entre eternidades y otros escritos* (2018)

Recopilación de artículos

- *Pasiones pasadas* (Anagrama, 1991)
- *Literatura y fantasma* (Siruela, 1993)
- *Vida del fantasma* (Aguilar, 1995)
- *Mano de sombra* (Alfaguara, 1997)
- *Seré amado cuando falte* (Alfaguara, 1999)
- *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol* (Aguilar, 2000)
- *A veces un caballero* (Alfaguara, 2001)
- *Harán de mí un criminal* (Alfaguara, 2003)
- *El oficio de oír llover* (Alfaguara, 2005)
- *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (Galaxia Gutenberg, 2005)
- *Demasiada nieve alrededor* (Alfaguara, 2007)
- *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás* (Galaxia Gutenberg, 2008)
- *Lo que no vengo a decir* (Alfaguara, 2009)
- *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad* (Libros del Lince, 2010)
- *Ni se les ocurra disparar* (Alfaguara, 2011)
- *Lección pasada de moda. Letras de lengua* (Galaxia Gutenberg, 2012)

- *Tiempos ridículos* (Alfaguara, 2013)
- *Juro no decir nunca la verdad* (Alfaguara, 2015)
- *Cuando los tontos mandan* (Alfaguara, 2018)
- *Cuando la sociedad es el tirano* (Alfaguara, 2019)
- *¿Será buena persona el cocinero?* (Alfaguara, 2022)

Literatura infantil

- *Ven a buscarme* (Alfaguara, 2011)

Traducciones

- *El brazo marchito y otros relatos*, de Thomas Hardy (Alianza Tres, 1974)
- *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (Alfaguara, 1978)
- *De vuelta del mar*, de Robert Louis Stevenson (Hiperión, 1980)
- *El espejo del mar*, de Joseph Conrad (Hiperión, 1981)
- *Ehrengard*, de Isak Dinesen (Bruguera, 1984)
- *El violinista ambulante*, de Thomas Hardy (en *Textos paralelos I. Cuentos británicos*, Turner, 1984)
- *El crepúsculo celta*, de William Butler Yeats (Alfaguara, 1985)
- *Religio Medici*, de Thomas Browne (Alfaguara, 1986)
- *Autorretrato en espejo convexo*, de John Ashbery (Visor, 1990)
- *Un poema no escrito*, de Wystan Hugh Auden (Pre-Textos, 1996)
- *Notas para una ficción suprema*, de Wallace Stevens (Pre-Textos, 1996)
- *Si yo amaneciera otra vez*, de William Faulkner (Alfaguara, 1997)
- *Desde que te vi morir*, de Vladimir Nabokov (Alfaguara, 1999)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENSAYO

- Adorno, Theodor. (1962) "La forma del ensayo" en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel.
- Arenas Cruz, María E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo*. *Construcción del texto ensayístico*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Aullón de Haro, Pedro. (1992). *Teoría del ensayo.* Madrid: Editorial Verbum.
- Casas, Arturo. "*Breve propedéutica para el análisis del ensayo"* Recuperado en http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm).
- Bense, Max. (1942). "Sobre el ensayo y su prosa". En *Cuadernos de los seminarios permanentes.* En chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://lecturayescrituraunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/unidad-2-bense1.pdf (Consultado el 02/12/2019)
- Cicerón. (1997). *Retórica a Herenio*. Madrid. Gredos.
- Clemente, José E. (1961). *El ensayo*. Bs.As. Ed. Culturales Argentinas.
- Escalante, Evodio. *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. Recuperado en versión digitalizada: http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html
- De Montaigne, Michel. (1962). "De Demócrito y Heráclito". *Ensayos*. I, L. Traducción de Constantino Román y Salamero. Buenos Aires. Aguilar. Pp. 303-305.
- Giordano, Alberto. (2005). *Modos del Ensayo*. De Borges a Piglia. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.
- Gómez-Martínez, José Luis. (1987). "Krausismo, Modernismo y ensayo". Ponencia presentada en 1977 en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Florida). Publicado originalmente en *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid, Taurus, pp. 210-226. Recuperada de versión digitalizada: http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/modernismo.htm
- Grüner, Eduardo. (2000). *Un género culpable*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones.
- Lukács, Georg. (1985). "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920). En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo.
- Maiz, Claudio. (2003). Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género. *Acta Literaria, nº 28*. Universidad de Concepción. Concepción- Chile.
- Mattoni, Silvio. (2001). *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno*. *La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba. Epóke.

