

Universidad de Salamanca

Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española
e Hispanoamericana

JUGAR CON LA LITERATURA:
El laberinto especular en *París no
se acaba nunca*, de Enrique Vila-
Matas

Tesis para optar al grado de doctor
presentada por
Óscar Gómez Rollán

Dirección: Luis M. García Jambrina

VºB

Luis M. García Jambrina

Óscar Gómez Rollán

Salamanca, 2016

JUGAR CON LA LITERATURA:
El laberinto especular en *París no
se acaba nunca*, de Enrique Vila-
Matas

*Había grandes espejos, algo opacos, unos
frente a otros, y yo entre ellos me veía
varias veces reproducido, cuanto más
lejos más brumoso, perdiéndome en
lejanías como de triste ensueño.*

Miguel de Unamuno

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. AUTOFICCIÓN.....	9
1.1. INTRODUCCIÓN	9
1.2. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO	16
1.3. PACTO NOVELESCO.....	33
1.4. BAILANDO EN LA FRONTERA.....	40
1.4.1. NOVELAS DEL “YO”	45
1.5. AUTOFICCIÓN	56
1.5.1. ORIGEN.....	59
1.5.2. LA MEMORIA INCIERTA.....	66
1.5.3. TIPOS DE AUTOFICCIÓN	80
1.5.4. EL PACTO AUTOFICTICIO.....	84
1.5.5. LA AUTOFICCIÓN COMO GÉNERO	87
1.5.6. LA AUTOFICCIÓN EN LA VIDA POSMODERNA.....	89
1.5.6.1. CÓMIC.....	89
1.5.6.2. CINE	97
1.5.6.3. INTERNET	107
2. METAFICCIÓN.....	111
2.1. INTRODUCCIÓN	111
2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	113
2.3. METAFICCIÓN.....	121
2.3.1. METAFICCIÓN EN EL CINE	138
2.3.2. METAFICCIÓN EN EL CÓMIC.....	143
3. ANTECEDENTES EN LA AUTOFICCIÓN Y METAFICCIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: EJEMPLOS EN UNAMUNO Y AZORÍN.....	153
4. LA TETRALOGÍA DE LA ESCRITURA	181
4.1. INTRODUCCIÓN A LA TETRALOGÍA DE LA ESCRITURA.....	181
4.2. <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	183
4.2.1. INTRODUCCIÓN A <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	183
4.2.2. LA FORMACIÓN DEL ESCRITOR	185

4.2.3. LA IRONÍA EN PARÍS	189
4.2.4. PARÍS CIUDAD.....	196
4.3. <i>EL MAL DE MONTANO</i>	201
4.3.1. ESTRUCTURA DE LA OBRA.....	204
4.3.2 EL ORIGEN DE <i>EL MAL DE MONTANO</i>	214
4.3.3 EL GÉNERO DE LA CONFERENCIA	216
4.4. <i>BARTLEBY Y COMPAÑÍA</i>	217
4.5. <i>DOCTOR PASAVENTO</i>	224
4.6. EL ORIGEN DE LA TETRALOGÍA	232
5. METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	239
5.1. METAFICCIÓN	239
5.1.1. INTRODUCCIÓN A <i>LA ASESINA ILUSTRADA</i>	239
5.1.2. TRANSTEXTUALIDAD EN <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	247
5.1.2.1 <i>CÓMO SE HACE UNA NOVELA</i> COMO HIPOTEXTO DE <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	260
5.1.3. METAFICCIÓN EN <i>PARÍS NO SE ACABA NUNCA</i>	264
5.2. AUTOFICCIÓN.....	271
5.2.1. PROBLEMAS DE GÉNERO LITERARIO	271
5.2.2. LA AUTOFICCIÓN COMO FORMA DE VIDA	277
5.3. <i>KASSEL NO SE ACABA NUNCA</i>	283
6. CUARTILLAS DE ESTILO	295
6.1. PROBLEMAS DE ESTRUCTURA	295
6.2. UNIDAD Y ARMONÍA	299
6.3. TRAMA E HISTORIA.....	301
6.4. EL FACTOR TIEMPO.....	302
6.5. EFECTOS TEXTUALES	304
6.6. VEROSIMILITUD.....	304
6.7. TÉCNICA NARRATIVA.....	306
6.8. PERSONAJES	307
6.9. DIÁLOGO.....	311
6.10. ESCENARIOS.....	312

6.11. ESTILO.....	313
6.12. EXPERIENCIA	314
6.13. REGISTRO LINGÜÍSTICO	315
7. CONCLUSIONES: Y A LA MIERDA.....	319
8. ÍNDICE DE FIGURAS.....	333
9. BIBLIOGRAFÍA	337

INTRODUCCIÓN

Pues claro que no es auténtico, Señor.

Es un espejo.

Javier Olivares y Santiago García (*Las meninas*)

Para muchos autores y lectores contemporáneos la literatura es juego, juego y espejo. Un espejo en el que representar la realidad actual, pero no un reflejo fiel, sino más cercano al que dejan ver los espejos del Callejón del Gato por el que Valle-Inclán paseó a su personajes, aunque con una gran diferencia: el autor de la generación del 98, comprometido con la situación política y social del momento, muestra a un colectivo con una finalidad crítica. El escritor posmoderno, por lo general, no manifiesta esa preocupación y en sus espejos se refleja a sí mismo junto a su literatura con un propósito mucho más ególatra, en sintonía con el narcisismo social y cultural de la posmodernidad. Esta representación especular del escritor y de su literatura se ve plasmada en dos corrientes: la autoficción y la metafiction, en auge desde hace varias décadas.

El primer procedimiento, conceptualizado en los años 70 pero utilizado desde hace siglos, distorsiona la imagen del escritor hasta el límite que él mismo quiera fijar. Estudiosos como Lejeune con *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994), Genette y su *Ficción y dicción* (1993) o Alberca, en el caso español, con *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) se han acercado a ella de forma certera, representando algunos de los estudios más completos que existen sobre el tema hasta el momento.

El segundo concepto, acuñado, asimismo, en los años 70, rompe “la cuarta pared” y proclama que todo es artificio mostrando los

entresijos de la propia creación. La metaficción cuenta con una extensa bibliografía, a la que nos acercaremos a través de las investigaciones españolas de Dotrás y Orejas *La novela española de metaficción* (1994) y *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003), respectivamente, tomando previamente como base estudios capitales en la materia como *Fiction and the Figures of Life* (1970) de Gass, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1984) de Hutcheon, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975) de Alter o *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (1977) de Dällenbach, entre otros.

Puesto que literatura y sociedad van de la mano, forma parte de nuestro cometido explorar el comportamiento del sujeto posmoderno, observar su modo de actuar ante los demás y, sobre todo, ante sí mismo. Para ello nos referiremos a la evolución que el “yo” ha sufrido a lo largo de la historia hasta nuestros días, siempre aplicada a la literatura, la cual, como decíamos, no es sino un reflejo de la sociedad: una sociedad que inventa palabras como “selfie” para mostrarse constantemente, cuyas obras artísticas consisten en desnudarse, literal y metafóricamente, ante el otro, o de la que un creciente sector tiene como objetivo primordial entrar a un *Reality Show* para que millones de personas puedan seguir su vida diaria. Es por esto por lo que no debe extrañarnos que estrategias textuales como autoficción y metaficción hayan alcanzado su punto más alto en las últimas décadas. El escritor, como un sujeto posmoderno más, se muestra tal como es o le gustaría ser, se desnuda ante el lector y lo hace también con su obra, pues en un ejercicio de apertura exhibe todo el proceso que le ha llevado hasta esa obra que se relata a sí misma. Es de esta manera como ambos procesos nos ayudan a acercarnos a nuestra sociedad.

Pero no sólo la literatura se ha encargado de hacernos ver la realidad a través de la autoficción y la metafiction; también el cómic, el cine o los videojuegos manifiestan este rasgo. Cada una de estas artes muestra dichas estrategias de manera diferente, según las reglas que rigen sus formatos. Así, la autoficción ha proliferado especialmente en las viñetas, mientras que la metafiction, contando con grandes y claros exponentes en el cómic, se ha desarrollado especialmente en el cine. Por su parte, los videojuegos representan un caso especial, al tratarse de un producto interactivo por lo que el sujeto ficcionado será el propio jugador.

En el ámbito hispánico, destaca un autor español que ha cultivado a lo largo de casi toda su carrera la mezcla de ambas estrategias: Enrique Vila-Matas. La suma de autoficción y metafiction en sus lúdicos textos provoca como resultado un laberinto especular, un conjunto de espejos dispuestos unos frente a otros que crean infinitos reflejos de un único elemento: el yo ficticio o verdadero del autor. Así, veremos cómo el novelista catalán ha utilizado ambos recursos desde los inicios de su trayectoria hasta el día de hoy, cultivándolos obra tras obra sin caer en la repetición, e incluso teorizando sobre estas estrategias en las propias creaciones. La elección de *París no se acaba nunca* (2003) como objeto de estudio específico en estas páginas de entre todos sus títulos no es nada azarosa, sino que constituye uno de los mayores exponentes de autoficción y metafiction en la literatura española contemporánea. Un análisis rápido de la obra nos muestra dos características fundamentales en la misma: el uso continuado de un “yo” autobiográfico y ficcionalizado al mismo tiempo y el reflejo del proceso de escritura de otra de sus obras, *La asesina ilustrada* (1977). Si se profundiza más en lo que acabo de comentar, se pueden observar otros elementos relacionados con las dos estrategias que constituyen el eje

del presente estudio: el libro puede ser tomado como parte de una tetralogía metaficticia cuyo nexo común es la vida de un escritor, reproduciendo cada una de ellas una etapa diferente de este "personaje". El comentario de los títulos integrados en esta serie –*París no se acaba nunca*, *El mal de Montano* (2001), *Bartleby y compañía* (2000) y *Doctor Pasavento* (2005)– permitirá que veamos el uso de la metaficción en todos sus aspectos por parte de Vila-Matas.

Así pues, "Jugar con la literatura: el laberinto especular en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas" pretende ser una aproximación a la obra del escritor catalán, utilizando como foco una novela que explora las posibilidades de la autoficción y la metaficción y que sirve como eje y referencia para otras novelas posteriores. Se trata, además, de una novela que apenas ha sido investigada hasta el momento, por lo que considero que este estudio puede contribuir al campo de investigación del autor, así como a la investigación sobre la autoficción y la metaficción en sus diversas perspectivas, y puede resultar de utilidad para futuras investigaciones propias y de otros estudiosos de la materia abordada.

La originalidad de este estudio radica, por tanto, en la revisión panorámica de la teoría referente a las estrategias de la autoficción y la metaficción, el análisis de su tratamiento en obras de distintas disciplinas artísticas y, sobre todo, de su aplicación específica por parte de Vila-Matas, con especial atención a la novela *París no se acaba nunca*. La voluntad de construir una lectura de esta novela a través del ángulo autoficticio y metaficticio, en constante analogía con otras representaciones simbólicas, proviene del propio interés de la obra y de la importancia con que estas estrategias se desarrollan en ella, así como de la actualidad del tema en el contexto social y literario.

En primer lugar, mi objetivo es realizar un acercamiento a la teoría de la autoficción y la metaficción, dos estrategias literarias que el autor ha utilizado a lo largo de su carrera. Ambas están presentes en gran parte de la literatura contemporánea, por lo que el apoyo en distintos textos de otros autores será indispensable para poder entenderlas en su totalidad. Es de fundamental relevancia, para la completa comprensión de ambas estrategias, remontarnos unos años para estudiar otros textos similares en la literatura española. En este bloque nos centraremos en algunas obras de Miguel de Unamuno y de José Martínez Ruiz, Azorín, claros predecesores del uso de metaficción y autoficción en España, a pesar de que sus obras fueron creadas mucho antes de que los términos fueran acuñados y, por supuesto, con anterioridad a cualquier estudio sobre estas corrientes.

A continuación, apoyándonos en la teoría, se iniciará un estudio de *París no se acaba nunca* desde diferentes perspectivas: hablaremos de la tetralogía metaficticia, la cual trata los diferentes estados por los que pasa un escritor. Esto nos servirá para comprobar la importancia que la escritura tiene en toda la obra de Vila-Matas.

Después analizaremos la obra en base a la teoría estudiada; es decir, aplicaremos la teoría sobre autoficción y metaficción a la novela interesándonos por toda su red literaria o, lo que es lo mismo, todos los títulos de los que bebe o en los que influye y que son necesarios para su total comprensión, entre ellos podemos destacar *Cómo se hace una novela* (1927), de Miguel de Unamuno, *París era una fiesta* (1964), de Ernest Hemingway o *Kassel no invita a la lógica* (2014), del propio Vila-Matas.

Para terminar esta segunda parte se hará un análisis formal de la obra a través de trece puntos que aparecen en la propia creación y que, según Marguerite Duras, casera y mentora del escritor, no pueden faltar en cualquier narración. Esto a su vez seguirá siendo parte del juego

metaficticio que el autor crea en la obra, pues esta será estudiada a través de indicaciones que aparecen en su seno. Por consiguiente, nuestra finalidad no es otra que el estudio de una obra de la literatura española contemporánea que nos sirva como trampolín para comprender una serie de estrategias muy vigentes hoy en día y que no son sino un espejo de la realidad social.

Los objetivos que se pretenden alcanzar a lo largo de la investigación son, en primer lugar, aunar teóricamente lo que en la práctica se ha venido haciendo desde hace décadas; es decir, estudiar cómo la autoficción y la metafiction no sólo conviven perfectamente en un texto, sino que además se complementan para crear un laberinto de espejos dentro de la narración. Esto se llevará a cabo a través del estudio teórico de ambas estrategias, valiéndonos para ello de estudios de investigadores tanto nacionales como extranjeros.

En segundo lugar, se pretende reunir una serie de autores y títulos que utilicen estas técnicas, formando un pequeño corpus con los textos principales que se han valido de ellas en las últimas décadas, haciendo especial hincapié en las novelas creadas a partir de los últimos años del siglo XX. Si bien este compendio de referencias no es total ni completo, puesto que el número de obras en las que aparecen estos recursos es abrumador y no es la intención de este trabajo establecer una lista aglutinadora, los títulos aquí reunidos responden a una voluntad de representación de distintos tratamientos de una estrategia ficticia común. De esta manera, futuros investigadores del ámbito de la autoficción y la metafiction podrán encontrar en el estudio posibles líneas a seguir para su propio trabajo.

En tercer lugar, se utilizarán las claves estudiadas para acercarnos a la obra de Vila-Matas. No sólo al texto al que se dedica la investigación, *París no se acaba nunca*, sino a gran parte de su carrera

como narrador, creando vínculos genéricos, formales y de contenido entre ellas.

Estos objetivos se lograrán a través de una serie de fases detalladas a continuación.

Primero, se abordarán las aportaciones realizadas por los principales investigadores en los temas tratados, así como se presentará someramente el comportamiento social del “yo” respecto al “otro”. Esta cuestión resulta crucial para comprender la evolución del sujeto a lo largo de la historia, lo que influye directamente en la literatura y que, por tanto, es de vital importancia para comprender géneros como la autobiografía, primordial y necesario para esta investigación.

Segundo, se reunirá un corpus ingente de novelas que cuenten entre sus páginas con autoficción y metaficción, aplicándoles la teoría estudiada y sirviendo igualmente como apoyo para la comprensión de todas las cuestiones teóricas que se desarrollen a lo largo de estas páginas.

En tercer lugar, se analizará exhaustivamente *París no se acaba nunca* no sólo a través de la lectura de dicho título, sino con el apoyo de una extensa bibliografía de estudiosos que han dedicado sus trabajos a las diferentes obras del autor catalán.

Para el desarrollo de este recorrido contaremos, por una parte, con las fuentes primarias, es decir, las obras de Enrique Vila-Matas, así como títulos de otros escritores como Javier Cercas, Rosa Montero, Javier Marías, Eduardo Lago, Javier Tomeo o Benjamín Prado. De la misma manera contaremos con una serie de títulos de cómic y de cine que nos servirán para apoyar la hipótesis de partida de la investigación, a los cuales se les pueda aplicar la teoría estudiada. Y, por supuesto, se

utilizará una amplia bibliografía relacionada con el objeto de estudio teórico, así como con el autor.

El juego especular da voz, al fin, al discurso del reflejo, cuyo distanciamiento con respecto a la imagen reflejada da origen a una danza entre ficción y realidad que se desencadena ante nuestros ojos.

No quiero terminar sin antes dar las gracias a todas las personas que me han ayudado a que este proyecto saliera adelante.

Este trabajo está hoy aquí gracias al apoyo y la paciencia infinita de dos personas: el de Paqui, que rescató un proyecto olvidado debajo de la cama y consiguió darle forma y color, convenciéndome para que volviera a él; y el de Celia, que a lo largo de estos meses me ha ayudado lo indecible, respondiendo cientos de preguntas y leyendo y releendo todo lo que escribía. A ellas dos miles de gracias.

Gracias también a mi tutor, Luis M. García Jambrina, por la ayuda prestada y por la diligencia.

Por supuesto, le estoy muy agradecido a la Fundación Rafael de Unamuno de la Universidad de Salamanca por haberme concedido su beca de tres años de duración.

Mi agradecimiento a todos los profesores y amigos que insistieron en que siguiera adelante preocupados por si esta tesis no se acababa nunca.

A mis padres y hermanos, por su apoyo y comprensión.

A Sonia, por la dosis extra de motivación.

Y a París, claro, por su eternidad.

1. AUTOFICCIÓN

Yo, siendo yo, no soy yo.

Haruki Murakami

Con un poco de imaginación

partiré de viaje enseguida

a vivir otras vidas,

a probarme otros nombres,

a colarme en el traje y la piel

de todos los hombres

que nunca seré.

Joaquín Sabina

1.1. INTRODUCCIÓN

Narciso era un hermoso joven destinado a disfrutar una larga vida, siempre y cuando no se descubriera a sí mismo. Pero lo hizo. Vio su reflejo en el agua y, desde ese mismo instante, quedó prendado de su belleza: "*Iste ego sum*". Aquí el mito diverge en varias direcciones: en una versión el joven se suicida con una espada al no poder alcanzar a su amado; en otra, cae a las aguas y muere ahogado al tratar de alcanzarse a sí mismo; por último, en la que nos cuenta Ovidio, el joven se consume al no poder apartarse de la imagen de la que ha quedado prendado.

Aquellos que idearon el mito no podían saber la importancia que generaría a lo largo de la historia de la humanidad: múltiples estudios de psicología, de sociología... y mucho menos sospechaban que regiría el curso literario de finales del siglo xx. El narcisismo, un exceso de amor propio de un ser ensimismado e individualizado, dio paso al neonarcisismo; es decir, a un individuo que mantiene unas características similares al anterior pero que se preocupa más por la imagen exterior

que ofrece de sí mismo. Lo que en un principio era intimidación pasa a convertirse en “extimidad”¹. El sujeto neo-narcisista sigue profesando admiración por su propia persona, pero ya no se la guarda para sí mismo: necesita exteriorizarla, bien para intentar causar admiración en el otro, bien para reafirmarse. Umberto Eco se refiere a ello al decir:

Actualmente, a medida que tantos luchamos con la manera de definirnos en el mundo moderno, existe una amenaza mayor que la pérdida de privacidad: la pérdida de visibilidad. En nuestra sociedad hiperconectada, muchos de nosotros sólo queremos que nos vean (2014: web).

También Manuel Alberca alude a este nuevo ser como “un narciso desapegado, descreído, distanciado; un sujeto en crisis, escindido, sin énfasis y dubitativo” (2007: 42). Todo ello es causa de un individualismo generalizado, relacionado con la muerte de Dios anunciada por Hegel y Nietzsche, y con la consiguiente revuelta del ser humano. Un hecho que podría hacernos ver esto de forma clara: en España, hemos pasado de una sociedad que engendraba un gran número de niños a la predominancia de hijos únicos. La tendencia de colectivos familiares formados por personas que se criaban en un ambiente en el que, por lo general, no dominaba el protagonismo fraternal de un “yo”, sino de un “nosotros”, ha sido reemplazado, por lo tanto, a un esquema familiar que invita a la individualización y al ensimismamiento. A esto podríamos añadir que esa misma generación criada sin hermanos se ha desarrollado en una época de bienestar generalizado, lo que ha propiciado que tuvieran la vista puesta en sí mismos, en lugar de en el exterior, suplantando la mirada centrífuga natural en la curiosidad humana por una contemplación y una atención centrípetas.

¹ El término “extimidad” fue acuñado por el psicoanalista Jacques Lacan (*La ética del psicoanálisis*, 1958) y tratado por la antropóloga Paula Sibilia (2008) como un fenómeno de actualidad especialmente visible en manifestaciones como los *reality-shows* y los espacios virtuales.

También los avances tecnológicos han colaborado en el desarrollo del individualismo, con la televisión, videoconsolas, ordenadores, etc. No es casualidad, como indica Manrique Sabogal, la existencia de multitud de dispositivos y de dominios en internet “que llevan en su nombre la marca del yo, de lo mío, del tú, que no es sino el reflejo narcisista de la identidad: iPod, iPhone, MySpace, YouTube” (2008: 7). Los nuevos medios también nos dan la oportunidad de mostrarnos al mundo, lo que alimenta al ser neo-narcisista. De ahí que en esta época haya nacido el neologismo “selfie”², y que estas fotos se hayan convertido en algunas de las más compartidas en la red. Lo mismo ocurre con la emergencia de los *Daily photo projects*³ que, más allá del movimiento artístico, dejan entrever una gran devoción hacia sí misma de la persona que lo lleva a cabo,⁴ además de buscar la atención del público.⁵

Esto colabora en la creación de una imagen de nosotros mismos, la imagen que queremos que los demás tengan de nuestro “yo”, puesto que la fotografía que mostramos es la que nosotros hemos elegido de entre todas las tomadas y, más allá de eso, muchas veces es retocada

² Así se denomina al acto de sacarse una fotografía a uno mismo, para lo que se ha inventado un “palo” que hace dicha tarea más fácil.

³ Como su propio nombre indica, se trata de un proyecto en el que una persona se toma una fotografía diaria durante un largo periodo de tiempo, para convertirlo, finalmente, en un video con todas las imágenes captadas.

⁴ Si bien este proyecto se inició por primera vez en 1998 y tuvo gran repercusión, fueron *Los Simpsons* los que lo dieron a conocer al público general con el video parodia en el que se nos muestra el trabajo de Homer Simpson durante 39 años con un guiño final a *YouTube*, ironizando sobre el hecho de que dichos trabajos se fundamentan en la captación de atención sobre el propio individuo. Este puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=BNfUmspBm4U>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

⁵ El autor del *Lazarillo de Tormes* ya expresaba al principio de su obra la certeza de que quien realiza una obra no busca más que la atención del público:

Y pudiendo sacar della [de la obra] algún fruto.

Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y, si hay de qué, se las alaben (1985: 27-28).

con programas de tratamiento de imagen, como Photoshop, con lo que alteramos la realidad, eliminamos lo que no nos gusta y resaltamos aquello en lo que queremos que el otro se fije, algo que ha propiciado el nacimiento de redes sociales, con Instagram a la cabeza, en las que al compartir una fotografía se nos ofrece la opción de aplicar directamente una serie de filtros que nos permiten, una vez más, mostrar un “yo” estudiado e impostado.



Fig. 1

Un proceso similar al que describe Benjamín Prado en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996): “se convirtió en lo que quería fingir que era. Quiero decir, no se trataba de alguien que se está preparando para un concurso de imitadores, sino de una metamorfosis completa, un intercambio de papeles absoluto, por dentro y por fuera” (1996: 109). Todo ello queda sintetizado por Alberca al hablar de la búsqueda de uno mismo:

En una sociedad hiperindividualizada, el yo no conoce límites ni barreras, pues todo debe plegarse o adaptarse a la medida de los deseos. De la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado a la tiranía del yo, a la esclavitud de su ansiada perfección, que parece dar satisfacciones fugaces y necesitadas de una continua y exigente renovación: un yo nómada siempre a la busca de otro yo nuevo (2007: 41).

También el psicólogo social José A. Llosa habla sobre el “yo” impostado y uno de los posibles fines con los que se lleva a cabo esta transformación a los ojos del otro:

Buena parte del éxito [...] reside en el estatus. El estatus lo es todo en el mundo [...], lo que los otros piensen de ti. Pero en ningún momento lo que piensen de ti tiene que estar necesariamente vinculado a la realidad (2015: web).⁶

Por su parte, Vicente Verdú ha denominado a la época en la que nos encontramos, y que daría comienzo tras la caída del muro de Berlín, en 1989, como “Capitalismo de ficción” (2006). Este se centraría ya no tanto en el consumismo sino en un bienestar psíquico, en “producir una nueva realidad como máxima entrega. Es decir, una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de una auténtica naturaleza mejorada, purificada, puerilizada [...] gestada como un doble” (2006: 11).

La implosión de los medios de comunicación ha sido otro de los elementos que ha contribuido al renacimiento del narcisismo al difundir constantemente la imagen de las personas, así como al promover el *voyeurismo*, el deseo de ver y de ser visto. De ahí el creciente número de *reality shows* en televisión, que de la misma manera que cualquier autobiografía, necesita un emisor y un receptor: alguien que quiera exponer su vida públicamente y otra persona que esté interesada en ella. Los primeros lo harán desde una perspectiva neo-narcisista, mostrándose al mundo al opinar que su vida es lo suficientemente interesante para el resto. Los segundos, interesados en

⁶ La cita proviene del artículo “La vida inventada de Anna Allen: de “The Big Bang Theory” a su obsesión con Sophie Bush” <<http://www.formulatv.com/noticias/44353/vida-inventada-anna-allen/>>. En él se analiza el caso de la famosa actriz española Anna Allen, que durante años mantuvo una segunda vida en las redes sociales asegurando su vinculación al mundo de Hollywood, y demostrándolo con multitud de cuentas que resultaron ser creación suya; así como montajes de fotografías con famosos actores, falsas entrevistas publicadas en revistas estadounidenses y declaraciones en diferentes programas de radio y televisión. Algo similar al conocido caso de “El pequeño Nicolás”.

un principio en la vida de los demás, querrán estar en el lugar de los primeros, ser reconocidos, admirados; tener un nombre. En este ambiente se propicia la invención y el fingimiento, “la posibilidad de inventarse a sí mismo, diseñando su propio personaje o modelando el cuerpo a gusto y medida, copiando o apropiándose de personalidades o físicos de prestigio [...]. La construcción y reconstrucción incesante del yo” (Alberca, 2007: 41).

Este pensamiento egocéntrico puede observarse perfectamente en la película de Darren Aronofsky *Requiem por un sueño*, en la que la madre del personaje protagonista, obsesionada por salir en un programa de televisión, empieza a consumir una serie de sustancias para adelgazar, lo que acaba derivando en un trastorno psicológico.⁷ Este deseo del personaje de reflejar un “yo” concreto acaba por generar un cambio en la propia imagen, hasta la pérdida total de su identidad.

Si, de acuerdo con Lipovetsky y Charles, el narcisismo es uno de los rasgos de nuestra época hipermoderna (2004), así es como se refleja en la literatura. No es casualidad que a partir de los años setenta el género autobiográfico resurgiera con fuerza. Ahí vemos los mismos rasgos narcisistas que señalábamos antes: el pensamiento de que la vida propia aporta material sobradamente interesante como para que pueda concernir a un receptor y el deseo de mostrar lo privado públicamente, comportamiento que para Javier del Prado tiene una transparente relación con el mito: “el narciso se refleja en la página en blanco, se mira y se enamora de sí mismo porque ve en su ser la belleza absoluta hacia la que se aspira” (1998:40).

La nueva irrupción del individuo en la literatura ha traído consigo una serie de relatos donde el “yo” tiene una importancia capital. El papel ya no es el agua cristalina donde el autor se reflejaba

⁷ Para hacer más clara la crítica social, en ocasiones se nos muestra la temática del programa, que consiste en corear de forma continua el nombre del invitado mientras se le aplaude efusivamente.

nítidamente cual Narciso, sino que este tiene un rol mucho más parecido a los espejos del callejón del Gato: “deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma la cara y toda la vida miserable” (Valle-Inclán, 2000: 163); más aún: se convierte en un laberinto de espejos en el que se introduce el autor, y donde el lector será incapaz de discernir cuál es el real y cuál un reflejo, un doble falso, un sosias⁸ o un simple trampantojo. Este juego alcanza su máxima expresión en la autoficción, para cuyo estudio en este trabajo será de importancia capital la investigación de Manuel Alberca recogida en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). Para Alberca, las obras que se adscriben a este género híbrido “son espejos complacientes de la posmodernidad, que se encuentra representada en ellas bajo su perfil más favorable” (2007: 269); es decir, de la misma manera que en otros aspectos de nuestra sociedad, en la literatura se presenta a un “yo” preseleccionado que muestra al lector la imagen que se quiere dar y no un reflejo fiel; algo que recientemente ha pasado a designarse en las redes sociales como “postureo”, y que denomina el comportamiento de muchas personas en la red al ofrecer una imagen de sí mismas dulcificada e ideal, cercana a la perfección.

En la literatura se manifiesta la sociedad, sus comportamientos y sus modas, y el narcisismo y neo-narcisismo no son una excepción: la autobiografía y la autoficción son una clara muestra de ello.

⁸ De la misma manera que Narciso, Sosias es un personaje de ficción cuyo papel ha acabado designando en la sociedad su comportamiento. Proviene de la comedia *Anfitrión* de Plauto, donde el aspecto de Sosias es adoptado por Mercurio para llevar a cabo una serie de engaños.

1.2. EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO

Desconócete a ti mismo.

Carlos Edmundo de Ory

Para hablar de autoficción debemos antes atender algunos aspectos que nos llevan a ella. Si queremos saber su origen no es necesario únicamente remontarnos al mito de Narciso y en cómo este ha influido a la sociedad, sino que también hay que conocer su ascendencia literaria; esto es, acercarnos al pacto autobiográfico y al pacto novelesco o de ficción. Además, no podemos hablar del primero sin hacer un acercamiento formal y teórico al género autobiográfico, el cual, según Ledesma Pedraz:

Es uno de los que hoy en día están de más rabiosa actualidad, lo que puede explicarse, tanto por el individualismo imperante en este fin de siglo –fruto, muy posiblemente, del derrumbamiento de las grandes ideologías colectivas y del escepticismo del individuo ante la posibilidad de cambiar la vida y el mundo– y la curiosidad subsiguiente del lector en lo que se refiere a la vida de un particular escrita por él mismo, como por ese deseo de introspección y autoanálisis que, desde el descubrimiento del psicoanálisis, está presente en numerosos escritores (1999: 9-10).

La palabra autobiografía está formada por tres lexemas griegos: αυτοζ, βιοζ y γραφη, es decir, “uno mismo”, “vida” y “escritura”. Por lo que una simple y rápida definición del género podría ser: escritura de la vida de uno mismo. Esta concepción del término ha traído, desde su origen, múltiples problemas. Como indica Alberca:

La claridad con que la triple raíz griega de la palabra autobiografía esboza los componentes fundamentales del género (relato de la vida de una persona escrito por sí misma) hizo pensar durante mucho tiempo que los textos que se acogen a esta fórmula eran relatos fáciles, sin otros problemas que los derivados de su carácter referencial y comprobable. Existía un prejuicio con respecto a la autobiografía que negaba el estatuto literario a ésta, toda vez que a su autor le viene ya dada sin necesidad de invención la materia de su relato (1993: 9).

Philippe Lejeune, en su artículo “El pacto autobiográfico (bis)” (1982), habla del origen del neologismo, aparecido en Inglaterra alrededor del año 1800. Por su parte, Virgilio Tortosa es más concreto al establecer el año exacto y su creador: “se atribuye la primera aparición del término al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; pero Gusdorf se remonta hasta 1798 para hacer efectivo el término *autobiographie* usado por [...] Frédéric Schlegel (sic)” (2001: 25).

Prácticamente desde su concepción, muchos teóricos han intentado definir el concepto, con mayor o menor acierto.⁹ Para Larousse, en 1866, una autobiografía era “vida de un individuo escrita por él mismo” (Lejeune, 1994: 129), definición que, como podemos observar, apenas traduce los lexemas griegos, por lo que al igual que la que he ofrecido al inicio, es clarificadora pero incompleta. Diez años después, en 1876, en el *Dictionnaire universal des littératures* Vapereau diría que se trataba de una “obra literaria, novela, poema, tratado filosófico, etc., cuyo autor tuvo la intención, secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos” (Lejeune, 1994: 129). En esta ocasión la definición es mucho más completa y ya encontramos rasgos que aún hoy se siguen discutiendo, como la aparición de la palabra “intención”, sobre la que más tarde hablaremos. A esto Vapereau añadió que el género autobiográfico abría la

⁹ El término «autobiografía» tardaría un poco más en llegar a España. Si bien Tortosa (1998) establece su primera aparición en 1879 de mano de Emilia Pardo Bazán en su primera novela, titulada *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*, Félix López García (2010) lo documenta algunos años antes en dos diccionarios no académicos: “el *Diccionario nacional de la lengua española* de Joaquín Ramón Domínguez (1846), y el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de la editorial Gaspar y Roig (1853-1855)”. En el primero se definió como: “relación que hace un personaje histórico de sus pensamientos y de los sucesos que han agitado su existencia. Es más usado *memorias*”, mientras que en el de Gaspar y Roig se ofreció el siguiente significado: “relación que hace un personaje histórico de sus pensamientos y de los sucesos que han hilado su existencia. Entre la autobiografía y las memorias, hay la diferencia de que aquella viene a ser una confesión íntima, y estas no pasan de una narración en que no hay para qué dar cuenta de los sentimientos del alma”.

posibilidad de utilizar la fantasía y que, por tanto, en absoluto el autor estaba obligado a ser totalmente verídico, teoría que rompe la concepción más literal y rígida del término.

A día de hoy la definición paradigmática fue ofrecida por Lejeune en “El pacto autobiográfico” (1973)¹⁰: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50), sobre la que aclara que “esta definición no pretende abarcar más que un período de dos siglos (desde 1770) y no cubre más que la literatura europea” (1994: 50). En relación a esto cabe evidenciar que, al igual que ha ocurrido con el término de autoficción, la creación del neologismo ha permitido atender a otras obras creadas con anterioridad y que se adscribirían a lo que este postula, aunque como señala Gusdorf, es en el romanticismo¹¹, es decir, aproximadamente la misma época en la que se crea el vocablo, cuando este tipo de obras alcanzan su propio “boom”: “la época romántica reinventará, en su exaltación del genio, el gusto por la autobiografía. La virtud de la individualidad se completa con la virtud de la sinceridad, que Rousseau retoma de Montaigne” (1991: 12).

Si observamos la definición dada por Lejeune, hay algo que rápidamente salta a la vista en comparación con la ofrecida por Vapereau: la restricción del primero en cuanto a que una autobiografía sólo puede estar escrita en prosa, mientras que el segundo ofrece un campo más amplio. Si bien es cierto que la mayoría de las obras autobiográficas aparecen escritas en prosa, en forma de narración, esto no implica que no pueda existir autobiografía en verso. Si, por ejemplo, nos fijamos en “Retrato” de Antonio Machado, observamos que cumple

¹⁰ El artículo fue publicado en primer lugar en la revista *Poétique* en 1973. Dos años más tarde lo incluiría en su estudio *El pacto autobiográfico*.

¹¹ Al hablar aquí de romanticismo me refiero al europeo y no al español, que llegó y se desarrolló más tardíamente.

todos los requisitos de la definición de Lejeune, a excepción, claro, del modo en que está escrito:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
 y un huerto claro donde madura el limonero;
 mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
 mi historia, algunos casos que recordar no quiero.
 Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
 —ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
 más recibí la flecha que me asignó Cupido,
 y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.
 Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
 pero mi verso brota de manantial sereno;
 y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
 soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.
 Adoro la hermosura, y en la moderna estética
 corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
 mas no amo los afeites de la actual cosmética,
 ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
 Desdeño las romanzas de los tenores huecos
 y el coro de los grillos que cantan a la luna.
 A distinguir me paro las voces de los ecos,
 y escucho solamente, entre las voces, una.
 ¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
 mi verso, como deja el capitán su espada:
 famosa por la mano viril que la blandiera,
 no por el docto oficio del forjador preciada.
 Converso con el hombre que siempre va conmigo
 —quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
 mi soliloquio es plática con ese buen amigo
 que me enseñó el secreto de la filantropía.
 Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
 A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
 el traje que me cubre y la mansión que habito,
 el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.
 Y cuando llegue el día del último viaje,
 y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
 me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
 casi desnudo, como los hijos de la mar.
 (2009: 75-76)

Otro ejemplo más actual lo encontramos en Antonio Orihuela, el poeta andaluz dedica a lo largo de su obra multitud de composiciones a su perro y a muchos de los momentos que vivió con él, y una de ellas es una clarísima narración autobiográfica de su juventud. Se trata de

“Cuando los días ardían”, del que cito algunos fragmentos a continuación:

Mi primer coche lo compré en 1991,
un Citroën Mehari del 79,
uno de los últimos modelos que se fabricó en España,
cuando aún no había autopistas
y las carreteras eran sitios
donde se podían alcanzar velocidades de crucero de 70 Km./h.
Se lo compré a un mecánico de Sevilla,
mi padre vino conmigo a verlo,
cuatro barras y una lona vieja y raída a modo de capota
que mi madre cosía una y otra vez
porque solía rajarse
[...]
Mi padre había venido todo el camino diciéndome
que si no había más coches en el mundo,
que había que ver la porquería que iba a comprar.
[...]
Le preguntó al mecánico que cuánto quería por aquel montón de
chatarra.
-Trescientas mil.
-Será cargado de chorizos –le dijo.
Y el tipo aquel se puso rojo
y cerró el capó con sus gomitas entre los dedos.
Me había costado tres meses ganar ese dinero,
tres meses perdiendo los ojos de ocho a tres
en una fría habitación del Servicio Provincial de Arqueología
de la Excelentísima Diputación Provincial de Huelva,
[...]
-Los platinos, estaría bien cambiárselos, me dijo el mecánico
antes de esfumarse.
Se los cambiaba cada año
pero siempre le costó arrancar.
Después hubo que cambiarle la batería,
los cables de arranque y las bujías,
la caja de cambios, que me enteré catorce años después
siempre había estado suelta,
la dirección, las trócolas, el bombín de la gasolina,
el depósito de combustible, el panel del velocímetro,
el interruptor de la intermitencia y hasta el cenicero
[...]
Las ITV las pasaba porque le pintaba de betún las ruedas,
le rellenaba de plastilina los agujeros,
le echaba pegamento en los faros para que no se movieran,
ponía cara de cordero degollado
y me encomendaba a la Virgen de los Desamparados.
En verano, si arrancaba,
era una fiesta continuar hasta la playa,

quitarle los asientos y llevarlos hasta la orilla,
 sentarse allí en un Mehari invisible
 y mirar las olas
 y el mundo que no parecía tan malo a la vuelta.
 Pero en invierno
 había que subir en él como si hubieras quedado con Admunsen en el
 Polo
 y la lluvia entraba por todas partes
 y se balanceaba en las curvas desbordando el salpicadero,
 mojándolo todo,
 achicando agua con las esterillas de plástico,
 moviendo con la mano izquierda las escobillas perezosas del
 parabrisas,
 empujando con la derecha las bolsas de agua de la capota,
 taponando con cartones
 las brechas del techo por donde el agua corría como un surtidor,
 [...]

Catorce años a mi lado, catorce mil averías entre mis manos,
 catorce llantos por cada una de sus esquinas,
 [...]

catorce años las orejas del bóxer Dor ondeando al viento en el asiento
 de atrás.
 Catorce corazones, catorce cruces clavadas en el monte del olvido
 y un poema que le escribimos David González y yo en Ayamonte,
 [...]

Mi perro Dor se fue en él no hace muchos días,
 en una mañana fría de invierno,
 fuimos a comprar su pienso
 y en la tienda nos dijeron que era el último saco,
 que ese pienso ya no se volvería a fabricar,
 el pienso que mi perro había comido toda su vida.
 Me dijeron lo mismo del corazón de los dos,
 ya no se fabrican corazones de lata ni corazones de perros como
 estos,
 todos los corazones a partir de cierta edad se vuelven de plástico,
 como los abrazos de los hombres que un día fueron tus amigos.
 Yo había soplado esa tarde una tarta con cuarenta velas,
 pero no sabía que había soplado tan fuerte ni tan lejos
 como para que los dos me dijeran adiós al mismo tiempo
 y para siempre. (2007: 304-309).

En este ejemplo se puede observar con más facilidad que en el anterior, tanto por el verso libre como por un lenguaje más claro, la cercanía a cualquier texto autobiográfico en prosa. De hecho, si lo prosificáramos no habría ninguna diferencia entre “Mi primer coche lo compré en 1991, un Citroën Mehari del 79, uno de los últimos modelos

que se fabricó en España” y una de las frases del inicio de *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Semprún, obra indiscutible del género autobiográfico: “y tanto que lo recuerdo, piensa ahora, muchos años más tarde, en 1976, al escribir este memorial, lo recuerdo muy bien: fue en el verano de 1959” (1987: 7).

Ahora bien: para considerar que un escrito, esté en la forma que esté, es autobiográfico se necesitan una serie de requisitos de mayor importancia que las cuestiones formales a las que nos hemos referido y que debemos situar fuera del texto, aunque de algún modo también han de quedar patentes dentro del mismo: el pacto de lectura. Esto es, el propio autor debe indicar al lector cómo debe llevar a cabo la lectura y cómo comprender lo que ahí está escrito, tal como explica Caballé: “para que un lector pueda considerar un relato como una autobiografía tiene que disponer de marcas discursivas que remitan a una autorreferencialidad explícita e inequívoca” (1999: 23-24). En este caso, se tratará del pacto autobiográfico que Lejeune desarrolló en su esencial artículo de mismo nombre (1973), aquel en el que el autor le asegura al lector que todo lo que va a leer a continuación se trata de una autobiografía y que, por tanto, en ella tan sólo ha representado la realidad, sin fingimiento ni engaños premeditados:

Es decir, le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana [...]. El autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea (Alberca, 2007: 66).

De esta manera el lector pasa a ser una parte activa, ya que, como indica Tortosa: “un yo no se concibe sin un tú lector; y ambas se presuponen recíprocamente en el acto de la escritura estableciendo lo que Lejeune ha llamado el pacto autobiográfico” (Tortosa, 1993: 401), por lo que la figura del lector en este género es imprescindible, pues a

él es a quién va dirigido el pacto en segundo término¹². Alberca añade al autor y al lector un tercer vector, el texto: “en este marco, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (2009: 1); o sea, el texto actuaría como un contrato en el que el autor y el lector firman que uno escribirá nada más que la verdad y que el otro lo leerá utilizando sólo filtros de realidad. Sin embargo, como es lógico, existen detractores que hablan de la debilidad de estos pactos; es el caso de Daniel Mesa Gancedo, que comenta: “uso con reticencia el concepto pacto, que me parece uno de los cimientos más endeblés de toda la teoría de la escritura autobiográfica” (2014: 196).

Es importante señalar, tal como se ha podido inferir de lo dicho hasta ahora, que en el pacto va a primar el hecho de que el autor asegure que va a decir la verdad, incluso por encima de que, en realidad, lo haga (tema al que volveremos más tarde). Alberca recoge las palabras de Lejeune sobre esto: “en mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (2007: 66), a lo que añade:

Para poder hablar de autobiografía no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto (2007: 66-67).

Habrán casos en los que tendremos que ir fuera del texto para encontrar este pacto de veracidad. En algunas ocasiones habrá que atender a lo que Genette llamó el “paratexto”; es decir, a la portada del libro, contraportada, etc., y encontrar allí el género: “autobiografía”. En otras ocasiones habrá que buscarlo afuera. Es el ejemplo del poema citado más arriba “Cuando los días ardían”, de Orihuela: si se conoce

¹² En primer término el pacto va dirigido al escritor, el cual “promete” que va a ser verídico.

brevemente la biografía del autor, el lector puede saber que la existencia de su perro Dor o su amistad con el poeta David González son ciertas, pero es imposible concluir si lo que en él cuenta es real o no. Para ello habrá que acudir a entrevistas o a recitales donde el autor haga patente el pacto autobiográfico.

A este principio de veracidad, debemos sumarle lo que Alberca llama el “principio de identidad”:

Es el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice “yo” en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese “yo” dice. El llamado “principio de identidad” consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio que cobra el valor del signo textual y paratextual y de clave de lectura. Aunque controvertido por considerarse una concepción de la identidad de carácter administrativo o formal, el recurso a la onomástica se convierte en una pieza indispensable a la hora de dictaminar las diferencias de la autobiografía y la novela (2007: 67-68).

De aquí se desprende, por una parte, una fórmula de vital importancia que guiará esta y el resto de novelas del “yo”: Autor = Narrador = Personaje (o lo que es lo mismo $A = N = P$). Es evidente que para que una autobiografía funcione el autor ha de ser el narrador y el personaje principal de la obra, y si esto no se cumple la autobiografía no podría sostenerse por motivos lógicos. La forma de materializar esta correspondencia es a través del nombre propio del autor, ya que, como señala Tortosa, si el nombre del autor no coincide con el del narrador o el personaje, no habría autobiografía posible:

Todos los demás elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia. Por sí mismos no conformarían forma. Y ahí reside la importancia de la firma materializada en el momento de la publicación, momento en que también emerge el lector encargado de suscribir el contrato de lectura autobiográfica, que reordena los elementos mencionados, atribuyendo veracidad a la firma y por él queda erigida la semejanza (1998: 423).