- Montaigne, Michel. (1991). *Los ensayos*. México. Editorial Porrúa.
- Morson, Gary Saul. comp. Bajtín; ensayos y diálogos sobre su obra [1986], (México: UNAM-UAM-FCE, 1993), 150. Citado por Weinberg, Liliana en *Para pensar el ensayo*. México. FCE. 2004. Versión digital: http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primera.htm
- Ortega y Gasset, José. (1963). "Lector..." (1914). En *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Revista de Occidente. Pp. 1-2.
- Percia, Marcelo. (2001). *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Bs. As. Lugar Editorial.
- Rest, Jaime. (1982). *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL.
- Starobinski, Jean. (1998) ¿Es posible definir el ensayo?", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 575.
- Weinberg, Liliana. (2004). *Para pensar el ensayo*. México. FCE. Recuperado en versión digitalizada: http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primera.htm
- …….. (2004). *Situación del ensayo***.** México. FCE. Recuperado en versión digital: http://www.cialc.unam.mx/ensayo/situaci.htm
- ..... (2003). "Ensayo, interpretación y procesos de simbolización" en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México. CCYDEL-UNAM. Pp. 492-529.
- …… (2004). Umbrales del ensayo. México: Universidad Autónoma de México. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CAMPO INTELECTUAL- SEMIOSIS- GÉNERO-CANON-LITERATURA-MEMORIA- LECTURA- LECTOR

- AAVV. (1998). *El canon literario*. Madrid. Arco/Libros S.L.
- AAVV. (2001). *Boletín 9*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- Achúgar, Hugo. (1997). *Parnasos fundacionales, letra, Nación y Estado en el siglo XIX*. En Revista Iberoamericana Vol. LXIII; núm. 178-179. Enero-junio, 13-31.
- Agamben, Girgio. (2014). *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. Bs As. Adriana Hidalgo Editora.

- Alighieri, Dante. (2011). *Commedia, A Digital Edition*, ed. de Prue Shaw, Scholarly Digital Editions. (www.sd-editions.com/Commedia/index.html).
- Andrés-Suárez, Irene. (1998). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea*. Madrid. Verbum.
- Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada*. México, Trilce-FCE.
- Appiah, Kwame Anthony. (2007). *Cosmopolitismo*. Buenos Aires. Katz.
- Arán, Pampa. (2001). *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. Pp. 41
- Arán, Pampa. Barei, Silvia. (2005). *Texto. Memoria. Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba. El Espejo Ediciones.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Traducción trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid. Gredos.
- .....(2003). *Acerca del alma*. Madrid. Gredos.
- …….(1990). *De ánima*. En chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=10006 (Consultado el 23/10/2022)
- Arendt, Hannah. (1995). "La brecha entre el pasado y el futuro" (1961). En *De la historia a la acción*. Barcelona. Raidos.
- Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.
- Bajtín, Mijail. (2001). “Género, argumento y estructura en la obra de Dostoievsky” En *El problema de la poética de Dostoievsky*. Citado en Arán, Pampa. Apuntes sobre géneros literarios. Córdoba. Epoke. Pp. 41
- ..... (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza
- …….. (1985): “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
- Barthes, Roland. (1972). "Escribir, ¿verbo intransitivo?", recogido en R. Macksey y E. Donato. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructura lista*.

Barcelona. Barral Editores. Pp. 153-164

- ..... (2004). *El placer del texto. La lección inaugural*. Bs.As. Siglo XXI.
- ……(1980): *S/Z*. 1970. Madrid: Siglo XXI. Trad. de N. Rosa.
- .....(1987) "La muerte del autor" (1968). En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona. Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1984). *Cultura y Simulacro.* Barcelona, Cairos.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata.
- Benjamin, Walter. (2004). *El autor como productor*. México. Editorial Ítaca.
- ..... (2008). *El Narrador*. Santiago de Chile. Metales Pesados.
- Benvéniste, Emile. (1997). Problemas de Lingüística general. Madrid. Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario.* Barcelona: Paidós.
- Block De Behar, Lisa. (1987). *Al margen de Borges*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- ……. (1994). *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México. Siglo XXI.
- Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona. Editorial Alba.
- .....(2019). *Pequeño Órganon para el teatro*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calvino, Ítalo. (1983). "¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)" en *Punto y aparte*. Barcelona: Brughera.
- ..... (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid. Ed Siruela.
- Camblong, Ana María. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba
- …… (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba. Alción Editora
- ……. (2015). "Umbrales paradójicos". *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS.
- Carrillo, Pedro César, Larrañaga, Elisa y Yubero, Santiago. (2002). *Libros, lectores y mediadores*. Cuenta: Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla- La Mancha.

- Casanova, Pascale. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- …….. (2002). "Del comparativismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales". *Anthropos*. No. 196.
- Catelli, Nora. (1991). El espacio autobiográfico. Barcelona. Lumen.
- De Certeau, Miguel. (1999). *La cultura en Plural*. Bs.As. Editores Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Félix. (2000). *Rizoma*. Bs.As. Pretextos.
- Deleuze, Gilles. (2010). *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- ..... (1989): *Pliegue. Leibniz y el barroco*. España: Paidós.
- ……. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona. Anagrama.
- De Man, Paul. (1991). La autobiografía como desfiguración. Suplemento *Anthropos*, Nº 29. Consultado enl 12/98/2015 en chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/08/de-man-p-la-autobiografc3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf
- Derrida, Jacques. (1998)."El fin del libro y el comienzo de la escritura". *De la gramatología*, Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti. Siglo XXI, México. Pp. 11-35. Edición digital de Derrida en castellano.
- ..... (1982). "La ley del género", "La loi du genre", en Glyph, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- ..... (1996). *Envío*. Discurso inaugural del XVIII congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema «La representación». Trad. de Patricio Peñalver. En www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- ……. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Pp 98
- ..... *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. Paidós: Edición digital de Derrida en castellano
- ……..(1975). "La farmacia de Platón". *La diseminación.* Madrid Fundamentos.

- De Toro, Alonso. (1991). Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa posmoderna). Revista Iberoamericana N° 155/156.
- Diez Cobo, Rosa María. (2006). *Nueva sátira en la nueva ficción postmodernista de las Américas*. Valencia. Universitat de València.
- Dotras, Ana María. (1994). *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils.* París. Galillée.
- Duras, Marguerite. (2021). *Escribir*. Editor digital: Titivillus. ePub base r2.1
- Eco, Umberto. (2002). *Sobre Literatura*. Barcelona. Ed. Rquer.
- ..... (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.
- ..... (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona Lumen.
- ..... (1992). *Obra Abierta*. Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- ..... (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid. The Press Syndicate Of The University Of Cambridge.
- ..... (1993). *Lector in fábula*. Barcelona. Lumen.
- Fernández, Macedonio. (1974). *Teoría*. Editor digital: Titivillus
- Freire, Paulo. (1986). "La importancia del acto de leer", en *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Siglo XXI. México. 4a ed., p. 94
- Foucault, Michel. (2005). *El orden del discurso*. Bs.As. Tusquets Editores.
- …… (1999). "Qué es un autor". En *Entre filosofía y literatura (Obras esenciales, I*). Barcelona. Paidos.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Verdad y Método*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- García Canclini, Néstor. (1979). *La producción simbólica*. México. Siglo XXI.
- .....(2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós.
- García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. (1995). *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción).* Madrid. Cátedra.
- García Yebra, Valentín. (1974). *Poéticas de Aristóteles*. Madrid. Edición Gredos.
- Geetz, Clifford. (1983). *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa.

- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.
- ..... (1989). *Figuras II*. Barcelona. Lumen.
- Goffman, Erving. (1983). "Los ritos de las relaciones en público" en Relaciones en público. Madrid. Alianza. Incluido en Magadan, Cecilia *Blablabla. La conversación. Entre la vida cotidiana y la escena pública*. Buenos Aires. La Marca.
- ..... (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Gómez Trueba, Teresa. (2009). "Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y "novela" contemporánea". *Ínsula*. 754, octubre. Pp. 2-5.
- Greimas, A. J. (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Versión española de Esther Diamante. Madrid. Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid. Gredos.
- Hannerz, Ulf. (1996). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid. Cátedra.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2003). *Lecciones sobre estética*. Madrid. Proyectos Ánforas.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. (2000). *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid. Editorial Verbum. Pág. 87.
- Historia de la Literatura Hispanoamericana. (1986). Madrid. Ed. Castalia, (p. 378). Citado por Mª del Carmen González-Cobo Dávila en *Anales de Literatura Hispanoamericana, nº 17.* Ed. Univ. Complutense. Madrid. 1985. Versión digital: www.ucm/BUCM/revistas/rll/02104547/articulos/ALNJ8888110105A
- Hohendahl, Peter Uwe. (1987):"Sobre el estado de la investigación de la recepción". En J. A. Mayoral (comp.). *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Hutcheon, Linda. (1980). Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Toronto: Wilfred Laurier University Press.

- Ingarden, Roman. (1998). *La obra de arte literaria*. México. Taurus.
- Iser, Wolfgang (1987). "El proceso de lectura". Mayoral, José Antonio (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- ……., "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en José Antonio Mayoral (ed.),
- …… (1987). *El acto de lectura. Teoría del efecto estético* [1976] (Trad. J. A. Gimbernat y M. Barbeito). Madrid. Taurus. Pp. 175-177.
- Jarauta, Francisco. (1998). "Fin de siècle: ideas y escenarios", en Teresa Rocha (ed.). *Miscelánea vienesa*. Cáceres. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones. Pp. 29-36.
- Jauss, Hans Robert (2000). *Historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Larrañaga, Elisa; Yubero, Santiago. (2005). El hábito lector como actitud. El origen de la categoría de "falsos lectores" *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*. Núm. 1. Pp. 43-60. Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, España.
- Lázaro Carreter, Fernando. (1979). "Sobre género literario" en *Estudios de poética*. Taurus. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles. (1993). "Modernismo y posmodernismo". *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Barcelona. Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona. Anagrama.
- Lotman, Iuri. (1996). "El texto y la estructura del auditorio" en *La semiósfera - Semiótica de la cultura y del texto*. Universitat de Valencia. Frónesis. Cátedra.
- Llovet, Jordi. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona. Editorial Airel.
- Fernández, Macedonio. (1997). *Teorías*. Capital Federal: Corregidor.
- McHale, Brian. (1992). Constructing *Postmodernism*. Londres: Routledge.
- Manguel, Alberto. (2014). *El viajero, la torre y la larva. El Lector Como Metáfora*. México. Fondo de Cultura Económica.