Para Alberca “el nombre propio resulta ser la única manera de resolver la fantasmagoría del yo” (2007: 68), pero en realidad existen otras formas de unir autor, narrador y personaje; por ejemplo la que ofrece Lejeune (1973) al explicar que el simple hecho de que se nos presente la obra como autobiográfica, a través del pacto, debería servir para que el lector haga la correspondencia. Sin embargo, no le quitamos a Alberca su acierto acerca de la importancia del nombre propio, ya no en la autobiografía sino en la vida misma:

La importancia de la identidad nominal no es en la autobiografía, ni tampoco en la vida cotidiana, una mera cuestión de registro civil, sino que es un tema de profundo calado, pues no existimos socialmente hasta que no detentamos una identidad administrativa y, por consiguiente, un nombre. Nuestra identidad se constituye en torno a su nombre y el afán de muchos hombres de hacer famoso el suyo, además de dotar de estructura argumental sus vidas, se convierte en el signo del ascenso y el logro sociales (2007: 68).

Existen excepciones o, al menos, ejemplos que lo parecen. Es el caso de la ya citada *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún. Llama la atención que con acudir únicamente al paratexto de la obra se cree la contradicción de encontrar la palabra autobiografía en el título sobre un nombre que no coincide con el del autor, lo que nos hace pensar que se trata de una obra de ficción. Sin embargo, como ya he dicho, se trata de una narración perteneciente al género autobiográfico. La explicación es que Federico Sánchez es uno de los alias que Semprún tuvo que utilizar cuando fue militante del Partido Comunista en la clandestinidad y, por tanto, a pesar de la diferencia onomástica, el título de la obra alude directamente al autor.

Debido a la correspondencia $A = N = P$ podríamos pensar que las autobiografías únicamente pueden ser escritas en primera persona a través del uso del “yo”, y, si bien es cierto que en la mayoría de obras del género así es, también puede darse el caso de que estén escritas en segunda y en tercera persona. De hecho, Lejeune señala algunos ejemplos al explicar por qué puede escribirse de este modo: “el hablar

de uno mismo en tercera persona puede implicar un inmenso orgullo (caso de los *Comentarios* de César, o de algunos textos del general de Gaulle) o cierta forma de humildad” (1994: 53), siendo estos últimos más comunes en escritos religiosos, o también “efectos totalmente diferentes del mismo procedimiento, sean de contingencia, de desdoblamiento o de distancia irónica” (1994: 53). El mismo autor alude a cómo establecer la correspondencia al no existir ese “yo” que represente al escritor:

Puede darse identidad del narrador y del personaje principal en el caso de la narración en “tercera persona”. Esta identidad, al no estar establecida en el interior del texto por empleo del “yo”, queda establecida indirectamente, sin ambigüedad alguna, por una doble ecuación: autor = narrador y autor = personaje, de donde se deduce que narrador = personaje (1994: 53).

En este fragmento queda demostrada también la importancia de que el autor se corresponda con el narrador, y estos dos con el personaje. El principio de identidad es uno de los elementos más vitales en cualquier escrito autobiográfico: “las reglas de la autobiografía no le permiten en absoluto jugar con los principios de identidad y referencialidad, sin que se desmoronen los pilares del género” (Alberca, 2007: 79), incluso más importante que el de veracidad, como veremos a continuación. Si el autor no coincide con la figura del narrador ni del personaje no habría autobiografía posible, pues rompería una parte esencial de las definiciones: “relato retrospectivo [...] que una persona real hace de su propia existencia”; es decir, la de hablar sobre sí mismo.

Para concluir este breve apartado en el que se ha intentado aclarar el concepto de “pacto autobiográfico” y todo lo que lo rodea, es preciso pararse en una cuestión fundamental que ha suscitado discusiones y opiniones encontradas desde el inicio del estudio del género: ¿es posible escribir una autobiografía? “¿No se encuentran todas impregnadas, incluso las más autocríticas y las más honestas, de

una buena dosis de imaginación?” (Montero, 2003: 164). A mi parecer, la respuesta es que sí: sí es posible escribir una autobiografía, como explicaré más adelante.

Desde que el género comenzó a ser estudiado, muchos teóricos, y también muchos autores de ficción, aseguraron que era imposible escribir una autobiografía, pues en el momento en el que comenzamos a escribir sobre nuestro pasado, varios factores impiden que seamos totalmente verídicos: la subjetividad, el punto de vista, el hecho de que la memoria no nos ofrezca siempre unos recuerdos totalmente vívidos ni anclados enteramente a la realidad. Así lo resume Rosa Montero en *La loca de la casa* al ironizar sobre el tema:

En ocasiones, leyendo las autobiografías de algunos escritores, me pasma la cristalina claridad con que recuerdan sus infancias hasta en el más mínimo detalle. Sobre todo los rusos, tan rememorativos de una niñez luminosa que siempre parece la misma, llena de samovares que destellan en la plácida penumbra de los salones y de espléndidos jardines de susurrantes hojas bajo el quieto sol de los veranos. Son tan iguales estas paradisiacas infancias rusas que una no puede menos que suponerlas una mera recreación, un mito, un invento (2003: 10).

Con todo ello, se ha hablado multitud de veces de la imposibilidad del género, ya que este postula que lo que se escriba ha de ser completamente cierto y, sin embargo, todos los relatos adscritos al género traen consigo cierta dosis de ficción, pues tal y como decía Unamuno en *Cómo se hace una novela* (1927) “¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?” (2009: 124). A partir de la teoría de Northrop Frye “según la cual la autobiografía no era sino una forma de ficción” (Alberca, 2007: 67), muchos otros se sumaron a este pensamiento y lo llevaron al límite, como explica Alberca:

A renglón seguido, otros más osados se atrevieron a decretar la imposibilidad de la autobiografía, puesto que no existía ni podía haber sujeto estable, ni introspección verdadera, ni yo unificado, pues ni la memoria resultaba fiable ni el lenguaje era otra cosa que un sendero lleno de trampas... (2007: 67).

Es por cuestiones como esta por las que, como afirmaba May, los “críticos y teóricos aún no se han puesto de acuerdo sobre una definición viable de su objeto de estudio” (1982: 10). Otros muchos estudiosos han hablado sobre la cuestión de si es posible escribir un relato de este tipo. El propio Alberca dice:

¿Se puede recuperar la verdad del pasado en el marco de una ficción? De sobra son conocidos, por cualquier lector familiarizado con las claves del género autobiográfico, los límites y trampas de la memoria, la relativa fidelidad de lo recordado o la tendencia a la fabulación involuntaria de este tipo de obras (1996: 181).

También contribuye a esta idea James Fernández al decir que “el autobiógrafo demuestra a cada paso su aguda conciencia de las múltiples trampas de la escritura autobiográfica, y, en particular, de esa trampa inherente al género: narrar (desde el presente) es traicionar (el pasado)” (1991: 54). Por su parte, Rosa Montero, en alusión a la poca fiabilidad de la memoria a la hora de acudir a eventos pasados, esclarece: “a veces intercambio unas cuantas escenas del pasado con mi hermana Martina, como quien cambia cromos: y el hogar infantil que dibujamos una y otra apenas si tiene puntos en común” (2003: 10). Con respecto a la dificultad de discernir entre realidad y ficción, Javier Cercas declara: “he verificado algunos nombres, algunos lugares y algunas fechas, ignoro qué partes de esta historia responden a la verdad de la historia y qué partes hay que atribuir a la imaginación, a la mala memoria o a la mala conciencia” (2005: 89).

En resumen: la autobiografía, en principio, se basa en un pacto de veracidad según el cual el autor promete decir únicamente la verdad; sin embargo, a la hora de acudir a los recuerdos, la memoria es selectiva y no guarda con exactitud los hechos pasados, puesto que o bien modifica algunos detalles, o bien elimina otros tantos; es decir, en cierto modo deforma la realidad vivida anteriormente. De igual manera, el relato ha de ser retrospectivo y autorreferencial, haciendo hincapié en

el individuo, pero el ser humano es incapaz de hablar de sí mismo con total subjetividad, ya que no es lo mismo la personalidad que creemos tener a la que realmente poseemos, aludiendo a los cuatro “yo”¹³ de los que habla Unamuno en el prólogo de *Tres novelas y un prólogo* (1920), además de que el “yo” que escribe desde el presente es totalmente distinto al “yo” del pasado. A estas cuestiones se refirió Javier Echeverría en *Análisis de la identidad*:

Nadie puede conocerse a sí mismo. La identidad [...] excede por completo a lo que él [individuo] cree ser, o a lo que un análisis privado podría permitirle descubrir de sí mismo [...]. Siguiendo esta vía de indagación de la identidad propia se obtiene, al menos, la certeza de que uno mismo difiere continuamente de uno mismo (1987: 20).

Con respecto a la cuestión de si es posible escribir una autobiografía, en mi opinión, en contradicción con los ejemplos que he citado, sí es posible. La autobiografía se basa en un pacto con el lector de veracidad y, si bien es verdad que es imposible reconstruir con exactitud los hechos del pasado, el escritor tiene la firme intención de hacerlo:

El autobiógrafo aspira a construir una imagen convincente de sí mismo, fiel al pasado y ajustada al presente. Para ello, y ante la imposibilidad de contarlo todo, debe seleccionar, recuperados por la memoria, aquellos episodios formadores del ser más personal (Alberca, 1993: 9).

El “yo” mostrado tiene que ser lo más cercano posible a la realidad, por lo que el relato autobiográfico tiene que estar regido por la sinceridad. Es probable que el autor se equivoque, añada detalles que no estaban allí y eluda otros tantos: “si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o

¹³ “Además del que uno es [...] y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos” (1967: 973).

selecciona sin ánimo o conciencia de inventar” (Alberca, 2007: 47). La mente humana puede inducir a error, lo que implica que las imprecisiones entre la escritura y vida se dan de forma involuntaria, de manera que el autor no estará escribiendo ficción sino su realidad que, aún alejada de la verdad, es parte de su percepción de los hechos. Y es que no hay que olvidar que, por una parte, no es posible alcanzar la verdad absoluta y, por otra, el lenguaje en muchas ocasiones no alcanza a describir lo vivido, remitiéndonos al concepto de inefabilidad:

Lo que cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por este. El autor puede equivocarse o confundirse, pero lo cuenta convencido o persuadido de su veracidad, además, como dije antes, de anunciarlo y prometerlo al lector (Alberca, 2007: 69).

En mi opinión, la autobiografía está basada en la retrospectión que el autor hace de sí mismo en búsqueda de la verdad, con la intención de llegar a ella, y no tanto en alcanzarla. Lo que para unos es una obligación absoluta de reflejo de la realidad, para mí es la firme intención del autobiógrafo de alcanzar dicha realidad, aunque debido a las múltiples trampas de la memoria se quede en el camino. Esto no entra en contradicción con el pacto autobiográfico según el cual el autor se compromete a decir la verdad, a no hacer invención.

Cosa muy diferente es que el autor mienta de forma voluntaria, imagine sucesos que nunca ocurrieron o los exagere, elimine a propósito otros con el fin de esconder la verdad. En estos casos nos encontramos ante algo ya muy diferente de la autobiografía, pues se rompe por completo el pacto de veracidad. A partir de aquí hay diferentes caminos a seguir: por una parte el autor puede aludir a que no todo lo contado es real, a que ha mezclado hechos reales con inventados, lo que ha resultado en un género híbrido como es la autoficción. Por el contrario, el autor puede tratar de hacer pasar por

verdad la mentira e insistir en la veracidad y referencialidad de los hechos, lo que entraría ya en el terreno de la mitomanía:

El camino a lo disfuncional llega en el punto en el que la persona cae en la mentira o el delirio, cuando su megalomanía le lleva a mentir deliberadamente para aparentar un estatus que no le corresponde. Se abre en este caso una doble disyuntiva, ¿un comportamiento de farsa calculado meticulosamente y propio de una personalidad narcisista, insegura por definición pero con sed de éxito? ¿O solo ha perdido el control, una vez más, de una mentira o una broma? (2015: web).¹⁴

Por poner algunos ejemplos de esto, aunque sea fuera del papel, nos encontramos con el sonado caso de Tania Head, que se convirtió en una de las caras más visibles a nivel internacional de las víctimas del ataque a las Torres Gemelas del 11-S. Según su historia, que fue recogida en multitud de medios, se encontraba en uno de los pisos más altos de una de las torres; allí, un bombero salvó a Tania de morir en detrimento de su propia vida. También uno de sus compañeros, momentos antes de expirar, le pidió que le entregara un anillo a su esposa a modo de despedida. Después de estar a la cabeza de asociaciones de víctimas y relatar su historia en los actos en homenaje al atentado, se descubrió que todo era ficción, que Tania Head era una barcelonesa llamada Alicia Esteve y cuya única relación con los hechos era haber estado en Nueva York poco tiempo antes del ataque, dado que mientras este ocurría ella estaba en un congreso en Barcelona inscrita bajo su nombre real.¹⁵

Otro ejemplo de fingimiento de este tipo es la historia de Amina Arraf, una mujer siria lesbiana que, a través de su blog, narró los horrores que vivió en la guerra de Siria. Tiempo después se descubrió que se trataba en realidad de Tom MacMaster, un hombre escocés. Otro caso desenmascarado recientemente es el de la activista camboyana

¹⁴ En el artículo "La vida inventada de Anna Allen: de "The Big Bang Theory" a su obsesión con Sophie Bush" <<http://www.formulatv.com/noticias/44353/vida-inventada-anna-allen/>>.

¹⁵ Todo el engaño y el desenmascaramiento fue contado en el libro *La mujer que nunca estuvo allí* (2012), de Robin Gaby Fisher y Angelo J. Guglielmo, y en el documental del mismo nombre.

Somaly Mam, ganadora del premio Príncipe de Asturias de cooperación internacional en 1998 por su lucha contra la prostitución infantil. En el año 2006 publicó su autobiografía *El silencio de la inocencia* en la que contaba todo aquello que ya había relatado multitud de veces: que desde niña había sido recluida en un burdel y cómo en 1991 consiguió escapar de allí, vivencias que hicieron que se convirtiera en una de las mayores activistas contra la prostitución infantil, rescatando a miles de niñas de esas condiciones. Recientemente se descubrió que muchos de los trágicos sucesos que narra, desde su propia infancia hasta las historias de las chicas que supuestamente rescata, son totalmente inventadas.

Por último, viene al caso señalar *El impostor* (2014), de Javier Cercas, novela que trata el caso real de Enric Marco, un barcelonés que durante años se hizo pasar por un superviviente de los campos de concentración nazis, llegando a presidir la asociación española de los supervivientes. En el año 2006, sin embargo, se descubrió que tan sólo había estado un mes en la cárcel, acusado de repartir propaganda comunista, hecho a partir del cual reconstruyó toda su vida.

Todos estos relatos están sustentados en la mentira y el engaño buscado por su autor, lo que difiere enormemente de una verdadera autobiografía. En esta, la desconcordia es involuntaria y, evidentemente, más pequeña que en las mitomanías que he reflejado. Ahora bien, ¿cómo puede el lector discernir entre unas y otras? En principio es imposible y hemos de fiarnos del autor y de su pacto de referencialidad. Con el tiempo, muchas de las historias son desenmascaradas a causa de ser investigadas, mientras que muchas otras que consideramos claras autobiografías y que son falsas nunca serán descubiertas.

1.3. PACTO NOVELESCO

*Y tuve la impresión de que deseaba
legarme la casa de la ficción y la gracia
de habitar en ella para siempre.*

Enrique Vila-Matas

De manera mucho más breve nos referiremos ahora al pacto novelesco o pacto de ficción, es decir, aquel en el que el autor le dice al lector que lo que está escrito a continuación transcurre en un mundo de ficción y que, por tanto, no guarda relación ni con el mundo real ni consigo mismo:

Simétricamente al pacto autobiográfico podría postularse el *pacto novelesco*, el cual tendría dos rasgos: *práctica patente de la no-identidad* (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y *atestación de la ficción* (hoy en día el subtítulo novela cumple esta función [...])” (Lejeune, 1994: 65-66).

En principio, no deberíamos entrar al relato en busca de autorreferencialidad, es más, en este tipo de obras lo que realmente importa es el texto en sí y no el autor, tal como señalaba Lejeune: “el pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (Alberca, 2007: 70). Por otra parte, el autor ha de comunicar que nos encontramos ante un relato de ficción aunque no es necesario que lo haga explícitamente, como en el caso de la autobiografía, sino que al encontrar en el paratexto la palabra “novela” o cualquier otra que conlleve un relato ficticio, el lector ya comprenderá la forma en que tiene que leer la obra. Como señala Alberca:

El contrato novelesco entre autor y lector puede adoptar formas más complejas, pero [...] las informaciones paratextuales facilitan u homologan este pacto. Cuando en la portada de un libro encontramos el subtítulo genérico de cuento o novela, el pacto de ficción se hace explícito y el lector se acerca o inicia su lectura bajo esa clave general de la recepción establecida por el texto narrativo (2007: 72-73).

Lejeune reflexiona sobre la importancia del hecho de que el autor y el personaje de la novela no tengan el mismo nombre y concluye:

El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error (1994: 70).

Cabe señalar que dicho pensamiento proviene de su artículo “El pacto autobiográfico” escrito en 1973, momento en el que aún no se había teorizado nada sobre el género de la autoficción y ni siquiera se había inventado el término. Hoy sabemos que esto es una práctica muy común, que los autores la llevan a cabo de muchas formas diferentes y que en absoluto es una contradicción, sino un juego que ha dado lugar al nuevo género híbrido autoficcional. Fuera de este, en una novela al uso:

El novelista comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así el autor se distancia y se des-identifica de su narrador y de los personajes de la novela. [...] el autor no es ni el personaje ni el narrador del relato y, para mejor marcar la diferencia, los nombres del narrador o de los héroes novelescos no son los del autor, son distintos de éste y no pueden ser erróneamente identificados (Alberca 2007: 71).

Para apreciar la correlación de una forma más asequible podemos acudir nuevamente a Lejeune, quien refleja en el siguiente cuadro (1994:71) la relación entre los distintos pactos y la coincidencia o no del nombre del autor:

Nombre del personaje Pacto	≠ nombre del autor	=0 ¹⁶	= nombre del autor
Novelesco	Novela	Novela	
=0	Novela	indeterminado	Autobiografía
Autobiográfico		Autobiografía	Autobiografía

Siguiendo con ello, Alberca añade más tarde:

Resulta estatutariamente imposible e infrecuente y raro en la práctica, que el protagonista de una novela tenga el mismo nombre propio del autor que la firma. Si los nombres del narrador o de los personajes de una novela fuesen iguales a los del autor, el lector los recibiría como un signo o un guiño de identidad entre ambos, y sentiría que se resiente el principio de distanciamiento propio de la ficción (2007: 78).

¿Significa esto que el autor está totalmente desvinculado de su narrador y su personaje? En absoluto. No debemos confundir identidad con semejanza. El autor, en muchas ocasiones, otorgará a sus personajes su propia personalidad, al igual que algunas de sus vivencias, como explica Rosa Montero en *La loca de la casa*:

Lo que hace el novelista es desarrollar estas múltiples alteraciones, estas irisaciones de la realidad, de la misma manera que el músico compone diversas variaciones sobre la melodía original. El escritor toma un grumo auténtico de la existencia, un nombre, una cara, una pequeña anécdota, y comienza a modificarlo una y mil veces, reemplazando los ingredientes o dándoles otra forma, como si hubiera aplicado un caleidoscopio sobre su vida y estuviera haciendo rotar indefinidamente los mismos fragmentos para construir mil figuras distintas. Y lo más paradójico de todo es que, cuanto más te alejas con el caleidoscopio de tu propia realidad, cuanto menos puedes reconocer tu vida en lo que escribes, más sueles estar profundizando dentro de ti (2003: 263).

¹⁶ Entendemos por =0 la inexistencia de datos en la obra que puedan llevarnos a una solución sobre el pacto al que pertenece o a la identidad entre autor y narrador/personaje.

En el texto no encontraremos ningún indicativo que nos explique que esto está ocurriendo, pero si el lector conoce la biografía del escritor podrá unir algunos hechos de ambos planos. Por ejemplo, en las novelas del escritor japonés Haruki Murakami son comunes las apariciones de clubes de jazz y, de hecho, el protagonista de *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992), Hajime, regenta uno, de la misma manera que Murakami, que antes de convertirse en escritor tenía un bar de este tipo.¹⁷ Evidentemente, esto no debemos considerarlo como un viraje de la novela hacia la autobiografía, pero si podemos pensar que el escritor ha trasladado algunos detalles de su vida al personaje que está creando:

El parecido es amplio y matizable, tiene grados, pero la identidad no. La identidad existe o no existe. Por esta razón, a pesar de que una novela, como es lo usual, presenta un personaje, cuyo nombre (ficticio) en nada recordara el del novelista o fuese anónimo, el lector podría pensar, sin que el narrador lo afirme ni lo niegue, que tiene razones suficientes para sospechar contenidos autobiográficos en la historia y en el personaje novelesco, que de este modo podría ser relacionado con el autor. El lector, quizá porque conoce la biografía del autor, podría percibir el personaje ficticio como un disfraz o una impostura de este tras la cual esconde su vida secreta o desconocida (Alberca, 2007: 71).

A la hora de construir un relato de ficción, el autor tendrá una libertad absoluta para inventar mundos, y entre lector y escritor se creará un nuevo pacto de credibilidad en el que el primero leerá los hechos del relato como ciertos dentro del mundo de la historia: “todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta” (Cercas, 2001: 164);

Para que esto sea posible, el escritor debe seguir unas normas de coherencia y cohesión argumental que permitan al lector creerse lo que está escrito. Si la historia muestra estas características,

¹⁷ Este y otros muchos datos autobiográficos que refleja en sus obras pueden encontrarse en su libro *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007), en el que reflexiona sobre el papel del escritor a partir de algunos hechos de su vida.

aceptaremos que se nos presenten dragones y otras criaturas mitológicas; o, por seguir con otro ejemplo de Murakami, en *Kafka en la orilla* (2002), nos parecerá admisible que en un momento dado comience una fuerte lluvia de peces vivos, que uno de los dos protagonistas, debido a un accidente en la infancia, sea capaz de mantener conversaciones con los gatos, o que un joven pasee por el bosque con dos soldados que murieron en una guerra hace más de cincuenta años. Dado que, de acuerdo con Ascensión Rivas, “emisor y receptor firman, de nuevo, el pacto narrativo por el que se comprometen a fingir que creen en el carácter real no sólo de la historia, sino también del entramado que la presenta” (1998: 29), no sería correcto que el lector buscara una correspondencia exacta con todos y cada uno de los detalles que aparecen en una narración.

Esto en absoluto significa que dichas ficciones no tengan nada que ver con el mundo real. La referencialidad siempre está presente y, aunque el autor nos muestre un mundo fantástico, este se acabará rigiendo por normas y estatutos que existen en la realidad. Aunque los protagonistas pertenezcan a otra especie, tendrán virtudes y defectos inherentes al ser humano, como muestra perfectamente, y de forma irónica y crítica, George Orwell en *Rebelión en la granja* (1945). En otras ocasiones, al crear la historia se jugará con la realidad y la ficción, mezclando ambos. Por ejemplo, en *Malditos Bastardos* (2009), la película de Quentin Tarantino, nos encontramos con varias historias cruzadas de algunos personajes en el contexto de la Segunda Guerra Mundial que persiguen la muerte de Hitler. Todos ellos confluyen en la parte final de la historia en una sala de cine a la que consiguen prender fuego y explotar gracias a una serie de bombas, con la consiguiente

muerte de Hitler y Goebbels.¹⁸ Este tipo de mecanismos le ofrece al novelista o guionista una libertad absoluta a la hora de tomar hechos o personajes reales y jugar con ellos en escenarios y circunstancias que nunca ocurrieron en realidad.

Por último, la ficción permite al autor dos caminos diferentes: por un lado puede crear mundos y situaciones que no tengan nada que ver con la vida que le rodea. La otra opción es la de transformar la realidad; contar, a través de un personaje, tus opiniones y pensamientos, dejar constancia de los problemas que ha sufrido a lo largo de su vida por parte de otras personas:

Quien allí habla, opina, sanciona o actúa no es él sino otro, y por tanto no se le debe responsabilizar de aquello que no le es atribuible. Dicho de otro modo, el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato (Alberca, 2007: 71).

En estos casos, el escritor se disfraza junto a los hechos reales, de forma que si, por algo de lo que ha reflejado en su narración, alguien se siente ofendido, no pueda demostrar una vinculación directa, protegiéndose ante problemas legales y denuncias, algo que ya ha ocurrido en varias ocasiones; o bien porque el autor tenga una necesidad irrefrenable de contar su vida, pero sienta un gran pudor de mostrarse de forma tan abierta al público. Sobre esta posibilidad, Lejeune sentencia:

Lo que tiene de maravilloso la novela es que uno puede hablar de sí mismo dando la impresión de que está hablando de los demás. La novela ayuda a conocerse mejor, conocerse a sí mismo sin darse a conocer a los demás, ya que nunca se puede saber al leer una novela qué anécdota es real y cuál no lo es (1994:117).

¹⁸ Tomo aquí el ejemplo de una película en primer lugar por ser una referencia de sobra conocida y, en segundo lugar, para dejar constancia de que a pesar de utilizar lenguajes muy diferentes, la narración del cine y de las novelas guardan muchas similitudes.

Estos dos caminos posibles para el autor de ficción los sintetiza Remedios Zafra en su teoría de los “pliegues de agua/pliegues de aire”:

Los pliegues de agua ajustan y revelan el cuerpo mejor que la desnudez. Así, los pliegues de aire pueden dibujar un ser inventado pero los mojados se convierten tan sólo en una pantalla de protección para mostrar la realidad más "real" y obscena (2001: web).

En conclusión, si en el género autobiográfico no tiene mucho sentido hablar de ficción, pues el género trae consigo un pacto de veracidad en el que, a pesar de lo visto, el lector confiará, en el género ficcional tampoco lo tendrá hablar de datos autobiográficos, pues, como ya ha sido señalado, el autor, en principio, ha de borrarse del texto y no dejar ningún rastro de sí mismo para que la atención se centre en la narración.

Sin embargo, en realidad sabemos que no es así. En muchos momentos de la historia de la literatura, autobiografías y relatos de ficción puros han seguido a rajatabla los dictámenes de su género. Igualmente, a lo largo de los siglos se pueden encontrar obras y autores que han jugado con sus límites, aunque de forma más esporádica hasta el siglo xx. Ya en la posmodernidad esto se ha convertido en algo común, como Vila-Matas comentó en la recepción del premio Rómulo Gallegos:

Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio [...], como un tapiz que se dispararía en muchas direcciones mezclando todo tipo de géneros literarios (2001: web).

Este baile de la narración entre lo real y lo ficticio ha dado como resultado una serie de novelas del “yo” deudoras de un género que ha llamado la atención tanto de creadores como de teóricos debido al juego de espejos que presenta: la autoficción.

1.4. BAILANDO EN LA FRONTERA

La aparición del autor dentro su obra ha sido algo inusual a lo largo de la historia, no sólo literaria, sino también de las artes plásticas. Pueden encontrarse ejemplos en todos ellos, pero fueron casos excepcionales hasta la entrada de la Modernidad estética. Según Alberca, la presencia del “yo” en las obras comenzó a extenderse a partir del siglo XVIII, momento en el que la vida privada empieza a tener vigencia:

Hasta el siglo XVIII el predominio de lo público fue casi absoluto y en consecuencia las posibilidades sociales y artísticas de la expresión y representación del propio yo quedaban de hecho muy limitadas por los grandes preceptos sociales, políticos y religiosos. Para resumirlo en pocas palabras: mientras los dioses escribían el guion a los hombres, estos actuaban a su dictado; pero cuando los hombres iniciaron el derribo de aquellos, comenzaron a mitificar su propia persona (2007: 21).

En el caso de la pintura, la presencia del autor empieza a extenderse antes, y podemos encontrar muchos más ejemplos que en la literatura si nos referimos a los siglos XV, XVI y XVII. En relación a lo que aquí estamos tratando, es más interesante la presencia del pintor dentro de un grupo y un contexto, sea en la situación que sea, que la del retrato autobiográfico individual. Es el caso de Botticelli, por poner un solo ejemplo, en la estampa religiosa que constituye *Adoración de los magos*. En el lado derecho encontramos una figura que mira al espectador:



Fig. 2

Esta no es sino la incursión del pintor, Botticelli, dentro de su creación. Si vamos un poco más lejos incluso podríamos indicar que el autor se autorretrata dentro de unos acontecimientos que nunca vivió, de la misma manera que el autor de una autoficción cuenta sobre sí mismo hechos que nunca llegaron a ocurrirle.¹⁹

De esta manera, el entrometimiento del autor dentro de su obra empieza a generalizarse poco a poco hasta llegar al punto de convertir lo privado en público. Hoy en día algo así no es sorprendente en absoluto; sin embargo, tuvieron que pasar muchos años desde las primeras representaciones que un autor hacía de sí mismo hasta que se generalizó el recurso, al tener que enfrentarse los primeros creadores a la acusación de narcisistas y ególatras. A partir de aquí, el autor como

¹⁹ Alberca (2007) señala que se da un caso similar en la obra *Coronación de la Virgen*, de Filippo Lippi.

individuo pasó a convertirse en una parte esencial de la obra: “el siguiente paso consistió en convertir la vida del escritor, del músico, del pintor, en una obra más de su creación [...] y su imagen pública, en un logotipo” (Alberca, 2007: 23). Para ilustrar las palabras de Alberca no se me ocurre mejor ejemplo que el del autor romántico Gustavo Adolfo Bécquer. La imagen que todo estudiante conoce del autor es la que su hermano, Valeriano Bécquer, reflejó en el retrato que le hizo. No se trata de un autorretrato; sin embargo, sirve perfectamente para ejemplificar este fenómeno:



Fig. 3

La imagen del escritor bohemio y romántico por excelencia, muerto de forma prematura, se ha desvanecido poco a poco con estudios posteriores que le sitúan como:

Un periodista de éxito, burgués acomodado, director de algunos de los periódicos más prestigiosos y militante comprometido con la causa reaccionaria, amigo personal del primer ministro conservador González Bravo, a cuya sombra ejerció el cargo de censor, dotado con una remuneración espléndida (Calvo, 2010: web).

Y no sólo eso, sino que cualquier persona puede buscar por internet algunas de las fotos del autor, en las que puede apreciarse una imagen muy diferente a la que su hermano nos ofreció en su retrato, mucho más cercana a la de un burgués del siglo XIX.



Fig. 4

Resumiendo lo que hemos visto, ya hablando en concreto de literatura, hasta el siglo XVIII la aparición del autor en su propia obra era algo excepcional. A partir de este momento el número de ejemplos empieza a crecer, aunque el verdadero “boom” no llegará hasta el

romanticismo.²⁰ Es a partir de la posmodernidad, en los años setenta del siglo XX, cuando se observa una generalización de historias que hablan sobre sí mismas y de autores que escriben sobre sí mismos. En esta década aparecen importantes estudios sobre la aparición del escritor en su obra, como *El pacto autobiográfico*, de Lejeune; nace el neologismo “autoficción” y, tras él, diversas investigaciones sobre las novelas del “yo”. A la vez, muchos autores empiezan a jugar en sus novelas conduciendo al lector hacia la ambigüedad, al moverse entre el pacto autobiográfico y el ficcional o novelesco. Alberca recalca que en esta década el autor pasa a ser una parte imprescindible de la literatura:

De la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes (2007: 28).

El hecho de mostrarse a sí mismo en sus obras de forma tan abierta supone para el escritor la pérdida de su propia privacidad, pues sus libros requieren, muchas veces, la desnudez del autor ante el público. Las novelas del “yo” han adoptado múltiples formas y, a través de ellas, el literato se exhibe y se esconde al mismo tiempo gracias a la aparición de innumerables dobles:

Hemos asistido al rebrote de lo autobiográfico en todas sus formas posibles, a cara descubierta y con disfraz, de forma arriesgada y comprometida o de manera lúdica y oportunista, en reproducción veraz o ficticia. Este proceso se podría resumir como el paso o el cambio de la reproducción a la clonación (Alberca, 2007: 28).

En este contexto, el autor puede mostrarse (o mostrar a sus clones) de distintas formas. En una autobiografía ficticia se presenta como el editor de unas memorias de una persona inexistente; en una

²⁰ Este movimiento llegó a España con retraso, de modo que lo que se puede ver en el romanticismo de algunos países europeos aquí lo tuvimos en el periodo de Fin de Siglo: “nuestro «modernismo» fue el «romanticismo» que la literatura de habla hispana en realidad no tuvo” (2007: 90).

novela autobiográfica el escritor habla de sí mismo, pero lo hace permanentemente escondido bajo el disfraz de otra persona, bajo otro nombre. Por último, en la cima del juego y la ambigüedad se encuentra la autoficción, donde el narrador se pone y se quita continuamente una máscara, se revela tal como es y, a la vez, como le gustaría ser; todo ello a través de su autobiografía y de una serie de circunstancias que nunca le ocurrieron.

1.4.1. NOVELAS DEL “YO”

Dadme una máscara y os diré la verdad.

Oscar Wilde

Hablar de novelas del “yo” es hablar de ambigüedad. Son obras que están continuamente bailando en la frontera entre la realidad y la ficción, entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco y, dependiendo de a cuál de ellos esté más próximo, lo consideraremos de un tipo o de otro. Así pues, la novela autobiográfica estará más cerca de una autobiografía mientras que la autobiografía ficticia tenderá a moverse por los cánones de la novela. La autoficción, sin embargo, guardará, en principio, igual distancia entre ambos, colocándose justo en el centro. Es decir, nos encontramos con autobiografías que el autor esconde en forma de novela, o bien con novelas que el escritor quiere hacer pasar por autobiografías.

Alberca resume las características de las tres en una tabla que resulta muy esclarecedora (2007: 92):

<i>Novela autobiográfica</i> (+ próxima a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ próxima a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura</i> <i>Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

A modo de introducción, la tabla establece las diferencias básicas entre los tipos de novelas del “yo” a partir de la coincidencia o no entre el autor, narrador y personaje, así como el pacto de lectura que se establece entre el escritor y el narrador, y, desde esta, puede hacerse una aproximación a cada una de ellas.

1.4.1.1. NOVELA AUTOBIOGRÁFICA

*No hay escritor tras el que no se esconda,
en última instancia, un tímido*

Augusto Monterroso

Si repasamos lo que hasta ahora hemos recogido de la novela autobiográfica, se hallarían las claves básicas para comprender el funcionamiento de este tipo de novela del “yo”: hemos señalado que en este tipo de relato el autor habla de su propia vida, pero lo hace ocultándose tras un personaje en el que nada nos hace pensar que sea él mismo; esto supone, evidentemente, la no coincidencia onomástica, y por tanto no nos es posible identificar al autor con el narrador y el personaje. A esto le hemos añadido que, a pesar de estar considerado como una novela es más cercano a una autobiografía, pues el escritor ha tomado los datos de su propia vida y los ha hecho pasar por una novela.

Las razones por las que un autor querría esconderse bajo una máscara pueden ser variadas. Es lógico pensar en primer lugar en el pudor que algunos podrían sentir a mostrar públicamente su vida privada, algo que podría solucionarse fácilmente cambiando los nombres de los personajes que aparecen a lo largo de la narración e incluso algunas localizaciones: “esconderse tras un yo impreciso o anónimo permitía expresar la intimidad sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada” (Alberca, 2007: 80); de esta manera, el lector leerá el libro bajo el pretexto del pacto novelesco y no dispondrá de ningún dato que le lleve a identificar lo que está escrito con la vida del autor. Aunque no pertenezca a este tipo de novela híbrida, el protagonista de *La velocidad de la luz* (2005), de Javier Cercas, en la cual me detendré más adelante, confiesa al final que llevará a cabo esta estrategia en el siguiente fragmento:

Le expliqué que iba a publicar el libro con un nombre distinto del mío, con un seudónimo. Le expliqué que antes de publicarlo lo reescribiría por completo. Cambiaré los nombres, los lugares, las fechas, le expliqué. Mentiré en todo, le expliqué, pero sólo para mejor decir la verdad. Le expliqué: será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad (2005: 303-304).

Otra de las razones por las que el autor podría esconderse sería la de querer evitar problemas legales con las personas que aparecen en la narración. Este fenómeno puede apreciarse en la película de Woody Allen *Desmontando a Harry* (1997), en la que el protagonista desvela a través de su novela una serie de infidelidades cambiando el nombre de los personajes y causando gran perjuicio a todos los que allí aparecen, incluido él mismo. Algo similar a lo que ocurrió en la realidad con la novela *La segunda mujer* (2006) de Luisa Castro.

Por último, podemos pensar que cuando el escritor se esconde bajo una máscara no pretende ni librarse de su vergüenza ni evitar problemas con las personas a las que alude en la obra, sino, simplemente, jugar: “hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse” (Cercas, 2005: 62), dice Rodney, uno de los personajes centrales de *La velocidad de la luz*; la intención es despistar al lector a través de un laberinto y hacer que este le siga la pista sin dejar alcanzarse nunca, pero dejando suficientes huellas para que no se pierda en ningún momento, algo que aludiría al autor que se esconde con la intención, en cierto modo, de ser encontrado, o mejor aún, aquel que se esconde sólo para que pueda vérselo de forma más nítida.

Monterroso señala el hecho de que la literatura española esté poblada de escritores anónimos o con pseudónimo, que, sin embargo, de una manera u otra han desvelado su verdadera identidad:

Entre los españoles, gente individualista, ruda y enemiga de sacar del fuego, como ellos dicen, la castaña con mano ajena, las cosas no van por el mismo camino. Entre éstos, pues, no hay quien crea que alguien pueda llamarse Cide Hamete Benengeli o Azorín; y constituyen probablemente el único pueblo en que los escritores escogen

seudónimos para no atreverse después a usarlos del todo, como si temieran que por cualquier azaroso siniestro el mundo no llegara a conocer en definitiva su verdadera identidad. Así vemos que se dice Leopoldo Alas Clarín, o Mariano José de Larra Fígaro. Nada de Colette o Vercors. Juan Ramón Jiménez, poco antes de morir, se veía perseguido por esta duda: "Pablo Neruda, ¿por qué no Neftalí Reyes; Gabriela Mistral y no Lucila Godoy?" Todos saben quiénes son desde el autor del Lazarillo de Tormes hasta el de los más modestos anónimos que llegan por el correo. Y nadie acepta ya que el autor del Quijote de Avellaneda sea otro que Cervantes, quien finalmente no pudo resistir la tentación de publicar la primera (y no menos buena) segunda versión de su novela, mediante el tranquilo expediente de atribuírsela a un falso impostor, del que incluso inventó que lo injuriaba llamándolo manco y viejo, para tener, así, la oportunidad de recordarnos con humilde arrogancia su participación en la batalla de Lepanto (2001: 25-26).

Lo mismo ocurre con algunos de los autores de estas novelas, que a pesar de esconderse detrás de otros personajes, de una manera u otra, acaban dejando suficientes pistas para que podamos identificarlos:

El autor de una novela autobiográfica deja huellas o marcas más o menos evidentes de sí mismo y de su vida, abre pasadizos y tiende puentes intencionadamente entre la esfera ficticia de la novela y su esfera personal. Es decir, el autor se esconde tras su personaje, pero disemina rasgos personales y coincidencias suficientes para establecer una relación entre ambos (Alberca, 2007: 112).

En los casos en que esto no es así, es complicado llegar a concretar cuándo una novela resulta en realidad de una autobiografía encubierta. En muchas ocasiones los autores tergiversan de tal manera los nombres, las fechas y los lugares que hacen muy complicada su categorización como novela autobiográfica, además de la posibilidad de que algunas de ellas estén escritas en tercera persona, lo que lleva a una desconexión automática de la búsqueda de referencias autobiográficas. Es el caso de *El árbol de la ciencia* (1911), en la que a través del personaje Andrés Hurtado se dejan entrever varios episodios de la vida del escritor Pío Baroja. De hecho, es más que probable que muchas obras consideradas simples novelas sean en realidad autobiográficas, pero no se disponga de suficientes datos para llegar a ellas. Por tanto, la

única manera que el lector tiene de resolver si se trata de una novela autobiográfica o no es a través del conocimiento de la biografía del autor. Por supuesto, quien se aproxima al libro puede vislumbrar y sospechar que lo que está escrito alude al creador, pero es sumamente complicado que pueda asegurarse tajantemente.

Existe una complicación más: “que el uso indiscriminado y el abuso de la denominación “novela autobiográfica” la ha convertido en una etiqueta que vale igual para un roto que para un descosido” (Alberca, 2007: 101). Basta hacer una búsqueda en Google para ver el abuso del sintagma, utilizado tanto para designar autobiografías como para hablar de las autobiografías ficticias, por ejemplo del *Lazarillo de Tormes*. De la misma manera, se ofrecen listados erróneos de obras pertenecientes a este tipo de novela. Es el caso de *Paula*, de Isabel Allende, en la cual la autora cuenta algunos episodios de su propia vida y de sus antepasados, rompiendo la regla básica de las novelas autobiográficas, la de la no identidad, pues desde el inicio de la historia la narradora y el personaje principal coinciden onomásticamente con la autora, con lo que podría considerarse una obra autobiográfica o autoficcional, pero en ningún caso una novela autobiográfica.

A pesar de la dificultad de identificar este tipo de relatos, existen una serie de obras que casi con total seguridad puede afirmarse que pertenecen a él; por ejemplo, la ya nombrada *El árbol de la ciencia o Retrato del artista adolescente* (1916) de Joyce, en el que Stephen Dedalus es un claro sosias del autor, así como *El jinete polaco* (1991) de Muñoz Molina o *Confesiones de una máscara* (1949), de Yukio Mishima, entre otras. En el caso de la última resulta revelador el título, puesto que con “confesiones” hace alusión al hecho de desvelar algunas partes de su pasado, mientras que con “máscara” alude precisamente a esconderse para no ser reconocido, a hablar de su pasado ocultándose detrás de un personaje: “el mismo autor escribe que desde el principio

de su carrera se había tomado más molestias por ocultarse que en revelarse” (Ciapparoni La Rocca, 2014: 219). Este personaje es Koo-chan²¹ y en él vemos evidentes rastros de la infancia y juventud del autor japonés como el hecho de vivir con su abuela, quien prácticamente prohibía a sus padres ver al niño; la sobreprotección a la que estaba sometido, como el episodio en el que cuenta que apenas le permitía salir de casa y que se estableció en el piso bajo de la casa para evitar que subiera y bajara escalones, o su niñez y adolescencia en un ambiente exclusivamente femenino, primero con la abuela, quien sólo le permitía acercarse a las niñas, y mucho más tarde con la madre. A lo largo de la novela Koo-chan, que será llamado Kimitake cuando crece, trata también el tema de su homosexualidad y otras características similares entre autor y personaje como “la atracción por la muerte hermosa, la violencia y el masoquismo, el sentimiento de exclusión” (Ciapparoni La Rocca, 2014: 220).

En resumen, para ofrecer una definición de este tipo de obra se puede decir que se trata de una novela en la que, de forma más o menos simulada, el autor proyecta su propia vida a través de un personaje ficticio que en ningún caso mantendrá su mismo nombre. Cabe hacer una pequeña diferenciación a propósito del ejemplo ya mencionado sobre los escritores que introducen en sus obras referencias a vivencias personales, como era el caso de Haruki Murakami y los personajes que regentaban clubes de jazz. En mayor o menor medida, la mayoría de los escritores lo practican en algún momento de su carrera literaria, pero esto no implica que puedan adscribirse a la novela autobiográfica. Para

²¹ En japonés existen títulos honoríficos con los que dirigirse a las personas, y cada uno de ellos indica la relación que pueda haber entre emisor y receptor. El honorífico “-chan” es el que se utiliza para referirse a niños –como es el caso del protagonista de la novela de Mishima– o a chicas jóvenes.

que así sea es necesario un trasvase entre realidad y ficción no total, pero si continuado, y no sólo de algunos detalles.

1.4.1.2. AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA

Al contrario que en la novela autobiográfica que, a pesar de su apariencia ficcional, está más próxima a las revelaciones de la vida real del autor, la autobiografía ficticia, con una fachada muy similar a la de cualquier autobiografía, guarda más semejanza con una novela. Explicado de forma rápida y sencilla: la primera nos cuenta una verdad disfrazada de mentira, mientras que la segunda se trata de una mentira hecha pasar por verdad.

En una autobiografía ficticia vamos a encontrarnos con un “yo” que narra su vida como si de cualquier autobiografía se tratara, o como dice Alberca: “el yo fingido, aun siendo ficticio, tiene la prerrogativa de simular que pronuncia enunciados reales y autobiográficos” (2007: 81). Lo primero que puede llamar la atención de quien busca en estos relatos una autobiografía verdadera es la coincidencia entre el narrador y el personaje, pero no la de estos dos con el autor; es decir $A \neq N = P$. Al acudir al paratexto se puede observar, entonces, que la persona que figura como escritor del relato no coincide con los nombres que nos encontramos dentro de este. Así pues, el papel del autor, en principio, será el de recoger las memorias del personaje y actuar como el editor de las mismas; “en principio”, porque en realidad se trata de una estrategia para hacer pasar la farsa por hecho verídico, ya que la vida que en el libro se cuenta nunca existió en verdad, por lo que se puede considerar un mecanismo a través del cual el autor juega y confunde al lector. La conversión del escritor en editor ha de verse dentro de la propia obra para crear la ilusión de realidad, pues existen multitud de novelas que cumplen todos los requisitos excepto este último. Es el caso,

por ejemplo, de *El guardián entre el centeno* (1951), cuyo comienzo podría pasar por el de una autobiografía:

Si realmente les interesa lo que voy a contarles, probablemente lo primero que querrán saber es dónde nací, y lo asquerosa que fue mi infancia, y qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y todas esas gilipolleces estilo David Copperfield, pero si quieren saber la verdad no tengo ganas de hablar de eso. Primero porque me aburre y, segundo, porque a mis padres les darían dos ataques por cabeza si les dijera algo personal acerca de ellos (2011: 11).

El hecho de que el nombre del autor, J. D. Salinger, no coincida con el del narrador y el personaje, Holden Caulfield, podría hacer pensar al lector que se encuentra ante una autobiografía ficticia; sin embargo, en ningún momento de la obra el personaje se dirige a ninguna entidad pidiéndole la publicación de sus memorias –luego no puede ser considerada como tal–, y es que “sin salir del texto es prácticamente imposible determinar si ese relato de primera persona es una novela o una autobiografía” (Alberca, 2007: 82).

Como se ve, los límites de las novelas del “yo” son realmente delicados, y en muchas ocasiones con el simple cambio de un pequeño factor podrían considerarse de un tipo u otro. Es el caso, por ejemplo, de *El lazarillo de Tormes*, en la que para Alberca:

El fingimiento alcanzó tal grado de perfección que consiguió engañar completamente a los primeros lectores del libro, al ocultar de manera calculada el nombre del autor, que hizo pasar por auténtica lo que era en realidad autobiografía fingida (2007: 81).

La obra puede enmarcarse dentro de esta categoría al tratarse de unas supuestas memorias escritas por el propio Lázaro en una carta:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por venturas nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite (1985: 27).

Estas memorias son hechas llegar a “Vuestra Merced”, quien podría ser considerado el autor anónimo que las publica:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino desde el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona (1985: 28-29).

Pues bien, si en algún momento se hallara una partida de nacimiento de Lázaro González Pérez, la obra pasaría a convertirse de una autobiografía ficticia a una autobiografía real o a unas memorias.

Otra de las obras, entre muchas, que presenta un sistema similar es *El Periquillo Sarniento*, obra mexicana del siglo XIX escrita por José Joaquín Fernández de Lizardi (1816). En ella el protagonista, Pedro Sarniento, a las puertas de la muerte refiere a sus hijos su vida. Hacia el final de la novela aparece un nuevo personaje que rápidamente se convierte en amigo del “Periquillo Sarniento”, y que no es otro que Lizardi, apodado “el Pensador”:

Al escuchar al Pensador tales expresiones, lo marqué por mi amigo y, conociendo que era hombre de bien y que si alguna vez erraba era más por un entendimiento perturbado que por una depravada voluntad, lo numeré entre mis verdaderos amigos, y él se granjeó de tal modo mi afecto que lo hice dueño de mis más escondidas confianzas, y tanto nos hemos amado que puedo decir que soy uno mismo con el Pensador y él conmigo (2008: 921).

A lo que añade unas líneas más tarde: “en ese instante dejé a mi amigo el Pensador mis comunicados y estos cuadernos para que los corrija y anote, pues me hallo muy enfermo” (2008: 921). De esta manera, puede observarse el papel que el verdadero autor se otorga a sí mismo como mero editor de unas memorias ya existentes. Lo mismo ocurre con Camilo José Cela en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), una novela epistolar con una serie de cartas que la señora Caldwell escribe a su hijo fallecido. La protagonista pide que a su muerte le sean entregadas a un joven que conoció y que podría ser el propio Camilo José Cela:

Hace un mes o mes y medio, un amigo de Londres [...] me escribió dándome la triste noticia de que Mrs. Caldwell había muerto en el Real Hospital de Lunáticos, de aquella ciudad.

Sir David me envió, con su carta, un paquetito con las cuartillas de Mrs. Caldwell. "Ella quiso –me aclara– que le fuesen enviadas a usted, joven vagabundo con el que intimó [...].

Las páginas que hoy edito son las de mi pobre amiga Mrs. Caldwell (1979: 17-18).

La estructura de la obra no se asemeja a la de una autobiografía al uso, pero en muchos de los capítulos la narradora reflexiona sobre diferentes elementos de la vida cotidiana, mientras en otros tantos desentraña algunos momentos de la vida de su hijo y de la suya propia. En resumen, una autobiografía ficticia se define como un relato escrito bajo los preceptos de una autobiografía real por un personaje ficticio, el cual, de algún modo, hace llegar al autor verdadero de la novela sus memorias. Así, "estos relatos presentan una forma autobiográfica bajo un pacto de ficción" (Alberca, 2007: 94). Cabe aludir al hecho de que el autor aparezca como un personaje de su propia novela (por fugaz que sea dicha intervención) en hechos o situaciones que nunca vivió en realidad. Cela, por ejemplo, es presentado por Mrs. Caldwell como un joven vagabundo, y Lizardi nunca tuvo un amigo llamado Pedro Sarniento. Esta es una de las características primordiales de la autoficción, que trataremos a continuación, lo que implica que estas formas híbridas también pueden ser mezcladas, con el resultado de un paso más allá en los laberintos especulares.

1.5. AUTOFICCIÓN

*Si tú supieras la cantidad de vidas
distintas que puede haber en una sola
vida....*

Rosa Montero

*Hagan el favor de ponerse sus máscaras y
sean lo que quieran ser.
El estudiante (Roberto Girault)*

No es casual que la autoficción se haya desarrollado en plena posmodernidad, un momento de inestabilidad del “yo” que sigue los preceptos de Nietzsche en *El ocaso de los ídolos* (1887): “¡Y no digamos el yo! Se ha convertido en una fábula, en una ficción, en un juego de palabras” (2002: 79), en el que el ser narcisista necesita más que nunca mostrarse y reafirmarse ante el otro. El autor se ha convertido en una parte esencial de la literatura sin el cual no podríamos entender muchos de los movimientos, géneros o tendencias que se han dado en las últimas décadas:

Existe [...] un acuerdo casi unánime en torno a la idea de que una parte importante de la novela del siglo XX, pero también de la creación literaria y artística, hunde sus raíces en lo biográfico, en lo vivido o en lo imaginado o soñado por el autor, y que este tiende normalmente a negarlo, disimularlo, camuflarlo o recrearlo de manera artística (Alberca, 2007: 57).

La autoficción aparece en el contexto de la muerte del autor y de una nueva explosión de la literatura autobiográfica; de todo ello toma algunas de sus características y no hace sino renovar, en cierto modo, sus géneros colindantes:

Todos los géneros, que unos años antes se consideraban agotados en la medida en que ya no podían cumplir con su cometido porque habían

perdido su antigua vitalidad, volvían a tener plena vigencia, pero sólo a modo de juego. Entre el novelista y el lector se había establecido una relación de complicidad. Y al amparo de esta nueva relación, la novela vivió en las décadas de los setenta y ochenta un nuevo periodo de esplendor. En cierto modo, porque su actitud también definía nuestra forma de concebir la realidad: distanciada e irónica (Mendoza, 1998: web).

De acuerdo con Alberca, si en otra época el símbolo fue el monstruo artificial, en esta sería el clon; es decir, si en otro momento las novelas se llenaron de personajes creados por su autor que poco o nada tenían que ver con este, en la actualidad son los dobles los que surcan las páginas de la literatura actual. La figura del autor se ha recuperado, pero lo ha hecho de una forma paradójica, ya que “alterna la exaltación de este, omnipresente en sus obras, con el vaciamiento del significado de dicha figura” (Alberca, 2007: 31), o lo que es lo mismo, la presencia del autor en su obra es continua, sin embargo, no representa un reflejo fiel de sí mismo, sino que acaba convirtiéndose en un personaje ficcional de su propia novela.

Retomando la cuestión de los géneros a los que se refería Mendoza, si hasta ahora hemos tratado algunas cuestiones como el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, no ha sido de forma gratuita puesto que, como ya ha sido señalado, la autoficción se sustenta en ambos, pero lo hace de una forma diferente al resto de novelas del “yo” a las que hemos atendido. Estas, moviéndose entre los dos pactos, se aproximaban más a uno u a otro, haciéndolo notar en sus denominaciones.²² La autoficción, sin embargo, se mantiene justo en el centro, guardando una distancia igual o muy similar entre los acuerdos de lectura.

²² Tanto en “novela autobiográfica” como en “autobiografía ficticia” nos encontramos un género subordinado a otro representado en el propio sintagma.

Es decir, si la autobiografía representa el reflejo fiel de la realidad y la novela la invención, la autoficción se sustentará en ambos para crear un relato basado en un pacto ambiguo; o sea, un relato que mezcle la realidad y la ficción a partes iguales y que, debido a su indeterminación, no pueda saberse dónde termina una y empieza la otra, lo que se traduce en un continuo baile entre la frontera de ambas, pasando de una a otra sin previo aviso y, por tanto, en una mezcla de géneros. Tal como apunta Navajas: “la supresión de la frontera entre ficción y objetividad y la consiguiente invasión de la realidad por la ficción tienen una correspondencia paralela a la eliminación de las fronteras genéricas” (1992: 73); o Alberca: “se constituyen en relación a los dos grandes géneros que las flanquean, y entre los dos crecen, tomando de aquí y de allí, libremente y en porcentajes variables” (2007: 79). Este hibridismo genérico es uno de los pilares de la autoficción, y nos referiremos a él en el próximo capítulo.

Teresa Gómez Trueba resume de la siguiente manera la ambigüedad de los pactos a los que el lector se enfrenta en un relato de esta clase:

Se trata de obras ambiguas que juegan al despiste, haciéndonos dudar a cada paso si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico y/o autobiográfico y, por tanto, palabra del autor y no del personaje. Y es de ahí, efectivamente, de la voz narradora, de donde emerge esa ambigüedad buscada y convertida en elemento estético. Cuando los hechos claramente ficticios narrados en el texto se entremezclan de continuo con otros hechos o datos claramente autobiográficos y, aún en ocasiones, con otros más, que podrían ser y no ser autobiográficos (ya que su verificación resulta imposible para el lector), el resultado es la ambigüedad plena del relato (Alberca). Evidentemente, los acontecimientos históricos o datos biográficos (verificables extratextualmente) adquieren un carácter ficcional al ser incluidos en el texto, borrándose así la frontera que separa lo real de lo ficticio (2006: 17).

Estas obras, en principio, se presentan como novelas. Las encontramos publicadas en las líneas de novelas de las editoriales y muchas veces así es indicado en alguno de los elementos paratextuales.

También su desarrollo es como el de cualquier novela al uso; sin embargo, al iniciar su lectura hallamos elementos autobiográficos, como que el personaje tenga el mismo nombre que el autor. Sin embargo, a pesar de encontrarnos esa coincidencia onomástica, no existe un pacto de veracidad en el que el autor nos diga que va a contar la verdad; es más, no vamos a toparnos con nada que indique que se trata de una autobiografía, por lo que nos enfrentamos a un relato que se presenta como novela, toma elementos de la autobiografía y, sin embargo, no pertenece propiamente a ninguno de los dos.

Bajo estos preceptos, una autoficción puede simular ser una autobiografía siendo simplemente una novela o puede, bajo el manto de esta, encubrir una autobiografía. En este último caso la diferencia con la novela autobiográfica es clara: en la autoficción el narrador y el personaje coinciden con el autor, mientras que en la novela autobiográfica no lo hace. Al presentar el autor su creación como autoficción puede contarnos hechos verdaderos bajo su mismo nombre y que el lector los crea ficticios. Es decir, el lector se hallará dentro de un laberinto de espejos con cientos de figuras, muchas falsas y tan sólo una verdadera, siendo consciente de que en realidad el autor está jugando con él.

1.5.1. ORIGEN

Cuando Lejeune propuso su clasificación de géneros según el pacto al que se adscribieran en una tabla, no podía imaginar que estaba creando el inicio teórico de una nueva forma de novelar.

Al hablar del origen de la autoficción cabe hacer una pequeña apreciación: no es lo mismo el origen teórico que el inicio de la práctica de esta estrategia textual, puesto que el segundo comenzó siglos antes que el primero. Llama la atención el hecho de que, aun no siendo una

práctica muy habitual hasta el siglo XX, ningún estudioso reparara de forma concisa en ella hasta los años setenta. Existieron comentarios, leves aproximaciones; autores como Unamuno que, plenamente consciente del juego que estaba creando en el papel, intentó explicarlo en sus artículos, prólogos, notas y epílogos. Sin embargo, los teóricos no dieron con la clave exacta para desentrañar lo que estaba ocurriendo en las novelas del autor bilbaíno, hasta que, como decía, Lejeune hizo un certero acercamiento al fenómeno en 1973, en su artículo “El pacto autobiográfico”. En la reflexión sobre las diferentes posibilidades que podía tener la novela y el género de la autobiografía, creó la siguiente clasificación:

Nombre del personaje Pacto	≠ nombre del autor	=0	= nombre del autor
Novelesco	Novela	Novela	
=0	Novela	indeterminado	Autobiografía
Autobiográfico		Autobiografía	Autobiografía

(1994: 71).

En ella, como puede verse, existen dos casillas vacías a las que Lejeune no pudo encontrar solución: la primera contiene la pregunta de si podría existir un relato cercano al pacto autobiográfico en el que el autor y el narrador de la historia tuvieran un nombre diferente al del autor; es decir, una novela que contara vivencias reales del autor, y en los que este se ocultara bajo un personaje-disfraz. Como ya hemos podido ver, dicho hueco estaría conformado por la novela autobiográfica de la que ya se ha hablado aquí.

La segunda, la casilla superior de la derecha, implica un relato novelesco en el que el autor, el narrador y el personaje de la obra comparten nombre. En su momento, el teórico francés no encontró solución para esta cuestión.

En realidad, en ningún momento cerró la puerta a la existencia de un relato de estas características, aunque en ese momento no se le ocurriera ningún ejemplo y lo creyera algo complicado. Poco después, en el mismo artículo, dio nuevamente con la clave que estructuraría toda la teoría que ha aparecido desde entonces:

En el cuadro de arriba la diagonal que cubre los dos casos ciegos y el caso central delimita entonces una zona de indeterminación (que va desde “ni lo uno ni lo otro” del caso central al “ambos a la vez” de los casos ciegos) (1994: 71).

Es decir, señala la posibilidad de que exista un relato que se rija tanto por el pacto autobiográfico como por el pacto novelesco o de ficción. Sin embargo, en este punto, el autor dejó de indagar sobre esta cuestión y pasó a centrarse en el género autobiográfico y a la relación establecida entre el escritor y el lector. Así pues, en el estudio de Lejeune, en relación a lo que aquí se está tratando, resultó de mayor importancia aquello que no estaba señalado que lo que sí lo estaba. Fue esa ausencia la que propició que algunos autores empezaran a preguntarse qué clase de relato podría amoldarse a esa casilla vacía. En relación con ello, Alberca no duda en decir que “en la casilla ciega superior de la derecha se encuentra el origen, probeta o útero de lo que llegará a ser la autoficción” (2007: 145).

En resumen, la primera aproximación teórica firme a esta clase de narración podemos encontrarla en 1973 gracias a Lejeune, aunque, a pesar de que el estudioso diera con las claves para llegar a ella, no pudo concretarlo. Para que esto ocurriera tuvieron que pasar algunos años más.

En 1977 el escritor Serge Doubrovsky publicó una novela titulada *Fils*, en la que:

Decidió explorar las posibilidades creativas de la casilla ciega del cuadro anterior. Indagó dentro de su oscuridad y finalmente, como si la casilla fuese un tubo de ensayo del laboratorio de su escritura, puso su semilla “in vitro”, con la colaboración involuntaria de Philippe Lejeune, pero a todas luces decisiva, de tal modo que fecundó y concibió un relato de apariencia contradictoria (Alberca, 2007: 145-146).

No sólo creó un relato en el que jugaba con la posibilidad de que el protagonista fuera él mismo, o un doble con su propio nombre, en situaciones que nunca le habían ocurrido en la realidad, sino que además denominó con éxito esta práctica, creando un neologismo que se extendió rápidamente y que desde su creación ha conseguido imponerse a otras posibilidades: autoficción.

Dicho neologismo podemos encontrarlo, por primera vez, en el paratexto de la obra, en el texto escrito en la contraportada del libro:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva (Doubrovsky, 1977).

Desde su creación, la palabra autoficción ha tenido que enfrentarse a detractores que consideraban el término incompleto o erróneo. Diana Sofian recoge en su artículo “Autofiction - generical legitimation and identification criteria” (2014) algunos de los nombres que diferentes teóricos le han otorgado, como pueden ser “roman-autobiografic” por Henri Godard; Jean Bellemin-Noël prefirió llamarlo “bi-autobiographie”, y Alain Robbe-Grillet “nouvelle autobiographie”. Annie Ernaux propone “récit transpersonnel” y “récit auto-socio-biographique”. A ello podemos añadir que Alberca, en un principio, prefirió “autonovela” (1996b) y que Molero de la Iglesia (2000) se inclina más por “novela autorreferencial”, ya que es una “denominación

que sitúa en primer término su naturaleza novelesca y sólo como calificativo la referencia a sí mismo” (2000: 14). Llama la atención que en ocasiones se la haya denominado “novela autobiográfica”, lo que la uniría a estos relatos que, en realidad, sólo tienen en común ser novelas del “yo”, algo relacionado claramente con lo que ya hemos señalado sobre que este término haya sido utilizado para denominar cualquier narración. Sin embargo, es el término “autoficción” de Doubrovsky el que se ha impuesto a todos ellos, y así es como son conocidos todos los escritos de este tipo, aunque esto, evidentemente, no significa que hoy en día haya sido aceptado por todos los teóricos.

Solamente el hecho de que Serge Doubrovsky creara el neologismo y lo hiciera en una novela cuyo personaje protagonista guardara relación onomástica con su autor no es suficiente como para pensar que el escritor francés se viera influenciado por los estudios de Lejeune. Sin embargo, este último reproduce en su artículo “Autobiografía, novela y nombre propio” (1984) una carta que el autor de *Fils* le hizo llegar, en la que la relación entre teoría y obra queda totalmente clara:

Recuerdo que, al leer hace tiempo en *Poétique* su estudio, marqué el pasaje (que acabo de volver a encontrar): “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo”. En aquella época estaba escribiendo mi libro y aquello me influyó, me llamó profundamente la atención. Incluso ahora, sigo teniendo mis dudas sobre el carácter teórico de mi trabajo. No soy yo quien deba decidirlo, pero intenté llenar aquella “casilla” que su análisis dejaba vacía, y fue como un impulso el que de repente me hizo relacionar su texto crítico con lo que estaba escribiendo, sino a ciegas, al menos en una semi-oscuridad (1994: 178).

A partir del momento en el que se creó el neologismo comenzaron a aparecer multitud de estudios y de obras adscritas al género híbrido. Esto, como ya he señalado, no significa que no podamos encontrarlos con anterioridad en la historia literaria. Si nos referimos a

la literatura española, probablemente el primer ejemplo que encontremos sea *El libro de buen amor* (1330)²³, en el que Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, autor de la obra, es también el personaje principal de la obra, y en ella cuenta todos sus fracasos amorosos “con un calculado artificio de doble moral, doctrinal y biográfica” (Alberca, 2007: 143). Algunos años antes, en Italia, apareció otra obra con una estrategia similar: la *Divina comedia*, de Dante Alighieri, compuesta entre 1304 y 1321.²⁴ Sin embargo, no es fácil encontrar cuál fue la primera obra que llevó a cabo esta maniobra, por tanto el origen real de la autoficción es algo que hoy en día sigue en el aire. También se ha de recalcar que el modo y el objetivo con el que lo llevaron a cabo Dante y Juan Ruiz es bien diferente del de cualquiera de los autores que hoy en día escriben autoficción.

El descubrimiento de Doubrovsky supone todo un acierto para la literatura en muchos sentidos: la creación del neologismo y de una supuesta nueva forma de novelar que, a partir de ese momento, experimentaría un espectacular crecimiento. Por otro lado, normalmente la teoría nace a partir de la práctica; cuando un escritor innova en el desarrollo de su obra, los teóricos intentan explicarlo. En este caso, la autoficción nace a partir de la teoría de Lejeune al animar este con sus dudas al autor francés a crear un relato con las características que describía en “El pacto autobiográfico”; más aún, una vez creado se descubre un valor retrospectivo del término al poder reinterpretar obras con siglos de antigüedad.

Podemos marcar entonces los años setenta como el momento de nacimiento de la autoficción tal y como la conocemos hoy en día. A partir de entonces puede observarse el auge del género, que sigue creciendo

²³ La fecha real en la que fue redactada la obra no está clara, ya que depende del manuscrito se indican dos diferentes: 1330 y 1343, aunque esta última sería, en realidad, una revisión de la anterior.

²⁴ No se sabe con exactitud el momento en que fueron compuestas cada una de las tres partes (*Infierno, Purgatorio y Paraíso*).

hasta el inicio del siglo XXI, cuando alcanza, probablemente, su punto álgido²⁵, y se publican muchas de nuestras grandes novelas que se adscriben a ella. Es el caso de *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005) de Enrique Vila-Matas; *La loca de la casa* (2003) de Rosa Montero; *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas; *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, o la trilogía *Tu rostro mañana* (2002, 2004 y 2007)²⁶ de Javier Marías, que guarda relación con otra de las insignias autoficticias en España, aunque muy anterior a esta: *Todas las almas* (1989), del mismo autor; por nombrar sólo algunas.

El *boom* de obras de autoficción no puede comprenderse, según Alberca:

Sin la creciente producción y demanda de autobiografías en los últimos treinta años y sin el desigual aprecio literario que este género literario despierta por lo general entre los escritores (incluso entre los que han publicado su autobiografía) y entre los críticos periodísticos y académicos (2009: 5-6).

Por tanto, aunque resulta evidente, la autoficción bebe directamente del género autobiográfico y, sin este, posiblemente, nunca hubiera llegado a tal desarrollo.

²⁵ Nos referimos aquí, en concreto, a la novela española; pues en otros países, como puede ser Francia, el auge y desarrollo se da años antes del inicio del nuevo milenio.

²⁶ La trilogía está formada por los títulos: *1 Fiebre y lanza*, *2 Baile y Sueño* y *3 Veneno y sombra y adiós*.

1.5.2. LA MEMORIA INCIERTA

*No hay nada comparable con ser
novelista, porque te permite no sólo vivir
otras vidas, sino además inventártelas.*

Rosa Montero

*Hay otros mundos, pero están en este.
Hay otras vidas, pero están en ti.*

Paul Éluard

Hasta el momento hemos hablado de la autoficción aproximándonos a ella, tratando el modo en que se formó (mezclando pactos y géneros) y el momento de su origen; la hemos tocado tangencialmente sin entrar de lleno en ella, por lo que es momento de acometerla plenamente. ¿Qué es una autoficción? Se trata de una narración cuyo protagonista es el mismo autor y en la que, a diferencia de una autobiografía, donde este podía incurrir en el error involuntariamente, se mezclarán hechos reales y ficticios de forma totalmente intencionada. El porcentaje de datos verídicos y falsos variará de un relato a otro a gusto del autor y según la necesidad de la historia que se esté contando; podremos encontrar desde obras en las que la única autenticidad será la correspondencia del nombre o identidad del autor con la del narrador y protagonista, hasta historias compuestas en su totalidad por hechos reales con leves tintes de ficción, aunque en la mayoría de los casos encontraremos una proporción equivalente entre realidad y fábula, mezcladas de tal manera que el lector no podrá discernir dónde termina una y empieza la otra.

El papel de quien se asoma a la obra no será nunca el de investigar qué hechos son reales y cuáles no; el lector simplemente

tiene que dejarse envolver por el juego, sabiendo que lo que está leyendo oscila de un lado a otro de la frontera de lo real:

¿Por qué esa manía tan española, esa afición tan nacional a preguntarme, siempre que publico un nuevo libro, cuánto hay de real y de autobiográfico en él? Da igual que publique una novela sobre un loco que anda suelto por Veracruz a que publique una sobre la vida de los esquimales en Guanajuato. Siempre la misma cuestión: ¿Qué porcentaje de verdad hay en lo que usted cuenta? Durante un tiempo, con paciencia, me he limitado a dar cuerda al reloj de Nabokov: "La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador." Y punto. Pero ya me he cansado. Y es que, a pesar de que no hay día en que no vea borradas las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo, la pregunta nacional sigue ahí, como un dinosaurio inamovible. ¿Hay realidad en su ficción? ¡Toma ya!, que diría Céline. Últimamente, habiendo publicado un libro sobre París, me limito a citarles a Boris Vian ("todo en mi novela es verdad porque está todo inventado"), o bien a mí mismo ("también un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles"), y muy especialmente a Roland Barthes: "Toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica" (Vila-Matas, 2003: web).

Algo similar expresó Rosa Montero en una entrevista en *Clarín*, cuando le preguntaron cómo podía el lector descubrir las mentiras inscritas en *La loca de la casa*:

Todas las mentiras tienen claves para demostrar que son mentiras. Pero ése es un divertimento que yo misma me he hecho. Por eso no le recomiendo a los lectores que se dediquen a buscar esas claves, porque lo que dice el libro es que la vida imaginaria es tan real como la vida real. Y desentrañar lo que es real o no lo es, da igual (Martínez, 2003: web).

El lector, por tanto, no debe asumir en estas narraciones la función de filtrar los elementos reales. Su cometido será de gran importancia, como veremos luego, bien lejos de querer enterarse de la vida privada de los escritores.

Genette sintetiza de forma muy acertada la definición de autoficción al decir: "yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido" (1993: 70), o lo que es

lo mismo, de forma esquematizada: en los relatos de autoficción encontraremos que $A = N = P$ a la vez que $A \neq N = P$; es decir, que el autor es y a la vez no es su narrador y protagonista. Los tres tendrán el mismo nombre, o concluiremos que son el mismo a través de una serie de datos que puedan darnos; además, muchos de los datos que se nos ofrecen podrán ser contrastados con su biografía real; por tanto, el autor es el narrador y el protagonista, pero también nos ofrecerá información irreal, nos dirá que ha estado en lugares a los que nunca ha ido y que ha realizado acciones que nunca ha llevado a cabo; luego, el autor no es el narrador y el protagonista. Algo así, que podría parecer tan incoherente en cualquier contexto, en la autoficción no sólo es posible, sino incluso lógico, y Manrique Sabogal lo resume perfectamente de la siguiente manera: “desdoblamiento. Espejo. Transfiguración. Impostura. Híbrido. Camuflaje. Máscara. Un resquicio para reescribir la vida con letras que hacen de eslabones entre lo real personal, lo deseado y lo imaginado” (2008: web).

Para ejemplificarlo vamos a acercarnos a la obra *La loca de la casa*, de Rosa Montero. En ella, la autora reflexiona acerca del trabajo del escritor o la formación de un texto, para lo que en multitud de ocasiones recurrirá a su vida, sobre la que nos narrará multitud de capítulos, viajes, encuentros y recuerdos.

Desde el primer momento queda claro que la identidad de la narradora coincide con la de la autora. No es necesario que se presente como tal, pues el “yo” de la novela, en un ejercicio de autorreferencialidad, habla de datos contrastados y reales: “poco después de escribir *Te trataré como a una reina*” (2003: 9), o: “mi primer libro, un horrible volumen de entrevistas plagado de erratas, salió cuando yo tenía veinticinco años” (2003: 9).²⁷ Mientras tanto, intercala algunas historias de su propia vida, como el viaje que hizo a Washington

²⁷ El libro al que se refiere aquí es a *España para ti para siempre* (1976).

con su hermana Martina, o los recuerdos que comparte con ella sobre su infancia. Sin embargo, esta hermana no existe; basta con acudir a la dedicatoria del libro para comprobarlo: “para Martina, que es y no es. Y que, no siendo, me ha enseñado mucho” (2003: 7). Lo mismo ocurre con los encuentros que narra con un famoso actor de Hollywood llamado “M.”. Es lógico percibir la invención de estas historias cuando a lo largo de la obra nos cuenta de tres formas diferentes cómo se conocieron y qué aconteció en su primera noche juntos. Las tres coinciden en el inicio: Pilar Miró, la directora de cine, llama a Rosa Montero para ir a cenar juntas y así presentarle a un actor que está rodando una película en Madrid. Tras conocerse ambos se atraen, por lo que deciden ir al apartamento del actor. Desde este momento las tres historias divergen, contando tres posibilidades diferentes de cómo podía haber evolucionado la noche y cómo, muchos años después, se reencuentran en distintas situaciones y con distinto resultado también. Por si hubiera alguna duda de la invención de estos hechos, si acudimos a uno de los encuentros digitales con los lectores encontraremos que, ante la pregunta de si en algún momento desvelaría la identidad del actor, ella le respondió:

Claro que no [...] entre otras cosas porque es un invento... como tantas otras cosas de "La loca...". Por ejemplo, no tengo ninguna hermana, ni gemela ni no gemela. Hubo un actor fugaz en mi vida, pero lo que se cuenta en la Loca de M. es todo ficción. (2008: web).

A lo largo de la narración se referirá en múltiples ocasiones a la cuestión de escribir sobre la propia vida, lo que le llevará a reflexionar sobre la fiabilidad de la memoria y, cómo no, a abordar, sin nombrarla, la autoficción, haciéndose eco de la propia invención: “para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos” (2003: 10); más tarde añade: “de manera que nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos, porque

nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía” (2003: 11).

Todo esto le lleva a hablar de los “y si”; es decir, todo aquello que podía haber ocurrido o que podría ocurrir a partir de una acción, pero que no tuvo ni tendrá lugar: “la realidad interior se te multiplica y desenfrena en cuanto te apoyas en un «y si»” (2003: 20). Estos “y si” – bautizados así, según Montero, por el narrador portugués José Peixoto–son, en cierto modo, la base de una autoficción: hechos que nunca le han sucedido al autor, pero que le podían haber ocurrido; una de las múltiples vidas que todos ellos guardan en su interior:

Tal vez llevemos dentro otras posibilidades de ser; tal vez incluso las desarrollemos de algún modo, inventando y deformando el pasado una y mil veces. Tal vez cada uno de los acontecimientos de nuestra existencia se haya podido dar de diez maneras distintas (2003: 264).

Lo que Alberca apoya al decir:

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya (2007: 33).

Montero concluye diciendo: “al jugar con los «y si», el novelista experimenta con esas vidas potenciales” (2003: 264). Para Puertas de Moya, los “y si” de los que se nutre la autoficción pueden cumplir diferentes funciones:

Además de encontrar la virtualidad con que la literatura puede acceder al cumplimiento de los deseos y las aspiraciones incumplidas, se renueva la percepción de que la novela surge de una vivencia y se debe a una realidad previa que ha sido depurada y ampliada para hacerla comprensible, tanto al lector como al propio escritor que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia [...]. La ficción [...] sirve para enriquecer al sujeto narrativo, cargándolo de significaciones que ayuden a entender y conocer mejor su entorno (2005: 322-323).

Haciendo alusión nuevamente a la invención dentro de la autoficción, declara: “muchos lectores caen en el equívoco de creer que lo que están leyendo les ha pasado de verdad a los novelistas” (2003: 267). Por si le quedara alguna duda al lector, tras todas las pistas recibidas a lo largo del texto de que no todo lo que cuenta ahí es su vida real, añade un último comentario para cerrar el libro:

Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes (2003: 273).

Múltiples investigadores han hablado de la autoficción desde el inicio de su estudio, aunque como ya hemos podido ver el germen teórico se encuentra en Francia. El primero que lo usó fue Serge Doubrovsky, quien junto al neologismo colocó una primera definición: “ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Lejeune, 1994: 179), explicándola más tarde: “la autoficción es el testimonio autobiográfico de un ser ficticio, un “don nadie”, que combate su irrealdad o su ficción (sería lo mismo) escribiendo su propia vida, es decir, la novela de un personaje que tiene su mismo nombre y apellido” (Alberca, 2007: 147). Esta explicación, comprensible en parte, parece más apta para quien se acerca a la autoficción conociéndola, pues no se concreta que ese personaje con quien comparte nombre y apellido es con el autor.

Otros estudios importantes sobre este género híbrido son los de Lecarme, que lo define diciendo “la autoficción es en principio un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (Alberca, 2007: 151), o Coloma: “una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su

identidad real (su verdadero nombre)” (Alberca, 2007: 152). A estas dos definiciones, mucho más comprensibles que la anterior de Doubrovsky, si algo se les puede achacar es el hecho de que no señalen la ambigüedad genérica entre novela y autobiografía, algo esencial en este tipo de narraciones; es más, la de Lecarme la inscribe directamente como novela.

Por supuesto, existen múltiples definiciones de un gran número de teóricos, por lo que aquí he reflejado algunas de las que han dado los nombres más destacados. Faltaría por ver cómo la define Manuel Alberca, cuyos estudios son de una importancia capital como se ha percibido en estas páginas. Para él, una autoficción sería:

Confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género (1996: 11).

Pero no sólo los teóricos hablan de la autoficción: también muchos escritores se han sumado a opinar y explicarla. Es el caso, por ejemplo, de Patrick Modiano, ganador del premio Nobel de literatura en el año 2014, quien en una entrevista en 1972, adelantándose a cualquier estudio, respondió a la pregunta de si en su obra había carga autobiográfica:

Sí. Pero está totalmente transformada por la imaginación. Presentar los hechos tal como ocurren en la realidad es algo que siempre me ha parecido poco novelesco. Para que resulte novelesco hay que deformar, concentrar, buscar todos los detalles significativos de lo que pasó y luego exagerarlos de forma desmesurada. Por ejemplo, en *Les Boulevards de ceinture*, en principio me inspiré en mi padre. Pero no cuento hechos reales. Nunca intentó tirarme al metro. Simplemente no le caía bien. Entonces, elegí este gesto espectacular para simbolizar esa hostilidad que sentía hacia mí.

Entonces, cuando las personas se reconocen en mis libros, me dicen “es escandaloso”, “es mentira”. En cierto sentido tienen razón. Pero al mismo tiempo, es la pura verdad llevada hasta sus últimas consecuencias (Lejeune, 1994: 166).

Algo similar respondió Sylvie Caster a la misma pregunta:

Todo lo que es triste es verdadero, todo lo que es un poco divertido es falso. Por ejemplo, la bruja es concretamente una mujer que vi pasar en bicicleta cuando era pequeña. Como estaba aburrida de escribir sin parar, para inspirarme, me dije: “Veamos, voy a hacer un breve episodio sobre esta bruja, esta mujer que vi pasar a lo lejos”, y escribí así diez páginas para divertirme [...]. No es una verdadera autobiografía porque hay momentos en que uno se aburre de escribir únicamente cosas que han pasado de verdad. De vez en cuando es bueno evadirse, poner algunas cosas que no han ocurrido de verdad [...]. Hace un momento le he dicho que todo lo alegre era falso, pero éste (el episodio de las encinas) es verdadero -¡Ah!, pero también hay desgracias que son falsas, por ejemplo la señora nunca se llegó a hacer un corte en la cara con una cuchilla, pero yo lo sentí así, que a esta señora nunca le agradaría ver reflejada su cara en un espejo (Lejeune, 1994: 169).

Si buscamos en casos un poco más cercanos a nosotros, tanto espacial como temporalmente, encontramos, por ejemplo, la obra de Javier Cercas: *Soldados de Salamina*. En ella el autor habla al inicio del estado de su vida:

Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera (2001: 15).

Como en toda autoficción, el personaje central de la obra puede ser identificado con el autor. En primer lugar nos darán datos inequívocos sobre él: “En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecidos dos años antes” (2001: 15). El primer libro del que habla es *El inquilino* (1989) y el segundo, el conjunto de relatos titulado *El móvil* (1987). Más tarde nos dará el nombre de ambas obras: “*El móvil* y *El inquilino* eran los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás” (2001: 143). En un momento dado Roberto Bolaño, personaje también de la novela, dirá el nombre del protagonista: “Oye, ¿tú no serás Javier Cercas [...]?”

(2001: 143). De la misma manera que Modiano o Caster, él mismo se encargó de explicar el mecanismo de su obra:

El narrador de mi libro dice que se llama Javier Cercas pero no soy yo. Yo no soy periodista ni tengo más de cuarenta años. Tampoco se ha muerto mi padre ni mi mujer me ha abandonado, al menos hasta hace una media hora que es cuando la dejé en casa. Y tengo un hijo. Sí parto de datos históricos. Del fusilamiento fallido del escritor Rafael Sánchez Mazas, el ideólogo de Falange, en el santuario del Collell, días antes de que las tropas franquistas tomaran Girona. Documentarme me ha llevado más de cuatro años para luego construir una novela que no busca una verdad documental sino una verdad literaria, que es moral y más profunda. No he traicionado la realidad pero existe en la novela un punto de vista y por tanto una invención. Sólo a través de la imaginación puedo describir lo que sentía el padre del también escritor Rafael Sánchez Ferlosio cuando los rojos lo iban a ejecutar (2001: 43).

A través de este fragmento se puede comprender el juego existente del “yo” en las obras autoficticias: personajes que llevan el mismo nombre del autor y que, sin embargo, no son ellos, pues les ocurren cosas totalmente diferentes, pero a la vez hacen otras que reflejan la realidad del escritor de forma nítida. Como también cuenta Javier Cercas en este fragmento, para escribir la historia partió de hechos reales, pues en él se nos narra el proceso de escritura de una novela que trata sobre la evasión de Rafael Sánchez Mazas²⁸ de un fusilamiento en masa. Esto nos lleva a un género cercano a la autoficción, en el sentido de la mezcla de la realidad y la ficción. En esta, la carga central de la ambigüedad se encuentra en el personaje; pero si dicha mezcla de hechos verdaderos y falsos se da en la historia, estaremos ante lo que ha sido llamado “faction”²⁹, palabra que fusiona “factual” (hecho) y “fiction” y que Alberca define de la siguiente manera: “una novela de hechos estrictamente reales, donde la fusión entre lo

²⁸ Rafael Sánchez Mazas fue uno de los fundadores de la Falange y poeta del régimen. El 30 de enero de 1939 fue llevado, junto a otros prisioneros, a un bosque para ser fusilado; sin embargo, logró escapar. Más tarde se convertiría en parte del gobierno de Franco.

²⁹ El neologismo fue creado por Stone en el año 1980.

verdadero y lo inventado debe ser al menos tan perfecta como sugiere la unión de las palabras, que le dan nombre” (1996b: 10).

Este fenómeno lo llevará a cabo Cercas en varias ocasiones a lo largo de su libro: “es un relato real [...]. Será como una novela –resumí-. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (2001a: 66). De esta manera, la historia real de Rafael Sánchez Mazas se entrelaza con la de un personaje llamado Miralles, el soldado republicano que salvó la vida del falangista, un personaje inventado. Aun habiendo señalado que la carga central de la ambigüedad cae sobre el personaje principal, hay que explicar que en la autoficción se da “la utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros improbables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios” (Alberca, 2007: 48-49). Es decir, que la mezcla entre realidad y ficción es absoluta y se da en todos los elementos de la obra, no sólo en la identidad entre autor, narrador y personaje. Por ejemplo, Javier Cercas, en *Soldados de Salamina*, se entrevista con Roberto Bolaño, quien resulta clave para la escritura del propio relato, a la vez que mantiene un noviazgo con una pitonisa que tiene su propio programa en televisión y que se llama Conchi.

Uno de los temas indispensables, como ha quedado reflejado en algunas de las definiciones del género, es la obligatoria concordancia entre el autor y su narrador/personaje. Hay diferentes formas de mostrar al lector que todos ellos comparten identidad; la primera y más evidente es que el nombre esté reflejado dentro del texto, como es el caso de Benjamín Prado en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996)³⁰: “en cuanto a ti, ¿cómo dijiste que te llamabas? -Prado. -Prado

³⁰ La novela de Benjamín Prado únicamente podemos adscribirla a la autoficción en cuanto a la aparición del autor dentro de la obra. Sin embargo, se trata de una estrategia autoficticia muy débil, pues el autor apenas deja verse en unas pocas líneas en toda la novela. La obra realmente trata de un grupo de amigos que narran algunos

y qué más. -Benjamín Prado" (1996: 98-99), o Manuel Vicent en *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) cuyo protagonista es llamado Manuel.

La identidad onomástica entre escritor y narrador/personaje puede ser un elemento lúdico más para el autor, como señaló Lejeune en "*El pacto autobiográfico (bis)*", de 1983: "el nombre del personaje puede ser a la vez igual al nombre del autor y diferente: iniciales iguales, nombres diferentes [...], nombres iguales, apellidos diferentes [...] etc." (1994: 135).

Así, por ejemplo, encontramos en *La tía Julia y el escribidor* (1977) al doble del autor, Mario Vargas Llosa, que es llamado Marito. Aunque quizá uno de los casos que más llaman la atención, tanto por el juego como por la casualidad que supone sea el que encontramos en uno de los relatos incluidos en *Suicidios ejemplares* (1991), de Enrique Vila-Matas. A lo largo de la narración aparece un personaje del que nada se sabe hasta que en las últimas líneas este revela su nombre: Satamalive. El nombre hace referencia clara a "Satán está vivo", con la única diferencia del cambio de la letra "n" por la "m". Sólo este cambio podría hacer al lector ponerse en alerta y darse cuenta de que detrás de ese nombre se esconde el propio autor, pues no es más que el nombre del escritor anotado al revés: SataMalivE es EvilaMatas; o lo que es lo mismo E. Vila-Matas.

Sin embargo, no siempre vamos a encontrar el nombre del autor dentro del texto y será el lector quien tenga que hallar las referencias indicadoras de que el narrador/personaje de la obra se corresponde con el escritor. Ya hemos visto, por ejemplo, que es el camino seguido por Rosa Montero en *La loca de la casa*, al empezar hablando de algunos de los textos que había escrito a lo largo de su carrera: "poco después de escribir *Te trataré como a una reina*" (2003: 9). También Javier

episodios de la vida de otro de ellos, que ha desaparecido, intentando encontrar lógica a esta situación.

Cercas en *La velocidad de la luz* (2005) sigue esta estrategia: el personaje protagonista de la narración es un joven que va a Estados Unidos, en concreto a Urbana³¹, a ejercer como profesor de universidad, episodio que concuerda en su totalidad con la vida del autor. Más adelante, el personaje sin nombre hablará de los libros que ha escrito en el pasado: “unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo en la guerra civil española” (2005: 153), en alusión, claro está, a *Soldados de Salamina*. Pero por si no quedara claro, poco después, conversando con una de las figuras centrales de la obra ofrece el título de uno de sus libros: “bueno, la verdad es que me gusta más la primera [novela] que escribiste [...]. ¿Cómo se titula? -*El inquilino*” (2005: 166), dejando fuera de duda la correspondencia entre Javier Cercas y el “yo” de *La velocidad de la luz*. De la misma manera, y de forma irónica, el autor querrá crear un distanciamiento entre ambos: “en algún momento me pareció reconocer fugazmente a alguien; sorprendido, retrocedí, pero lo único que vi fue mi rostro reflejado en un gran espejo de pared” (2005: 232), indicando así, de forma tangible y cómica, que ese personaje es y no es él al mismo tiempo. Similar a este caso es el que nos encontramos en *El mal de Montano*: un personaje con un nombre diferente (un matrnimo³²) pero que, sin embargo, coincide literariamente con el autor, algo que podemos ver cuando habla del libro que se encuentra escribiendo en esos momentos: “que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa” (2002: 221). Esta es una descripción perfecta de la obra que publicaría al año siguiente: *París no se acaba nunca*, a cuyo

³¹ Ciudad en el estado de Illinois, donde se encuentra la universidad en la que el autor dio clase.

³² Así lo define el propio personaje de la obra al decir que firma sus obras bajo el nombre de su madre, Rosario Girondo.

tema principal también hace referencia a lo largo de la obra: “recordé, por ejemplo, los días que viví entre París y Berlín en los años setenta y me consideraba un izquierdista radical y un *underground* y era amigo, entre otros, de Ingrid Caven, Paloma Picasso y Ulrike Meinhof” (2002: 147). Esto sucede de nuevo en *Doctor Pasavento*, cuyo personaje principal carece de nombre pero comparte datos biográficos con el autor: “digamos, antes que nada, que yo nací en 1948 en Barcelona” (2005: 34).

Otro de los ejemplos paradigmáticos de la literatura española es el de *Todas las almas* (1989), de Javier Marías, aunque en este caso la identificación es mucho más complicada, ya que en múltiples ocasiones el autor ha intervenido para desmentir que el personaje de la novela sea él mismo, e incluso en 1998, escribió la novela metaficticia *Negra espalda del tiempo*, en la que se refería a la posible concordancia entre él y su personaje:

De todas mis novelas hay una que permitió a sus lectores este consuelo o coartada en mayor medida que las demás, y no sólo eso, sino que invitó a sospechar que cuanto se contaba en ella tuviera correspondencia en mi propia vida, aunque yo no sé si esta es a su vez parte o no de la realidad, quizá no lo sería si la contara y algo estoy ya contando. En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías. (1998: 16).