- Marx, Karl. (2001). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. En http://www.galeon.com/bvespartaco/principal.htm
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. (1997). *La vanguardia*, 28 de febrero.
- Maydeu, Javier Aparicio. (2009). "La sedición de los géneros en el siglo XX (o "novela" es todo aquello que se lee como tal) esbozo para un ensayo. En *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. ISSN 0020-4536. Nº 754. Pp. 6-9
- Marías, Julián. (1964). "Ensayo y novela", en Ensayos de convivencia, en *Obras*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III. Pp. 242-247.
- Mbaye, Djibril. (2014). Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la "segunda fila". En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, nº 31. Primer semestre. Pp. 203-211.
- Mendoza, Juan José. (2014). Teoría y Crítica de la literatura española contemporánea en el contexto internacional de la literatura. *Olivar*. 15 (21), 23-32. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6624/pr.6624.pdf
- Michael, Joachim- Klaus, Markus Schaffauer. (2006). El pasaje intermedial de los géneros. En Alfonso de Toro coord.: *Cartografía y estrategias de la "postmodernidad" y de la "postcolonialidad" en Latinoamérica. "Hibridez" y "Globalización"*. Barcelona. Iberoamericana – Vervuert. Pp. 473-515.
- Moretti, Franco. (2000). "Conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review* (edición en español) 3. Disponible en http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR23503&pdflang=es (última consulta: septiembre de 2013).
- ..... (2003). "Nuevas conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review* (edición en español) 20. Disponible en http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR25402&pdflang=es (última consulta: septiembre de 2013).
- ..... (2007). *La literature vista desde lejos*. Barcelona: Marbot.
- Morin, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona. Gedisa.

- Navajas, Gonzalo. (2002). *La narrativa española en la era global*. Imagen-Comunicación-Ficción. Barcelona: EUB.
- Ortega, Julio (ed.). (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega, Julio (ed.) (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Ortiz, Renato. (2005). *Mundialización: saberes y creencias*. Barcelona: Gedisa
- Ortega y Gasset, José. (1989). "Ensayo de estética a manera de prólogo" (1914). *Obras completas*, Tomo VI. Madrid. Alianza Editorial-Revista de Occidente.
- …… (1966). En torno a Galileo. *Obras completas*. Tomo IV. Madrid. Tecnos
- Parret, Herman. (1993). *Semiótica y Pragmática*. Bs.As. Editorial S.A.
- Pareyson, Luigi. (1960): *Estetica: teoria della formatività*, 1954. Bologna: Zanichelli.
- Peplo, Fernando Franco. (2014). "El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler". En *Colección. Documentos de Trabajo*. Córdoba. Editorial CEA ISSN 2362-440X / Año 1. Número 3
- Pérez, Julián. (1995). *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.
- Pérez Parejo, Ramón. (2002). "La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimia en internet", en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 26, (Consultado el 23/08/2000). www.ucm.es/info/especulo/numero 26
- Platón. (1988). *Diálogos. IV República.* Madrid. Gredos.
- Raible, Wolfgang. (1988). "¿Qué son los géneros?", en AAVV: *Teoría de los géneros literarios. Madrid. Arco.*
- Rama, Ángel. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 3ª. Edición.
- ..... (1986). *La ciudad letrada*. Hanover. Ediciones del Norte.

- Ricoeur, Paul. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile. Ed. Andrés Bello, Traducción, prólogo y notas: Victoria Undurraga.
- ..... (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires. FCE.
- Rifaterre, Michel. (1983). "Hermeneutic models". En *Poeticstoday*, vol. 4. Pp. 7-16 ("Modelos hermenéuticos", 2004), traducción y notas por Vicente Bernaschina Schmann.
- Rimmon-Kennan, Shlomith. (1983). *Narrative fiction for contemporary poetics*. London and New York. Seldan, Raman.
- Rorty, Richard. (1997). "El progreso del pragmatista". En G*Interpretación y sobre interpretación*. Madrid. The Press Syndicate Of The University Of Cambridge.
- Rosa, Nicolás. (1997)."Lecturas impropias" en *La lengua del ausente*. Bs. As. Biblos.
- ..... (2004). "El olvido textual" en *El arte del olvido*. Rosario. Beatriz Viterbo.
- .....(1993). "Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina", en *Punto de vista* nº 12. Junio-julio. Pp. 9-10.
- Robbe Grillet, A. (1974). *Pour un nouveau Román*. París. Gallimard. imp. 1964 y Natalie Sarraute L'ére du soupgon. París. Gallimard.
- Said, Edward. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate.
- Sánchez Torre, Leopoldo. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo. Departamento de Filología Hispánica. Pp. 133-135.
- Sánchez, Yvette/Spiller, Roland (eds.) (2004). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros.
- ……. (eds.) (2009). *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Sánchez-Pardo González, Esther. (1991). *Postmodernismo y metaficción*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- Sarzana, Jean- Pierrot, Alain. (2010). *Impressions numériques*, www.publie.net. Publicado en línea el 30 de octubre.
- Schentjes, Pierre. (2005). "L 'ironie", en *Dictionnaire des termes littéraires*. Éd. de poche.