Todas las almas cuenta la vida de un profesor que se traslada a Oxford para impartir clases durante dos años. Este profesor sin nombre es conocido como “el españolito”. Se nos narrará así su aventura amorosa con una profesora casada, la cual desde el principio se sabe que no llegará a buen puerto, ya que afirma que en la actualidad está casado y tiene un hijo; su amistad con un profesor con una enfermedad terminal, y los diferentes hilos que atan a cada uno de los docentes, además de algunas vivencias experimentadas fuera de la universidad. Bien es sabido que el autor también vivió dos años en Oxford; sin embargo, encontramos al principio del libro una advertencia: “para

hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo” (1989: 9). Y añade a continuación:

Si a mí mismo me llamo yo, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarían, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo mi casa a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador (1989: 9-10).

De esta manera, aunque nos ofrezca algunos datos ambiguos que pudieran hacernos pensar en la equivalencia entre autor y narrador/personaje, a través de estas palabras el escritor intenta desvincularse del protagonista de la historia. Sin embargo, y a pesar de la supuesta carga débil de datos reales de la obra, no podemos dejar de considerarla una autoficción, pues aunque sean mínimas existen, como escribe años más tarde en *Negra espalda del tiempo*:

Poco de lo que en el libro se cuenta coincide con lo que yo viví o supe en Oxford, o sólo lo más accesorio y que no afecta a los hechos: el ambiente amortiguado de la ciudad reservada o esquivada y sus profesores atemporales que tanto se engañan sobre su quehacer y tan poco sobre su sino... (1998: 17).

Esto se aprecia de nuevo al confesar la mezcla de datos reales y ficticios:

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 novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo, y de ahí que en algunos juicios, supongo [...], se pida a los implicados una reconstrucción material o física de lo ocurrido... (1998: 9).

En última instancia, nos referiremos al papel del lector de las autoficciones, mucho más activo que en otras obras narrativas. Si en las autobiografías ya jugaba un rol importante al ser el claro receptor del pacto autobiográfico que proponía el escritor, aquí irá mucho más allá: “el lector [...] deberá preguntarse y eventualmente responderse dónde empieza la ficción y cuánto de realidad hay en estas obras” (Alberca, 2007: 38). Es decir, ante la mezcla de datos verdaderos y falsos, el lector querrá separar unos de otros y, por tanto, ejercerá como investigador dentro de la obra, buscando referencias, como fechas o títulos de otros libros que haya escrito con anterioridad, que le conduzcan a interpretar lo que está leyendo. Para ello, como ya hemos comentado, en ocasiones acudirá a la biografía real del autor para poder compararla con la que cuenta en la novela y poder comprobar así muchas de las cosas que se nos cuentan. No obstante, algunos autores destacan que no es importante saber a ciencia cierta qué es lo real y qué lo falso, sino ser conscientes de la mezcla, anunciar de alguna manera que existe la combinación de ambos, lo que supone una invitación al lector a desentrañar todos y cada uno de los datos.

En relación con el inicio, la autoficción se trata, entonces, de la memoria incierta de los escritores, de los recuerdos inventados, como reza el título de la obra de Vila-Matas de 1994, de los pasados y los presentes inexistentes de las figuras literarias que se esconden tras sus dobles.

1.5.3. TIPOS DE AUTOFICCIÓN

Se puede hablar de diferentes tipos de autoficción respecto al porcentaje de ficción y realidad que impregna el texto; por tanto,

dependiendo de a qué pacto se acerca más, al novelesco o al autobiográfico, se trataría de un tipo o de otro.

Diferenciaremos, pues, dos clases de autoficción: la biográfica y la fantástica³³. La primera es aquella que parte de la vida real del autor y, a partir de esta, introduce algunos datos ficticios, pero manteniendo una proximidad grande a la veracidad: “la ficcionalización es mínima y se hace evidente por la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto aislado inventado, que en la práctica resulta una declaración de autobiografismo apenas encubierto” (Alberca, 2007: 183).

La teoría es fácil y clara, pero la práctica no lo es tanto. ¿A partir de qué punto exacto una autoficción deja de ser biográfica para convertirse en ficticia? ¿Cuántos datos falsos necesita una autoficción para considerarse fantástica? Si acudimos a algunos ejemplos, es evidente que *Tranvía a la Malvarrosa*, de Manuel Vicent, se adscribe claramente a la primera; tiene una dosis realmente pequeña de ficción y encaja perfectamente en las palabras de Alberca:

Estas autoficciones se encuentran en muchos aspectos tan próximas a las autobiografías declaradas que, si no apareciese la etiqueta de novela o un signo similar para indicar que se trata de relatos ficticios, se podrían identificar con aquéllas (2007: 183).

En ella encontramos a Manuel, narrador y personaje protagonista, que nos refiere algunos capítulos de su juventud. Al comparar lo que en ella cuenta con su biografía conocida, las concordancias son plenas y, por tanto, se podría pensar que es una autobiografía. Sin embargo, la obra está publicada bajo el sello de novela, lo cual indicaría que podría haber algunas gotas de ficción añadidas a propósito. Es decir, la narración, en principio, invita al lector

³³ Alberca añade un tercer tipo de autoficción al que denomina “autobioficciones”, y que define como aquellos relatos que se mantienen justo en el centro entre ambos pactos, teniendo la misma cantidad de realidad y ficción (2007: 194). En mi opinión es innecesaria, ya que estos pueden ser incluidos, según el caso, en las autoficciones biográficas o fantásticas.

a creer en un pacto autobiográfico, pero la denominación de novela le lleva hacia el lado contrario, y de ahí la ambigüedad pues, a diferencia de muchas otras obras, no hay en la narración muchos datos inventados.

Sin embargo, no todos los ejemplos son tan sencillos. *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas, podría pertenecer a este tipo de autoficciones al tener como centro la época de aprendizaje del autor en París, en su juventud. En este caso, la ficcionalización es mayor que en la novela de Vicent, y junto a la historia que entronca la obra, el autor añadirá multitud de historias inventadas, pero la parte principal del libro está tomada de la realidad.

En el lado contrario tenemos las autoficciones fantásticas, aquellas que aun teniendo al autor como eje central de la narración, este se ve metido en una vida apócrifa que no le corresponde en absoluto, con múltiples coincidencias con su biografía verdadera, pero todas ellas rodeadas de falsedad. Vincent Colonna la define al decir que:

El escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica (Alberca, 2007: 190).

Es decir, nos encontraríamos ante un relato que encajaría perfectamente con la definición que Gerard Genette dio de la autoficción y que ya hemos citado: “yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido” (1993: 70).

Al igual que con las autoficciones biográficas, existe cierta ambigüedad a la hora de clasificar las obras. Hay títulos claramente vinculados a esta clase de relato, como *Cómo se hace una novela* (1927), de Miguel de Unamuno, en la que su doble, U. Jugo de la Raza, se ve metido en una historia que nada tiene que ver con la realidad del autor. Otras, sin embargo, podrían tener más dificultad a la hora de ser clasificadas, y quizá dependa del baremo de cada persona el incluirlas en un tipo u otro. Para mí, las obras de Cercas *Soldados de Salamina* y *La*

velocidad de la luz serían claramente autoficciones fantásticas. De la primera ya he hablado, y a pesar de partir de un hecho real, el proceso de escritura que llevó el autor del propio libro, todo ello está impregnado de ficción. En el caso de *La velocidad de la luz* nos encontramos con una cuestión similar. La narración parte del viaje a Estados Unidos que el autor hizo para convertirse en profesor de universidad, lugar en el que conoció a Rodney, la figura central de la obra, un excombatiente de la guerra de Vietnam incapaz de adaptarse a la sociedad. Rápidamente la obra empieza a girar en torno a él y acaba por ser el proceso de vida y escritura que llevó al autor al libro que tenemos en las manos. El narrador sin nombre, doble de Javier Cercas como se puede percibir a través de las referencias a sus obras, tras escribir su “novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil” (2005: 153), se vuelve presuntuoso, alcohólico y mujeriego y su cambio de actitud da como resultado la muerte de su mujer y su hijo, hecho que nunca le ha ocurrido al verdadero Javier Cercas. Estos y otros muchos sucesos irreales llenan las páginas de la novela y describen la vida del escritor como “una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad” (2005: 15). De esta manera, a pesar de ofrecernos datos reales contrastados con su vida, como su periodo como profesor en Estados Unidos o sus libros publicados, todos ellos están impregnados de ficción, destacando estos últimos sobre los primeros, lo que lo convertiría en una autoficción fantástica.

Existen múltiples ejemplos de obras que pertenecen a una u otra, aunque aquí se hayan destacado apenas unos pocos títulos, pues todos comparten aquello que define al género: la mezcla de datos ficticios y reales.

1.5.4. EL PACTO AUTOFICTICIO

Cuando nos encontramos ante una obra autoficticia, nos establecemos en un territorio de ambigüedad entre los pactos novelesco y autobiográfico. Sin embargo, ninguno de los dos le pertenece propiamente a este tipo de relatos. Bebe de ambos, cogiendo características y fórmulas, pero sin conseguir establecer una relación directa con el lector. El pacto autobiográfico pide que la obra sea leída en términos de realidad; el novelesco o de ficción informa de que sólo ha de ser leída en términos reales como elemento textual y que, por tanto, no ha de buscarse correlación alguna fuera del papel; así pues, la autoficción se movería entre dos territorios que no le son propios. Sin embargo, a mi parecer, a medida que se han ido desarrollando obras de este tipo, los escritores han ido estableciendo poco a poco un pacto con el lector mucho más preciso; ya no presentan ambos pactos por separado: publicando la obra como “novela” y estableciendo una concordancia de identidad entre el autor, el narrador y el personaje, dejando que sea el lector el que tome ambos pactos y se establezca donde él quiera, sino que el relato se presenta directamente como lo que es: una obra ambigua, y lo hace a través de un acuerdo que evidentemente ha de ser llamado pacto autoficticio. Ahora el autor establece una relación directa con el lector y la autoficción, al decir abiertamente que se encuentra ante una narración en la que los datos falsos y reales se entremezclan sin necesidad de acudir a diferentes pactos para explicarlo. Si volvemos a muchas de las obras de las que hemos hablado a lo largo del apartado podrá verse esto sin problema.

No es necesario que el autor aluda a ello directamente, sino que a lo largo de la narración se van haciendo continuas alusiones a esta cuestión. Si volvemos a *La loca de la casa* encontraremos múltiples referencias a este hecho: “para ser, tenemos que narrarnos, y en ese

cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos” (2003: 10), o: “de manera que nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos” (2003: 11); y también: “para mí no hay nada comparable con ser novelista, porque te permite no sólo vivir otras vidas, sino además inventártelas” (2003: 29), por nombrar sólo algunos de los momentos en los que Rosa Montero establece este pacto autoficticio. Lo mismo ocurre con *Nunca des la mano a un pistolero zurdo* de Benjamín Prado, cuya primera frase es reveladora: “a veces ni siquiera me siento como si fuese yo mismo” (1996: 9).

También Vila-Matas en *París no se acaba nunca* hace diversos comentarios de esta índole:

“«Tiene su gracia», dijo, «también una autobiografía es una ficción entre muchas posibles.» Siguió otro silencio. «Pero procura», añadió, «Ser lo más verídico que puedas, que se te pueda ver a ti *de verdad*. Y a mí, si es posible, de mentira.»” (2003: 104).

Al igual que:

Creo que tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás, verme como me da la gana verme y no que me obliguen a *ser* esa persona que los otros han decidido que soy. Somos como los demás nos ven, de acuerdo. Pero yo me resisto a aceptar tamaña injusticia. Llevo años intentando ser lo más misterioso, impredecible y reservado posible [...]. Para ello, con cada persona adopto una actitud diferente, busco que no haya dos personas que me vean de igual forma (2003: 17).

Y más tarde: “vivía cómo podía y bien lejos de mi tierra, y no sabía –¿cómo iba a saberlo?– que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario” (2003: 51). El mismo autor dice en *El mal de Montano*: “quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble” (2002: 16). También declara más adelante: “me adentraré en un espacio más fronterizo entre la ficción y la realidad” (2002: 146), y cita a Justo Navarro: “escribir es hacerse pasar por otro” (2002: 18); o en *Doctor Pasavento*: “«cansado

del yo» comenzaría diciendo aquella tarde en Sevilla [...]. «La identidad es una carga pesadísima, y hay que liberarse de ella», diría entre otras cosas” (2005: 46); para decir más tarde: “resulta agradable robar o inventar los recuerdos” (2005: 127).

Javier Cercas hace lo propio en sus títulos autoficticios. En *Soldados de Salamina* su protagonista afirma: “será como una novela [...]. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (2001: 66), mientras que el personaje de Roberto Bolaño le aconseja cómo debe escribir el libro en el que está trabajando: “para escribir novelas no hace falta imaginación [...]. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos” (2001: 149). En su obra posterior, *La velocidad de la luz*, es aún más claro cuando se refiere a este aspecto. Nada más empezar su lectura, las primeras palabras son: “ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad” (2005: 15). A lo largo de la obra hará referencia varias veces al hecho de combinar realidad y ficción: “para no desilusionarle con mi desilusión, o para tratar de modificar un poco la verdad” (2005: 20), y más tarde: “esta vez no le mentí, pero tampoco le dije la verdad, no, por lo menos, toda la verdad” (2005: 37).

Como se ve en estos ejemplos, los autores ya no necesitan hacer alusión a los dos pactos posibles para dar a entender al lector que se encuentra ante una autoficción, sino que se ha creado uno propio que pone sobre aviso a quien se acerca a estos textos de la mezcla de datos falsos y reales a los que está expuesto el texto.

En los estudios teóricos ocurre algo similar, ya que hasta el momento siempre se ha hablado de los dos pactos (algo indispensable para acercarse a estos textos, pues sin los dos pactos no podría comprenderse la autoficción), pero no se ha nombrado la existencia de

uno que dentro de sí mismo contenga los otros dos, papel que, en mi opinión, puede tener este pacto autoficticio.

1.5.5. LA AUTOFICCIÓN COMO GÉNERO

Desde la aparición del neologismo, en múltiples estudios se han referido, de forma más o menos breve, a la cuestión de si la autoficción constituye un género como tal, o si simplemente ha de quedarse en la línea fronteriza de los géneros sobre los que planea “con la particularidad de no pertenecer propiamente a ninguno de ambos” (Alberca, 2007: 159), siendo considerado un cajón de sastre.

En mi opinión, la autoficción no puede conformar un género por sí misma, pues necesita de las normas de los grandes géneros, como veremos a continuación, pero sí puede ser vista como un subgénero. En principio, hablaremos sobre las novelas autoficticias, y es que, a pesar de contar con las características autobiográficas, están constreñidas por el género de la novela, el cual es el único que ofrece suficiente libertad como para poder considerar dentro de él algunas obras híbridas, como son *París no se acaba nunca* o *La loca de la casa*, que mezclan ficción, autobiografía, ensayo o diario. Es por eso que todas las obras que se han visto a lo largo de este apartado se introducirían aquí, en la novela autoficticia. De hecho, cabe destacar que el libro de Rosa Montero ganó el premio Grinzane Cavour a la mejor novela en lengua extranjera. De la misma manera, cuando Javier Cercas habla de *Soldados de Salamina* en *La velocidad de la luz* se refiere a ella como novela. Uno de los hechos en los que me baso para considerarlo subgénero, y no género como tal, es la existencia de poesía autoficticia y de cuentos autoficticios. La introducción del “yo” lírico en un verso, alejado del “yo” real, aunque no es algo tan común como en la novela, puede apreciarse en algunos autores. Y de la misma manera que considerábamos el poema antes

citado de Antonio Orihuela autobiográfico, si en él introdujera datos ficticios, sería considerado, claramente, un poema autoficticio. Estos han de seguir, claro, los mismos preceptos: ambigüedad, referencialidad... Podemos citar, por ejemplo, los versos finales de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” del mismo autor, en la que vemos al doble del poeta reflejado:

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.
De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en
Pandémica...
A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía
(1998: 169).

Como vemos, la autoficción puede introducirse dentro de algunos de los grandes géneros. De la misma manera, también existen cuentos autoficticios, mucho más cercanos a las novelas de la misma índole. Víctor Balcells, buen conocedor de la obra vilamatiana, por ejemplo, escribe relatos autoficcionales en *Yo mataré monstruos por ti* (2010), así como en su blog *Huesos de Sepia*³⁴. Así pues, si dicha estrategia puede adaptarse tan fácilmente a cualquier género, esto podría indicarnos que se trataría de un subgénero que toma las características de aquel en el que se introduzca y las mezcla con las de la autobiografía.

Esta cuestión es algo complicada debido a la hibridación y al reciente nacimiento de la autoficción, razón por la que la mayoría de autores tratan este mismo problema pero sin dar una solución concreta. Es también harto complicada ya que hoy en día la autoficción rodea nuestras vidas. La creación de una vida diferente a la tuya, tal como te

³⁴ <Huesosdesepia.blogspot.com>

gustaría haberla vivido, o tal como te gustaría que fuera, es algo que vemos a diario en blogs o chats y, por tanto, que se use este mismo método en la literatura no debe extrañarnos, ya que la impostura puede considerarse una nueva forma de vida.

1.5.6. LA AUTOFICCIÓN EN LA VIDA POSMODERNA

La autoficción rodea nuestras vidas. El entorno posmoderno en el que vivimos facilita en gran medida que allá donde vayamos podamos encontrar diferentes usos de autoficción, ya sea aplicada a artes plásticas o a la vida contemporánea. ¿Qué significa esto? Pues que la autoficción no se limita a aparecer en el mundo literario. Existen muchos medios a través de los cuales observar estas mismas estrategias. El cómic y el cine son sin duda algunos de ellos, especialmente el cómic, arte que posee claras similitudes con la literatura en su vertiente narrativa. También los videojuegos nos darán la oportunidad de observar procesos autoficticios, aunque de forma interrelacionada con la narración y la vida real. Por último, podremos ver cómo internet, gracias a las redes sociales y a los blogs, ha difundido este tipo de “juegos” en la vida real.

1.5.6.1. CÓMIC

Si algo se ha expandido de forma sorprendente por todo el mundo en los últimos años, ha sido la creación y lectura de cómics. De ser un artículo minoritario, caro y sin ningún valor cultural (o esa es la visión que se le ha querido dar desde una sociedad cerrada), ha pasado a ser admirado por todos los estratos sociales y a formar parte de interesantes estudios académicos, si bien desde el punto de vista de la

comparación entre cómic y literatura aún quedan abiertas muchas líneas de investigación.

En las viñetas podemos encontrar las mismas técnicas y estrategias que cualquier narrador plasma en sus párrafos, y la autoficción no iba a ser menos. De hecho, si recurrimos al cómic titulado *Cómo hacer un cómic* (2009), sus dos autores, Lewis Trondheim y Sergio García, convertidos en personajes autoficticios en sus viñetas recomiendan a todos aquellos que quieran iniciarse en la creación que lo más sencillo es comenzar por hablar de su propia vida, pero haciendo trampas, mintiendo e introduciendo datos ficticios; denominándolo ellos mismos como “autoficción”; y es que para Andrés Braun:

En el cómic, donde los trabajos de corte intimista y autobiográfico afloran con más frecuencia que en otros medios de expresión, la autoficción se antoja casi como un fenómeno natural (2008: web).

Y Moebius añade: “el dibujo por sí mismo equivale al “yo” del escritor” (2009-2011: 9).

Existen múltiples ejemplos y títulos que han surgido en los últimos años, por lo que nos referiremos aquí únicamente a algunos de los más importantes.

Para mí, sin duda, el caso más curioso de esto podemos verlo en *Maus* de Art Spiegelman. El cómic, ganador del premio Pulitzer, nos presenta un relato biográfico y autobiográfico en el que se nos cuenta la historia de Vladek, un judío que como tantos otros se ve sometido a las fuerzas alemanas nazis, quienes acaban por recluirlo en un gueto, para ser más tarde traslado a Auschwitz, el campo de concentración más conocido tanto por sus dimensiones como por la crueldad que sufrían los que estaban allí confinados.

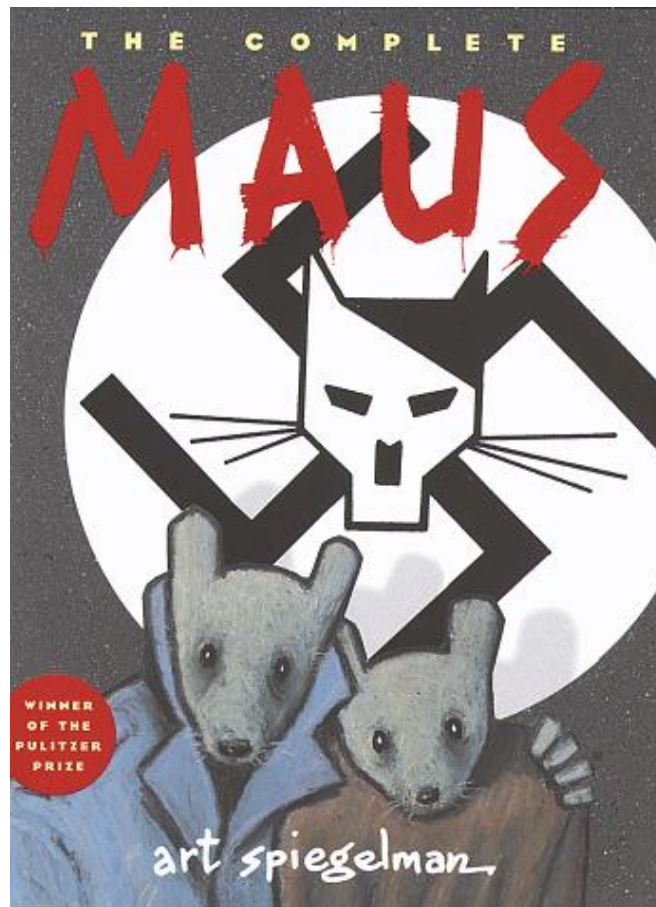


Fig. 5

El autor nos somete a un juego de planos interesantísimo, pues en principio se trataría de un relato autobiográfico y metaliterario en el que Art Spiegelman nos cuenta detalles de su vida y de su infancia para presentarnos de esa manera la figura del padre, verdadero protagonista de la historia. A través de diferentes conversaciones entre ambos y gracias a todas las vivencias que Vladek cuenta empieza a nacer el *Maus* que tenemos en nuestras manos. De esta manera, las páginas saltan continuamente entre la biografía del padre, contada por el propio autor, y su propia autobiografía. Sin embargo, hay algo que le da una pequeña vuelta de tuerca, y es la representación de los personajes. Exceptuando unas páginas en las que el autor intercala unas viñetas de una historia anterior, no aparecen humanos en todo el relato. Los judíos están

representados como ratones, mientras que los alemanes nazis aparecen como gatos.

Así pues, el diseño de los personajes no representa la realidad, por lo que no podemos considerarlo en absoluto una verdadera autobiografía. El hecho de que el autor se oculte tras una máscara nos da perfectamente la idea de que en realidad, se trata de una autoficción. El autor del cómic, conocedor de esto, decide dibujarse a sí mismo en algunas ocasiones con una máscara de ratón puesta, literalmente.



Fig. 6

Esto implica que el autor es totalmente consciente de lo que está dibujando, y el uso de la máscara lleva a la autoficción, pues esa es sin duda una de las palabras claves para entender este género.

Existen otros autores importantes que a lo largo de su obra han utilizado este género en sus cómics. Sólo por mencionarlo, *A dos velas* (2014) de Liz Prince representa el distanciamiento y la revisión irónica del día a día de la autora, llevándose a sí misma a situaciones cómicas e inverosímiles con las que no hace más que reírse de sí misma. Algo parecido ocurre con *Superman no es judío (...y yo un poco)* (2014) de Jimmi Bemmon y Émilie Boudet, en el que se cuenta la infancia del

primero y cómo vivió su educación en la religión judía, mezclando igualmente hechos verídicos con otros exagerados o que nunca le ocurrieron.

Jean Giraud, más conocido como Moebius, en *Inside Moebius* (2000–2010) repasa toda su carrera, introduciéndose dentro de su obra y representándose a sí mismo en eventos que nunca le ocurrieron. Desde el inicio habla sobre cómo surgió la idea de esta obra:

Cuando dejé de fumar hierba, y para que mi propósito tuviera más fuerza, decidí dejar plasmadas en el papel aquellas impresiones, sensaciones o reflexiones fruto de esta decisión. Al principio no tenía intención de publicar estas páginas, pero poco a poco le fui cogiendo gusto y el punto de partida se fue atenuando hasta dar lugar a una nueva idea: enfrentarme con mis personajes dotándolos de cierta autonomía, mezclándome con ellos en un juego de espejos medio en serio, medio cómico. Acabé disfrutando tanto que se volvió necesaria su publicación (2009-2011: 9).

De la misma manera, teoriza también sobre el papel de su representación en las viñetas:

Dentro de “Inside Moebius” hago de mí mismo un personaje como cualquier otro disociándolo así, en cierta medida, de mi verdadero yo. Para darle vida, lo alimento con elementos autobiográficos o de actualidad, pero también con sueños, sensaciones o emociones que experimento en el preciso momento que estoy dibujando (2009-2011: 9).

Es decir, desde el inicio del cómic el autor ya nos avisa de lo que nos vamos a encontrar. A sí mismo como personaje, en un juego de espejos, en vivencias que nunca tuvo, como la convivencia con sus propios personajes. Las primeras viñetas representan también este desdoblamiento, y nos muestran al autor hablando consigo mismo.



Fig. 7

Algunas páginas más adelante, el autor mantendrá una conversación con su “yo” del pasado, un Jean Giraud joven; cuya conversación comienza diciendo: “-Soy yo -Sí, tú, ¡yo!” (2009-2011: 35).



Fig. 8

A partir de aquí el autor empezará a mezclarse con sus creaciones, las cuales, de forma unamuniana se le rebelarán y se enfadarán con él por no hacerles suficiente caso, o por no alcanzar en sus historias la calidad que a ellos les gustaría, y plasmará sus

sentimientos y opiniones sobre hechos que ocurren en el mundo, como los atentados de las Torres Gemelas de Nueva York; así, convierte la narración, al igual que muchos autores de novela, en un cajón de sastre.

A medida que va pasando la historia, de la que destaca su total carencia de argumento, el autor va presentando diferentes “yos” hasta que llegados a cierto punto decide juntarlos, para que se relacionen entre sí y para mostrar al lector el juego de espejos al que ya nos hemos referido.



Fig. 9

Hasta el desenlace, en el que el autor se ve invadido por una horda de “yos” que es incapaz de controlar y que demuestran un libre albedrío, sin control alguno del dibujante.



Fig. 10

Así pues, encontramos en este título un clarísimo exponente de la autoficción en el cómic, además de encontrarnos con multitud de elementos metaficticios y continuas rupturas de la cuarta pared. Este título y *Maus* representan algunos de los exponentes más originales en cuanto a autoficción en viñetas se refiere gracias a la continua experimentación que sus autores introducen en sus dibujos.

Por otro lado, existe un manga³⁵ llamado *Autobiografía* (2001-2005), de Shigeru Mizuki. Como reza su título, cuenta la vida de su autor a lo largo de seis volúmenes: su nacimiento, su infancia, sus estudios y juventud, su participación en la Segunda Guerra Mundial y sus comienzos en la vida del cómic y la ilustración hasta convertirse en uno de los autores más conocidos de Japón. Sin embargo, lo cuenta todo de manera muy personal: haciendo un repaso a toda su obra. Shigeru Mizuki llena la mayoría de sus historias de seres de la mitología japonesa, influido por una anciana vecina del pueblo en el que vivió su infancia que solía contarle historias sobre los *yokai*³⁶ japoneses, y a la que dedica una obra: *NonNonba* (1977). De esta manera, a lo largo de toda su autobiografía, vemos al personaje compartiendo viñetas con muchas de estas criaturas japonesas, además de con algunos de los personajes que ha ido creando a lo largo de sus obras, algo similar a lo que ocurría con la obra de Moebius.

Por último, citaremos uno de los cómics más importantes a nivel internacional de los últimos años: *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi. En él la autora cuenta con ironía cómo vivió los cambios que se dieron en Irán a partir de 1979, y cómo fue su adolescencia y juventud sin libertad, mezclando datos reales con otros exagerados o no totalmente ciertos.

³⁵ Cómic de origen japonés.

³⁶ Demonios de la cultura y mitología japonesa a los que se les atribuyen algunos de los problemas del día a día o que pueden influir negativamente en la vida de una persona.

El nivel que la autoficción alcanza en el cómic es sumamente interesante, pues lo que en literatura es un “yo” y un nombre, en este formato es una representación gráfica de su autor. El grafismo crea un mundo que puede acercar aún más el personaje al autor y, de la misma manera, alejarlo. El tener, no sólo las palabras, sino también el dibujo para comunicarse con el lector, le permite experimentar mucho más con su “yo”, como puede verse en multitud de viñetas de *Inside Moebius*, y llevar el juego autoficticio mucho más lejos.

1.5.6.2. CINE

Otra de las artes en la que podemos encontrar algunos rasgos autoficticios es en el cine. En el caso concreto en que nos hallamos es bastante complicado ver una película autoficcional, principalmente porque el medio para expresar todo lo que conlleva es totalmente distinto. De hecho, sólo hace falta ver la película basada en *Soldados de Salamina* (2003), que pasa de transformarse en un libro con muchos elementos reseñables a una película que pierde totalmente su gracia si de estrategias literarias hablamos. De hecho, García Jambrina dedica un artículo en 2004 a todos los cambios que David Trueba, director de la adaptación, hizo en su paso del papel al celuloide.

El primer cambio, y probablemente uno de los más polémicos fue el del cambio del narrador, de Javier Cercas, autor de la obra a Lola Cercas, interpretada por Ariadna Gil, casada en ese momento con el director David Trueba. También el personaje de Roberto Bolaño desaparece de la trama y es sustituido por un joven alumno de la protagonista con quien mantiene un pequeño *affaire*. Este cambio también es bastante significativo por la importancia del escritor en la novela y todos los consejos que ofrece al protagonista. De esta manera, en la película la literatura y la escritura pierden gran parte de la

importancia que tenían en la novela, pasando de ser lo predominante en la obra a algo en segundo plano en el cine.

El personaje de Rafael Sánchez Mazas pierde gran parte de protagonismo, pues recordemos que en la novela, dividida en tres partes, una de ellas, la segunda, está enteramente dedicada a él, mientras que en la película apenas se pueden ver unos pocos minutos sobre todo lo que le pasó en el bosque al escapar del fusilamiento.

La película, en rasgos generales, mantiene la historia de la novela. Sin embargo, muestra la imposibilidad de reflejar algunas de las cosas que más se valoraron de la obra: la metaficción y la autoficción, las cuales desaparecen totalmente en la adaptación cinematográfica. Jambrina concluye diciendo:

No creo que las novelas puedan llevarse al cine. Lo que puede llevarse al cine es la historia de las novelas, sus emociones, sus sucesos. La novela no. La novela siempre será otra cosa, intocable por cualquier adaptación. La novela siempre permanece. Ni se estropea ni se engrandece con la película. Estaba antes y queda después. Por eso, quizá las adaptaciones sólo funcionan si proporcionan otra pieza diferente, si alcanzan la independencia de la obra original. En la película se propone una lectura personal de la novela, pero sobre todo lo que se propone es una película, sin más. (2004: 32).

Esto no significa que no pueda existir la autoficción propiamente en el cine o en la televisión, pero sí que no son muchos los casos. Podemos citar dos ejemplos: la película de animación *Persépolis* (2007) basada en el cómic de mismo título y de cuya realización se encargó Marjane Satrapi, autora del cómic y personaje de la obra. En el ámbito español existe una miniserie titulada *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010), cuyo protagonista es el actor Jorge Sanz haciendo de sí mismo, pero en situaciones irreales. Saliendo de estos ejemplos la forma de encontrar la autoficción o géneros cercanos y colindantes es fijarnos en el contenido mismo de la película y, de hecho, existen dos títulos perfectos para ilustrar esto: *Big Fish* (2003) de Tim Burton y *2046* (2004) de Wong Kar Wai.

La primera cuenta la historia de un hijo que vuelve a su hogar, acompañado de su mujer, para despedirse de su padre, con una enfermedad terminal, del cual se había distanciado debido a las continuas mentiras y ficciones que este contaba a todo el mundo sobre su vida. Gracias a la aparición de la mujer de su hijo, el padre moribundo, Edward Bloom, tendrá la oportunidad de repetir una vez más toda su extraña vida. El espectador asistirá a todos estos episodios, entre los que se cuenta el de una misteriosa bruja que a través de uno sus ojos podía comunicar la forma en que una persona moriría, o la época de crecimiento, en la cual, debido a su rapidez, tuvo que estar tres años postrado en una cama. A partir de la salida de su pueblo empiezan a aparecer extraños personajes fantásticos, como el de un gigante que aterroriza a toda la población y al que el protagonista convence de que parta con él, un pueblo idílico en el que no existen los zapatos y donde vive un poeta desaparecido hace años, que más tarde se convertirá en ladrón de bancos y finalmente en magnate millonario, un jefe de un circo que en las noches de luna llena se transforma en lobo, o dos gemelas siamesas de raza asiática que comparten piernas y que actúan en un campamento militar de Corea del Norte. A lo largo de la película se hace alusión en varias ocasiones a que la vida resulta en muchas ocasiones demasiado simple y que por eso el protagonista inventa sus historias:

Esa es la verdadera historia [...], no es muy emocionante ¿verdad? Y supongo que si tuviera que elegir entre la historia verdadera y una versión rebuscada [...] es posible que escogiera la versión fantástica.

De esta manera, van aclarando poco a poco que todas las historias que Edward cuenta no son más que invenciones que él imagina para cubrir una vida anodina, y así es hasta el final de la película, momento en el que el espectador asiste a una última vuelta de tuerca: el protagonista muere y se nos muestran imágenes de su funeral. En él comienzan a aparecer sus allegados, entre los que se encuentra el jefe

del circo, el poeta convertido en magnate millonario, los habitantes del extraño pueblo idílico, el gigante, que no es más que un hombre extraordinariamente alto, o dos hermanas gemelas de raza asiática, pero no siamesas; todos ellos compartiendo sus recuerdos y contando las aventuras que vivieron con el protagonista. De esta manera el espectador descubre que todas las historias eran reales, que era una verdadera autobiografía, pero aderezada con la exageración para hacer su intensa vida aún más increíble. La película termina con el nieto de Edward contando todas las aventuras del abuelo a sus amigos: “-Papá, es así ¿verdad? -Sí, más o menos” y con una voz en off: “un hombre cuenta sus historias tantas veces que al final él mismo se convierte en esas historias”, siendo la película un exponente perfecto para comprender la autoficción.

Algo similar ocurre en *La vida de Pi* (2012), en la que tras un naufragio un joven queda a la deriva en una pequeña barca con un orangután, una cebra, una hiena y un tigre. Con el transcurso de los días los únicos supervivientes son el joven y el tigre, quienes intentarán tener una convivencia lo más pacífica posible en el pequeño espacio. Al final de la película, y una vez que el joven ha sido rescatado, la policía intenta averiguar la verdad del asunto, por lo que Pi acaba contando una nueva versión en la que no existían dichos animales, sino su madre, un joven marinero y un tripulante que acaba con la vida del resto. De esta manera el protagonista utiliza la ficción no sólo para hacer su aventura más interesante, sino para sobrevivir a la barbarie que ha presenciado. Cabe destacar que el libro concluye sin darnos una respuesta certera sobre cuál es la historia verdadera, siendo el lector o el espectador el que tenga que decidirlo.

La otra película es *2046*, del director hongkonés Wong Kar Wai, en cuya filmografía encontramos títulos con un gran éxito a nivel mundial como *As tears go by* (1988), *Chunking Express* (1994), *Fallen*

angels (1995), *Happy together* (1997), *Deseando amar* (2000), o *My blueberry nights* (2007) con importantes actores occidentales. Para referirme a *2046* debo remitirme a la que podríamos llamar su primera parte: *Deseando amar*. Para entender la película a la que aquí nos referimos no es necesario conocer esta primera parte, pero sí recomendable, ya que Chow, personaje principal en ambas películas (encarnado por Tony Leung, famoso actor hongkonés que ha participado en multitud de películas muy conocidas a nivel mundial), se referirá en algunas ocasiones a lo acontecido en esa época de su vida, así como a las últimas imágenes que vemos en la primera película, en las que el protagonista habla a un agujero hecho en el tronco del árbol. El personaje Chow, sin embargo, no aparece por primera vez en *Deseando amar* sino que podemos verle brevemente en *Days of being wild* (1991), razón por la que las tres películas han llegado a ser consideradas una trilogía.

Las películas nos cuentan la vida sentimental del personaje principal. En *Deseando amar*, tras llegar con su mujer a un hostel en el que vivir, conoce a una mujer hospedada en una habitación cercana, Zu Li-Zhen, también casada. Comenzarán una relación a escondidas de sus matrimonios. Para verse deciden alquilar una habitación en un hotel, la habitación número 2046, ritual que seguirán en todos sus encuentros. A lo largo de la película se descubrirá que sus respectivas parejas también mantienen un romance a escondidas, aunque estas no aparezcan en ningún momento. Finalmente, los cuatro acaban separados, y Chow, redactor de un periódico, decide irse a Camboya, donde aparecerán las imágenes con el árbol antes descritas, las cuales no llegaremos a comprender hasta ver su secuela.

En la segunda parte, *2046*, sigue la vida de Chow. La acción transcurre dos años después del final de *Deseando amar*, y nos cuenta los romances vividos con varias chicas tras su llegada a un nuevo hostel,

en el que pedirá nuevamente la habitación 2046, la cual no conseguirá por varios motivos, y a través de la que girará gran parte de la película. Con una de las chicas comenzará a escribir un relato al que llamará *2046*, contando a través de un contexto de ciencia ficción todas las cosas que ocurren en su vida. ¿Y qué tiene que ver todo esto con los géneros colindantes a la autoficción? Puesto que la película está narrada de forma muy fragmentada, al principio nos costará entenderlo, pero todo ello comienza con las primeras frases de la película:

No sé cuánto tiempo llevo en este tren, empiezo a sentirme muy solo.
[...] -¿Por qué quiere volver a 2046?
Cada vez que alguien me hacía esa pregunta querían saber por qué me había ido de 2046, pero siempre mi contestación era una respuesta vaga.
En el pasado, cuando las personas tenían secretos y esos secretos no deseaban compartirlos subían a una montaña, buscaban un árbol y tallaban un agujero en él para susurrar el secreto en el agujero, luego lo recubrían con barro, de ese modo nadie más lo descubriría.
Sin embargo, en una ocasión me enamoré de alguien; al cabo de un tiempo ella ya no estaba. Fui hasta 2046 creyendo que podría estar esperándome allí, pero no la encontré. No puedo dejar de preguntarme si ella me amaba o no, no obstante nunca lo averigüé. Tal vez su respuesta fuera como un secreto que nadie sabría jamás. Todos los recuerdos son surcos de lágrimas.

Este es el comienzo de *2046*, pero no de lo que significa ese título para nosotros sino de lo que significa dentro de la película; es decir, es el comienzo del relato que Chow empieza a escribir.

Lo primero a lo que aquí haré referencia será a su origen respecto a las películas. Este relato, o serie de relatos, que Chow escribe comienza a partir de los hechos ocurridos en la película *Deseando Amar*, de ahí las palabras con las que comienza la historia. A través del hecho de contar de una forma metafórica todo lo que ha ocurrido, se irá desarrollando lo que podríamos llamar una dimensión alternativa respecto a los hechos ocurridos en la película.

Lo primero que hay que destacar de estos relatos es su ambiente futurista. Una ciudad llena de luces de neón con coches que vuelan, un

tren excepcionalmente largo y androides. En principio no entenderemos nada de por qué nos muestran a veces esas imágenes, ni qué relación tienen con lo que la película cuenta, pero como ocurre con muchas películas de Wong Kar Wai, nos iremos enterando poco a poco, de una forma totalmente desordenada. Para todo lo que concierne a los escritos de Chow hay un personaje de suma importancia: la hija del hostelero. La chica tiene un novio japonés y su padre siente un gran odio hacia los japoneses debido a la guerra en la que murieron sus familiares; por tanto, obliga a su hija a dejar al chico. Con esto da comienzo la historia de esta mujer. Por supuesto, tal como ya he dicho, en la película nos lo muestran a través de fragmentos y con un gran desorden.

Mientras todo esto ocurre, Chow comienza a escribir su relato:

Dejé de salir. Algunos pensaban que había cambiado, pero en realidad estaba escribiendo un relato llamado *2046*. Trataba de hombres y mujeres que buscaban el amor, que lo arriesgaban todo para llegar a un lugar llamado así. Lo redacté para que resultara lo más raro y erótico posible, sin pasarme.

A unos les gustó, a otros les disgustó su vertiente de ciencia ficción. Pero lo único que significaba 2046 para mí era el número de una habitación de hotel.

A continuación se nos muestran algunas imágenes de personajes pertenecientes al relato y a la vida real (con esto me refiero a la vida real dentro de la película). Sin embargo, con el paso de los minutos vamos viendo que lo que cuenta en su relato no se encuentra sólo en relación con la anterior película, sino con lo que va ocurriendo en su vida actual, adelantando incluso la trama. La primera visión de esto lo tenemos cuando una de las androides muere asesinada a puñaladas a manos del que parece su novio, cosa que ocurre exactamente igual en la vida real con Lulú, una vieja amiga de Chow. A partir de aquí, el protagonista hará varios comentarios sueltos de lo que está escribiendo: “personas con las que me cruzaba en mi día cotidiano aparecían en mis relatos”, o: “me sentía cada vez más cómodo en mi mundo ficticio”. A partir de estas

palabras, todo rastro del relato desaparece hasta pasada gran parte de la película.

Si miramos todo lo que se nos ha dicho del texto que Chow está escribiendo, podemos llegar a varias conclusiones: en principio sería una especie de autobiografía, puesto que lo que cuenta es lo que le pasó en el pasado con Zu Li-Zhen, y lo que le pasa en su día a día con otras personas, como bien afirma. Sin embargo, no podríamos considerarlo una autobiografía al no seguir todas las características que Lejeune definió. Además debe mostrarse una total coincidencia entre escritor, narrador y personaje, haciendo alusión a todo lo que le rodea, y por supuesto, que todo ello sea real. Es en este último punto donde la descripción falla respecto a *2046*, y es que el hecho de que esté basado en un mundo futuro de ciencia ficción impide que pueda tratarse de una autobiografía. Además, a pesar de que escritor, narrador y personaje se vean como las mismas personas, no se nos muestra así, cambiando la identidad del personaje. Sin embargo, Chow nos cuenta su vida a través de esa ficción.

En conclusión, podríamos decir, por una parte, que la película se integra en de un género híbrido, de los cuales el campo de la autobiografía está plagado. Pero también podemos apuntar a que el relato *2046* formaría parte de algo muy cercano a la autoficción, en concreto se trataría de una novela autobiográfica. Además, la metaliteratura es una constante, ya que el autor continuamente nos hace comentarios de cómo va escribiendo dicho relato desde fuera de este.

Volviendo a la aparición de esta subhistoria en la película, no volverá a decir nada hasta el momento de la ruptura con Bai, una de las amantes del protagonista sobre la que girará gran parte de la película, momento en el que afirmará: “no he vuelto a salir con ella, pero a veces aparece en mis relatos”. A partir de aquí la relación con la hija del

hostelero, de nombre Wang, se hará más cercana debido a que Chow le presta su ayuda para cartearse en secreto con su novio japonés. Poco a poco, este seguirá explicando el significado de su relato: “empecé a imaginarme que yo era una japonés en un tren rumbo al año 2046 que se enamoraba de una androide funcionando con efecto retardado [...]. A veces olvido cuanto tiempo llevo en este hotel, empiezo a sentirme muy solo”.

La equivalencia entre personajes es evidente cuando se nos muestra dentro del relato al hostelero como recepcionista y encargado del tren, diciéndole que las normas son no enamorarse de las androides. Esto, en principio, no tendría ninguna importancia si no fuera por la vuelta de tuerca que puede darse luego al relato en relación con la película.

Una de las imágenes más sugerentes dentro del relato se nos da sin ninguna explicación:

En el párrafo 201 para la guía de pasajeros se advierte que la zona 1224 y 1225 son especialmente frías, y que con la calefacción del tren no hay suficiente. Se exige a los pasajeros que se abracen los unos a los otros. Como soy el único pasajero abrazo a mi auxiliar androide.

Más tarde Chow, nos explicará que las zonas 1224 y 1225 son de los días 24 y 25 de diciembre, Nochebuena y Navidad, días que odia pasar en soledad.

Puesto que Wang presenta una gran sensibilidad como escritora, se convertirá en la auxiliar de Chow, y le ayudará a escribir tanto artículos como historias. En la vida real hasta este punto nos cuentan la relación que mantienen. Para saber lo que ha ocurrido verdaderamente entre ellos debemos acudir al relato, de forma que aquello que la película no nos refiere, nos lo cuentan a través de *2046*. Allí nos enteramos de cómo el hombre protagonista se enamora de una androide, pero esta no parece sentir lo mismo por él. En el mismo relato el protagonista nos dirá que finalmente comprendió que la androide no

podría amarle, ya que estaba enamorada de otra persona. Una de las imágenes finales de lo que se nos muestra en *2046* es la androide apoyada en la ventanilla del tren, sin moverse, con carteles que dicen: “una hora después”, “diez horas después” y “cien horas después”. En la vida real se nos muestra cómo los días de Nochebuena y Navidad ambos cenan juntos ya que no tienen con quien hacerlo, además de ser las únicas personas que hay en el hotel: pero todo esto pasa antes de que se nos explique el verdadero sentido de las zonas 1224 y 1225 del relato; como vemos, el desorden narrativo no desaparece en ningún momento.

Una vez que termina de contarnos su relato, Chow ayuda a Wang a ponerse en contacto con su novio, con lo que a través de algunas imágenes se nos muestran los sentimientos del protagonista a través de su expresión, mientras la hija del hostelero habla con su novio. También se nos muestra una imagen de la mano de Chow con la pluma, parada ante el papel, donde aparecen los carteles “una hora después”, “diez horas después” y “cien horas después”, de la misma forma que ocurre en el relato. Por tanto, completar el sentido de la película sería imposible sin la ayuda del relato. A partir de aquí, como ya ha pasado, Chow nos explicará algunos detalles de su vida con la ayuda de comentarios acerca de su relato, o con comentarios ambiguos que pertenecerían a ambas esferas.

Wang finalmente se marcha a Japón para casarse con su novio y le manda un mensaje a Chow en el que le dice que su relato le ha gustado mucho pero le pregunta si no podría cambiar el final, ya que es demasiado triste. Minutos más tarde Chow dirá: “a mí también me gusta que la historia tenga un final feliz, pero no sé escribirlo. Hace algunos años tenía un final feliz al alcance de la mano, pero lo dejé escapar”, mientras la película nos muestra imágenes de Chow con su amante de la anterior película en el asiento trasero de un taxi.

A partir de aquí se completarán poco a poco algunos momentos que han quedado abiertos de los encuentros que el protagonista ha tenido a lo largo de la película, hasta la reaparición de Bai y el final de la película, donde las palabras que le dice Bai segundos antes (“¿por qué nada puede ser como antes?”) resuenan en su cabeza, entendiendo con todo lo que ha contado cómo esas palabras para él se remontan a un tiempo anterior a los pensamientos de Bai. Las últimas palabras de la película hacen una clara referencia tanto a la vida de Chow como al relato que ha escrito. El narrador empieza diciendo: “no miró hacia atrás, era como si se hubiera subido en un tren muy largo, rumbo a un futuro somnoliento a través de la insondable noche”, para terminar con las mismas palabras con las que comienza la película mientras se encuentra solo en el asiento trasero del taxi, pero que ahora, debido a todos los hechos acaecidos, podemos comprender sin ningún problema. Lo único que busca Chow es recuperar el amor que perdió con Zu Li-Zhen en *Deseando amar*, algo ya totalmente imposible, razón por la que ha decidido escribir el relato:

Todos los que van a 2046 comparten el mismo objetivo: quieren recuperar la memoria perdida, pues en 2046 no cambia nunca nada. Nadie sabe realmente si eso es cierto o no, porque nadie ha regresado nunca.

1.5.6.3. INTERNET

Los ejemplos de autoficción en nuestras vidas son muy comunes y constantes. Tal como ya adelantaba antes, este género se ha convertido en una nueva forma de vida gracias a blogs y redes sociales. En ellos las personas juegan a establecer, entrada tras entrada, su propia impostura. Cuentan hechos sobre sí mismos que nunca ocurrieron o que distan mucho de cómo fueron en realidad, pues tal como declara David le Breton: “internet tiene hoy la misma función

catártica que el carnaval en el pasado. Uno se pone una máscara y luego se suelta...” (Imbert, 2010: 217). A través de sus espacios muestran un “yo” falso o no del todo real: es decir, adoptan una actitud sintetizada en el “postureo”, con lo que muestran sólo lo bueno de sus vidas, sus logros, ocultando aquello que no crea una imagen positiva de quien escribe:

La exposición de la primera persona no siempre se integra dentro del impulso de “extimidad” indiscriminada, sino que el autor del blog decide conscientemente qué mostrar de sí mismo, en una selección que incluye cierta ficcionalización. Puesto que en internet el sujeto decide quién quiere ser, la elección de aparecer con su identidad real o tras un disfraz más o menos profundo depende siempre de él (Corral Cañas, 2015: 116).

Otros prefieren inventarse una identidad falsa a través de las diferentes redes sociales con un nombre falso y fotografías que no son suyas:

En internet eres quien quieres ser. Tú construyes tu propia concepción en cada acto, creas tu firma y tu perfil, utilizando un suave maquillaje, una máscara de carnaval o el propio rostro que hay bajo el rostro aparente (Corral Cañas, 2015: 294).

O como dice Meri Torras:

Internet nos descubre seres transnarracionales, es decir, en nuestra condición de seres no racionales, sino narracionales (que se narran) en relación, en perpetuo tráfico y movimiento. El movimiento electrónico (e-motion) puede contribuir favorablemente a la inscripción de un placer –una emoción– diferente de los hegemónicos, en el mismo proceso de canalización de identidades que re-construyen mentalmente el estigma de derivado y subalterno que lo han caracterizado en la tradición dominante (2005: 104).

En este mismo ámbito existen una serie de videojuegos del género de rol, y en concreto los juegos online de rol masivo³⁷, como *World of Warcraft*. En él se nos pide en principio crear un personaje, darle nombre y habilidades e introducirnos de lleno en un mundo irreal

³⁷ Se denomina así a los videojuegos cuya finalidad es la de jugar junto a miles de jugadores reales de todo el mundo a través de una conexión a internet y servidores creados únicamente para este fin.

junto a millones de personas, todas ellas detrás de una máscara creada por sí mismos. Ejemplo que también podemos encontrar, y cuyo nombre es bastante esclarecedor, en *Second Life*, aplicación que nos invita a crearnos una segunda vida. Tanto en esta como en el ejemplo antes citado (uno entre muchos, claro) el juego autoficcional no consiste sólo en escondernos detrás de una piel que no es la nuestra, sino que de forma frecuente la transformación es completa y se acaba por tomar también una personalidad totalmente diferente a la real.

En la actualidad, el mundo está creado para vivir detrás de los objetos: detrás de la máscara, detrás de la pantalla del ordenador. La vida contemporánea nos invita continuamente a crearnos dobles en los que insuflar un pequeño rastro de nuestro yo verdadero para así poder vivir tantas vidas como queramos y terminar por hacer lo que decía Sabina: “ colarme en el traje y la piel/ de todos los hombres/ que nunca seré”.³⁸

³⁸ *La del pirata cojo*, Joaquín Sabina. “Física y química”, 1992.

2. METAFICCIÓN

2.1. INTRODUCCIÓN

Escribo [...]. Luego escribo que escribo.
Roland Barthes

El narcisismo rodea la existencia de la literatura posmoderna. La autoficción gira alrededor de la exaltación del “yo”, de la persona. El autor habla y, al mismo tiempo, se aleja de sí mismo; la literatura sirve en ese caso para hablar del ego del escritor. En la metaficción el narcisismo sigue presente, tal como sugiere Linda Hutcheon con el título de su estudio *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox* (1980); la metaficción es, al fin y al cabo, narrativa narcisista, ficción que habla de sí misma y que gira alrededor de su propia existencia. Pero también narcisista en cuanto al autor que se observa a sí mismo y a su propio trabajo³⁹:

La metaficción surge en el momento en que el escritor –al observarse a sí mismo en su quehacer creativo– se comienza a plantear cuestiones en torno a la creación literaria. Estas pueden girar en torno a consideraciones tan diversas como la fuente o fuentes de las que surge el material novelesco o la preocupación por la reacción del lector (Dotras, 1994: 184).

Los escritos metafictivos rompen por completo el pacto de credibilidad que se crea entre autor y lector en una narración alejada de la realidad y, por tanto, este último se distancia de la ilusión ficcional creada en cualquier otra novela de diversa índole; o lo que es lo mismo: la obra deja ver su condición de creación.

³⁹ Si tomamos nuevamente el mito de Narciso e interpretamos la metaficción a través de él, podemos pensar en la nueva metáfora no ya del escritor frente al espejo, sino del escritor trabajando en su máquina de escribir, reflejándose este con su herramienta de trabajo.

No es fácil hablar de la metaficción ya que, desde el comienzo del estudio de esta estrategia narrativa, se le han atribuido múltiples nombres, como señala Dotras:

Novela autoconsciente (Alter, Stonehill), narcisista (Hutcheon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kellman), "surfiction" (Federman), (e incluso otros menos precisos, como novela introvertida, automática, novela irrealista o fabulación) (1994: 18).

Lo mismo hace Orejas (2003: 22), denominándolo "auténtica *babel terminológica*":

Se ha hablado y habla de metanovela, antinovela, aliteratura, metatexto, intertextualidad, hipertextualidad o de literatura en segundo grado. De novela reflexiva, autorrepresentacional, autoconsciente, autogenerativa, escritiva, autotemática, autofágica, narcisista, ensimismada o de creacionismo experimental. Se han empleado conceptos como metanarración, duplicación interior, literatura del agotamiento, autocrítica de la escritura, *mise en abyme*, *récit spéculaire* o texto espejo, *abysmal fiction*, *autofiction*, *self-begetting novel*, *surfiction*... (2003: 22).

De todos ellos el que ha tenido más continuidad y, por tanto, se ha impuesto al resto de términos, ha sido el de "metaficción". De la misma manera, aunque hayamos señalado que el proceso metafictivo consiste en romper la realidad dentro de la narración, esta ruptura puede llevarse a cabo de múltiples formas, entre las que Dotras cita:

La "mise en abyme" o duplicación interior (novela dentro de la novela, desdoblamiento especular, estructura de cajas chinas o muñecas rusas) como técnica principal; la parodia; la intertextualidad; la ironía; el humor; la presencia autorial autoconsciente; la dramatización dentro de la obra del autor histórico; la intrusión narratorial para hacer comentarios sobre la propia narración; las alusiones directas al lector; el estudio de la figura del artista-protagonista de la novela que reflexiona sobre la obra creada o la que está escribiendo; la transgresión práctica o cuestionamiento teórico de determinadas convenciones literarias o el hacer explícitas las características, recursos, estrategias de la ficción para señalar su arbitrariedad; el autor controlado por sus propias creaciones o la autonomía del personaje consciente de su propio estatus ficticio y la falta de control del autor; la manipulación del tiempo y espacio narrativos; el enfoque sobre el lenguaje, llamando la atención sobre el lenguaje mismo, en la

tematización abierta o de forma encubierta por ejemplo con un estilo buscadamente artificioso (1994: 23).

A estas que podemos añadir otras formas; por ejemplo, jugar con el lenguaje, utilizar diferentes elementos gráficos como varios colores de tinta, páginas coloreadas y multitud de técnicas más que iremos viendo. Esta cuestión podría concluirse con las palabras de Orejas en las que afirma que, a pesar del tiempo transcurrido, se sigue sin llegar a un acuerdo sobre el concepto:

Pese a que su utilización en los estudios de crítica y teoría literaria – fundamentalmente, de estirpe angloamericana– tiene ya un cuarto de siglo, no existe una definición unívoca, de uso generalizado, y la noción, según quién haga uso de ella, no siempre aparece dotada de la misma *carga semántica* (2003: 22).

Esta reflexión, junto a las palabras de Hutcheon, deja claro la dificultad de hablar de esta cuestión: “no es posible establecer una teoría de la metaficción sino solamente señalar ciertas implicaciones teóricas” (Dotras, 1994: 18).

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La dificultad a la hora de hablar sobre metaficción comienza con el análisis del término y del prefijo “meta”. De hecho, Carlos Javier García (1994: 30) señala en *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* la dificultad a la hora de describir el término “meta”, debido a la gran cantidad de usos y acepciones que pueden encontrarse sobre él. Para la RAE, este prefijo significa “junto a”, “después de”, “entre” o “con” y, sin embargo, lo más apropiado para esta cuestión sería “dentro de”, acepción que la academia no recoge. Orejas discute también este asunto y concreta que “cuando hablamos de metaficción, estamos

refiriéndonos a aquello que está *detrás, más allá de la ficción* o, si se prefiere, *dentro de, en el interior de la ficción*, reflexionando acerca de ésta" (2003: 27). Genette, por su parte, especula sobre la incoherencia que presenta el propio vocablo: "ese término funciona a la inversa de su modelo lógico-lingüístico: el metalenguaje es un lenguaje en el que se habla de otro lenguaje, por lo que el metarrelato debería ser el relato primero, en cuyo interior se cuenta un segundo relato" (1989: 318-319).

El término "metaficción" fue utilizado por primera vez por William H. Gass, en 1970, en su artículo "Philosophy and the form of fiction", incluido más tarde en el estudio *Fiction and the Figures of Life*, publicado el mismo año. En dicho artículo el teórico y narrador, a través de la obra de Borges y de O'Brien, llega a la conclusión de que "many of the so-called antinovels are really metafiction" (1970: 25).⁴⁰ Es decir que, tal y como señala Dotras, el término *metaficción* aparece como contrapunto al de *antinovela*, de evidente carácter negativo.

Ese mismo año Robert Scholes publica su artículo "metafiction", un estudio de gran importancia, ya que en él se refiere a un tipo nuevo de literatura: la autorreflexiva y autocrítica.

El mismo autor publicará años más tarde su estudio *Fabulation and Metafiction* (1979), en el que volverá a esta cuestión y en el que centrará su atención en la relación dentro de la metaficción entre la realidad y la ficción.

⁴⁰ El término *antinovela* fue creado por Jean-Paul Sartre en 1948. Para demostrar que dicha denominación se refiere en gran medida a las obras metaficticiales, Orejas recoge algunas de las características que Sartre otorgaba a este tipo de novela:

Las antinovelas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para engañarnos mejor: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela (2003: 42).

Algunos años antes, en 1975, Robert Alter publica “el primer estudio específico dedicado a la autoconsciencia novelística” (Orejas, 2003: 37): *Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre*. El autor describe la literatura autoconsciente como “a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (1975: X). En ella, Alter otorga a *Don Quijote* el papel de la primera novela autoconsciente de la historia literaria. Alter recoge una segunda definición de la literatura autoconsciente:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (Alter, 1975: x-xi).

Dotras añade que “la obra de Robert Alter tiene de interés el hecho de situarse entre las que inician el estudio de la narrativa metaficticia y, a pesar de estar poco desarrollado, establece las bases para el análisis de esta tendencia novelística” (1994: 13). El término acuñado por Alter, el de “literatura autoconsciente”, ocupa a día de hoy una posición capital, pues junto al de metaficción es uno de los más utilizados por los teóricos en sus estudios, aunque para Dotras no es del todo correcto, ya que “la autoconsciencia es solamente una de las características de la metaficción que no la define totalmente” (1994: 19).

Ese mismo año Raymond Federman publica *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow* (1975), prefiriendo llamar a este tipo de literatura “surfiction”, con el prefijo francés “sur”, refiriéndose a la ficción que se eleva sobre sí misma. Federman explica su elección de la siguiente manera:

For me, the only kind of fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction: the kind

of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted version of reality –that reveals man's irrationality rather than man's rationality. This I call surfiction. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of Reality (1975: 7).

También de 1975 data el estudio de Michael Boyd *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, en el que el teórico aporta una nueva denominación a la metaficción: “novela reflexiva”, cuya definición Orejas traduce en su libro:

Una especie de crítica en forma de ficción. Se le puede llamar metaficción o se le puede llamar novela reflexiva, la novela sobre la novela que, onanística o incestuosamente, usa su propia energía imaginativa para crearse a sí misma (2003: 109).

En este caso, la modalidad de metaficción de la que habla Boyd es aquella que a través de la propia ficción reflexiona sobre la novela; es decir, una mezcla de narración y teoría, algo que podemos encontrar en multitud de obras, como es el caso de la ya citada *La loca de la casa* de Rosa Montero, en la que, además de practicar la autoficción, añade continuas teorías sobre el arte de novelar: “decía Faulkner que una novela «es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre»” (2003: 18), o: “la novela es un artefacto literario mucho más sensato. La novela construye, estructura, organiza. Pone orden al caos de la vida” (2003: 190).

En 1977 encontramos otro de los términos más utilizados para hablar de esta cuestión: *mise en abyme*. Este fue creado por Lucien Dällenbach en su obra *Le récit spéculaire* (1975), en la que, como su propio nombre indica, se refiere al relato especular. Esta *mise en abyme* describe los textos incluidos dentro de otros textos, algo que podemos ver en multitud de obras sobradamente conocidas como *Las mil y una noches*, donde la historia de Sherezade que quiere evitar ser asesinada

por su esposo sirve como marco introductorio a multitud de historias dentro del texto principal. Algo similar puede verse en *El Conde Lucanor* (1330-1335), en cuyas conversaciones con su consejero Patronio vemos introducidas diversas historias por parte de este último para solucionar los problemas que el primero le plantea. Si nos acercamos más a nuestra época podemos referirnos a obras de Eduardo Lago sobre las que más tarde incidiremos, como el Premio Nadal *Llámame Brooklyn* (2006) y *El ladrón de mapas* (2008). En la primera, estarán incluidos a lo largo de la narración principal diversos textos, tanto cuentos y artículos pertenecientes al personaje principal de la obra, Gal Ackerman, como recortes de periódico sobre diversos sucesos:

Buscando entre sus hojas, extrajiste un recorte de periódico que parecía viejísimo y me lo diste.

HALLADO EN PROSPECT PARK EL CADÁVER DE UNA MUJER BRUTALMENTE ASESINADA

The Brooklyn Eagle, 23 de setiembre de 1958.

A las 5.27 de la madrugada del viernes una llamada telefónica alertó al 911 de la presencia de un cadáver en Prospect Park. En el lugar de los hechos, la policía encontró los restos de una mujer de unos 20 años de edad. El cuerpo presentaba...

Me lo arrancaste de las manos sin dejarme llegar al final (2007: 148-149).

El segundo se trata de un conjunto de relatos entroncados por la historia de dos de los personajes del anterior libro en el que se intercambian una serie de cuentos. Aquí, a pesar de que el centro de la narración son los relatos –al contrario que en el anterior, en el que los pasajes estaban añadidos a un texto central–, podemos considerar igualmente que se trata de textos dentro de otro texto. Esta técnica es ampliamente utilizada y, por tanto, los títulos aquí citados son tan sólo un ejemplo. Dällenbach define la *mise en abyme* como “cualquier aspecto inserto en una obra que muestra una similitud con la obra que lo contiene” (1989: 8). De dicha definición se puede deducir que la inclusión de un texto en otro texto puede ser tomada como un tipo de

metaficción; sin embargo, para ser considerada *mise en abyme* toda esa red de textos debe estar relacionada entre sí.

En 1980, Linda Hutcheon publica *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, donde define la metaficción de la siguiente forma: “it is fiction about fiction, that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1980: 1), a lo que añade más tarde: “it is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationships between fiction and reality” (1980: 2). Tal como ya se ha señalado, Hutcheon utiliza el nombre “narrativa narcisista” para hablar de la metaficción; es decir, la ficción que se contempla a sí misma en el espejo y da vueltas sobre su condición. A mi parecer dicha acepción es altamente acertada al comparar todo lo que constituye este tipo de literatura con el mito de Narciso; sin embargo, para Dotras no es así, debido a sus posibles lecturas negativas: “la expresión narcisista, que Hutcheon superpone a la de metaficción, no resulta convincente, ya que inevitablemente tiene connotaciones peyorativas” (1994: 19) y nos conduce a la peor acepción de “ego”, la de “exceso de autoestima”.

También en 1980 se publica el estudio *The Self-begetting Novel* de Steven Kellman, en el que habla de las novelas auto-engendradas o auto-generadoras, como lo traduce Orejas. El teórico define dichas novelas como “an account, usually in the first person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading” (1980: 15). Sin embargo, dicha definición es muy limitada ya que no habla de la metaficción en general, sino de un tipo de escritura metafictiva:

Stonehill, Kellman utiliza la expresión «novela autogeneradora» como sinónimo de metaficción, aunque con alcance restringido, dejando de lado cuestiones relativas a la relación entre ficción y crítica, entre ficción e historia o entre realidad y ficción, limitándose a la novela

dentro de la novela, a aquella que va haciéndose ante los ojos del lector (2003: 39-40).

En este tipo de novela metaficticia podríamos incluir la obra de Javier Cercas *La velocidad de la luz*, de la que ya hemos hablado anteriormente. A lo largo de la narración observamos la clara intención del protagonista de la historia de escribir un libro sobre las circunstancias que vivió en Estados Unidos y sobre el pasado como excombatiente de Vietnam de su compañero de despacho. Sin embargo, no hay nada que nos haga sospechar que lo que estamos leyendo en realidad sea dicha novela hasta las últimas líneas de la obra, en las que Cercas explica a su amigo cómo será la obra que pretende escribir, y ante la pregunta sobre cómo la terminará, leemos: “termina así” (2005: 304), poniendo dicha frase punto final a la narración; esto deja claro que el libro que Cercas quería crear es el que el lector tiene en sus manos.

Para concluir, si seguimos avanzando en el tiempo, nos encontramos con uno de los estudios más importantes y más citados en relación a nuestro tema: *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, publicado por Patricia Waugh en 1984, en el que la teórica hace un exhaustivo estudio de las definiciones que han aportado otros autores anteriormente, a las que ella misma añade una más:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the fictional text (1984: 82).

Ana María Dotras resume los temas fundamentales que esta teórica aborda en su estudio:

Para Waugh, el estudio de la metaficción supone efectivamente el estudiar lo que da a la novela su identidad como tal. Los principales aspectos de la metaficción que estudia en su obra son: la

autoconsciencia –consecuencia de la autoconsciencia social y cultural–; la parodia, la principal forma de metaficción; el carácter lúdico e imaginativo de esta tendencia novelística; la metalingüística, el enfoque que busca cuestionar la función del lenguaje como objetivo reflejo del mundo; el "role-playing; el concepto de ficcionalidad aplicado a la literatura y también a la realidad y, por último, uno de los aspectos de mayor interés que se centra en el estudio de la distinción entre metaficción moderna, asociada a la idea de conciencia, y la posmoderna, a la de ficcionalidad (1994: 15-16).

Más tarde, Dotras amplía la diferenciación entre metaficción moderna y posmoderna:

Waugh considera que la literatura moderna, aunque llama la atención sobre su forma, no pone al descubierto sistemáticamente su condición de ficción como lo hace la metaficción actual y, por tanto, lo que se asocia a la primera es la idea de conciencia mientras que en el caso de la segunda es la de ficcionalidad. Así, si el aspecto central en la metaficción moderna era la autoconsciencia textual, en la metaficción posmoderna la problemática esencial de la creación literaria se centra en el hecho de escribir, en la escritura en sí misma, lo que por otra parte provoca un mayor grado de autorreflexión lingüística (1994: 186-187).

Hasta nuestros días pueden encontrarse infinidad de estudios sobre la metaficción, por lo que en este apartado hemos preferido centrarnos en los primeros y más importantes, surgidos en Norteamérica. En Europa existe también una corriente teórica que estudia este tipo de narrativa y entre cuyos nombres destacan el de Kristeva, Barthes o Genette, aunque nos dedicaremos a ellos más adelante, cuando tratemos la transtextualidad.

2.3. METAFICCIÓN

*Pongo una mano sobre la mano de
 Tenaya, en un gesto sexy.*
- Jasper –dice–, ¿qué estás haciendo?
*- Es para mi novela –respondo–. Le falta el
 desarrollo del personaje y la resolución.*
- Ah.
- ¿Puedo escribir que nos besamos?
- Si quieres –responde.
- Vale.
Nos besamos.
 Ben Brooks

Al igual que ocurría con la autoficción, no se debe confundir la creación del neologismo para designar a un tipo de literatura con el inicio de esta. El término metaficción fue creado en el año 1970 por William Gass, pero desde siglos antes podemos encontrar claros ejemplos que siguen una serie de técnicas definidas por dicha palabra. Sin embargo, ha sido en las últimas décadas cuando ha tomado un papel realmente relevante. Como señala Dotras: “la metaficción es una tendencia (forma, modo, subgénero) que surge en el género novelístico desde los inicios de la novela moderna aunque la incidencia que ha tenido en la novela contemporánea –como movimiento literario– es única” (1994: 23). Esto conlleva que algunos de los autores de los que hemos hablado consideran la metaficción como expresión de la posmodernidad: “Linda Hutcheon considera que la metaficción es una de las manifestaciones de la literatura posmoderna pero también afirma, al igual que Robert Alter y Patricia Waugh, que esta tendencia novelística se encuentra en el género desde sus comienzos” (Dotras, 1994: 186). De nuevo, Dotras subraya la diferencia existente entre las novelas metafictivas de los últimos años y las anteriores:

La diferencia entre la metanovelística contemporánea y las anteriores manifestaciones de la metaficción radica esencialmente en que antes las cuestiones que surgían giraban principalmente en torno al autor y a la obra como producto mientras que, en la actualidad, la

preocupación se centra primordialmente en el proceso mismo de gestación de la obra y en la reacción del lector (1994: 195).

Así pues, dada la dificultad que encierra la aproximación teórica a la metaficción, nos acercaremos a ella a través de las diversas clasificaciones que han hecho algunos estudiosos españoles como Orejas, Sobejano o Sobejano-Morán.

Para el primero, la metaficción puede definirse como:

Obras de ficción (fundamentalmente en prosa, de carácter narrativo) escritas a partir de los años sesenta (lo que no significa que la tendencia haya surgido en ese momento), *que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo* (en ocasiones, sirviéndose de ellos) *y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria*. Sus aspectos más destacados son la autoconsciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad (2003: 113).

Por su parte, Ana María Dotras define este tipo de literatura como “aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación” (1994: 27-28), y Carlos Javier García recalca que “la metanovela es la novela de la novela: la novela misma, su construcción, es objeto de novelización” (1994: 7). Es decir, hablamos de metaficción siempre que a través de una serie de estrategias rompemos el pacto de veracidad existente dentro de las ficciones, con lo que se hace ver al lector el mecanismo interno de dichas invenciones:

Todo recurso que llame la atención del lector hacia la construcción del mismo texto, hacia la forma misma de la novela, señala directamente el artificio que es toda obra de ficción, y provoca, consecuentemente, una distancia respecto al texto. Al ficcionalizarse el discurso, el lector se siente arrancado de un primer plano de referencia, el de la historia, para ser situado en un segundo plano, el del discurso. Este hecho le obliga a cambiar la perspectiva asumida en cuanto lector (Carlos Javier García, 1994: 34).

Francisco G. Orejas señala en su estudio algunas de las características principales de la metaficción; es decir, aquellas más comunes y que más pueden observarse en este tipo de obras. La primera de ellas es la autoconsciencia, que para Dotras:

Se presenta por medio de diferentes manifestaciones como son, entre otras: la conciencia de la textualidad, de la obra que se presenta como lo que es; la autorial, del autor, que expresa su conciencia de estar creando una obra de ficción; del personaje, que se sabe ente de ficción y que generalmente se rebela y exige su independencia; del lector, obligado a tener conciencia de serlo; la manipulación del punto de vista, del tiempo en la novela, de la tipografía (1994: 20-21).

Otra de las características que pueden encontrarse es la autorreflexividad:

El texto literario remite a sí mismo o a otros textos del autor, incluso a la tradición literaria en la que éste se inscribe, pero no mediante señales o «marcas» textuales, sino convirtiéndose en texto-espejo, desdoblándose por medio de nuevos relatos en segundo grado, puestos en conexión con la historia principal, que se proyecta en ellos (Orejas, 2003: 137).

Podemos considerar también como elementos de gran importancia en la metaficción la ficcionalidad y la hipertextualidad. Con respecto a la ficcionalidad, Orejas explica:

Cada vez que los personajes toman la palabra para afirmar su condición de entes de ficción la ficcionalidad, como la autoconsciencia, salta a un primer plano. Cuando el autor toma el control de la narración para expresar su punto de vista respecto a la propia historia o los personajes, para establecer juicios estéticos o literarios, para modificar el punto de vista; siempre que el relato adquiere un papel preponderante con respecto a la historia (2003: 138).

Mientras, la hipertextualidad establece una red literaria formada por citas, parodias y referencias: “todo texto se construye como un mosaico o tejido de citas, por decirlo con Julia Kristeva y Barthes y esto en los textos metaficticios se vuelve mucho más común” (Orejas, 2003: 140).

Para ejemplificar las cuatro propiedades que cita Orejas y que pueden encontrarse en este tipo de obras, tomaremos *El cielo de Lima* (2014), de Juan Gómez Bárcena. En ella los personajes protagonistas, José Gálvez y Carlos Rodríguez, desencantados por su fallido intento de ser poetas, intentan escribir una novela, una novela dentro de la novela que formará un juego de relaciones ficticias y que terminará confluyendo con esta en un único final compartido. La novela que se genera dentro de la novela, a su vez, parte de un hecho verídico: la correspondencia de Juan Ramón Jiménez con Georgina, que en *El cielo de Lima* es un personaje inventado por los señoritos limeños Gálvez y Rodríguez con el fin de comunicarse con el poeta español y de despertar en él un “gran poema”.

La novela que construyen estos dos aprendices de escritores divide en su evolución la estructura de la propia novela que tenemos en nuestras manos, de modo que los títulos de los capítulos –“Una comedia”, “Una historia de amor”, “Una tragedia”, “Un poema” – corresponden a la novela interna que, a su vez, dictamina de alguna manera el ritmo de las circunstancias de la novela externa, en claro paralelismo entre ambas narraciones. Cuando los protagonistas empiezan a planear su novela, las coincidencias con la propia novela serán evidentes:

Su novela aún no tiene título ni argumento definido. Sólo conocen el nombre de sus dos protagonistas y los escenarios que los cobijan: una Lima real y un Madrid vagamente imaginado desde el otro lado del Atlántico.

Al principio es una comedia. Al menos lo parece. En sus primeras páginas hay ricos que fingen ser pobres y hombres que se hacen pasar por mujeres y orinan de cuclillas en avenidas desiertas. Hay equívocos, hay risas, hay ratas golosas que anidan en las sacas de la correspondencia; hay botijas de pisco y de chicha. Un gran poeta es engañado como un niño y dos niños parecen grandes poetas. Hay también envidia, pero una envidia al fin y al cabo sana, divertida; y con ella la moda entre los señoritos limeños de escribir a sus autores favoritos haciéndose pasar por ingenuas enamoradas (2014: 75).

Carlos y Juan terminarán su obra matando al personaje de Georgina, decisión elegida por necesidad, dado que Juan Ramón está dispuesto a viajar a Perú para conocer a su enamorada, lo que convertirá en tragedia la novela. El final de ambas novelas converge en el poema que Juan Ramón Jiménez escribió a su amada Georgina, “Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima”. En las últimas páginas ambos personajes, años después, se reúnen para leer juntos el poema y, como cierre de su propia obra de juventud estampan sus firmas bajo el poema juanramoniano:

Parece un chiste, y al escucharlo José ríe. Pero no es un chiste, es el final de su novela, es decir, algo muy serio, y cuando lo entiende su expresión se vuelve grave y reconcentrada. [...] Porque cuando termine el último capítulo ya nunca más volverán a verse. El final por tanto es ése: un poema, dos rúbricas, una despedida (2014: 311-312).

Estas firmas tras el “gran poema”, al fin conseguido, constituirán, a su vez, el cierre de la novela externa, *El cielo de Lima*.

Muchos teóricos han intentado en sus estudios diferenciar y clasificar los tipos de metaficción. Es el caso de Robert Spires que, tal y como recoge Sobejano en su artículo “Novela y metanovela en España” (1989), diferenció tres categorías de novela autorreferencial. Estos textos, según los teóricos, pueden ir construyéndose “bien mediante el acto de escribir (categoría 1), o mediante el acto de leer (categoría 2), o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso (categoría 3)” (1989: 4). En la primera categoría, la del texto que se crea mediante el acto de escritura, podríamos introducir *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, de la que hemos hablado brevemente. En ella nos encontramos la construcción de un texto a cuatro manos. Por una parte Gal Ackerman, periodista fallecido que quiso dedicar la novela de su vida, que nunca pudo terminar, a la hija que nunca pudo tener, Brooklyn, y a Nadia

Orlov, una mujer de su pasado de la que nadie sabe; y por otra de Nestor Chapman, amigo del periodista, quien le prometió que tras su muerte completaría su novela. La obra está compuesta por multitud de voces y personajes, cuyo testimonio ayuda a completar algunos momentos de la complicada vida de Ackerman. Dichos testimonios, que nosotros podemos leer, forman también parte del libro, el cual Nestor Chapman va escribiendo a medida que avanza la obra: “(Voy bien, ¿Verdad, Gal? Los diálogos sin entrecomillar, entrelazados con la acción, como a ti te gustaba. Y ahora voy a hacer algo que también he aprendido de ti: intercalar fragmentos de mi diario [...])” (2006: 79). Esta obra no sólo la consideramos narración creada a través de la escritura, sino que tiene multitud de elementos metafictivos a lo largo de sus páginas, y es que “La novela de Gal Ackerman y la novela de la que ésta forma parte constituyen un caso de metaficción plena, en la ficción del relato que es la base narrativa de *Llámame Brooklyn* está inserta la construcción ficcional” (Albaladejo, 2011: 26). En primer lugar, ya hemos hablado de la continua inclusión de textos, tanto periodísticos como obra ficticias que escribían los protagonistas de la obra. También podemos encontrar comentarios añadidos por Nestor Chapman entre paréntesis, incluidos dentro del libro que se está escribiendo, como el texto citado, en el que reflexiona sobre el estilo de ambos al escribir, o para hacer comentarios sobre distintos hechos de la narración:

Puedo entender que alguien lo deje todo por una mujer a la que acaba de conocer. Lo que no comprendo es que haya que pagar un precio por ello. Siempre. Hay algo ahí que se me escapa, Chapman...
(¿Estabas pensando en Nadia?) (2006: 142).

O también:

[Sigue un largo espacio en blanco. En la parte donde se prosigue el recuento de su conversación con Abraham Lewis, Gal parece guiarse por la carta que éste le escribió a Ben Ackerman. No he encontrado el original en el Archivo. Tan sólo conozco los fragmentos transcritos por el propio Gal en los cuadernos.] (2006: 178).

No sólo esto, pues la obra está repleta de elementos gráficos, ya sea el cambio de letra para representar emails (2006: 361), negritas y cursivas, un texto espejado (2006: 159), o incluso podemos leer: “alrededor de la G. de la firma, Gal había trazado un círculo a tinta roja” (2006: 262), con dicho círculo reproducido en el libro. Por último, el libro escrito entre Gal y Nestor, *Brooklyn*, está reproducido dentro del volumen que el lector tiene en sus manos, *Llámame Brooklyn*, estando este formado casi en su totalidad por la obra de los periodistas, a excepción del inicio y de los últimos capítulos y el epílogo, que transcurren años después de la conclusión de la obra.

En la siguiente categoría, la que atiende a los textos creados a partir de la lectura, estaría *Fragmentos de apocalipsis* (1977), de Gonzalo Torrente Ballester. En ella, como señala Sobejano, “el autor fictivo de una novela en proyecto va elaborando ésta mediante consulta frecuente con otro personaje fictivo que lee los sucesivos fragmentos y los somete a crítica” (1989: 4-5).

Por último, en la tercera categoría, la que se refiere a los textos creados “mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso” (Sobejano, 1989: 4), se puede hablar de *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo, escrita en el año 1979. En la novela, metáfora de la incomunicación, nos topamos con dos personajes: el señor Marqués y su criado Bautista. El primero, harto de su soledad y su aislamiento decide ponerse en contacto con un antiguo conocido, el Duque Don Demetrio López del Costillar, a través de una carta a la cual el lector no tiene acceso directamente, pero va sabiendo su contenido a través del diálogo entre el Marqués y su criado, casi soliloquio del marqués a excepción de breves intervenciones del criado: “no se preocupe, Bautista, y deje de temblar –me dijo aquella mañana el señor Marqués–

. Lo que voy a encargarle es fácil. No soy de los que piden peras al olmo” (1979: 5). Por lo demás, sabremos del criado únicamente por boca del Marqués, que en ocasiones describirá la situación: “repórtese, Bautista, reprima sus bostezos. Disimule mejor su afición por la ignorancia, o acabará irritándome” (1979: 42); o: “es usted incorregible, otra vez ha vuelto a encogerse de hombros” (1979: 40). La obra en su totalidad se compone, por una parte, de una serie de premisas que ha seguido a la hora de escribir la carta para hacerla ilegible, pues el Marqués en realidad no tiene nada que decir: “¿de qué forma podemos escribir una carta, cuando no sabemos o no tenemos nada que decir?” (1979: 26), pero siente la necesidad de comunicarse: “soy hombre que [...] siente la imperiosa necesidad de comunicarse con los demás” (1979: 26). Así pues, dicha carta ha sido escrita siguiendo una serie de normas inventadas por el Marqués:

Todas las emes en lugar de tres palitos, tienen cuatro. Y que las enes, por su parte tienen tres, en lugar de los dos de costumbre. Más todavía: el punto de la íes está colocado siempre sobre la letra inmediatamente posterior o anterior a la que corresponde. Y, por si todo eso fuese poco, no dejo el menor espacio entre palabra y palabra. De hecho, toda mi carta es una sola e inmensa palabra que no significa nada (1979: 16).

En otra ocasión leemos: “mi letra es tan pequeña que nadie, ni siquiera con la ayuda de una potente lupa, podría leerla. Una auténtica miniatura, una microscopiez” (1979: 24), o

Mis recomendaciones, de cualquier forma, no podrán molestarle. ¿Y sabe usted por qué, Bautista? Muy sencillo: porque no podrá descifrarlas. He ahí una de las grandes ventajas que puede reportar una caligrafía imposible: nuestros destinatarios no pueden molestarse nunca. Y si les aconsejamos algo, y ellos no siguen nuestras consignas, siempre nos queda el consuelo de pensar que, si no las siguen, es porque no las entienden (1979: 23).

Por otra parte, la obra trata de una sucesión de indicaciones del Marqués a Bautista para que este último entregue la carta en mano, complicándole sobremanera dicha misión:

Su castillo queda al otro lado del valle. Para ir, puede elegir entre dos caminos. Uno de ellos atraviesa el bosquecillo de álamos y, al llegar a la altura del molino, se desvía hacia el pueblo. El otro sigue recto, cruza el río por el puente de piedra y asciende serpenteando por la colina. Este último es más corto, pero prefiero que elija el otro (1979: 5).

Así, da a entender que no tiene interés en que la carta sea leída por el Duque, y que lo que realmente le importa es la escritura de la misma: “tengo entendido que, durante estos últimos años, el señor conde ha perdido bastante la vista” (1979: 8); “en nuestros tiempos de colegiales delectaba apenas el mismo manual de lectura que sus demás compañeros leíamos de corridillas” (1979: 27), o que incluso la carta no pueda ser entregada:

Pero fíjese bien en lo que voy a decirle, pues es lo más importante de todo lo que llevo dicho hasta este instante: si el castillo de Don Demetrio ya no existe, si fue demolido hace veinte años para construir un bloque de viviendas sociales, si lo transformaron en un parador de turismo, si expropiaron sus propiedades para trazar una autopista, no es necesario ya que regrese para darme la noticia. Sabré, entonces, que me he quedado definitivamente solo y que mis tristezas no tienen remedio (1979: 106-107).

En resumen, nos encontramos ante una obra metafictiva en la que existe una carta de la que el lector va teniendo noticia gracias a la conversación entre dos personajes, en la que se desgrana tanto la forma en la que está escrita como los temas que puede tratar: “tal vez, apenas haya iniciado la lectura de la carta –cuando parezca ya interesado en el texto– levante la mirada de las cuartillas y quiera saber, por ejemplo qué es lo que piensa usted de la parcelación agraria” (1979: 8), todo ello acompañado de un gran sentido del humor y de una crítica demoledora a la absoluta falta de comunicación entre individuos.

Si pasamos a hablar de la metaficción en sentido amplio, se pueden distinguir dos tipos generales de la misma: diegética y enunciativa. El primer tipo es, para Orejas, aquella en la que:

Se mantiene la ilusión ficcional [...] pero introduciéndose en el plano de la *historia*, esto es, en el de los acontecimientos narrados, una secuencia de «perturbaciones», acaso mínimas, que inducen al lector a abandonar la expectativa de lectura habitual y a incurrir en una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra, cuyo narrador o protagonista suele ser escritor, o en la que cuenta el proceso de elaboración de un texto narrativo, que puede acabar por ser el mismo que el lector tiene en sus manos (2003: 116).

En estas obras percibimos un proceso de creación, pero sin romper en ningún momento el pacto de ficción y de credibilidad. La obra se va fraguando a medida que avanza la novela, pero todo ello dentro del universo del libro. En este tipo de metaficción podríamos incluir *Soldados de Salamina* de Cercas (también *La velocidad de la luz*, pero sobre esta ya se ha hablado). El lector asiste a la creación de la novela del mismo nombre; sin embargo, en ningún momento el autor rompe la ilusión ficcional manteniendo el pacto de credibilidad.

Por su parte, la metaficción enunciativa representa todo lo contrario. Es aquella que rompe por completo el mundo ficcional, haciendo ver al lector que se encuentra ante un artificio. Orejas la define de la siguiente manera:

El «contrato de lectura» que autor y lector establecen en el texto narrativo de ficción tradicional queda invalidado por completo, se incumple en toda regla. La vulneración del «efecto realidad», de la ilusión ficcional, es explícita, sin añagaza alguna. Y ello mediante diversos procedimientos que contradicen abiertamente los códigos narrativos convencionales, tanto en lo concerniente a la *historia* como, y en lo fundamental, a la organización del *relato* o discurso (2003: 120).

Orejas destaca, como ejemplo, que el propio autor se inmiscuya dentro de la historia:

El autor puede tomar el control de la narración, al margen del universo espacial y temporal en el que se desarrolla la historia básica que se está contando, para ironizar, parodiar, mixtificar textos anteriores, mixturados con el propio; dialogar con los personajes, introducirse, introducir digresiones de variado registro acerca de su estado de ánimo o de las circunstancias que concurren en el momento de la

creación; incluir reflexiones teóricas, estéticas, sociales o políticas y un largo etcétera (2003: 120).

Así el autor, como elemento extradiegético, puede aparecer convertido en personaje de la obra, conversar con sus personajes, ya sea como autor o personaje, y no duda, siempre que sea necesario, en introducir digresiones sobre el tema tratado u otro que al escritor le parezca que puede encajar bien, pudiendo “incluir reflexiones teóricas, estéticas, sociales o políticas y un largo etc.” (Orejas 2003: 120). Algunas obras de Unamuno, como *Cómo se hace una novela* (1927) o *Niebla* (1914), son un ejemplo perfecto para describir este tipo de metaficción, cosa que veremos en el próximo apartado.

A esto habría que añadir un tercer tipo que agrega Ródenas de Moya, a la que llama metaficción metalíptica y que define de este modo: “en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito en el mundo de los personajes o viceversa” (1998: 15). Sin embargo, tal y como ya ha declarado Orejas, este tercer tipo es innecesario, ya que dicho juego y proceso se enmarca sobradamente en la metaficción enunciativa.

Por último, hablaremos de la clasificación que hace Sobejano-Morán en su estudio *Metaficción española en la postmodernidad*, donde explica que:

Partiendo de la función que desempeña la instancia metafictiva en el texto, se pueden agrupar las distintas modalidades metafictivas bajo las siguientes cinco rúbricas o funciones: reflexiva, autoconsciente, metalingüística, especular e iconoclasta (2003: 23).

Podemos hablar de la función reflexiva, a la que ya nos hemos referido al hablar de Boyd, cuando encontramos dentro de una ficción una serie de cavilaciones sobre el arte de novelar; algo más próximo a la teoría literaria que a la narración. Para que esta sea así considerada,

Sobejano-Morán añade que “debe existir una voz, la del narrador o la de uno de los personajes, que la haga explícita, y esta reflexión queda estrictamente circunscrita al plano crítico o teórico literario” (2003: 23-24). Hemos hablado ya en esta modalidad de *La loca de la casa* de Rosa Montero, pero son muchos los escritores que hacen uso de dicha función, como Javier Cercas, tanto en *Soldados de Salamina* como en *La velocidad de la luz*, donde a través de los diálogos con Bolaño en el primer caso y con Rodney en el segundo pueden encontrarse rastros de esta función:

Quiero decir que esa moda surgió, en los mejores casos (de los peores no merece la pena hablar), de la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida (2001: 20).

O “para escribir novelas no hace falta imaginación –dijo Bolaño–. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos” (2001: 149).