- Steiner, George. (2001). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. 1975. Barcelona. Fondo de Cultura Económica. Trad. de A. Castañón.
- Todorov, Tzvetan. (1991). *Simbolismo e interpretación*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- ..... (1975). *Poética*. Bs. As. Losada.
- Todorov, Z. y Ducrot, O. (2003) "Géneros Literarios" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- ..... (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores.
- ……. (1972). "Los géneros literarios" en *Introducción a la literatura fantástica*. Bs.As. Tiempo Contemporáneo.
- ..... (1998). "El origen de los géneros". En Miguel A. Garrido Gallardo (compilación de textos y bibliografía).*Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco/Libros. Pp. 31-48.
- Tomachevski, Boris. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid. Ediciones Akal.
- Topuzian, Marcelo. (2014). La literatura mundial como provocación de los estudios literarios. *Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Universidad Tres de Febrero. Número 1. Año 1. Julio. (Consultado el 14/08/2017) https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/102836/CONICET_Digital_Nro.ce89e81c-e6f9-4f7a-99df-dae88047aed3_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Uscatescu, George. (1967). *Fronteras del silencio*. Madrid, Editora Nacional.
- Vauthier, Bénédicte. (2004). *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- ..... (2007). "Transfiguraciones y juegos de las escrituras del yo en París (Ernest Hemingway, Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas)". *Hispanogalia. Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte*. III. Pp. 181-194. ISSN 1962-4948
- Vattimo, Giani. (1989). *La Sociedad Transparente*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Viñas, David (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1980
- Wittgenstein, Ludwig. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Editorial Crítica.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA LITERARIA SOBRE LOS AUTORES ANALIZADOS

- Alberca, Manuel. (2005). "La vueltas autobiográficas de Javier Marías". *Cuadernos de narrativa de Javier Marías*. Universidad de Neuchâtel. Pp 49-72
- Alameda, Irene Zoe. (2005). "La voz narrativa como argumento cons-tante". En Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.). *Javier Marías. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco/Libros. Pp. 73-90.
- Alonso, Guadalupe. "Lo que pasa cuando no pasa nada", Entrevista con Enrique Vila-Matas, disponible en línea: http://www.enriquevilamatas.com/pdf/RevUnivMexico.pdf (página consultada el 25/11/12).
- Aranda Silva, Alfredo. *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas La crítica de un escritor*. Universidad de Barcelona. 2017 Recuperado en https://hispanismo.cervantes.es/publicaciones/escritura-articulistica-ensayistica-enrique-vila-matas-critica-un-escritor
- Bartual, Roberto. "Entrevista a Enrique Vila-Matas". *Factor crítico. Revista de Cultura*. Recuperado en http://www.factorcritico.es/numero-de-verano-la-guerra-fria/entrevista-vila
- Bertrán, Santiago. (2019).La visión responsable de Javier Marías: Una narrativa entre el pensamiento literario de Julián Marías y la literatura como reconocimiento de Marcel Proust. En *Artes del Ensayo. Revista Literaria sobre el Ensayo Hispánico.* Número 3. pp. 215-244. ISSN: 2462-5035 http://www.raco.cat/index.php/artesdelensayo-DOI:10.31009/ae.i19.12
- Bouveresse, Jacques citado en Zamorano, Julie. *La literatura como vehículo de pensamiento: Georges Perec y Enrique Vila-Matas*. Recuperado en http://www.academia.edu/5134342/La_literatura_como_veh%C3%ADculo_de_pensamiento_Georges_Perec_y_Enrique_Vila_-_Matas
- Bradu, Fabienne. (2006). "Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas". *Letras libres*. Enero. (Consultado el 27/08/2021) http://www.letraslibres.com/index.php?art=10961.

- Burnside, John (2007) "Salva académica contra la plaga de libros malos". En Margarita Heredia (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona. Editorial Candaya.
- Calderón, Demetrio Estébanez. (1999). *Diccionario de términos literarios. Madrid.* Alianza. Pp. 667
- Carrasco, Cristina. (2007). *Autobiographical Metafictions in Contemporary Spanish Literature.* Recuperado En https://repositories.lib.utexas.edu/server/api/core/bitstreams/0553e16d-d974-4b76-8929-e9355800b5fd/content
- Cuñado, Isabel. (2012). La cuestión moderna en Javier Marías, *Ínsula*, 785-6, mayo-junio. 24-7.
- Disanti, Marisa –García Saraví, Mercedes -Lemes, Karina. (2005). Lecturas de las lecturas. Una aproximación a la biblioteca, las carpetas de citas y la escritura de Gustavo García Saraví. XIII Congreso Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán.
- Durán, Manuel. *Javier Marías: Un novelista para nuestro tiempo*. Recuperado en http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/duran.html
- Escudero, Xavier. (2013). *Dietario Voluble* de Enrique Vila-Matas. Badia, Alain/Blanc, Anne-Lise/García, Mar (eds.). *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*, p. 288.
- Faber, Sebastián. (2009). La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, Tu rostro mañana y el debate sobre la memoria histórica. En *Grohmann y Steenmeijer* 203-233.
- Ferro, Roberto. (2003). El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi? En http://www.hispanista.com.br/revista/El%20mal%20de%20montano.pdf
- Fuertes Trigal, Siridia. (2011). "La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla". *Olivar* vol.12 no.16 La Plata jul./dic.

- González de Canales Carcereny, Júlia. (2016) *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación.* Anthropos. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá (https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2927650/), el día 2023-01-15.
- Grohmann, Alexis. (2011). Javier Marías, Negra espalda del tiempo: de errabundos hacia la nada. (Consultado 20/08/2017). En https://www.researchgate.net/publication/334889446_Javier_Marias_Negra_espalda_del_tiempo_de_errabundos_hacia_la_nada
- ..... (2008). Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías. *Revista Iberoamericana*. Vol VIII.
- ..... (2009). La literatura como paradoja. In A. Grohmann, & M. Steenmeijer (Eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*. (pp. 161-169).
- Guelbenzú, José María. (2007). "Otro camino para la novela". En Margarita Heredia (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona. Editorial Candaya.
- Ledesma Pedraz, Manuel. (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén. (ed.).
- Lemes, Karina Beatriz. *Los extremos de la literatura en Enrique Vila Matas*. Tesis de Maestría presentada para obtener el título de "Magíster en Semiótica Discursiva". Marzo 2016. En chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://rid.unam.edu.ar/bitstream/handle/20.500.12219/1888/TM_LEMES_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultada marzo 2017)
- Lledó, Eduardo. (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria.* Barcelona, Editorial Crítica.
- Marías, Javier (1993). "Desde una novela no necesariamente castiza" (1984). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp. 45-61.
- ..... (1993). "Autobiografía y ficción" (1987). *Literatura y fantasma*, Madrid. Siruela. Pp. 62-69.