También el escritor japonés Haruki Murakami, del que ya hemos hablado anteriormente, medita sobre el acto de escribir en *De qué hablo cuando hablo de correr*⁴¹:

Soy consciente de que escribir novelas largas es básicamente una labor física. Tal vez el hecho de escribir sea, en sí mismo, una labor intelectual [...]. Es sentarse ante la mesa y concentrar todos tus sentimientos en un solo punto, como si fuera un rayo láser, poner en marcha tu imaginación a partir de un horizonte y crear historias, seleccionando una a una las palabras adecuadas y logrando mantener todos los flujos de la historia en el cauce por el que deben discurrir (2010: 105-106).

Sobre la autoconsciencia, Sobejano-Morán subraya que:

Esta función se materializa cuando los personajes del mundo novelado reconocen explícitamente su identidad fictiva, cuando una de las voces narrativas o lector fictivo reflexionan abiertamente sobre el papel que

⁴¹ Las características metafictivas de la obra del escritor japonés comienzan en el propio título, que remite a la obra *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981) de Raymond Carver; un ejemplo más de transtextualidad de los que las obras de Murakami están repletas.

desempeñan en la ficción, o cuando los sistemas de significación textual revelan abiertamente su constitución fictiva (2003: 24).

A continuación el teórico habla de la función metalingüística, que guarda relación con la reflexiva. Si en aquella encontrábamos una teorización de la literatura, en esta pasará lo mismo respecto al lenguaje: “opera cuando la instancia metafictiva teoriza explícitamente sobre los sistemas de significación, o cuando hace ostentación de su identidad lingüística” (Sobejano-Morán, 2003: 24). Enrique Vila-Matas, a lo largo de sus obras, ha dejado una serie de reflexiones sobre el lenguaje y las palabras, de forma más o menos directa; es el caso de *Suicidios ejemplares* (1991), donde escribe:

Durante el camino le destrozó el alma la casi absoluta certeza de que nunca podría expresar, ni con alusiones, y aún menos con palabras explícitas, ni siquiera con el pensamiento, los momentos de fugaz felicidad que tenía conciencia de haber alcanzado (1991: 55).

Un ejemplo entre muchos en el escritor que, según David Roas, apunta “hacia la desconfianza en la capacidad expresiva del lenguaje, de la literatura al fin” (2002: 133).

Cuando Sobejano habla de la cuarta función, la especular, se refiere a la *mise en abyme*, sobre la que ya hemos hablado profusamente. Quizá de todas estas funciones la que más nos interese ahora sea la quinta y última, la iconoclasta, donde añade varias subcategorías para ejemplos metafictivos que apenas hemos tocado tangencialmente. La primera de ellas es la que llama “violaciones de niveles ontológicos”, representada por:

Personajes que se enfrentan a su autor, personajes que se salen de la ficción para invadir el mundo empírico del narrador, la cohabitación de lugares geográficos imaginarios y reales en el mismo espacio o nivel narrativo, personajes de una novela que reaparecen en otra (2003: 28-29).

En el narrador norteamericano Paul Auster podemos encontrar diversos ejemplos de estas características, ya que muchas de sus obras

son de marcado carácter metaficticio. Si nos referimos en concreto a estas violaciones, hallamos un caso perfecto en *Viajes por el Scriptorium* (2006). En ella, un personaje llamado Mr. Blank se encuentra encerrado en una habitación, sin recuerdos. A lo largo de la obra el anciano será visitado por multitud de personajes que querrán ayudarle o hacerle daño. Los lectores de Paul Auster comprenden a medida que avanza la narración que todos los personajes que quieren visitar a Mr. Blank no son sino entes de ficción que aparecen en otras obras del autor norteamericano y que, dependiendo del trato que este les diera en sus obras, querrán ayudarle o vengarse de él; de forma que Mr. Blank sería una representación del propio Auster, visitado por todos sus personajes para rendir cuentas con él. Así pues, en dicha obra no sólo podemos observar a personajes inmiscuyéndose en la vida del autor, sino el salto de un título a otro de los mismos.

De la misma manera, Sobejano-Morán habla de “violaciones en la presentación física del libro” añadiendo algunos ejemplos:

Su cometido es el de transgredir la presentación física tradicional del libro. Ejemplos de esta clase de subversión se ven en la elección de una tipografía distinta de la convencional y la inserción de páginas en negro [...] [o el] uso de distintos colores de tinta (2003: 30).

El teórico apunta que estos ejemplos no son tan comunes en la literatura española, aunque podemos encontrar algunos como los ya mencionados en *Llámame Brooklyn*. En otras literaturas existen títulos paradigmáticos como pueden ser *Tristram Shandy* (1760-1767) de Laurence Sterne, donde cuando el narrador dice que va a descansar dicho descanso está representado con páginas en negro y notas a pie de página. Otro ejemplo más actual sería *La historia interminable* (1979) de Michael Ende, en el que Bastian, uno de los personajes protagonistas, inicia la lectura de un libro con el mismo título al que el lector tiene en sus manos. Para diferenciar lo que ocurre en el primer plano y en el segundo, el color de la letra es diferente. Si el libro que se contiene a sí

mismo y el juego con elementos físicos no es suficiente, llegados al final de la primera parte ambos niveles se fusionan en uno al introducirse Bastian, el lector, en el libro, instado a hacerlo por uno de los protagonistas de la obra que está leyendo. O *La casa de las hojas* (2000) de Mark Danielewsky, un relato que gira en torno a un documental titulado *expediente Davidson*, del cual se nos dan a conocer a través de guiones y críticas académicas algunos fragmentos. La estructura de la obra resulta caótica: muchas páginas están prácticamente en blanco, con apenas algunas palabras dispuestas de una manera totalmente desordenada; en otras ocasiones están repletas de notas a pie de página que a su vez contienen más notas a pie de página, lo que convierte al libro en un ejemplo perfecto de la violación de la presentación física de la que habla Sobejano.

A lo largo de las diferentes clasificaciones elaboradas por diversos autores, hemos realizado una aproximación a las características y a los tipos de obras metaficticias, evocando fragmentos de distintas novelas que esclarecen las distintas estrategias metafictivas. A pesar de lo visto hasta el momento, la metaficción no sólo está presente en la narrativa, sino que podemos encontrar múltiples composiciones poéticas que la practican también. Quizá el ejemplo más conocido sea el soneto de Lope de Vega en el que reflexiona sobre la creación de esta composición poética:

Un soneto me manda hacer Violante
 que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
 catorce versos dicen que es soneto;
 burla burlando van los tres delante.
 Yo pensé que no hallara consonante,
 y estoy a la mitad de otro cuarteto;
 mas si me veo en el primer terceto,
 no hay cosa en los cuartetos que me espante.
 Por el primer terceto voy entrando,
 y parece que entré con pie derecho,
 pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

(Recogido por Sorrentino, 2003: web).

Se trata de un poema autoconsciente, por un lado, al saberse obra literaria y, por otro, autorreflexivo, al atender a su propia construcción. Explica Sorrentino que “en rigor, no fue Lope el creador de este juego de sonetos, sino que era una práctica habitual en las literaturas de Europa occidental” (2003: web), y que en España pueden encontrarse algunos ejemplos más de composiciones de este estilo. Por ejemplo, Diego Hurtado de Mendoza escribió:

Pedís, reina, un soneto, y os lo hago:
ya el primer verso y el segundo es hecho;
si el tercero me sale de provecho,
con otro más en un cuarteto acabo.

El quinto alcanzo: ¡España! ¡Santiago,
cierra! Y entro en el sexto: ¡Sus, buen pecho!
Si del séptimo libro, gran derecho
tengo a salir con vida de este trago.

Ya tenemos a un cabo los cuartetos:
¿Qué me decís, señora? ¿No ando bravo?
Mas sabe Dios si temo los tercetos.

¡Ay! Si con bien este segundo acabo,
¡nunca en toda mi vida más sonetos!
Mas de éste, gloria a Dios, ya he visto el cabo.

(Recogido por Sorrentino, 2003: web).

También Baltasar de Alcázar compuso un texto de este estilo:

Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Inés, bella enemiga;
mas, por buen orden que yo en éste siga,
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo
que no se ha de pasar sin que os lo diga;

mas estoy hecho, Inés, una hormiga,
que van fuera ocho versos del soneto.

Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado,
que, teniendo el soneto ya en la boca
y el orden de decirlo ya estudiado,

conté los versos todos y he hallado
que, por la cuenta que a un soneto toca,
ya este soneto, Inés, es acabado.

(Recogido por Sorrentino, 2003: web).

Respecto a las características metafictivas, ambos guardan similitud con el de Lope, y podemos considerarlos también poemas autoconscientes y autorreflexivos.

Si salimos de este género lúdico y nos acercamos más a la actualidad pueden encontrarse diversos ejemplos, como es el caso de Ángel González con su “Contra-orden (poética por la que me pronuncio ciertos días)”:

Esto es un poema.
Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:
Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el...(silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.
Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.
Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo.

(2004: 317).

Poema también autoconsciente al encontrar en el primer verso una declaración de saberse escrito. O “Confianzas”, del argentino Juan Gelman, donde encontramos un ejemplo de metaficción

autogeneradora en la que podemos ver tanto a alguien escribiendo como lo que escribe:

se sienta a la mesa y escribe
«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice

y más: esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán

no ganará plata con ellos
no entrará al cine gratis con ellos
no le darán ropa por ellos
no conseguirá tabaco o vino por ellos

ni papagayos ni bufandas ni barcos
ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
si por ellos fuera la lluvia lo mojará
no alcanzará perdón o gracia por ellos

«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice
se sienta a la mesa y escribe

(1988: 29).

Como hemos podido ver, al igual que la autoficción, la metaficción se encuentra en cualquier género e, incluso, en cualquier expresión de arte: también el cine y el cómic han sabido explotar estas estrategias y han conseguido llevar hasta el límite todas las posibilidades que ofrece.

2.3.1. METAFICCIÓN EN EL CINE

El cine es quizá el género más proclive a la metaficción, y si nos referimos a la hipertextualidad dentro de las películas, a la que Gerard Genette define como "*hiperfilmicidad*" (1989: 195), es decir, referencias,

parodias o guiños a otras películas o cualquier otro elemento, como literatura o videojuegos, los ejemplos son múltiples.

El francés pone como ejemplo la película de Woody Allen, dirigida por Herbert Ross, *Play it again, Sam* (1972)⁴², cuyo título alude a una de las citas más conocidas del cine, perteneciente a *Casablanca* (1943)⁴³. También a través de Woody Allen podemos encontrar alusiones a la literatura, como en su película titulada *Comedia sexual de una noche de verano* (1982), que está inspirada en la obra de Ingmar Bergman *Sonrisas de una noche de verano* (1955), teniendo ambas un vínculo explícito en su título a la obra *Sueño de una noche de verano* (1595) de William Shakespeare.

Con respecto a las referencias a videojuegos, tenemos que buscarlas en el cine más actual. Es el caso del título de Disney *¡Rompe Ralph!* (2012), en el que el villano de un videojuego de una sala de máquinas recreativas, cansado de su papel, decide buscar fortuna como personaje de otros videojuegos, introduciéndose en ellos. Aunque los títulos principales en los que se sumerge son ficticios, sí podemos ver a múltiples personajes de otros videojuegos reales, como por ejemplo Sonic, el conocido erizo azul de Sega, de *Sonic the hedgehog* (1991), y su principal enemigo Dr. Eggman. También aparecen en la película algunos de los personajes principales de la serie de videojuegos *Street Fighter*, como Ryu, Ken, Byson o Zangief, u otros villanos de distintos títulos como Bowser, de *Super Mario Bros*, o los fantasmas de *Pac-Man* (1980).

⁴² En la versión española dicha referencia se pierde, ya que la película fue llamada *Sueños de un seductor*.

⁴³ En realidad, la frase no puede oírse en ningún momento de la película. Sí se dicen “*play it once*” o “*tócala una vez*” y “*play it, Sam*” o “*tócala, Sam*”. El error viene precisamente de la película de Woody Allen, quien popularizó la frase y acabó sustituyendo a la original.

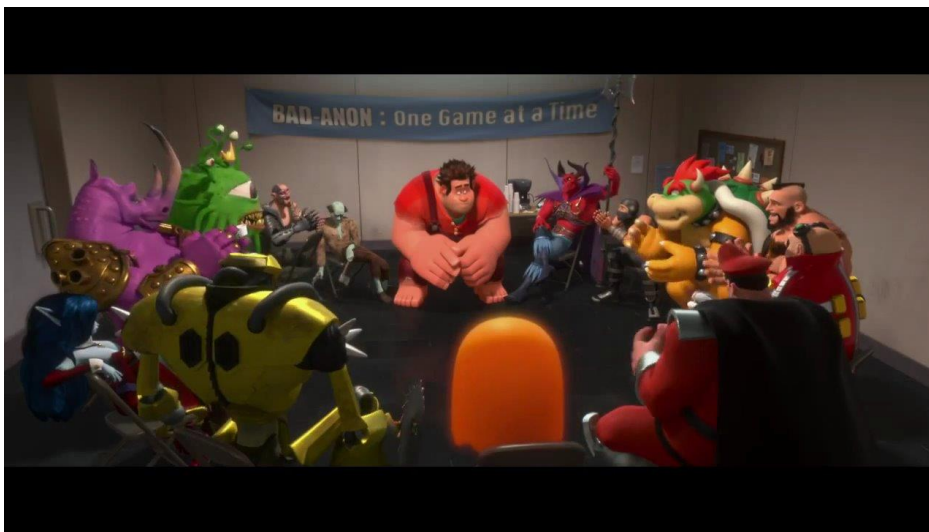


Fig. 11

Fuera de la hiperfilmicidad existen otros tantos ejemplos como puede ser *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen, en la que una joven, tras ver una película del mismo título repetidas veces, queda prendada de su protagonista. En un momento dado dicho protagonista salta de la pantalla a la vida real para compartir sus días con la chica, de nombre Cecilia. Más tarde, la misma joven conocerá al actor que da vida al personaje, que intenta convencer a su personaje de que vuelva a la película para que no le hunda su carrera, y ambos se disputarán el amor de Cecilia. Los juegos metafictivos en la película son continuos y en ocasiones muy unamunianos, comenzando por el salto del celuloide a la realidad que experimenta el protagonista de la película. Desde ese momento el resto de personajes de la película que veía Cecilia se verán totalmente perdidos, por lo que se reunirán todos en la misma escena para discutir qué harán a partir de ese momento, pues todos ellos se saben personajes de ficción y viven esa situación hasta que el protagonista vuelve dentro de la película, aunque acompañado de Cecilia. Justo antes de volver a la realidad, el protagonista les anima a que sean libres y no sigan un guion establecido, sino que hagan lo que realmente siempre han querido hacer. De la misma manera, en un

momento dado, el protagonista se verá metido en un burdel, donde empezará a reflexionar sobre la relación entre sus creadores, los guionistas de la película, con dios. El mismo director cuenta en otras películas actos creativos, como en *Balas sobre Broadway* (1994), en la que el espectador asiste a la preparación de una obra de teatro, o en *Un final made in Hollywood* (2002,) en la que se muestra el rodaje de una película.

Otro ejemplo metaficcional podría ser *La noche americana* (1973) de François Truffaut, en la que también se nos muestra el proceso de rodaje de una película, el cual se desarrolla a la vez que la vida cotidiana de todos aquellos que participan en dicho rodaje. De esta manera el espectador asiste a la grabación de distintas escenas, viendo por tanto dos películas diferentes: la historia sobre el equipo de cine creando una película y la película resultante.

Algo similar se puede encontrar en la ya citada *2046* de Wong Kar Wai. Como ya hemos dicho, en ella vemos el proceso de creación de una novela relacionada con la vida del escritor. A lo largo de la película no sólo encontramos en múltiples ocasiones al personaje principal escribiendo o hablando sobre su obra, sino que en varios momentos se nos mostrarán imágenes pertenecientes a la novela que está escribiendo. Lo más novedoso que puede verse en el título es que el espectador no asistirá a la historia en su totalidad sobre el escritor, ni a la de la novela futurista que está escribiendo; y como si de un rompecabezas se tratara, ha de recomponer la historia entremezclando los fragmentos de ambas creaciones para comprender en su totalidad lo que está ocurriendo. O en *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen, en la que se muestran las dificultades que un dramaturgo con éxito recién adquirido tiene para crear el guión de una película sobre lucha libre, tema que desconoce totalmente y a lo que se suma un bloqueo creativo por el que está pasando.

Para hablar de la autoconsciencia en el cine hemos de recurrir a *El show de Truman* (1998), una metáfora sobre la caverna de Platón, en la que unos productores deciden hacer un experimento humano, llevando un *reality show* hasta su límite: tomar a un recién nacido e introducirlo en una ciudad ficticia creada dentro de un gran estudio de televisión. En dicha ciudad habitan una serie de personas que no son sino actores que van y vienen; y en base a sus contratos o a discrepancias con los productores desaparecen de ese mundo a través de muertes ficticias, pero reales para el protagonista, pues este no sabe que su vida es un programa televisivo. Llegados a cierto punto, Truman empieza a encontrar evidencias que le llevan a descubrir la mentira y hace todo lo posible por escapar de su mundo. Su creador (el productor del programa) tras intentar matarle, decide hablar con él, asistiendo el espectador al enfrentamiento entre él y su creación:

- ¿Quién eres?
- Soy el creador del programa de televisión que llena de esperanza y felicidad a millones de personas.
- ¿Y quién soy yo?
- El protagonista.
- ¿Nada era real?
- Tú eres real. Por eso valía la pena verte. Escúchame Truman, ahí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti. Las mismas mentiras, los mismos engaños, pero en mi mundo, tú no tienes nada que temer. Te conozco mejor que tú mismo.
- Nunca has tenido una cámara en mi cerebro.
- Tienes miedo, por eso no puedes marcharte. Está bien Truman, yo te comprendo. Llevo observándote toda tu vida. Te observé al nacer, te observé cuando diste tu primer paso, observé tu primer día de colegio y el capítulo en el que se te cayó tu primer diente. No puedes irte, Truman. Este es tu sitio, conmigo. ¡Háblame, dime algo! ¡Di algo maldita sea! ¡Estás en la televisión, en directo ante todo el Mundo!
- Por si no nos vemos luego, buenos días, buenas tardes y buenas noches.
- Corta la emisión (1998).

Tras el diálogo, el personaje principal, rebelándose contra su creador, abandona el mundo ficticio para entrar en el real.

El cine de Charlie Kaufman representa otro ejemplo claro del juego del cine dentro del cine. En *Adaptation: el ladrón de orquídeas* (2002) asistimos a la vida del propio guionista, que tras lograr el éxito con su primera película *Cómo ser John Malkovich* (1999), se ve perdido al ser contratado para adaptar al cine *El ladrón de orquídeas* (1998) de Susan Orlean. El resultado final es la película a la que el espectador está asistiendo, por lo que nos encontramos ante la creación de la película dentro de la propia película.

También las series de televisión son un claro exponente de la metaficción en las pantallas. La reciente serie *Scream* (2015) basada en las películas homónimas de Wes Craven es un ejemplo de hiperfilmicidad: los personajes constantemente hacen referencia a otras series, películas o videojuegos, aplicándolas a su propia vida, e incluso imitan escenas del cine como el baile de Uma Thurman y John Travolta en *Pulp fiction* (1994). Y no sólo eso, sino que gracias a la experiencia y fanatismo de uno de los personajes protagonistas, desde el primer momento se nos explican las normas de este tipo de películas y qué es lo verdaderamente importante en el desarrollo del argumento, como un ejercicio de autoconsciencia.

Existen más títulos en el cine en los que puede verse, de una manera u otra, ejemplos de metaficción, aunque con los ya citados se aprecia la forma en la que aparece en esta expresión artística.

2.3.2. METAFICCIÓN EN EL CÓMIC

El cómic, que nació como mero entretenimiento, ha acabado tomando un importante papel en la sociedad actual. Se adaptan novelas y libros filosóficos a las viñetas; muchos títulos son llevados al cine con gran éxito, y dentro del sector editorial es de los pocos productos cuya

venta se mantiene. Los autores han sabido tomar todos los elementos teóricos que puede contener una novela y explotarlos a través de las posibilidades que ofrece la mezcla de texto y dibujo. La metaficción en el cómic es una constante y podemos encontrarla en una enorme variedad de títulos, por lo que citaré tan sólo algunos de los títulos más conocidos.

Si volvemos brevemente a *Maus* de Art Spiegelman, podemos encontrar diversas viñetas en las que el autor, transformado en ratón, recaba información sobre la historia de su padre, la cual recoge en un cuaderno en cuya portada está escrito el título del cómic "Maus", para poder llevar a cabo su obra, a cuyo proceso de creación se refiere en varias ocasiones. Además, podemos encontrar un caso de *mise en abyme*, pues dentro de *Maus* descubrimos una breve historia que el autor publicó años antes sobre el suicidio de su madre, una de las protagonistas de la historia sobre campos de concentración: *Prisionero en el planeta infierno. Un caso clínico*, la cual puede leerse completamente mientras el protagonista sujeta las páginas con su mano.



Fig. 12

Años más tarde, en 2011, el autor publicaría *Metamaus*, un libro en el que contaría todo el proceso de creación del título, así como su origen, con multitud de materiales que utilizó para su cómic.

Otro de los títulos más conocidos a nivel mundial dentro del cómic es *Watchmen* (1986) de Alan Moore y David Gibbons; una historia sobre la decadencia de los superhéroes, que temen por sus vidas tras el asesinato de uno de los pocos que quedaban. También aquí podemos encontrar *mise en abyme* o el relato dentro del relato, pues a lo largo de los capítulos de la obra un personaje secundario irá leyendo las diferentes entregas que se publican de otro cómic diferente titulado

Relatos de la fragata negra, al cual también podrá tener acceso el lector de *Watchmen*.

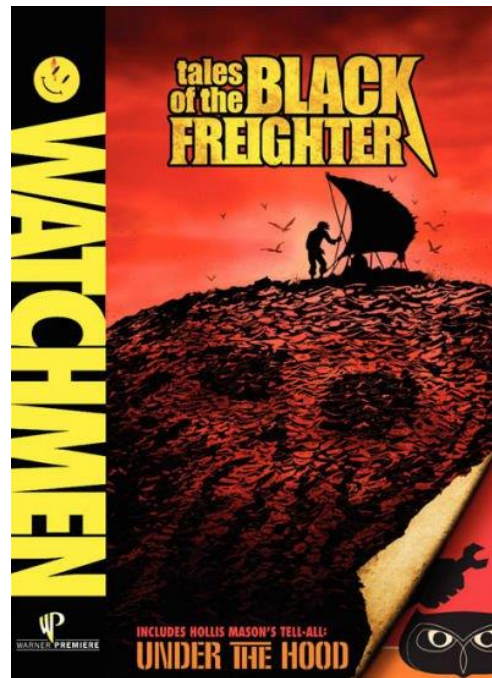


Fig. 13



Fig. 14

Años después, en 2009, Zack Snyder realizó una adaptación cinematográfica en la que pueden encontrarse algunas referencias a otros cómics: en los créditos iniciales de la película se nos muestran las hazañas del pasado de los héroes protagonistas, y entre las imágenes que se pueden ver se encuentra a uno de ellos salvando la vida a los padres de Bruce Wayne. El asesinato de los dos ciudadanos de Gotham es lo que años más tarde llevaría al niño a convertirse en Batman, por lo que la película no sólo cuenta con una referencia a personajes de otras obras, sino que cambia la historia de los cómics evitando el nacimiento del hombre murciélago.

Por último, podemos fijarnos nuevamente en *Inside Moebius*, dado que representa a la perfección el uso de la autoficción y la metaficción en las viñetas: además de que constantemente encontramos al personaje autofictivo trabajando en su obra y teorizando sobre ella, los protagonistas de la misma son todos los personajes que el autor creó a lo largo de su carrera, los cuales debatirán sobre su importancia y el transcurrir de sus historias e, incluso, se rebelarán contra su creador, enfadados porque no les dedica todo el tiempo que se merecen y por publicarlos con una cadencia muy irregular.



Fig. 15

En el cómic español tenemos otro gran exponente de metaficción: *Las Meninas* (2014) de Javier Olivares y Santiago Garcia,

título que se alzó con el Premio Nacional de Cómic de 2015. La obra trata sobre el transcurso de la vida de Velázquez y la creación de su obra. Para dicho desarrollo se cuenta con una amplia referencialidad tanto de personajes históricos como de artistas y sus trabajos. Aunque quizá lo que más destaca sea la gran presencia de *mise en abyme*: constantemente se van abriendo nuevas historias, como si de paréntesis se tratara, para facilitarnos la comprensión de lo que se habla. De esta manera se nos cuentan breves relatos sobre la infancia de Velázquez o sobre la vida y hechos de muchos de los personajes que aparecen en las viñetas. Aunque la mayoría de ellas son muy breves, ocupando apenas dos páginas, son historias completas, con lo que dentro de *Las Meninas* el lector acaba encontrándose multitud de relatos, unos dentro de los otros.



52

Fig. 16

También en el manga se han podido ver múltiples ejemplos de metaficción, hasta el punto de que en los últimos años se ha hablado del término *metamanga*. Uno de los ejemplos más recientes es *Bakuman* (2008-2012), siendo además uno de los títulos más metaficticios que existen en la actualidad. La historia trata sobre dos jóvenes que deciden probar suerte en el mundo del cómic, convirtiéndose en aspirantes a *mangaka*⁴⁴. Esto da lugar a que a lo largo de los veinte volúmenes podamos encontrar muchas de las características de metaficción de las que hemos hablado. Puesto que en la historia los dos autores publican sus trabajos en una revista real, *Shonen Jump*, las referencias a otros mangas de éxito son continuas; así por ejemplo, en el segundo volumen pueden observarse diferentes portadas de títulos tan conocidos como *One Piece*, *Naruto* o *Bleach*.

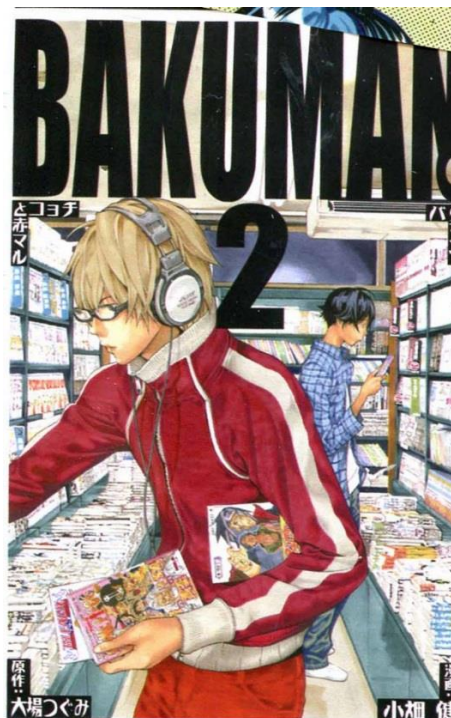


Fig. 17

⁴⁴ Nombre que reciben los autores de manga o cómic de origen japonés.

También se trata de un cómic reflexivo en cuanto a la mezcla de narración con teoría. Puesto que ambos protagonistas persiguen la publicación de sus series, serán constantes las conversaciones entre ellos sobre teoría del cómic: la forma de proceder, argumentos y géneros que están más vigentes en la actualidad, tipo de dibujo que han de utilizar o progreso y ritmo de la narración para atrapar al lector.⁴⁵

También serán constantes los mangas dentro del manga. A menudo, el lector podrá leer páginas de las historias que crean los dos jóvenes autores y otros secundarios; y no sólo eso, sino que asistirá al proceso de creación de dichas historias, así como a su trayectoria dentro de la revista. Fuera de la historia el lector también podrá ver el proceso de creación, pues en la edición en tomos se incluyen diversos bocetos de algunas páginas del cómic, con la evolución que experimenta el dibujo en sus distintas fases.

Así pues, en el panorama actual, *Bakuman* se presenta como uno de los paradigmas de la metaficción en el manga y en el cómic en general, aunque no es el único. Entre otros muchos autores que lo practican queremos destacar, para finalizar, por una parte a Ai Yazawa, autora que en su último manga, *Nana* (2000-2009), al final de cada volumen añadía un capítulo extra de una serie metafictiva que llamaba “El pub de Junko”, lugar recurrente en su obra que se localiza en el séptimo piso de un “edificio metaficticio” en el que en cada planta conviven elementos de sus otros cómics. Por allí desfilan muchos de los personajes que aparecían en *Nana* –incluso la propia autora– y, de la misma manera que los personajes de Moebius, hablan sobre diversos temas, como el poco protagonismo que han tenido en los últimos capítulos, o bien se dirigen directamente al lector. No sólo eso, sino que en otras ocasiones introduce referencias a otros trabajos anteriores,

⁴⁵ Las revistas japonesas en las que se publica manga son muy estrictas. Cada pocos meses los editores hacen una tanda de cancelaciones, con lo que un gran número de títulos no alcanzan los diez capítulos/ diez semanas de publicación.

pues algunos de los personajes leen títulos más antiguos de la autora, lo que da pie a que en otros capítulos personajes del resto de sus obras se reúnan en el bar con los de esta para intercambiar opiniones sobre diversos temas. Por otra parte, tenemos a Mitsuru Adachi. El autor, que crea historias deportivas, utiliza la metaficción de una forma mucho más lúdica y cómica que el resto de creadores citados: a lo largo de las viñetas, rompe constantemente la cuarta pared para dirigirse al lector; y lo hace a través de un Mitsuru Adachi autoficcional que comenta, recomienda y publicita otras creaciones suyas, critica el parecido físico entre los protagonistas de sus obras o analiza algunos detalles del proceso de creación. Es decir, constantemente rompe la ilusión ficticia del manga para recordarnos que nos encontramos ante algo creado por él. Adachi lleva practicando este tipo de metaficción desde que comenzó su carrera artística, hace más de treinta y cinco años.



Fig. 18

3. ANTECEDENTES EN LA AUTOFICCIÓN Y METAFICCIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: EJEMPLOS EN UNAMUNO Y AZORÍN

Aunque los términos "metaficción" y "autoficción", tal como ya hemos visto, se acuñaron en los años setenta, podemos encontrar rastros de su uso mucho antes en la literatura española. En el caso de la metaficción se ha hablado en muchas ocasiones de Cervantes y su *Don Quijote*; sin embargo, casi un siglo antes Francisco Delicado, un clérigo español asentado en Roma, escribió *La lozana andaluza* (1524), una novela dialogada que Antonio Vilanova definió como transición entre los géneros celestinescos y picarescos en su edición de la obra (1952: 31). En esta, si avanzamos hasta el *mamotreto XVII*⁴⁶, observamos cómo Rampín, uno de los protagonistas del título, entra en la estancia del autor y establece diálogo con él. El personaje invita al autor a que le acompañe dentro de la historia, aunque este último declina la invitación para evitar que se le diga que fue allí únicamente a mirar y anotar con el fin de utilizar ese material para su obra. No es esta la única vez que podremos verle, ya que aparecerá en varias ocasiones acompañando a sus personajes.

Con la autoficción pasa algo parecido, pues se remonta al S. XIV con el *Libro de buen amor* (1343) del Arcipreste de Hita, obra en la que el autor aparece como personaje de la obra; y al leerla como tal y no como autobiografía es posible encontrar ahí el germen de la autoficción en la narrativa española. De la misma manera podemos tomar nuevamente la obra antes comentada: *La lozana andaluza* y aplicarle la misma lógica, pues el autor escribe sobre sí mismo hechos que nunca le ocurrieron.

⁴⁶ Francisco Delicado llama "mamotretos" a los capítulos de su obra "porque en semejante obra mejor conviene" (2000: 175).

Si seguimos avanzando en la historia de la literatura española es cierto que contamos con ejemplos para ambos géneros⁴⁷, pero no será hasta la Generación del 98⁴⁸ cuando nos toparemos con dos claros precedentes del desarrollo de autoficción y metaficción que podemos encontrar en la literatura hoy en día. Se trata de Miguel de Unamuno y de José Martínez Ruiz, más conocido como Azorín.

Frances Wyers, en su artículo “Unamuno and ‘The Death of the Author’ ” (1990: 325), sostiene que los escritores de dicha generación se centraron en la subjetividad y en las consecuencias que esta tendría para el autor, llevándole esto a la indagación de la relación existente entre el yo y las ideas y sentimientos externos como posible explicación sobre por qué se generaliza este tipo de escritura en ese momento. Esto entra en clara relación con lo que Víctor García de la Concha, en su artículo “La revolución poética de la modernidad”, dice sobre la poética modernista, en cuanto a que el escritor moderno intenta explicar todo lo externo filtrándolo en su fuero interno (1989: 246). Esto también es señalado por Calinescu a lo largo de su obra *Las cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2002), lo que lleva a un claro predominio de una literatura autobiográfica e intimista en esta época. Esta individualización es para Howe (1967) el mayor distintivo de aquellos que se adscriben a este movimiento. Con esto podríamos concluir que nos encontramos ante un arte autoconsciente y que, de acuerdo con Luis Iglesias Feijoo, al tomar la obra conciencia de sí misma, es especular y metaliteraria (2000: 40).

⁴⁷Algunas referencias claras se encuentran en Torres Villarroel en su *Correo del otro mundo* (1725), en la que el autor se cartea con personalidades ya fallecidas, o en *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por Madrid* (1727) en la que, como reza el título, el autor es visitado por Quevedo y juntos recorren el Madrid de la época, por nombrar sólo algunas del autor. Más adelante aparecen otros casos en el ciclo de novelas de *Pío Cid* de Ángel Ganivet.

⁴⁸Término acuñado por Azorín en un artículo que lleva ese mismo nombre: “Generación del 98”, en 1913.

De esta manera, este breve capítulo estará centrado en *Cómo se hace una novela* de Unamuno debido principalmente a su estrecha relación con la obra analizada en este trabajo, *París no se acaba nunca*. A partir de ella entroncaremos con otras obras del autor y de José Martínez Ruiz, ya que ambos escritores comparten algunos temas como la introspección, la idea del lector como creador de la obra, la autorreferencialidad, o la continua problematización del género en sus escritos.

Para Brown, Unamuno es el primer autor español que rompe de forma drástica con el modo de novelar clásico y realista (1974: 14). Y es que si atendemos a su segunda novela, *Amor y pedagogía*, publicada en 1902, podremos observar en ella no sólo los que serán los temas recurrentes de su obra, sino también su forma de novelar, algo que Marichal describe como “sin contenido consciente, definido y claro” (1984: 147-148)⁴⁹.

Avanzamos al año 1924: después de haber publicado en Argentina una carta contra el régimen, Unamuno es enviado a Fuerteventura, de donde huye a París a cumplir un exilio voluntario a pesar de haber recibido ya la amnistía. A finales de ese mismo año comienza la escritura de *Cómo se hace una novela*, con la que continuará hasta el verano de 1925. Sin embargo, no es esa la “versión” que ha llegado a nuestros días, pues en 1927, asentado ya en Hendaya, decide completar la obra. En primer lugar añade un prólogo que Teresa Gómez Trueba define del siguiente y significativo modo: “cómo se hizo *Cómo se hace una novela*”⁵⁰ (2009: 17). También añade una serie de comentarios

⁴⁹ En su primera novela, *Paz en la guerra*, publicada en 1895, a pesar de ver pequeños indicios del camino que tomará el autor en sus futuras obras (la relación del sujeto con el mundo o las reflexiones sobre la vida y la muerte), nos encontramos con una historia mucho más cercana a la tradición realista; un relato histórico sobre el sitio de Bilbao que tuvo lugar entre el 21 de febrero y el 2 de mayo de 1874, llevado a cabo por las tropas carlistas.

⁵⁰ En su edición de *Cómo se hace una novela*, de la editorial Cátedra.

entre corchetes al texto original para diferenciarlos de este y, por último, una continuación en forma de diario. Por supuesto, como todo aquel que se haya acercado mínimamente a la obra del autor sabe, esta es una práctica común en toda su obra. Por nombrar algunos ejemplos, en *Amor y Pedagogía* (1902), además del prólogo y el epílogo en el que el autor visita a Don Fulgencio, personaje de la obra, encontraremos “Apuntes para un tratado de cocotología”, escrito supuestamente por la misma figura. También en *Niebla* (1914) descubrimos un prólogo escrito por Víctor Goti, a quien se le atribuye ficcionalmente la creación de la “nivola”, un post-prólogo en el que el autor responde a su personaje, otro prólogo, “o sea historia de <<niebla>>”, del autor y, por último, un epílogo que versa sobre Orfeo, el perro de Augusto Pérez, protagonista de la obra. También en *Teresa* (1924), libro más cercano a *Cómo se hace una novela*, podemos leer un prólogo escrito por Rubén Darío, una presentación en la que Unamuno contextualiza la obra y nos explica su origen, una serie de notas a algunos de los poemas escritos supuestamente por su amigo por correspondencia Rafael, y una despedida del autor. Como último dato introductorio, la novela no llegó a España hasta el año 1950. Además, lo hizo tremendamente censurada debido a las duras críticas que contenía y que apuntaban al anterior régimen. Armando F. Zubizarreta señala que, debido a las censuras que recibían sus obras, fue el mismo Unamuno quién se negó a la publicación de *Cómo se hace una novela* en nuestro país, justificando dicha elección con las palabras que aparecen en el mismo libro: “en España no quería ni quiero escribir en periódico alguno ni en revistas; me rehúso a la humillación de la censura militar. No puedo sufrir que mis escritos sean censurados por soldadotes analfabetos a los que degrada y envilece la disciplina castrense y que nada odian más que la inteligencia” (2009: 143-144).

El libro, como idea primaria, consiste en una serie de premisas o de consejos para escribir una novela. Para ello Unamuno inventa la pequeña historia de un personaje llamado U. Jugo de la Raza, que paseando por los puestos de libros de los muelles del Sena se encuentra con un volumen en el que ve escrito lo siguiente: “cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo” (2009: 141). No deja de ser curioso que algunos años antes, en su novela *Niebla*, leyéramos una afirmación similar en boca de Augusto Pérez:

¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es que usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo (2001: 175).

A partir de este momento U. Jugo de la Raza quedará atrapado en un complejo cruce de caminos: terminar la novela y morir, o consumirse en vida por las ganas irrefrenables de terminarla y no atreverse a ello. Así pues, al referirse al posible argumento de la obra, Gómez Trueba afirma:

No sólo carece de un argumento, sino que esta ausencia es absolutamente premeditada por parte de Unamuno, si hacemos caso a lo que él mismo declaraba algunos años después en el epílogo de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*: «El argumento no es más que un pretexto para una novela, y [...] queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento» (2009: 16).

Esto es algo que Unamuno ya señala, de hecho, en la obra al decir que:

¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso y dentro del hueso el tuétano, pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela (2009: 129).

A pesar de no apoyar esa idea primera, puesto que, como hemos podido comprobar, sí existe argumento, estamos de acuerdo en que “Unamuno nos propone de esta forma el argumento para una posible novela; pero ésta no se relata (o para decirlo con palabras unamunianas, se relata sólo al contar cómo se hace), y por supuesto, tampoco se concluye” (2009: 19). En el caso de la novela que cita Gómez Trueba, *Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), nos encontramos un caso similar al de *Cómo se hace una novela*. El autor nos muestra una serie de cartas que ha recibido en las que un desconocido relata a su amigo Felipe la vida de un anciano al que ha conocido en un casino y con el que diariamente juega al ajedrez; sin embargo, el relato queda inconcluso: sabemos que el anciano ha muerto, pero no nos refiere las circunstancias en las que ha ocurrido. Lo mismo pasa con *U. Jugo de la Raza*, pues al terminar la novela desconocemos si ha leído el texto hasta el final o si ha encontrado esa fatídica conclusión que auguraba el volumen leído a orillas del Sena. Esto obedece a un pensamiento unamuniano que poco a poco desarrolla en sus novelas, ensayos y artículos.⁵¹ José Ferrater Mora lo resume de la siguiente manera:

Los escritos de Unamuno dan la impresión de que podrían continuar indefinidamente. En cualquiera de ellos se descubre ese ‘cabo suelto’ que incita al lector al diálogo y a la polémica. Todos ellos tienen un cierto ‘aire dramático’. Cosa que no debería sorprender porque estaban ‘compuestos’ menos para ser leídos que para ser escuchados (1985: 111).

Esto explicaría por qué, por ejemplo, en el caso de *Cómo se hace una novela* Unamuno vuelve una y otra vez para añadir nuevos comentarios o partes:

¿Terminado? ¡Qué pronto escribí eso! ¿Es que se puede terminar algo, aunque sólo sea una novela, de cómo se hace una novela? Hace ya años, en mi primera mocedad, oía hablar a mis amigos wagnerianos de

⁵¹ De hecho, *Don Sandalio, jugador de ajedrez* se convierte, como última novela del autor, en una poética; es decir, a lo largo de la obra encontraremos todo un conjunto de ideas sobre cómo concibe Miguel de Unamuno el arte de novelar.

melodía infinita. No sé bien lo que es esto, pero debe de ser como la vida y su novela, que nunca terminan (2009:183).

Algo a lo que se referirá en varias ocasiones más:

Y ahora, ¿para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morir. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído (2009:169).

De la misma manera, será el propio Unamuno el que se encargará de dar una explicación a lo largo de sus ensayos y artículos y que podríamos concluir con las palabras que escribió en *Mi religión*, en 1907:

Les diré que si quieren soluciones, acudan a la tienda de enfrente, porque en la mía no se vende semejante artículo. Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos. Yo he buscado siempre agitar, y, a lo sumo, sugerir, más que instruir. Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento (OC III, 1968: 263).

Esa es la verdadera finalidad de dejar abiertos muchos de sus escritos: que sea el propio lector el que complete la historia, el que reaccione. De hecho, en el prólogo de *Amor y pedagogía* es él mismo el que dice que pretende perturbar al lector. Todo esto es fruto, sin duda, de la forma de novelar del autor, de la diferenciación que hace entre el escritor ovíparo y el vivíparo en su artículo "A lo que salga" (1904).

Explica pues sobre los primeros:

Hay quien, cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla. Así hice yo cuando empecé a trabajar en mi novela *Paz en la Guerra*, y lo traigo aquí por vía de ejemplo (OC VIII, 2007: 694-695).

Según esta distinción, los escritores ovíparos serían aquellos que conciben su obra como algo que se ha de preparar durante largo tiempo,

de forma escrupulosa, como él mismo apunta, y cuyo resultado, por tanto, es el de algo perfectamente cerrado y acabado. Mientras que los escritores vivíparos, por su parte:

No se sirven de notas ni de apuntes sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos, y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás ni rehacer lo ya hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea (OC VIII, 2007: 695-696).

Y es entre estos donde se establecería el autor. Al escribir “a lo que salga”, sin una planificación previa, puede entenderse el hecho de que vuelva una y otra vez sobre sus escritos y nunca los dé por terminados. A modo de conclusión, podemos recordar las palabras que Unamuno escribió en *¡Adentro!* en el año 1900:

¡Nada de plan previo, que no eres edificio! No hace el plan a la vida, sino que ésta lo traza viviendo. No te empeñes en regular tu acción por tu pensamiento; deja más bien que aquélla te forme, informe, deforme y transforme éste [...]. ¿Fijarte un camino? El espacio que recorras será tu camino; no te hagas, como planeta en su órbita, siervo de una trayectoria. Querer fijarse de antemano la vía redúcese en rigor a hacerse esclavo de la que nos señalen los demás, porque eso de ser hombre de meta y propósito fijos no es más que ser como los demás nos imaginan, sujetar nuestra realidad a su apariencia en las ajenas mentes. No sigas, pues, los senderos que a cordel trazaron ellos; ve haciéndote el tuyo a campo traviesa, con tus propios pies, pisando sus sementeras si es preciso (OC VIII, 2007: 314-315).

Estrategia que también lleva a cabo Víctor Goti, en *Niebla*, cuando anuncia a Augusto que está escribiendo una novela:

Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo [...]. Me dije «voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá». Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se ira formando poco a poco (2001: 103).

Sobre este hecho reflexiona también Cercas en su novela *La velocidad de la luz*, para quien, según sentencia uno de sus personajes, es de gran interés el escribir a lo que salga:

[Me gusta] que aún no sepas de qué va la novela [...]. Si lo sabes de antemano, malo: sólo vas a decir lo que ya sabes, que es lo que sabemos todos. En cambio, si aún no sabes lo que quieres decir pero estás tan loco o tan desesperado o tienes el coraje suficiente para seguir escribiendo, a lo mejor acabas diciendo algo que ni siquiera tú sabías que sabías y que sólo tú puedes llegar a saber (2005: 61).

En todos estos fragmentos podemos empezar a atisbar algo de lo que aquí estamos tratando: la metaficción. El hecho de que sea dentro de la propia obra en la que se teorice –claro es el ejemplo sobre cerrar o no la trama en *Cómo se hace una novela*– la convierte en consciente de sí misma. Nos encontramos así ante una obra que encuadraríamos dentro de la metaficción enunciativa, es decir, aquella en la que se va creando un texto a través de la meditación sobre el mismo, y de la continua ruptura del plano ficcional para hacer, fuera de este, comentarios de todo tipo relacionados con la realidad.

Si retomamos nuevamente la historia de U. Jugo de la Raza, podremos ver que el atisbo de historia no es interesante para el libro en conjunto (lo cual no debemos confundir con la idea que presenta), de la misma forma que no lo es el cómo debe hacerse una novela. Y esto porque lo que realmente pretende Miguel de Unamuno es comentar el momento histórico que está viviendo y los hechos políticos acaecidos a su alrededor que han provocado ese exilio voluntario en cuanto a su situación personal, ya que pretende reflejar la experiencia vital del ser humano y, de hecho, en este caso concreto, todo lo literario pierde importancia de cara a su propia experiencia. Eso no quita para que la obra, estudiada desde un punto de vista exclusivamente literario, sea de gran interés dado el complicado juego de planos y estructuras que presenta, así como el complejo compendio de géneros que la convierten, junto a otras obras del autor, como *Niebla*, en una clara precursora de la

postmodernidad. De hecho, de las palabras que Rubén Darío le dedica en el prólogo de *Teresa* puede extraerse la idea del autor como un adelantado a su época:

Esto se ve en sus otras obras que no son versos, en sus ensayos sobre todo; en sus ensayos a la inglesa escritos a lo unamunesco, esto es, con el emersoniano «whim», con capricho. La originalidad de este hombre, dicen las gentes, está en decir todo lo contrario de lo que dicen los demás, en dar vuelta como a un guante a las ideas usuales. Éste es el señalado y censurado prurito de paradojismo (OC IV, 1999: 582).

Cómo se hace una novela se trata de una sucesión de escritos que presentan serias dificultades para enmarcarse dentro de un género. Benedicte Vauthier apunta que: “además de ser una reflexión sobre la escritura [...] funden, en mayor o menor medida, autobiografía, ficción y ensayo” (2007:184). También sobre este aspecto Unamuno reflexiona en una de las cartas escritas a Jean Cassou en 1925, demostrando que no tiene una línea clara a la que adscribir la obra: “me preguntó qué había hecho de mi otra agonía, de mi... (¿ensayo?, ¿novela?, ¿nivola?, ¿poema?)” (2012: 131).

Por supuesto, esta ruptura o mezcla de géneros no se dio únicamente en Miguel de Unamuno, ya que, como apunta Octavio Paz en su ensayo “Una de cal...”, este es un rasgo habitual en la modernidad:

Otro rasgo de la modernidad es la tendencia a borrar las fronteras entre los géneros.

Las obras de Joyce, ¿son novelas o poemas? Valle-Inclán rompe los límites entre poesía, teatro y novela. Gómez de la Sema extrema la nota: su obra es una inmensa masa maleable que adopta todas las formas sin fijarse en ninguna. El teatro de García Lorca es indistinguible de su poesía, como sucede con Claudel y con Brecht (1991: 286).

Sin embargo, en dicho ensayo no se nombra al autor en el que, junto a Unamuno, mejor puede percibirse el hibridismo: José Martínez Ruiz, Azorín. En la obra de Azorín se observa cómo el ensayo y la autobiografía se fusionan con el lirismo característico de la narrativa del

escritor.⁵² A esta mezcla de géneros aludió Mario Vargas Llosa en su discurso de recepción en la RAE, titulado “Las discretas ficciones de Azorín” y, aunque en esta ocasión se refiere en concreto a *La ruta de Don Quijote*, es extensible a gran parte de su obra:

Aunque hubiera sido el único que escribió, él solo bastaría para hacer de Azorín [...] el creador de un género en el que se alían la fantasía y la observación, la crónica de viaje y la crítica literaria, el diario íntimo y el reportaje periodístico, para producir, condensada como la luz en una piedra preciosa, una obra de consumada orfebrería artística (1996: 34).

También Alfonso Reyes se pronunció al respecto al decir: No quiere aún volver a los géneros definidos; prefiere quedarse en esos géneros intermedios, decadentes, lucianescos, en que la invención y la parodia se tocan, y ésta sirve de arranque a la crítica, al ensayo humorístico (es decir: personal), a la digresión ética o política. Azorín no es aquí un novelista a la manera convencional (1949: 21).

La voluntad (1902), la primera de las novelas que forman la trilogía de Azorín, oscila entre Yecla y Madrid. En la primera, Antonio Azorín desarrolla su personalidad y pensamiento a través de las conversaciones con Yuste, a la vez que empieza a salir con Justina. Con la muerte de ambos, el protagonista abandona la ciudad manchega para ir a vivir a la capital, donde desarrolla su actividad literaria y periodística. Pronto se va desencantado por la frivolidad del lugar, lo que hará que huya sin rumbo fijo para acabar de nuevo cerca de Yecla, en Jumilla, donde, apático, se introduce en una vida abúlica, falta de voluntad.

Para Eugenio de Nora, esta obra es “libro ante todo de ambientes y de ideas; novelesco sólo por la galería de tipos que lo pueblan, pero no

⁵² Aunque cultivó más géneros, aquí vamos a referirnos a sus novelas, las cuales son, por orden de aparición: *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915); a la cual llamaría *Tomás Rueda* a partir de 1941, *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925), *Félix Vargas* (1928), renombrada como *El caballero inactual* en 1943, *Superrealismo* (1929), llamada *El libro de Levante* a partir de 1947, *Pueblo* (1930), *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *La isla sin aurora* (1944), *María Fontán* (1944) y *Salvadora de Olbena* (1944).

por la acción, esbozada apenas, y presentada como «hecho consumado», no como proceso vivo” (1973: 239). A pesar de la similitud que mantiene con la obra unamuniana, hay una diferencia esencial entre ambos: las descripciones. El bilbaíno alude a ello en el prólogo de sus “Andanzas y visiones españolas”, escrito en el año 1920:

El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en el tiempo, *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local. Ni en *Amor y Pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas. Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos —en forma de monólogos esto— y ahorrando lo que en la dramaturgia se llama acotaciones (OC VI, 2004: 381).

En el mismo prólogo, a continuación, explica por qué sigue este modo de proceder pues, a su entender, la novela no es el mejor género en el que verter descripciones:

Fácil me hubiera sido distribuir entre mis novelas las descripciones de tierras y de villas, de montañas, valles y poblados, que aquí recojo, pero no lo he hecho por darles ligereza. El que lee una novela, como el que presencia la representación de un drama, está pendiente del progreso del argumento, del juego de las acciones y pasiones de los personajes y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes por muy hermosos que en sí sean (OC VI, 2004: 381-382).

Esto difiere enormemente, por ejemplo, del primer capítulo de *La voluntad*, que es en su totalidad una descripción de Yecla, como podemos ver en el párrafo que abre la novela:

A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan. En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. Dos, cuatro, seis blancos vellones que brotan de la negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en cendales tenues. El carraspeo persistente de una tos

rasga los aires; los golpes espaciados de una maza de esparto, resuenan lentos.

Poco a poco la lechosa claror del horizonte se tiñe en verde pálido. El abigarrado montón de casas va de la obscuridad saliendo lentamente. Largas vetas blanquecinas, anchas, estrechas, rectas, serpenteantes, se entrecruzan sobre el ancho manchón negruzco.

Los gallos cantan pertinazmente; un perro ladra con largo y plañidero ladrado (1989: 5).

Pero, a pesar de algunas diferencias, ambos autores mantienen una gran similitud en cuanto a la problematización de género se refiere. De todos aquellos que podemos encontrar entremezclados en las obras de ambos autores, hay uno en el que nos interesa pararnos: la autobiografía.

Ya hemos señalado el hecho de que con el desarrollo de la novela en la modernidad se incorpore una mayor presencia de la subjetividad, lo que desemboca en una marcada tendencia hacia la autorreferencialidad y a la continua exploración del ego, por lo que no es de extrañar que, a partir de este momento, encontremos más ejemplos de novelas del “yo” y autobiográficas. Esto implica un abandono total o parcial (depende del caso) del argumento, que en muchas ocasiones se convertirá en algo anecdótico, mientras ese estudio del “yo” pasará a ser una parte capital del relato. Esto no significó que el autor se desnudara ante nosotros, sino que, tal y como expone Alberca, pasara a esconderse bajo el disfraz de otra persona:

La presencia del yo y el uso de la forma narrativa autobiográfica facilitaron la expresión de una subjetividad, que parecería la del autor sin serlo, o que se escondía de tal modo, como si se contara a sí mismo, sin parecerlo.

Dicho de otro modo, las novelas del yo o en primera persona, tan importantes en la génesis de la novela moderna, sirvieron tanto para la afirmación del yo como para su escondite. No se trataba tanto de deponer una confesión personal ni de ponerse a sí mismo en el texto, sino de trasponerse en la máscara de otro personaje (2007: 90-91).

Esto mismo ya lo advirtió el propio Unamuno en 1902, en el prólogo de *Amor y pedagogía*, al escribir: “el autor no atreviéndose a

expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes absurdos y grotescos” (2004: 7). Al tomar estas declaraciones y aplicarlas a las obras de Miguel de Unamuno y de José Martínez Ruiz es evidente que no nos encontramos ante una autobiografía al uso, sino que se adscribirían dentro de la autoficción; que, si bien es cierto que dicho término fue acuñado por Doubrovsky en 1977, puede extrapolarse sin ningún problema a novelas anteriores.

En *Cómo se hace una novela*, en el proceso metaficcional que el autor lleva a cabo a lo largo de la obra, Unamuno declara:

En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dio la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible *Piel de Zapa*, de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía (2009:135).

A esto poco después añade: “habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo” (2009:140).

El “yo” representado en una autobiografía ha de ser real, atendiendo siempre a la dificultad que conlleva representar la realidad a través del lenguaje y de la subjetividad al escribir sobre uno mismo, pero si dicho “yo” se inventa, tal como sugiere Miguel de Unamuno que habría que hacer, se convertiría en un “yo” ficcional; y al introducir en una novela autobiográfica datos ficcionales esta pasaría a entrar dentro de la denominación de las novelas autoficcionales (fantástica en este caso, dentro de la clasificación de las diferentes vertientes). El autor es plenamente consciente de este juego, por lo que decide seguir desarrollándolo a la hora de poner el nombre de este “personaje”, fin para el que utiliza sus apellidos: “le llamaría U. Jugo de la Raza” (2009: 140), acto que le convierte en un “evidente clon nominal de Unamuno” (Alberca 2007: 209).

Tenemos por tanto a un personaje que lleva los apellidos de su autor creador y que en su día a día realiza las mismas actividades que este en su exilio, como son sus paseos por el Sena, alternadas con otros datos novelescos como podría ser el encuentro fortuito con la novela que le anuncia su fatídico destino. Este personaje se convierte en un doble del autor, al igual que muchos otros de sus obras, como Augusto Pérez de *Niebla*, Ángela y Don Manuel de *San Manuel Bueno mártir* o el narrador de *Don Sandalio jugador de ajedrez* (sobre la que Ricardo Gullón señala en su artículo “Don Sandalio o el juego de los espejos” (1964) que el lector tiene la impresión de estar leyendo las confesiones del escritor), en los que refleja su personalidad y sus ideas; y aunque en estos últimos casos no tengamos una correspondencia nominal, sí se transforman en una extensión del escritor. Lo mismo ocurre con *Rafael*, el supuesto autor de los poemas de *Teresa*, sobre el que Unamuno explica en el prólogo de la obra:

Presumo que este relato, históricamente histórico, no habrá de satisfacer a muchos, tal vez a los más de nuestros lectores –de Rafael y míos–, y que al recordar la conocida figuración de aquel Lorenzo Stechetti que inventó Olindo Guerrini, se figurarán que invento un ente de ficción para hacerle decir cosas mías. Y más se figurarán esto los que conozcan mi doctrina estética, y hasta lógica, de que los entes llamados de ficción o de figuración son más reales y objetivos históricamente que sus supuestos y confesados autores, que los que creen haberlos inventado, que Don Quijote y Sancho hicieron a Cervantes y que Werther, Fausto y hermanos a Goethe, y así con los demás (OC IV, 1999: 590).

La idea de la creación de un personaje que hable por su autor es aplicable a muchos de los personajes que creó Miguel de Unamuno, y de hecho Víctor Goti se refiere a ello cuando explica cómo va a ser su novela: “aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo...” (2001: 103) Por tanto, a través de ellos el escritor no sólo habla con el lector, sino también consigo mismo, pues tal como señala Zavala en *Unamuno y el pensamiento dialógico*, “[la] producción unamuniana se funda en la dialogía para poner al descubierto la pluralidad del sujeto y

sus contradicciones” (1991: 38), cosa que hace a través de sus personajes. Estos seres ficcionales son dobles que Unamuno crea a su imagen y semejanza: “los instantes en que me creo criatura de ficción y hago mi novela, en que me represento a mí mismo, delante de mí mismo” (2009:148), como si se colocara delante de un espejo. Esta idea es utilizada a menudo en algunas de sus obras, como en *Niebla*, donde leemos en boca de Augusto: “una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro yo, que soy un sueño, un ente de ficción” (2001: 129). En relación a la necesidad de la creación de personajes que representen tus pensamientos, Alberca concluye:

Entre los escritores españoles el primero, o al menos uno de los primeros, en atisbar esta realidad fue Miguel de Unamuno, que hizo de buena parte de su obra una plataforma de auto-invencción o de «yoización», para usar su misma expresión. La necesidad de inventarse a sí mismo en sus personajes o de «hacer la novela de la vida», como de manera paradójica dirá, tiene su origen en la convicción de que no es posible el conocimiento directo de sí mismo, sino objetivándose en otro, en una criatura de ficción (2007:208).

Este rasgo lleva a la característica exploración del yo de la novela moderna al extremo: “tengo la manía de la introspección” (*Niebla*, 2001: 129) sentencia el protagonista. Y es que U. Jugo de la Raza no es el único clon nominal en la obra de Unamuno. Basta con acudir a uno de los pasajes más conocidos del autor para encontrarlo: el momento en el que Augusto Pérez viaja a Salamanca para discutir con Miguel de Unamuno, considerándose a sí mismo personaje si atendemos a sus palabras del prólogo de *Tres novelas y un prólogo*:

Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma y otra que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas (OC II 1967: 973).

Sucede un caso similar al de *Cómo se hace una novela*, un personaje con el mismo nombre, misma ocupación y que habita en el mismo lugar que el escritor, pero al que le ocurren hechos irreales, es decir, que nos hallamos nuevamente ante un claro ejemplo de autoficción, más claro aún si nos apoyamos en la idea del escritor sobre que él mismo es uno de sus personajes. Cabe destacar la delgada línea fronteriza que separa a este género de otros, pues si por un casual mañana descubriéramos que estando Miguel de Unamuno en su despacho se presentó ante él Augusto Pérez y que mantuvieron la conversación que leemos en la obra, esos capítulos pasarían a ser tratados formalmente como autobiográficos.

En el caso de José Martínez Ruiz, Azorín, la línea entre la autobiografía y la autoficción es aún más difusa y toma un cariz aún más enrevesado. En su trilogía de Azorín, formada por *La voluntad*, *Antonio Azorín* (1903) y *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), José Martínez Ruiz crea a un personaje bajo cuya máscara se esconde el autor. Sí es cierto que el escritor crea sus novelas a partir de hechos ocurridos en su vida, como su infancia o su formación y experiencia como escritor, por lo que no es extraño que algunos teóricos, como Anna Krause en *Azorín, pequeño filósofo* (1955), se refieran continuamente a las obras como autobiográficas. También José María Martínez Cachero habla de ello en el tercer tomo de *Obras escogidas* de Azorín:

Aunque no se trata de un autobiografismo literal que permita rastrear en algunos de sus libros concretos pormenores de la vida de José Martínez Ruiz, es innegable la carga autobiográfica que contienen numerosas páginas de nuestro escritor; en cuanto a sus novelas, por ejemplo, cabe advertir que lo autobiográfico suple en ellas el vacío causado por la falta o suma atenuación del elemento fantasía y confiere a los libros así constituidos un acusado carácter de personales etopeyas, las cuales podrían denominarse *egopeyas*. (1998: 749).

La carga autobiográfica en multitud de sus libros es evidente. Como decía, muchos de los pasajes que leemos en sus obras están claramente basados en sus vivencias personales, pero esto no implica

que podamos considerar a los libros meramente autobiográficos. Carmen Hernández Valcárcel indica en su artículo “El viaje en el tiempo de Antonio Azorín” (1986) que, aunque todos los personajes creados acaben por ser *alter egos* de su autor, no debemos buscar en ellos un autorretrato fiel del escritor; algo con lo que está de acuerdo Ana Caballé en su libro sobre autobiografía, donde sostiene: “no puede afirmarse que Azorín fuera autor de una autobiografía en el sentido usual del término, pero sí fue siempre biógrafo de sí mismo en aquello que de más significativo y perdurable tuvo su existencia: una sensibilidad excepcional” (1995: 176). Incluso el propio autor habla de la imposibilidad de escribir un libro de este género en *Memorias inmemoriales* (1946): “no escribiré una biografía; imposibles las autobiografías, y más imposibles las biografías” (1967: 19).

Si volvemos a *La voluntad* podremos observar un juego similar al que hace Unamuno en *Niebla*. El autor se refleja en el personaje principal de la obra, Azorín en el primer caso y Augusto en el segundo, para finalmente meterse a sí mismo en la obra bajo su verdadero nombre. José Martínez Ruiz aparece en concreto en el epílogo de la obra de 1902, donde se reproducen unas supuestas cartas que el autor escribe a Baroja, y en ellas le cuenta la situación del personaje, considerado aquí como antiguo compañero de ambos.

Hasta aquí hemos podido observar unas características autoficcionales muy similares a las que practica el autor bilbaíno: autobiografías ficcionalizadas, máscaras, espejos y disfraces bajo los que se esconde el escritor y conversaciones entre un creador creado (pues el José Martínez Ruiz al que podemos leer en *La voluntad* es ficcional, evidentemente) y su criatura, hablando en términos unamunianos. Por tanto, ¿qué hace de este autor algo tan especial? En resumen, la respuesta sería el hecho de que una vez terminada la trilogía de Azorín, José Martínez Ruiz desapareciera y tomara el nombre

del personaje. Esto le convierte en un caso excepcional al encontrar una retroalimentación entre autor y personaje. Durante la trilogía, e incluso antes, pues en *Diario de un enfermo* (1901), su primera novela, encontramos un narrador homodiegético que bien podría ser el germen del personaje, el autor crea en Azorín un sujeto en el que introduce parte de su personalidad, ideas, pensamientos, y este a su vez sigue desarrollándose por su cuenta en los siguientes libros. Cuando José Martínez Ruiz termina esta serie de obras, decide ya no sólo tomar el nombre del personaje, con el que a partir de entonces firmará todos sus libros y por el que desde entonces hasta nuestros días será realmente conocido, sino formarse una nueva personalidad basada en la de su personaje. Sobre esto Alberca apunta:

La metamorfosis de la identidad nominal, consistente en hacerse Azorín, para dejar de ser J.M.R., representa y resume el profundo cambio personal y literario efectuado. En este proceso, se consagra uno de los casos más singulares de la autoficción de la literatura española del siglo XX, pues literatura y vida se mezclan, se confunden y se interfieren recíprocamente (2007: 235-236).

Y Leon Livingstone completa diciendo en *Tema y forma en las novelas de Azorín*:

La identidad del autor, José Martínez Ruiz, es reemplazada por la de uno de sus propios personajes, el Antonio Azorín de sus primeras novelas. El hecho de que Azorín como personaje literario sea originalmente una versión autobiográfica del autor, no quita mérito a la fuerza de esta inversión (un caso raro, tal vez único, en los anales de la literatura, de un autor que adopta como seudónimo el nombre de uno de sus propios personajes y llega entonces a identificarse con él), sino que es precisamente un aspecto necesario de ella. El punto de partida es el "verdadero" Martínez Ruiz, quien entonces se convierte en vida en su propia imagen artística (1970: 57).

Aunque no hace falta irse tan lejos, pues el propio autor en *Superrealismo* (1929), en un ejercicio de autoconsciencia escribe el siguiente párrafo en el que leemos cómo el personaje interpela a su creador por el intento de copiar su personalidad y costumbres:

Usted me crea y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que intenta parecerse a mí [...]. Le enseñaré cómo he de llevarle a usted detrás de mí, engarzado a mi existencia, prisionero, sin poder separarse de mí, unida su vida a la mía [...] ¿Le parece poco? Crear un personaje y hacer esfuerzos desesperados por parecerse a él; no ser el personaje quien refleja los sentimientos del creador; sino el creador quien, en determinados momentos de la vida, en un trance difícil, se comporta como no se comportaría el ente imaginado [...]. Y usted, pobre autor, que me va a seguir a todas partes y, como hacen algunas mujeres respecto de otras mujeres elegantes, va a tratar de copiarme. De copiarme en mi vestir, en mis ideas, en mis sensaciones (1998: 887-888).

Incluso Unamuno en su novela *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, en el epílogo, hace alusión al hecho de que el autor, al crear a sus personajes se está creando también a sí mismo, hecho llevado por José Martínez Ruiz hasta el extremo:

Todo poeta, todo creador, todo novelador— novelar es crear— al crear personajes se está haciendo a sí mismo, y si le nacen muertos es que él vive muerto. Todo poeta, digo, todo creador, incluso el Supremo Poeta, el Eterno Poeta, incluso Dios, que al crear la Creación, el Universo, al estarlo creando de continuo, poematizándolo, no hace sino estarse creando a Sí mismo en Su poema, en su Divina Novela (OC II, 1967: 1183).

A modo de conclusión, podemos retomar las palabras de Alberca sobre que los dos escritores “utilizan el mecanismo autoficcional de manera muy decidida y, por qué no decirlo, ciertamente mitómana, pues ambos no cuentan lo que hacen, sino que aspiran a hacer lo que proyectan sus respectivos personajes” (2007: 143); es decir, que ambos autores reflejan en sus personajes al yo que les gustaría ser, un yo del que Unamuno ya habló en el prólogo de *Tres novelas y un prólogo*:

Además del que uno es [...] y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos (OC II 1967: 973).

Así pues, ambos autores tomaron el género de la autobiografía y, al darse cuenta de la imposibilidad de llevarlo a cabo, le dieron varias

vueltas de tuerca hasta convertirlo en algo tan vigente en la literatura contemporánea como la autoficción: “¿hay novela más novelesca que una autobiografía?” (*Cómo se hace una novela*, 2009: 124).

Otro de los puntos más interesantes que podemos encontrar en la novela de U. Jugo de la Raza es lo que Zubizarreta desarrolla en su tesis *Unamuno en su novela* (1960), y que el mismo Unamuno describe en la novela como “cajitas chinas” (lo que entenderíamos como muñecas rusas). Con esto quiere decir que a lo largo de su obra podremos encontrar tres novelas diferentes: la novela autobiográfica que Jugo de la Raza encuentra en los muelles del Sena, y que se va desgranando poco a poco; la narración del ejercicio de lectura de Jugo de la Raza, y sus divagaciones sobre si continuar leyendo o no la primera novela; y, por último, la narración que tenemos en nuestras manos, la que engloba las otras dos y los añadidos de Miguel de Unamuno. Sin embargo, Eva Rudat en su artículo “Escritura y existencia: *Cómo se hace una novela* de Unamuno” (1982: 50-51), distingue cinco planos que se desarrollan de forma paralela en la obra: el primero de ellos sería en el que el autor escribe acerca de cómo ha de hacerse una novela, en el segundo encontraríamos la historia de Jugo de la Raza, en el tercero se desarrolla el drama existencial del personaje al identificarse con el protagonista de la obra que está leyendo, el cuarto se trataría de la autobiografía que Unamuno escribe en su exilio, y por último, el quinto sería en el que se nos sugiere una obra escrita como concepción de la inmortalidad del autor, es decir, la idea de que el autor, a través de plasmar en sus personajes sus ideas y pensamientos y su personalidad, viviría en ellos para siempre.

Esta misma idea de las cajitas chinas aparece en la película *El gran hotel Budapest*, de Wes Anderson, en la que se nos presentan cuatro planos con diferentes contenidos y unos dentro de otros. La

historia comienza con una joven que visita la tumba de “Autor”⁵³ y junto a la cual lee uno de sus libros, que lleva el mismo título que la película. El relato de dicho libro empieza en 1985 con el escritor, en un ejercicio metaficcional, narrando cómo le llegó la historia que se propone contar: “Lo que sigue a continuación me fue relatado a mí exactamente como lo presento aquí”. En este momento la historia retrocede hasta 1968 y en ella encontramos a un joven Autor que, tras padecer lo que él llama “la fiebre del escritor”, decide hospedarse en dicho hotel. Allí conoce al regente del hotel con quien entabla amistad, lo que acaba derivando en una cena en la que este le cuenta al joven escritor cómo se convirtió en el dueño del establecimiento, para lo que se remontará al año 1932; a partir de este momento asistimos a la historia principal de la película sobre el antiguo conserje del hotel y su joven ayudante. Dichos planos se van cerrando en orden inverso al finalizar la película. Primero se cierra el relato principal, después la cena entre el regente del hotel y el joven escritor, quien confiesa que a la semana siguiente abandonó el lugar. En este momento el director de la película enlaza dos escenas: en la primera el joven escritor empieza a describir el hotel: “Sí que era una vieja ruina con encanto”, y en la segunda Autor termina de hacerlo: “Pero nunca pude volver a verla”. De esta manera volvemos a encontrarnos a la lectora en el cementerio enfrascada en la lectura, escena con la que se cierra la película. Wes Anderson hace, por tanto, un juego de planos muy similar al de Unamuno en *Cómo se hace una novela*, si bien es cierto que en la película lo encontramos con un orden establecido, mientras que en la novela salta de uno a otro sin una estructura clara.

Al igual que en la estructura interna, en la externa tropezamos también con ciertas complejidades. En primer lugar nos encontramos

⁵³ En la película aparece sin nombre, y se refieren siempre a él como Autor o Joven escritor.

con un prólogo escrito en 1927. En él se explica el proceso de traducción de la obra, pues lo que hoy podemos leer es en realidad la traducción de una traducción. La obra original fue escrita en castellano y, más tarde, traducida al francés para su publicación en Francia. Sin embargo, las cuartillas originales acabaron perdidas, por lo que Unamuno tuvo que retraducir la obra nuevamente del francés al castellano. El siguiente apartado con el que nos encontramos es el “Retrato de Unamuno por Jean Cassou”, que sirvió de prólogo en la publicación francesa, aunque en realidad poco o nada tiene que ver con la obra, y por tanto podría aparecer como prólogo de cualquier obra del autor. Aquí se comentan algunos aspectos generales del autor y otros más concretos de distintas obras de Unamuno. A continuación Unamuno añade un comentario al comentario de su amigo en el que aclara algunos puntos de lo que él ha dicho y le da las gracias por tan elogiosas palabras. No se menciona la obra a la que acompañan estos comentarios hasta los dos últimos párrafos en los que abre un subapartado para decirnos que, a partir de ahí, ya podremos leer su relato, en el cual, al mismo tiempo que traducía su obra al castellano, añadió nuevos comentarios entre corchetes: “y como no me es posible reponerlo sin repensarlo, es decir, sin revivirlo, he de verme empujado a comentarlo” (2009:128). En este punto empieza la obra original, el texto central de *Cómo se hace una novela* y única parte existente en un principio antes de que años después le añadiera prólogos y continuaciones. A pesar de ello tampoco se trata de una obra extensa, pues esta parte tan sólo está formada por cuarenta páginas; consiste en la creación por parte de Unamuno de un relato inacabado para darnos ejemplo sobre los pasos que hay que seguir para crear uno propio. Esto que en principio parece el tema central de la obra apenas ocupa unos pocos párrafos, pues continuamente Unamuno analiza la situación actual de España convirtiendo el relato en ensayo. En el siguiente punto, que Unamuno llama simplemente “continuación”,

escrito en 1926, sigue la misma tónica que en el cuerpo principal de la obra. Por una parte continua la historia que dio por terminada en el punto anterior, la de Jugo de la Raza, de la cual dijo, y sobre lo que cambió de parecer en esos meses:

Todo este tiempo lo he pasado sin poner pluma en estas cuartillas, rumiando el pensamiento de cómo habría de terminar la novela que se hace. Porque ahora quiero acabarla, quiero sacar a mi Jugo de la Raza de la tremenda pesadilla de la lectura del libro fatídico, quiero llegar al fin de su novela como Balzac llegó al fin de la novela de Rafael Valentín. Y creo poder llegar a él, creo poder acabar de hacer la novela gracias a veintidós meses de Hundaya (2009:172).

Para concluir, añade una serie de entradas en forma de diario. El primero de ellos, escrito el martes 21 de junio de 1927.

Como ya ha sido señalado, esta estructura externa está presente en muchas de las obras del autor y obedece a una estrategia metafictiva que Unamuno va desarrollando a lo largo de sus escritos, como ya hiciera con la autobiografía y la autoficción.

En el caso concreto de *Cómo se hace una novela*, Miguel de Unamuno, debido al juego de planos o cajitas chinas al que ya nos hemos referido, nos somete a diferentes grados de metaficción. El título ya es esclarecedor en este sentido, pues en él está explícito el deseo de escribir sobre cómo se hace una novela: “y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla. Es la novela de la novela, la creación de la creación” (2009:140). Ahora bien, en primer lugar atenderemos al plano en el que Miguel de Unamuno nos explica cómo debe escribirse una novela, y a medida que nos da las instrucciones él va escribiendo la suya propia: “habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo. Y a este personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza” (2009:140).

Así, entre todos los planos existentes dentro de la novela podemos decir que la correspondencia entre el segundo y el tercer

plano en relación con el lector equivaldría a la definición de metaficción diegética; es decir, aquella en la que se crea un texto a través de la meditación sobre el mismo. Por supuesto, Miguel de Unamuno no puede quedarse tan sólo en eso, por lo que una vez que nos acercamos al tercer plano, aquel que comprende toda la obra, y lo ponemos en relación con el lector, concluimos que se trata de otro tipo de metaficción, la enunciativa: aquella en la que el autor se mete en su historia de lleno de diversas maneras. En este caso concreto la obra está repleta de comentarios y de comentarios de los comentarios que añadió algunos años después. Estas digresiones son de cualquier índole, aunque destacan las políticas debido a la situación personal en la que se encontraba en ese momento: “[Cuando escribí eso del aburrimiento soberano, lo mismo que las otras veces –son varias– en que lo he escrito, pensaba en nuestro pobre rey Don Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, de quién siempre he creído que se aburre soberanamente, que nació aburrido (...)]” (2009: 140-141). De esta manera, “el autor puede tomar el control de la narración, al margen del universo espacial y temporal en el que se desarrolla la historia básica que se está contando” (Orejas 2003: 120), con el fin de “desbaratar la ilusión ficcional o, sencillamente, [...] proporcionar información acerca de los principios poéticos, de los artificios constructivos o de las circunstancias psicológicas o espacio-temporales que concurren en la escritura del texto” (Ródenas de Moya 1997: 967-968).

No podemos pasar de largo sin hablar de la que es, probablemente, una de las metaficciones más estudiadas de la literatura española: *Niebla*. En primer lugar, nos referimos al hecho de que Víctor Goti, amigo del protagonista, aluda a que está escribiendo una novela que, según su descripción, coincide con la que el lector tiene en sus manos:

Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la

fantasía, me dije «voy a escribir una novela [...]». [En ella] lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada. [...] por supuesto, todo lo que digan los personajes lo digo yo. [...] el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere. [...] invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! - ¿Y cuando un personaje se quede solo? - Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige (2001: 103-104).

Proceso similar al que vemos cuando asistimos a la discusión entre Unamuno y Augusto Pérez, en el que le explica que no existe más que como personaje de su libro:

No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (2001: 170).

Algo que también advierte a su amigo Víctor Goti en el post-prólogo por no estar de acuerdo con su autor: “y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré” (2001: 18).

Pero no sólo esto, sino también la irrupción del autor en la novela, que no sólo aparece como un ente de autoficción en la parte final de la obra, por el contrario, está presente en otros momentos. Por ejemplo, al final del capítulo XXV se corta la narración e interviene Miguel de Unamuno no como personaje, sino como autor:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: «¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.» (2001: 147-148).

Como ya hemos señalado, no es esta la primera vez que un autor irrumpía en su obra, pues ya lo pudimos ver en *El Libro de buen amor* o *La lozana andaluza*, aunque de forma muy diferente. Sin embargo, si avanzamos en el tiempo, podemos ver que *El amigo manso* (1882) de Benito Pérez Galdós influyó en el autor bilbaíno, ya que en ella vemos cómo el protagonista de la obra, Máximo Manso, en un momento dado dice no ser más que un personaje creado por su autor; y también la conversación entre Unamuno y Don Fulgencio en *Amor y pedagogía*, como ya hemos apuntado.

Asimismo, José Martínez Ruiz se entromete en sus obras, como ya hemos señalado con respecto a la aparición del autor al final de *La voluntad*, cuando visita a Azorín. Se pueden encontrar rasgos metaficticios en muchas de sus obras, pero si nos paramos brevemente en *Capricho* (1943) vemos algo similar a los comentarios encorchetados de Unamuno en *Cómo se hace una novela*: “dice el autor nuevamente: Se va mezclando en este capítulo, como en el anterior, una y otra cosa, acaso incongruentemente” (1964: 23). En estas breves intervenciones al final de algunos capítulos, el autor comenta aspectos de la obra y de su desarrollo, o vierte sus pensamientos sobre aspectos literarios u otras cuestiones, cosa que hace de igual manera, aunque de forma menos habitual en su siguiente obra *La isla sin aurora* (1944).

Tanto Unamuno como Azorín llevaron la autoconsciencia de la modernidad al extremo, convirtiéndose en claros predecesores de la novela posmoderna; si bien es cierto que debemos destacar el valor de ambos por haber desarrollado juegos laberínticos y especulares, pues al contrario que en la actualidad, en la que los narradores cuentan con una amplísima bibliografía teórica a sus espaldas, los pertenecientes a la generación del 98 iniciaron un camino que apenas había sido recorrido en la historia de la literatura española: “los más grandes

historiadores son los novelistas, los que se meten a sí mismos en sus historias, en las que inventan” (Unamuno, OC II, 1967: 1183).

4. LA TETRALOGÍA DE LA ESCRITURA

4.1. INTRODUCCIÓN A LA TETRALOGÍA DE LA ESCRITURA

Si se analiza la obra del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas de forma superficial, es sencillo encontrar una serie de elementos comunes en la mayoría de sus títulos. Desde sus primeros escritos puede repararse en que sus páginas están repletas de escritores de diversa índole que muestran diferentes actitudes ante la vida y ante su trabajo

La asesina ilustrada (1977), segunda novela del autor, nos muestra ya esa obsesión por los escritores y su obra; *Al sur de los párpados* (1980) cuenta también con un escritor en ciernes que aprende el oficio a través de distintos hechos de su vida; sin embargo, es *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) el título más interesante de su obra temprana, pues contiene todos los elementos que llevarían al autor al lugar en el que se encuentra hoy. Se trata de una narración complicada, más aún para la época en la que fue publicada, pues, como señala el autor, el título es un “intento (prematureo para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical” (2007: 20). En él crea una sociedad secreta de escritores llamada Shandy, que se comprometen a crear obras poco pesadas que pueden ser trasladadas con facilidad; en resumen: obras portátiles. A dicha sociedad pertenecerían personalidades tales como Duchamp, Fitzgerald, Vallejo o Lorca, entre otros. Como puede suponerse, la obra está repleta de literatura, de la misma manera que los títulos publicados más recientemente, como los que se incluyen en la tetralogía.

En mayor o menor medida, todos los libros de Enrique Vila-Matas contienen elementos literarios: sus protagonistas, por regla general, son escritores o figuras afines a la literatura. Sin embargo, en *Historia abreviada de la literatura portátil* se encuentra plantada una semilla que germina años más tarde en lo que Jorge Herralde, editor de Anagrama, denominó “la catedral metaliteraria”, que incluye las obras *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), excluyendo otro título perteneciente a la serie, *París no se acaba nunca* (2003), incluido por Pozuelo Yvancos (2010) en lo que ha llamado “la tetralogía de la escritura”. En dicha tetralogía se ve reflejada la vida del escritor: en primer lugar *París no se acaba nunca* narra el proceso de aprendizaje de un escritor. Tras los duros primeros años los autores sufren *El mal de Montano*, es decir, enferman de literatura, y todo aquello que los rodea puede convertirse en narración. Se trata de una metamorfosis parecida a la sufrida por Alonso Quijano al convertirse en Don Quijote. Tras ese estado, los autores llegan a una etapa de escepticismo en la que se dan cuenta de que todo está escrito y pasan a convertirse en “Bartlebys”, en escritores que dejan de escribir, de los que *Bartleby y compañía* hace un exhaustivo inventario, junto a las razones que les llevaron a renunciar a la literatura. Por último, una vez que la literatura ha abandonado al escritor y que este es incapaz de escribir una sola línea, únicamente le queda el camino de la desaparición, proceso narrado en *Doctor Pasavento*, título que pone fin a la tetralogía.

4.2. PARÍS NO SE ACABA NUNCA

4.2.1. INTRODUCCIÓN A PARÍS NO SE ACABA NUNCA

Enrique Vila-Matas comenzó en 1973 su carrera literaria (antes ya había trabajado de columnista en algunas revistas, por ejemplo en *Fotogramas*, o como director de cortos cinematográficos) con la publicación de su libro *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje* (1973), renombrado más tarde *En un lugar solitario*, título que le habrían obligado a cambiar desde la editorial en la que fue publicada originalmente.

Algunos años después, en 1977, publicó su siguiente novela, *La asesina ilustrada*, tras vivir en París dos años, etapa clave como período de aprendizaje para el autor. El tiempo que pasó en la ciudad francesa dio origen a *París no se acaba nunca*, título publicado en el año 2003. En él Vila-Matas cuenta cómo transcurrieron esos años de formación rodeado de grandes figuras de la literatura universal hasta conseguir escribir su primera novela, argumento que, de hecho, podría considerarse tema central de la obra, como señala Manuel Alberca (2007: 139). Sin embargo, llegados a este punto puede observarse una incoherencia: el autor insiste en que su primera obra, la que estaba escribiendo en París, era *La asesina ilustrada*; y no cabe duda de que *París no se acaba nunca* cuenta el proceso de creación de dicha novela, aun sabiendo que en realidad su primera obra es *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje/En un lugar solitario*. Será el mismo autor quien años más tarde explique la razón de este cambio:

Por mucho que lo afirme repetidamente en *París no se acaba nunca*, no fue *La asesina ilustrada* mi primer libro, sino el segundo. Por motivos de la trama [...], me convenía decir que en París fue donde escribí mi primer libro. Pero el primero fue *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, libro escrito tres años antes, en 1971, en la trastienda de un

colmado militar en el norte de África, concretamente en la melancólica ciudad de Melilla (2005: 09).

París no se acaba nunca se revela como una obra metaficcional, dividida en ciento trece fragmentos de corta extensión, en la que puede observarse un proceso creativo y, aparentemente, autobiográfico. Sobre este título Pozuelo Yvancos opina que “pese a su factura supuestamente autobiográfica, se trata sobre todo del recorrido por el mito de la formación del escritor, el aprendizaje de los modelos” (2010: 174); a lo que Vila-Matas, en una entrevista con Sergi Pàmies, añadirá: “la novela hay que verla como la historia de cómo se escribe un primer libro, de qué manera tan chapucera, con cuantas trampas. También me apetecía reírme de las novelas clásicas de la experiencia, de formación de un escritor” (2007: 333). Pero ante todo es un libro lleno de ironía, como apunta el autor en la misma entrevista:

El libro se iba a llamar *La ironía en París*. Nace de una conferencia que me invitó a pronunciar la fundación Luis Goytisolo. Para prepararla, leí muchos ensayos sobre la ironía, pero vi que no sabía hablar teóricamente del tema y que me salía un bodrio de conferencia. Pero de pronto viajé a París en el verano del año pasado y, sin darme cuenta, comencé a ironizar en voz alta sobre mi pasado en esa ciudad. Eso me llevó a convertir la conferencia en una narración irónica sobre aquellos años (2007: 333).

Además, tal como indica el texto, la novela nace de una conferencia, cuestión que el autor abordará desde el primer fragmento y al que recurrirá a menudo, destacando siempre la ironía del relato: “irónica conferencia de tres días sobre mis años de aprendizaje literario” (2003: 42).

Por otra parte, la acción de la obra se desarrolla en diferentes planos temporales: en primer lugar, el presente se desarrolla en la conferencia que el autor imparte en Barcelona, a partir de la cual dará continuos saltos temporales y vertebrará la narración. El autor narrará primero sus años de estudiante de Derecho, momento sumamente

importante en su vida debido a que es en esta época cuando hizo su primer viaje a París:

Un día, con dinero que él [mi padre] me había dado para pasar las vacaciones de Semana Santa, decidí viajar por primera vez en mi vida al extranjero, me fui directo a París. Fui sin la compañía de nadie y nunca olvidaré la primera de las cinco mañanas que pasé en París, en ese primer viaje a la ciudad en la que unos años después –aquella mañana no podía yo saberlo– acabaría viviendo (2003: 13).

El segundo plano temporal consistiría en el cuerpo principal de *París no se acaba nunca*, que se desarrolla a partir de 1974, momento en el que el joven Enrique Vila-Matas viaja nuevamente a la ciudad francesa para quedarse y escribir su primera obra.

A partir de aquí se irán sucediendo diversas etapas cercanas al presente de la obra entremezcladas con el resto de planos tales como su visita a Florida para asistir al concurso de dobles de Hemingway, o el viaje a París con su mujer, en el que, además de redescubrir negativamente algunos aspectos de la ciudad, escribiría la conferencia *París no se acaba nunca*, que narra en el presente de la obra y que da lugar al libro.

4.2.2. LA FORMACIÓN DEL ESCRITOR

París no se acaba nunca representa el inicio de la tetralogía del escritor. En él se nos narra el principio lógico de todo escritor visto desde un punto de vista bohemio: la formación y aprendizaje para llegar a escribir una obra primeriza, con París como lugar seleccionado para tal meta: “voy a convertirme en el mejor escritor del mundo, y por eso estoy en París” (2003: 122). Fragmento que entra en clara contraposición con las declaraciones del autor muchas páginas antes, cuando aún muestra una clara inseguridad:

Había viajado a París y había logrado quedarme a vivir allí. Tenía cierta razón en estar desesperado, pues no sabía adónde ir, ni qué ser en esta vida, etcétera. Se me había ocurrido resolver el embarazoso asunto de tener que ser alguien siendo lo primero que se me ocurriera, y lo primero que había sido –tras la lectura casual de *París era una fiesta*– ser escritor, lo que en realidad aún aumentó más mi sentimiento de desesperación, pues, no sé por qué, para ser un buen escritor había que estar completamente desesperado (2003: 31).

El autor se muestra dubitativo en relación a la decisión de dedicarse al mundo de las letras de una forma un tanto azarosa y precipitada, pues dicha idea proviene de la lectura de un libro que guarda gran relación con el que él escribiría años después: *París era una fiesta* (1964), de Ernest Hemingway. Y no sólo eso, pues utiliza el mismo fragmento para mostrarnos que detrás de *París no se acaba nunca* se encuentra un ejercicio de burla e ironía. Y más allá de referirse en exclusiva a las novelas de formación del escritor, la parodia es extensible a las novelas de formación o *Bildungsroman*, término acuñado por Johann Carl Simon Morgenstern en 1820 que muestra el proceso de aprendizaje en la vida de un personaje para llegar a la madurez, algo aplicable a Enrique Vila-Matas, que viajó con 25 años a París en busca del aprendizaje literario con el objetivo de escribir su primera novela.

El tono paródico puede apreciarse en diversos fragmentos de la obra: “tenía cierta razón en estar desesperado, pues no sabía adónde ir, ni qué ser en esta vida, etcétera” (2003: 31). Esta preocupación puede encontrarse en todos los protagonistas de este tipo de novela, como en *El guardián entre el centeno* (*The Catcher in the Rye*, 1951) de J.D. Salinger, autor recurrente y en ocasiones vital para algunas de las etapas de la tetralogía vilamatiana. En ella, el joven Holden Caulfield decide escapar del colegio en el que está interno después de una pelea con su compañero de habitación y de haber recibido un aviso de expulsión para algunos días después. Puesto que no quiere dar la noticia a sus padres, decide esperar deambulando por Nueva York, dando

tiempo a que llegue a su casa la carta de expulsión. El personaje, durante toda la novela, se dedica a vagar por la ciudad, sin saber qué hacer ni a dónde ir y, por supuesto, viendo cómo su futuro se le escapa de las manos, pues ya ha sido expulsado de diversos colegios por sus malos resultados académicos. Este argumento podría resumirse en las siguientes palabras de Vila-Matas, adornadas con el matiz paródico que le otorga ese “etcétera”, lo que le da un tono de hastío y cansancio en referencia a las directrices clásicas que han de seguir las novelas de este género y que, sin embargo, acabará siguiendo él mismo:

Así vivía yo en esos días y tal vez por eso lloraba: vivía como podía y bien lejos de mi tierra, y no sabía –¿cómo iba a saberlo?– que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario, no sabía mucho, a veces sólo sabía que era un español con dos gafas falsas y una pipa, un joven catalán que no sabía muy bien qué hacer con su vida, un escritor que se convertía en un joven republicano si leía a Cernuda, un joven sin ganas que vivía como podía... (2003: 52).

A lo largo de la narración el protagonista, un joven alter ego de Vila-Matas, va mostrando sus inquietudes a las personas con las que se va cruzando en su camino sobre qué quiere hacer, a pesar de que ya lo sepa desde tiempo atrás, como señala uno de los amigos del autor: “pero sí que sabe lo que será en la vida. Escritor. Otra cosa es que vaya un poco retrasado” (2003: 157), además de buscar ayuda y consuelo en muchas personas con las que se encuentra.