- ……. (1993). “Contagio” (1988). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp.43-44.
- …… (1999). “Retrato imaginario del artista en casa” (1988), *Pasiones pasadas*. Madrid. Alfaguara. Pp.85-89.
- ..... (1999). “La dificultad de perder la juventud” (1989). *Pasiones pasadas*. Madrid: Alfaguara. Pp.221-237.
- ……. (1999). “Añoranza del árbitro» (1988), *Pasiones pasadas*. Madrid. Alfaguara. Pp.191-196.
- …… (1993). “Errar con brújula” (1992). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp.91-93.
- ……. (1993) “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp.117-122.
- .....(1993). “Cabezas llenas” (1992). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp. 249-263.
- ..... (1993). “Una invitación” (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid. Siruela. Pp.133-137.
- ..... (1995). “Las patas del perro” (1994). *Vida del fantasma*. Madrid. El País Aguilar. Pp.112-116.
- …… (1999). “La muy crítica crítica”. *El País*. 2/10/. Pp.17-18.
- ..... (2001), “Hijos de jetas”. *Harán de mí un criminal*. Madrid Alfaguara. Pp. 76-78
- ……. (1964). “Ensayo y novela”, en *Ensayos de convivencia, en Obras.* Madrid. Revista de Occidente, vol. III. Pp. 242-247
- …….. (1996). “Contar el misterio”. En *Pittarello* ed. 455-9.
- Mendoza, Eduardo. “El extraño caso de Javier Marías”. *El País*. 18/11/1998.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2002). “Enrique Vila-Matas, la casa y el mundo: en torno a Lejos de Veracruz”. Cuadernos de narrativa. Grand Séminaire 7. Universidad de Neuchâtel.

- ..... (2007). “El nuevo Don Quijote” en Margarita Heredia (ed.), Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica, Barcelona, Editorial Candaya,
- Nácher, Max Hidalgo. (2022). *Los estudios literarios en Argentina y en España Institucionalización e internacionalización*. Rosario. Ediciones UNL, Archivo Digital: descarga y online ISBN 978–987–749–360–3
- Navarro Gil, Sandra. (2004). “Una Aproximación Al Estilo Literario De Javier Marías”. En *Revista De Filología*, 22; enero. Pp. 187-193. Recuperado en http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20FILOLOGIA/22-2004/15%20(Sandra%20Navarro%20Gil).pdf
- ..... (2007). La literatura según Javier Marías. En *Revista Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Pfeiffer, Michael. (1999). *El destino de la literatura*. Entrevistadora ed. Barcelona. El Acantilado,
- Pittarello, Elide. (2001). "Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso". Recuperado en https://scholar.archive.org
- Pozuelo Yvancos, José María. (2014). *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Editum.
- ..... (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Madrid. Ensayos Literarios.
- Prósperi, Germán. (2010). “Enseñar literatura en la universidad: actualidad de una práctica” en *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario*”. Recuperado en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35591
- Rodríguez de Arce, Ignacio. (2000). Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes. (2009). “Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual”, en *Ínsula*, 754, octubre. Pp.19.

- Román, Gabriela Isabel. *El microrrelato en tres escritores argentinos: Marcos Denevi, Isidoro Blaintein y Hugo Wenceslao Amable*. Tesis doctoral defendida en diciembre de 2021. En https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/3022 (consultada marzo 2022)
- Solanes, Ana. (2008). Enrique Vila-Matas, "He pasado a ser un disidente de mí mismo". Entrevista con *Narrativas, Revista de narrativa contemporánea en castellano*, n° 8.
- Steenmeijer, Maarten. (2001). *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam. Rodopi.
- Terrasse, Jean. (1977). *Rhétorique de l'essaillittéraire* (Montréal: Les Presses de l'Université de Québec).
- Vila Matas, Enrique. (2002) "Aunque no entendamos nada", en *Cuadernos de narrativa nº 7*, Andrés-Suárez, I. y Casas A. (coordinadores), Universidad de Neuchâtel. Pp. 11-25.
- …….. (2005). "Autoficción" en *Quimera*. n° 263-264. Noviembre. Pp. 26.
- …… (2010). "Doctor Finnegans y Monsieur Hire". *La Orden del Finnegans*. Barcelona. Ediciones Alfabia. Pp. 34.
- ……(2011). Grandes tarados sin sentimientos. *El País*. Consultado el 23/08/2023: en https://enriquevilamatas.com/textos/textgrandestarados.html
- Zamorano, Julie. *La literatura como vehículo de pensamiento: Georges Perec y Enrique Vila-Matas.* Consultado el 24/09/2015. En http://www.academia.edu/5134342/La_literatura_como_veh%C3%ADculo_de_pensamiento_Georges_Perec_y_ Enrique_Vila_-_Matas