Como todo aprendiz, buscará figuras culturales que le puedan guiar en su vida: la primera persona en la que fija sus ojos es Hemingway, a quien toma como referente mítico al que debe seguir y por cuyo libro, *París era una fiesta*, toma la decisión de comenzar a escribir. Durante todo el libro, Hemingway será el elemento de imitación perfecto para el autor, algo que puede observarse desde la primera página del libro, en la que comienza a insistir en su gran parecido físico con el autor norteamericano, broma que se convertirá en uno de los *leitmotifs* de la narración.

Sin embargo, de representar una suerte de mentor para el autor barcelonés pasa a convertirse en un objetivo endiosado, inalcanzable, por lo que buscará consejeros más terrenales que puedan guiarle en su camino.

La primera y más evidente es Marguerite Duras, una de las figuras culturales más importantes en el París de segunda mitad del siglo XX, escritora, guionista y directora de cine, con títulos como *El amante* o *Hiroshima, mon amour*, convertida más tarde en guion cinematográfico y película de gran éxito, o el largometraje *India song*, cuyo rodaje transcurre paralelamente a todos los hechos ocurridos en *París no se acaba nunca*.

Esta se verá convertida en casera de Enrique Vila-Matas y, finalmente, también en consejera principal: “has venido aquí a París dispuesto a forjar tu propio estilo, ¿no es así?” (2003: 111); todo ello a través de una cuartilla de instrucciones que cualquier autor debiera tener en cuenta a la hora de escribir una novela, según Duras. Y, de hecho, será a través de dicha cuartilla como irá completando la obra en la que se encuentra trabajando, *La asesina ilustrada*, cuyo tema principal podrá matizar gracias a sus palabras:

Le expliqué que me proponía escribir un libro que produjera la muerte de todos los que lo leyeran. Marguerite se quedó de piedra, sublimemente estupefacta. Cuando acertó a reaccionar, me dijo [...] que matar al lector, aparte de un despropósito, era algo más bien imposible, salvo que, por ejemplo, saliera disparada una veloz y afilada flecha envenenada desde el interior del libro y fuera directa al corazón del desprevenido lector. [...] Me miró medio compasivamente y acabó diciéndome que, si quería asesinar a quien leyera el libro, debía hacerlo a base de un *efecto textual* (2003: 27).

Por supuesto, el joven autor no tendrá suficiente con las enseñanzas de su casera, por lo que a lo largo de toda la obra pedirá ayuda a muchas otras personas, como Raúl Escari, que pasará de cambiarse de acera cada vez que le ve por las calles de París a convertirse en su mejor amigo, ofreciéndole un valioso consejo para

toda su carrera como escritor: “«Tiene su gracia», dijo, «también una autobiografía es una ficción entre muchas posibles». Siguió otro silencio. «Pero procura», añadió, «ser lo más verídico que puedas, que se te pueda ver a ti *de verdad*. Y a mí, si es posible, de mentira.»” (2003: 104). También veremos cómo se acerca en busca de ayuda a Juan Benet o a Amapola, un travesti que encarna la coherencia y que mantiene al autor atado a la realidad.

Por último, el autor enumerará todo aquello que aprendió en París, pues, a pesar de los consejos que le va dando todo aquel que se cruza en su camino, su aprendizaje fue mucho más básico:

Aprendí, pues, con mi primer libro –más por instinto que por otra cosa– a no permitir que me dominaran los personajes, pero sobre todo, si algo realmente aprendí en París –no son ganas de ser irónico–, fue a escribir a máquina. En cuanto al estilo, seguí tras mi primer libro sin un estilo propio, esa es la verdad (2003: 118).

4.2.3. LA IRONÍA EN PARÍS

Como ya he señalado, el origen de *París no se acaba nunca* es el encargo que le hacen a Enrique Vila-Matas de dar una conferencia sobre la ironía, encargo que, dada la dificultad de hablar teóricamente de dicho uso del lenguaje, decide olvidar. Poco tiempo después, en un viaje a París, es consciente de que es mucho más fácil tratar la ironía siempre que se salte todos los preceptos teóricos e ironice sobre sus años de formación como escritor. Puesto que la narración está repleta de fragmentos irónicos, en un primer momento decidió llamar a su nuevo libro *La ironía en París*, título que luego rectificó para dar origen al que hoy conocemos.

En multitud de ocasiones el autor utiliza los capítulos para hablar de la ironía, ya sea a través de breves citas de personalidades o para teorizar sobre ella, haciendo una breve pero certera aproximación a su origen y desarrollo:

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 ese mundo. La ironía, por otra parte, es una figura retórica, desmiente el lenguaje. Y, sin embargo, yo no quiero desmentir nada de lo que acabo de decir sobre ella. No es nada irónico todo cuanto he dicho sobre la ironía. Y es que 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 propia identidad. (2003: 77-78).

Como señala Vila-Matas, desde Cervantes la ironía ha acompañado siempre a la literatura, pero en las últimas décadas se ha convertido en un reclamo publicitario para vender novelas. Así lo señala Pere Ballart en su estudio *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), al hablar de la multitud de obras que son presentadas como una visión irónica de un autor determinado sobre la vida.

La denominación de ironía proviene del nombre de un personaje prototípico de la comedia griega en el que se interponían dos figuras, “...un falso «sabio» y un falso «tonto». [...] Es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía” (Pere Ballart, 1994: 40). Estos dos personajes llevarían por nombre *Alazon* y *Eiron*, que dieron lugar a los términos *alazoneia* y *eironeia* para definir sus actitudes. El primero representaría la arrogancia de quien dice saber más de lo que sabe, mientras que el segundo se referiría a quien, teniendo ciertas cualidades, decide esconderlas para parecer más desvalido.

Es a partir de este momento en el que podemos empezar a leer continuas referencias a la ironía por parte de, entre otros, Platón o

Aristóteles. En *La república* (380 a. C.) podemos leer: “esta no es sino la habitual ironía de Sócrates, y yo ya predije a los presentes que no estarías dispuesto a responder, y que, si alguien te preguntaba algo, harías como que no sabes, o cualquier otra cosa, antes que responder” (1974: 74). Este tipo de ironía entra en clara relación con la llamada *eironeia*. Mientras Aristóteles, en *Retórica* (S. VI a. C.), hace un acercamiento teórico que se ha mantenido hasta nuestros días: “la ironía es más propia del hombre libre que la bufonada; porque el irónico hace el chiste para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro” (1967: 212).

Si acudimos a *París no se acaba nunca* podremos encontrar ambos tipos de humor, pues no sólo de ironía se nutren sus páginas. En las primeras páginas de la obra podemos encontrar dos hechos ocurridos al autor; por una parte, la narración de cómo fue descalificado del concurso de dobles de Hemingway y del porqué de su eliminación: “por mi «absoluta falta de parecido físico con Hemingway» (2003: 9). Por otra parte, tenemos el despiste del autor en el avión, al encontrar en su asiento una conferencia exacta a la que había escrito y con el mismo nombre, lo que le lleva a descubrir que minutos antes él mismo la había dejado allí para guardar su sitio y que lo había olvidado. A pesar de que en estos dos momentos no encontremos ironía, sino un humor más banal con el objetivo claro de hacer reír al lector, a partir de este momento, y a excepción de contados episodios de la narración, todo el humor que podremos encontrar se valdrá de la ironía del autor.

Pere Ballart advierte, en una de las muchas clasificaciones existentes alrededor de la figura, que hay dos formas diferentes de enfocar la ironía: “una claramente retórica, de ataque al adversario y fácilmente inteligible, y otra muy distinta, de ribetes filosóficos, destacable por su relatividad y por lo deliberadamente impreciso de su

interpretación” (1994: 48). A esa primera concepción Vila-Matas añade que:

La ironía juega con fuego y que, al burlar a los demás, a veces acaba burlándose a sí misma. Todos ustedes saben muy bien de qué hablo. Cuando se finge el amor se corre el riesgo de llegar a sentirlo, quien parodia sin las debidas precauciones acaba siendo víctima de su propia astucia (2003: 11).

Sin embargo, es irónico, siguiendo con el tema, que el autor diga que quiere ir con cuidado para no caer en la burla de sí mismo cuando desde el principio ese es el verdadero objetivo, pues como ya advierte desde un primer momento, en realidad quiere reírse de sus años de formación como escritor.

Quizá la forma más comúnmente utilizada en la ironía es la descrita por Cicerón en *Diálogos del orador* (55 a. C.): “también es elegante la disimulación que consiste en decir una cosa distinta de lo que se piensa, aunque no la contraria [...], sino bromeando en tono serio con todo el discurso, mientras se piensa algo distinto a lo que se está diciendo” (1943: 171). Cicerón señala también el hecho de cómo la ironía ha dejado de ser algo exclusivo de la literatura y se ha convertido en un uso popular, de la misma manera que se utiliza hoy en día: “pero según dicen los que entienden mejor de esto, Sócrates aventajó a todos en la ironía y disimulación por su gracia y buen gusto. Este género es muy elegante; tiene gravedad mezclada con agudeza, y se acomoda, ya a la dicción oratoria, ya a las conversaciones urbanas” (1943: 171).

El uso generalizado de la ironía en la calle podría conllevar varios problemas para quien no estuviera familiarizado con ella, problemas que a día de hoy siguen existiendo,⁵⁴ por lo que muchos se lanzaron a explicarlo. Entre ellos Pere Ballart destaca a uno:

⁵⁴ Existen diversos países en el mundo, como algunos asiáticos, en los que la ironía está fuera de toda conversación cotidiana, con el consiguiente problema de comunicación al relacionarse con personas de otros lugares que sí hacen uso de ella.

El buen sentido de Quintiliano hace que no se le escape ningún matiz del problema. Su primera mención de la ironía se produce, efectivamente, en la nómina de tropos que incluye el Libro VIII, primero de los cuatro dedicados al estudio de la *elocutio* retórica [...] : « en este género de la alegoría, aquella en que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras se denomina ironía (en latín *illusio*): lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; pues que, si hay desacuerdo entre uno de esos elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa que la que dice» (1994: 54).

A partir de este momento, han sido muchos los filósofos o pensadores que han seguido teorizando sobre la ironía.

Ahora bien, si nos referimos al uso que Enrique Vila-Matas hace de la ironía en su obra, hay que comenzar con las palabras de Ballart cuando afirma:

Son numerosos los testimonios, y sobradas las razones aducidas, acerca de que la narrativa es el dominio irónico por excelencia, aquel en que la figuración puede revestirse de más ambiguas y sofisticadas formas [...]. La ironía depende sobre todo de la referencialidad del texto que la contiene, una referencialidad que la narrativa cultiva más que ningún otro género (1994: 388-389).

Es lógico que sea en la narración donde mejor pueda desarrollarse un discurso irónico, característica clave de Enrique Vila-Matas no sólo en *París no se acaba nunca*, sino en muchas de sus obras e, incluso, en otros ámbitos de su vida, pues sólo hace falta asistir a una de sus extravagantes conferencias para darse cuenta de que la ironía es una de sus estrategias comunicativas. De hecho, la fórmula que elige para presentarse ante las personas que asisten a su conferencia en *París no se acaba nunca* es ironizando sobre su ironía: “«Señores y señoras», dije, «ya ven, tengo un cierto parecido con Hemingway y quiero creer que cada día me parezco más a él, lo que no significa que, al igual que él, ande falto de ironía, todo lo contrario, la ironía es mi fuerte»” (2003: 20). El tema se convierte en una obsesión del personaje: “una noche soñé que pasaba a la historia como el reinventor de la ironía. Vivía en un libro que era un gran cementerio en el que, en la mayoría de las

tumbas, no se podían leer los nombres borrados de las diferentes clases de ironía” (2003: 35).

Por otra parte, volviendo a la tesis de Ballart, la referencialidad y la ironía van de la mano, algo que se cumple en esta ocasión al tratarse de un libro metaficticio. Continuamente asistimos a citas y a descripciones de libros y autores. En este caso, Vila-Matas introduce en diversos capítulos algunas impresiones sobre autores irónicos, por ejemplo:

Leía yo mucho a Perec, pero sin asimilarlo apenas. Me habría ido muy bien prestar más atención a este escritor y así descubrir, ya en esos días, la gracia y la exultante ironía de, por ejemplo, *Especies de espacios*, el libro que Perec publicara en París en febrero de aquel año de 1974 (2003: 32).

Más adelante el autor reflexiona:

Una frase de Rilke: «Ganad las profundidades, la ironía ahí no descende.» y una de Jules Renald: «La ironía es el pudor de la humanidad.» Voy a ser sincero: las dos frases, por muy discutibles que sean, me parecen perfectas. Aunque la que más me gusta es mía: «La ironía es la forma más alta de la sinceridad» (2003: 47).

Y posteriormente continúa:

La frase más irónica que conozco –tal vez la más insuperable de las frases irónicas– es el epitafio que Marcel Duchamp escribió para sí mismo y que puede leerse en la lápida de su tumba: *D`ailleurs, c`est toujours les autres qui meurent* (Por otra parte, siempre se mueren los otros) (2003: 59).

Pere Ballart nos ofrece varias conclusiones sobre la finalidad de escribir haciendo uso de la ironía: “el ironista, por consiguiente, es capaz de convertir el mundo y, con él, a sí mismo, en un espectáculo, en un *theatrum mundi* para su disfrute particular” (1994: 75); así como:

Desde el *eiron* clásico al más presuntamente ingenuo de los narradores, el ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es ni mucho menos completa (1994: 317-318).

Es decir, la ironía puede utilizarse, entre otras cosas, para ocultarse y no mostrar un verdadero yo, singularidad que define la carrera novelística de Vila-Matas, pues a lo largo de sus obras se ha esforzado en ponerse multitud de máscaras e ir colocando espejos con el único fin de esconderse y confundir al lector. De ahí que, retomando el tema anterior sobre si la narración es el género más adecuado para la ironía, Pere Ballart afirme lo siguiente:

Puede ser discutible presentar la narrativa como el ámbito literario más favorable a la práctica de la ironía, pero, en cambio, no admite dudas su disposición a conseguir que el laberinto de espejos que es la ficción extravíe al lector y le obligue a hacer acopio de todo su buen sentido para no dejarse engañar por apariencia alguna de verdad. Las ironías que, lábiles, pueden deslizarse entre todas las figuras virtuales de la narración hacen que el lector real deba orientarse dejando de creer a ciegas en lo que el texto dice y pasando a considerar que cuando ocurre en la historia es el producto de (por lo menos) una percepción de las cosas tan contradecible como cualquier otra. Saber discriminar las distintas voces que el escritor hace escuchar en ese diálogo implícito en un proceso estético en que la ironía, su juego intelectual, habrá sido el principal estímulo (1994: 402).

Las palabras de Pere Ballart aciertan plenamente con la forma de escribir de Enrique Vila-Matas. Por supuesto, el autor es consciente de este uso de la ironía y también lo comenta en un fragmento de la narración:

La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad. Ahora bien, ¿qué sucede cuando vemos algo que habíamos visto, por ejemplo, en una fotografía y de repente *vemos de verdad*? ¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que es *verdad*? (2003: 33).

Con todo esto, queda claro que la ironía es una pieza indispensable para toda la maquinaria que mueve la narración. Es decir, no sólo es importante por sí misma, pues es una de las columnas principales de la obra, sino que sostiene el mecanismo que se va desarrollando a través del uso de las diferentes estrategias narrativas que utiliza el autor.

Por último, a medida que avanzamos en la obra, el autor acaba mostrando lo que la ironía le ha enseñado: “en la madurez conoces la ironía” (2003: 101), dice a mitad de su trabajo, siendo una de las frases más certeras de todo el libro en lo referente a la ironía. En primer lugar, el uso de la ironía es muy propio de la posmodernidad, época a la que se adscriben muchos de los libros de Enrique Vila-Matas. La posmodernidad sería equivalente, en este sentido, a la madurez. Nace en el momento en que se han perdido todas las creencias y se han deconstruido todos los discursos modernos, y una vez que esto ha ocurrido y se es consciente de que no se puede cambiar el mundo, la única manera posible de mirarlo es a través de los ojos de la ironía, con la ceja levantada, imagen casi obligatoria para todo aquel que conozca mínimamente al autor.

Esta transición es totalmente visible en Vila-Matas, puesto que si echamos una breve mirada a toda su obra podemos darnos cuenta de que en sus novelas de juventud la ironía apenas existe, o bien es mínima y carece de importancia para el transcurrir de la narración. Mientras que, a medida que avanzamos en el tiempo, las obras de Enrique Vila-Matas son cada vez más irónicas, coincidiendo con su madurez tanto personal como literaria.

Es posible entonces que la ironía sólo llegue en la madurez porque se necesita conocer el funcionamiento de muchos aspectos de la vida, para darse cuenta finalmente de que, cuando la esperanza ha quedado definitivamente atrás, solamente queda la ironía, ya que “después de todo, ironizar es ausentarse” (2003: 224).

4.2.4. PARÍS CIUDAD

En la mayoría de las obras de Enrique Vila-Matas hay una coprotagonista indiscutible que acompaña al personaje en todas sus

vivencias: la ciudad, elemento imprescindible para comprender la psicología de todos y cada uno de los personajes que protagonizan sus obras, que, al fin y al cabo, suelen ser él mismo, con máscara o sin ella. Dublín en *Dublín* (2010), Oporto en *El viaje vertical* (1999), Barcelona en *Extraña forma de vida* (1997), Praga y Viena en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y, por supuesto, París en *París no se acaba nunca*. Sin embargo, en esta última, la ciudad tiene una significación especial, pasa a ser no sólo protagonista en las andanzas del autor, sino tema constante y eje central a través del cual se mueve todo aquello que aparece en el libro.

Ya lo dijo Hemingway en su *París era una fiesta* (1964): “siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba” (2001: 189), y, de la misma manera que para el norteamericano, para Vila-Matas la importancia de la ciudad no es algo superfluo. Pero no es sólo importante por lo que supone para el protagonista de la narración, sino por el pasado simbólico de la ciudad, un lugar de reunión para todos los artistas en la primera mitad del siglo XX, el París de la bohemia: “yo fui a París sólo a verlo a él, sin ningún otro objetivo que espiar, en la medida de lo posible, su vida bohemia” (2003: 49); un lugar que Vila-Matas buscó en 1974:

Comencé a caminar por la ruta de la locura de mi amigo extraño de la Rue Jacob, por la ruta del Napoleón del barrio, y empecé a vestir de joven con aires de asesino ilustrado, gafas intelectuales y ridícula pipa sartriana [...], camisa y pantalones rigurosamente negros, gafas también negras, el rostro hermético, ausente, terriblemente moderno [...] sólo quería ser un escritor maldito (2003: 72).

La vida que Vila-Matas no pudo encontrar sale perfectamente retratada en la película *Midnight in Paris* (2011) de Woody Allen, film que por diversos motivos conecta con el tema de la novela, ya que su protagonista, Gil Pender, viaja a París con el objetivo de convertirse en

novelista bajo el influjo de lo que es para él la época dorada de la ciudad: los años veinte. Vila-Matas soñará con la vida bohemia y la imitará en algunas ocasiones, mientras piensa en Hemingway como uno de sus grandes maestros, como ya hemos visto. En la película, Gil Pender va mucho más allá y viaja cada noche a ese momento de la historia cultural parisina, donde se encontrará con Hemingway, con los Fitzgerald, con Gertrude Stein, con Buñuel, con Dalí y con infinidad de artistas que coincidieron en la ciudad en esos años.⁵⁵

La diferencia evidente es que el protagonista de *Midnight in Paris* se encuentra físicamente con estas personalidades, pero en el fondo, dejando de lado todo el tema de las relaciones amorosas de la película, ambos personajes buscan lo mismo en los mismos artistas. Como ya dijimos, Vila-Matas busca en Marguerite Duras a Gertrude Stein, de quien obtendrá una serie de consejos, de la misma manera que Gil Pender los obtiene directamente de la mecenas y del escritor norteamericano.

La primera, Stein, le recuerda que “la tarea del artista es no sucumbir al desespero, sino buscar un antídoto para el vacío de la existencia”; el otro, Hemingway, ante la pregunta de si cree que el tema de su novela es horrible, le responde “ningún tema es horrible si la historia es veraz. Y si la prosa es limpia y honesta y si manifiesta valor y elegancia bajo presión”; y también: “no escribirá bien si tiene miedo a morir ¿lo tiene?”.

Incluso coinciden en algunas ocasiones los diálogos que tratan, por ejemplo, de todas las personas que se trasladan a París para escribir.

⁵⁵ La misma Gertrude Stein a la que Vila-Matas se dirige en un momento de la obra para parodiar su famosa frase “una rosa es una rosa es una rosa”:

Y en esta ocasión me desahugué, dije en voz muy alta, arriesgándome a que me tomaran por un loco: «¿Miss Stein, está usted ahí, puede oírme? Mire, míreme bien, soy Hemingway. ¿Puede verme? *Ulises* es jodidamente bueno es jodidamente bueno es jodidamente bueno. ¿Me oye, Miss Stein?» (2003: 106).

Ambos escritores están en la capital francesa por segunda vez, y en cierto modo se arrepienten de no haberse quedado la primera vez que visitaron la ciudad. No es casualidad la coincidencia, por supuesto, pues cuando hablamos de la bohemia parisina, pensamos rápidamente en la formación artística y en ciertas personalidades que pasaron por allí en ese momento concreto. La única diferencia importante entre ambos escritores tiene que ver con el final. Uno se queda en París, la ciudad de sus sueños, y el otro la abandona, derrotado, pero con su novela terminada.

París no se acaba nunca es una completa guía sobre cómo era la vida, tanto en los años 20, como en el momento en que Vila-Matas se asienta allí, los años 70. El autor nos habla continuamente de su experiencia en el lugar, de sus recuerdos y de cómo le influyó en su vida posterior y, además, nos ofrece un inventario de citas de algunos autores sobre la ciudad, como Gil de Biedma: “«Ahora, voy a contaros cómo también yo estuve en París, y fui dichoso./ Era en los buenos años de mi juventud»” (2003: 102) o John Ashbery: “«Después de vivir en París, uno queda incapacitado para vivir en cualquier sitio, incluido París»” (2003: 183).

Desde el momento en que Vila-Matas pisa la ciudad confiesa: “había viajado a París y había logrado quedarme a vivir allí” (2003: 31). Encandilado por ella hace una férrea defensa de la ciudad desde el presente:

Aunque haga años que ya no vivo en esa ciudad, tengo siempre la sensación de continuar estando allí. Recuerden el eslogan de mi ídolo de juventud, el escritor Hemingway: «Quien ha tenido la suerte de vivir en ella cuando joven, luego París le acompaña, vaya a donde vaya, todo el resto de su vida». [...] París es fantástico entre otras cosas porque, a diferencia de, por ejemplo, las ciudades alemanas o españolas, ha sabido conservar durante siglos el nombre de muchas de sus calles. Por otra parte, en París las características de los barrios me son familiares, identifico sin demasiado esfuerzo las iglesias y otros monumentos, sé dónde están las estaciones. Numerosos lugares están unidos a recuerdos precisos... (2003: 37).

Como también se observa en este otro ejemplo:

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 (2003: 15).

Por lo que no cabe ninguna duda de que París es especial no sólo para su vida literaria, sino también para su vida personal, a la vez que rechaza el lugar del que viene, Barcelona:

Me gusta mucho en esta ciudad pasar por un sitio que no he visto hace tiempo. Pero también lo contrario: pasar por uno por el que acabo de pasar. Me gusta tanto lo que hay en París que la ciudad no se me acaba nunca. Me gusta mucho París porque no tiene catedrales ni casas de Gaudí (2003: 39).

Ese rechazo es también similar al que viven muchos de los personajes de *Midnight in Paris*, cuando reniegan del tiempo en que les ha tocado vivir y alegan que la época anterior a la que habitan es mucho mejor que la propia, es decir, se rigen por el tópico de “cualquier tiempo pasado fue mejor”.

Las alabanzas a la ciudad son recurrentes: “¿Es recomendable irse de París? No, no creo que lo sea mucho” (2003: 81), a la vez que hace continuamente referencia al título de la obra: “esa ciudad, tal vez porque no se acaba nunca y porque, además, es maravillosa” (2003: 69).

Sin embargo, los recuerdos de juventud pesan mucho a la hora de hacer valoraciones y una vez que volvemos al presente, el autor confiesa que quizá no le guste tanto la ciudad. Para empezar dice:

Fui a París este agosto [...] Actué como si continuara siendo aquella mi casa y un día más al atardecer regresara a ella. Pero pronto me di cuenta de que tenía yo algo de fantasma [...]. Regresar a las abandonadas calles de su juventud y comprobar que en ellas nada estaba igual, que todo había cambiado mucho. [...] Vi el hueco profundo e insalvable que separaba mi juventud de la madurez, y constatar esto me dolió mucho, comprendí que el incesante y vasto universo de París se había apartado de mí desde hacía ya mucho tiempo (2003: 70-71).

Esto le lleva a afirmar que, a pesar de que le fascina mucho París, quiere pasar más tiempo en Nueva York, deseo que tiene desde hace tiempo y que hace de Nueva York una ciudad también recurrente en algunas de sus obras debido a su supuesto encuentro con Salinger, por ser el lugar donde vive su amigo Eduardo Lago o por haber visitado a Paul Auster en su casa de Brooklyn. Para terminar diciendo: “me gusta más Nueva York que París. Y no voy a negar ahora que, como hizo Hemingway en mayo de 1918, me habría encantado pasear por Broadway y Manhattan [...] y desfilas como él por la Quinta Avenida” (2003: 155-156).

París acompaña al lector a lo largo de toda la obra de la misma manera que acompañará al autor durante toda su vida. Se convierte así en protagonista absoluta de *París no se acaba nunca*, como ya lo fue en *París era una fiesta*, dejando muy claro cómo muchas obras narrativas dependen enteramente del lugar en el que se desarrollan y sin el cual funcionarían de un modo totalmente diferente.

4.3. EL MAL DE MONTANO

En el año 2002 Enrique Vila-Matas publica uno de sus títulos más celebrados por la crítica: *El mal de Montano*. Esta es probablemente la obra en la que más puede apreciarse el juego metaliterario y autoficticio del autor junto a *París no se acaba nunca*.

El libro representaría, dentro de esta tetralogía del escritor, al autor enfermo de literatura, aquel que vive su vida por y para escribir. Todo lo que pase a su alrededor es susceptible de generar un texto, sea de la índole que sea. Lógicamente estaríamos hablando de un escritor novel que después de haber pasado ya su época de aprendizaje estaría en el momento en el que tiene la necesidad de escribirlo todo, y ya no

sólo de escribirlo, sino de relacionarlo con cualquier ámbito de la literatura, tal y como dice Roberto Brodsky:

Pero ¿qué significa estar enfermo de literatura? Ante todo, significa referir cada accidente o acontecimiento de la vida, por nimio que sea, a la condición de frase leída, de texto recordado, de escritor habitado anteriormente por ese mismo hecho convertido en producto de la imaginación (2007: 261).

Vila-Matas describe así el inicio de la narración:

«El arranque del libro es éste: el joven Montano ha escrito un libro sobre los escritores que dejan de escribir y se ha quedado en Nantes, donde vive con su mujer, paralizado, ágrafo trágico, víctima del mal de no escribir. El narrador, es decir, su padre, es decir un crítico literario de prestigio, viaja a Nantes para ayudar a su hijo a salir del problema y curarle el mal». El principio del libro que iba a sustraer al novelista de su atasco tenía como protagonista a un trasunto fácilmente reconocible, pues Montano –lo sabemos desde el primer momento– «acaba de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir» (Ródenas de Moya, 2007: 280-281).

Cabe destacar de este inicio del libro las continuas reminiscencias a su anterior obra, *Bartleby y compañía*, a través del hijo del protagonista, quien resulta ser un personaje inventado por él mismo. Pero no sólo podemos encontrar referencias a su anterior obra, sino también a la siguiente, *París no se acaba nunca*, de la cual, no cabe ninguna duda con la siguiente cita, ya tenía una idea clara en la cabeza:

Recordé, por ejemplo, los días que viví entre París y Berlín en los años setenta y me consideraba un izquierdista radical y un *underground* y era amigo, entre otros, de Ingrid Caven, Paloma Picasso y Ulrike Meinhof [...]. Y recordé que en aquellos días parecía que mi destino – como el de muchos de mis amigos de generación– iba a ser la soledad, las drogas, la violencia y el suicidio.” (2002: 147).

Toda la obra está llena de reminiscencias, ya sea referidas a títulos del propio autor como a libros de la literatura universal.

Como conclusión de esta breve introducción cabe señalar la idea de ver a este Rosario Gironde como un Quijote moderno, un hombre que viaja por diversos parajes creyéndose personaje de sus propios escritos.

Diversos teóricos se han referido a ello, tal y como vemos en artículos de Domingo Ródenas de Moya (“La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, 2007), Juan Antonio Masólviver Ródenas en un artículo titulado “El nuevo Don Quijote” (2007), o Fernando Valls, que escribió en la revista *Quimera*: “Don Quijote de las Azores o el último novísimo” (2007), título sacado parcialmente de la propia narración del libro.⁵⁶

Aunque no haría falta ir tan lejos, ya que el mismo Vila-Matas escribe en una breve sinopsis en su página web: “el itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en ristre contra los abundantes enemigos de la literatura [...]”, además de referirse a este aspecto en distintos momentos de la obra. Y si hablamos de un Don Quijote moderno, este ha de ir acompañado de una figura esencial: su Sancho Panza. En esta ocasión el fiel escudero de este Don Quijote es un personaje llamado Tongoy que tendrá una importancia capital en la obra. En ningún momento se le presenta como escudero ni como fiel sirviente, tan sólo hay un momento en el que se le nombra como tal cuando el protagonista escribe: “ya sé que estás escribiendo ahí, estás lamentando que no te haya seguido el juego, pero deberías saber recordar que un escudero está obligado a devolver a su señor a la realidad, sobre todo si su señor tiene ínfulas de hidalgo” (2002: 86). Y tal como se espera de él, es un personaje realista que en más de una ocasión intenta que su compañero salga de ese laberinto literario en el que ha acabado por perderse.

El mal de Montano es una obra compleja y completa. Entre muchas de las cuestiones en las que se puede profundizar, una de las más importantes es la estructura del libro, creada como un laberinto para hacer aquello que domina Vila-Matas: desorientar al lector.

⁵⁶ “Disimulaba ante ella haciéndole creer que disfrutaba de unas plácidas y curativas vacaciones cuando en realidad me pasaba el día creyéndome el Don Quijote de las Azores y estaba más enfermo que nunca de literatura” (2002: 85).

4.3.1. ESTRUCTURA DE LA OBRA

El mal de Montano está dividida en cinco partes bien diferenciadas, que aun teniendo continuidad, versan sobre temas totalmente diferentes.

La primera parte es la que da nombre al libro y consiste en una novela corta o *nouvelle* de 90 páginas. En ella, Rosario Gironde, personaje principal de la obra, visita a su hijo, también enfermo de literatura, pero de forma contraria a la suya. En este caso está aquejado de la dolencia de ser incapaz de escribir. De hecho, la obra comienza con una cita explicando esto; probablemente, uno de los párrafos más conocidos del autor:

A finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico (2002: 15).

La enfermedad literaria de ambos (“qué raro todo. Padre e hijo enfermos, con distinta fiebre, de literatura” (2002: 22)) acercará poco a poco a ambos personajes, distanciados desde que años antes su madre se suicidara y Rosario, el protagonista de la obra, empezara un romance con Rosa, una directora de cine:

Bajo la lluvia, camino de La Cigale, se me ha ocurrido hablarle a Montano de mi *enfermedad literaria*, sólo de la mía, por supuesto, no quería hablarle tan pronto de la suya, que era un tema delicado que pensaba tocar con mucho tacto más adelante. Le he hablado de mi enfermedad porque me ha parecido que podía tener efectos terapéuticos comunicarle que su padre se sentía asfixiado por la literatura, a la que deseaba abandonar a la menor oportunidad que tuviera. Me ha parecido que hablarle de mi mal podía rebajar tal vez el suyo al tiempo que con mi confesión me liberaba yo un poco del mío (2002: 28).

Aunque en principio pueda dar la impresión de que el protagonista viaja a Nantes para ayudar a su hijo, más tarde puede apreciarse que en realidad se trata de fines más egoístas: no está allí para reconciliarse con su hijo o para ayudarlo en su regreso a la literatura, sino, como él mismo confiesa, para “airearme un poco y tratar de que al menos durante unos días la literatura no siguiera asfixiándome. Vine a Nantes para ver si podía olvidarme un poco de que soy un enfermo de literatura” (2002: 21). Es en este párrafo en el que empieza a apreciarse la referencialidad de la que el autor hace gala en todas sus obras con ecos del comienzo de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo: “vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (2005: 9), tal como señala Roberto Brodsky (2007: 260). Una referencia nada casual, pues, como luego veremos, Juan Rulfo será de gran importancia en esta tetralogía de Vila-Matas.

La segunda parte es, en palabras de Ignacio Vidal Folch, donde “empieza el vértigo del lector” (2007: 308), debido, principalmente a que en las primeras páginas Rosario Gironde explica que en realidad *El mal de Montano*, la novelita que constituye la primera parte, no es más que eso, una *nouvelle* formada principalmente de hechos ficticios:

No he perdido de vista, en cambio, *El mal de Montano*, la *nouvelle* que terminé de escribir en Faial después de un polvo salvaje, la *nouvelle* en la que se entrelazaba la ficción con mi vida real. Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención (2002: 106).

Por una parte, explica de forma metaficcional el proceso que siguió para escribir su novela corta, y lo hace confesando la mezcla entre lo autobiográfico y la invención, de manera que puede afirmarse que Rosario Gironde, claro alter ego de Enrique Vila-Matas, practica la autoficción en su escritura. Esto le lleva a aclarar muchos de los hechos que narra en la primera parte: explica, por ejemplo, que nunca tuvo una mujer que se suicidara y que Rosa es su amor de toda la vida, aunque esta en realidad no sea directora de cine, sino agente literaria. Y lo más

importante: que nunca llegaron a tener hijos: “de modo que Montano no existe” (2002: 106). En lo que no ha mentido, y eso es algo que se irá apreciando a lo largo de toda la obra, es en su enfermedad.

Esta parte representa el inicio del laberinto de espejos. Comienza diciendo lo que es y no es real. ¿Pero cómo saber que en este caso no está mintiendo? De hecho, a medida que avancemos iremos dándonos cuenta de cómo el autor utilizará esta técnica, con lo que el lector acabará muchas veces perdido, preguntándose si lo que está leyendo es realidad o ficción.

El verdadero objetivo de este capítulo es el de hacer un diccionario de autores que saltaron a la fama gracias a escribir diarios íntimos. El interés por este género viene dado porque, donde quiera que vaya, Rosario Gironde viaja con un diario en el que va apuntando todo aquello que le ocurre así como todo aquello susceptible de convertirse en algún tipo de narración, tal como ya nos decía en la primera parte:

Voy a acostarme, me siento cansado tras el viaje y también fatigado de tanto escribir en este diario que llevo desde hace años y que hoy, ya desde la primera línea –cuando he escrito eso de «A finales del siglo XX, el joven Montano...»– he notado que se me podía convertir, movido por un impulso misterioso, en el impulso de una historia que exigiría lectores y no quedar oculta entre las páginas de este diario íntimo (2002: 21).

Así pues, en esta parte el autor nos hace un inventario de autores, pero Vila-Matas no se queda ahí. Cada entrada de su recopilación de autores de diarios la aprovecha para jugar, una muestra más de su dedicación a la literatura lúdica.

En primer lugar nos ofrece los datos generales del autor, como su nombre, apellidos y fecha de nacimiento y muerte. A continuación hace un breve resumen de su vida y obra, para después perderse en un laberinto de pensamientos que suelen moverse principalmente entre la teorización de diversos géneros y conceptos literarios (autobiografía, autoficción, diarios, pacto autobiográfico...) y diferentes hechos que

ocurren en la vida del protagonista, Rosario Gironde, sobre su enfermedad, sus viajes, su vida y sus ficciones. Pero el autor de este inventario decide dar un paso más allá e introducirse a sí mismo, explicando cosas como de dónde procede el nombre que utiliza:

Que otros se escondan en seudónimos o inventen heterónimos. Lo mío siempre ha sido el matrónimo. ¿Existe esa palabra, existe la palabra matrónimo? Yo diría que existe todo lo que se nombra. Rosario Gironde es como yo firmo mis libros desde siempre, Rosario Gironde es el nombre de mi madre. Muchas veces he tenido que oír que era mi seudónimo. No, es mi matrónimo. ¿Cuántas veces tengo que decirlo? ¿Cómo va a ser el nombre de la madre un seudónimo? (2002: 125).

En su propia entrada puede descubrirse de dónde le viene la obsesión por los diarios: a la muerte de su madre encontró escondidos algunos cuadernos que utilizaba como diario, y que había comenzado a escribir diez meses antes del nacimiento de Rosario Gironde hijo. Un diario en el que la madre también entremezcla datos reales –la mayoría, suponemos– con otros inventados: “detestaba a casi todo el mundo, menos a Margot Valerí, supuesta amiga suya, vieja aviadora chilena, una mujer inventada, tal vez su álgter ego, una mujer inexistente...” (2002: 128) Esta conducta también se aprecia cuando habla de uno de los poemas que completan estos diarios:

Con ser extravagante ese poema, más lo es el modo en que lo dio por terminado, lo explica en el diario tres días después cuando dice que la gata siamesa –tan imaginaria como Margot Valerí– interrumpió con su pata el poema y entonces ella lo dio por concluido, y es más: consideró que lo había escrito la gata (2002: 129).

Por lo demás, como es habitual en Vila-Matas, encontramos numerosas referencias a artistas y personalidades culturales como Henri Frédéric Amiel, Salvador Dalí, André Gide, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Henri Michaux, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Sergio Pitol, Jules Renard o Paul Valéry. A todo esto hay que sumarle fragmentos y poemas copiados de los diarios de su madre y comentarios en respuesta a estos fragmentos. Y, por si no fuera

suficiente, a mitad de este capítulo podemos leer su propio diario entremezclado con el resto de elementos.

Así pues, esta segunda parte no sólo es confusa porque rectifique todo lo que nos ha contado en la primera, sino por la continua mezcla de elementos diferentes. A medida que se va avanzando en el capítulo, el lector se sentirá perdido preguntándose dónde acaba el inventario de autores, dónde empieza el diario del protagonista, y en qué momento pasamos de estos a las reflexiones teóricas del autor.

La tercera parte de la obra lleva como título “Teoría de Budapest”, en referencia a la conferencia que el protagonista de la obra ofrece en dicha ciudad. Sólo a través de este detalle el autor vuelve a relacionar esta parte con las anteriores, concretamente con el segundo capítulo. En primer lugar, la conferencia se enmarca en un congreso Internacional sobre el Diario Personal como Forma Narrativa, género que obsesiona a Rosario Gironde, como ha dejado claro en el desarrollo de la segunda parte, “Diccionario del tímido amor a la vida”. Pero no sólo esto, ya que “Teoría de Budapest” es el título de una de las obras nombradas en el capítulo anterior, cuya autora es Rosario Gironde madre:

Cuando apareció mi primera novela, ese pedante ejercicio de estilo que titulé *Necrópolis errante*, mi madre se limitó a decirme que ella la habría titulado *Teoría de Budapest*. Y cuando le pregunté por qué habría de titularla de esa forma si en mi novela no habría teoría alguna ni se hablaba en ningún momento de la ciudad de Budapest, mi madre sonrió y me dijo que por eso había que titularla de aquella manera, precisamente porque no había en ella ni teorías ni aparecía Budapest. Años después, cuando leí su diario, encontré, en el segundo de sus cuadernos cuadriculados, un largo ensayo escrito en 1956 y titulado *Teoría de Budapest*, donde exponía lúcidas reflexiones sobre la actividad de escribir diarios íntimos, pero en ningún momento mencionaba Budapest, ciudad de la que, a causa de la sangrienta rebelión nacional húngara, se hablaba bastante en los periódicos en ese verano del 56 en el que ella escribió su *Teoría*, lo que tal vez explicaría que la capital húngara apareciera en el título de su ensayo (2002: 130-131).

Así pues, el capítulo comienza con la presentación del autor y las débiles circunstancias en que se encuentra, ya que, según declara, se ha negado a comer y a ducharse: “llevo varios días de radical ayuno en Buda, sólo dos bocadillos en una semana, siete zumos y agua. Pero quiero que desde el principio quede claro que tengo hambre porque quiero, pues he rechazado, por ejemplo, comer en el Kakania” (2002: 208).

Todas estas acciones obedecen a una estrategia del personaje, con el fin de representar un papel ante el público:

Ayunando en Buda he buscado, de una forma totalmente deliberada, aparecer hoy ante ustedes débil y aparentemente con el control perdido de mis pensamientos, aunque ni mucho menos con todo el control perdido de mis pensamientos, lo suficiente sólo para lograr que presencien en tiempo real y en directo la construcción en público del diario personal de un escritor que tiene hambre y que se complace en dictar su conferencia al borde del abismo, jugarse la vida a la vista de todos, dictar con cierto riesgo unas palabras nocturnas en torno al diario como forma narrativa, situándose siempre al borde de ese abismo, pero aferrándose a él en difícil equilibrio (2002: 208).

Pero este no es el único elemento al que recurre en su presentación, ya que también hace referencia a sus dos acompañantes: Rosa, su pareja, de la que ya ha hablado largo y tendido en su obra, y que aparece en primera fila vestida como una pordiosera con el único fin de acompañar al protagonista, y Tongoy, el fiel escudero de Rosario Gironde hijo: un ser al que describe físicamente como una persona idéntica al Nosferatu de la película de Murnau, de 1922. A lo largo de la obra nos narra cómo le conocieron su pareja y él en un viaje, mientras se divertía matando moscas en un vaso lleno de una bebida alcohólica. Habla también de su participación en una película como ballenero o de cómo se puso al mando del director de cine italiano Fellini. El autor de la conferencia nombra a Tongoy en repetidas ocasiones como su áter ego y le acusa otras tantas de mantener una relación secreta y traicionera con Rosa. A todo esto sólo falta añadir que, contra todo

pronóstico, este personaje no es una invención del autor sino que existe en realidad. Su nombre es Daniel Zapognikof, aunque era más conocido como Daniel Emilfork. Este actor chileno murió en el año 2006 y, tal como le presenta Vila-Matas, se trata de un conocido actor que trabajó con directores como Fellini o Polanski y que participó en famosas películas como *La ciudad de los niños perdidos* (1995), de Jean-Pierre Jeunet. Físicamente es la viva imagen que el autor da de él en la narración y, por supuesto, no nos miente cuando dice que mantenían una amistosa relación, como podemos ver en la siguiente foto colgada en la web del autor.



Fig. 19

Sin embargo, hacia la mitad de la conferencia lleva a cabo un cambio de rumbo, como ya ocurrió en la transición entre el primer capítulo y el segundo, y acaba confesando que en realidad está haciendo lo que mejor se le da al autor de la obra:

Deben de estar ustedes pensando que ya es hora de que les diga que ni Rosa ni el monsieur [Tongoy] existen, pues no hay nadie en la primera fila, y además, de haber estado ahí sentados Rosa y el monsieur, estarían tan indignados que no me habrían permitido continuar (2002: 219).

No sólo reconoce el hecho de que ambos personajes no estén presentes en la sala y no se correspondan en absoluto a la imagen que ha querido dar de ellos, sino que desmiente el otro *leitmotiv* de la conferencia: “díganos –deben de estar ustedes pensando– que ellos dos no existen y de paso confiese que no tiene hambre después del banquete que han dado en el Kakania hoy en su honor” (2002: 219).

De esta manera nos encontramos con que la conferencia escrita ocupa treinta y ocho páginas, de las cuales catorce son una farsa, por lo que el autor se excusa diciendo:

Está bien, señores y señoras, distinguido público húngaro, voy a dar un golpe de timón, un viraje de vampiro. Diré verdades después de haberles ligeramente mentido. No tengo la menor hambre y nada más cierto que no hay nadie en la primera fila y que aquí el único con aspecto de vampiro [...] soy yo. Pero esto no significa que ni Rosa ni el monsieur no existan, que no estén en Budapest (2002: 219-220).

De la misma manera nos confiesa que la conferencia no es idea suya en absoluto, sino de Tongoy, que ha escrito las líneas de la extraña intervención de Rosario Girondo hijo, y añade la verdadera finalidad de su actuación:

Inventé la condición vagabunda de estos tres personajes siguiendo las instrucciones del monsieur, cuyo diseño de la conferencia exigía una parte ficcional –no muy propia de las convenciones de las conferencias–, que pudiera ser mezclada, bajo el signo del teatro, con la parte ensayística (2002: 221).

Por otra parte, el mismo personaje le aconseja:

Que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa. Y que repitiera incluso la estructura de mi manuscrito barcelonés, pasando de la ficción a la realidad (2002: 221).

Llegados a este punto es evidente la semejanza que existe entre Rosario Girondo y Enrique Vila-Matas. Semejanza que se puede inferir a lo largo de la obra, pero que a partir de este momento se convierte en un hecho irrefutable. Además, llama la atención la referencia a la obra

que está escribiendo, esa mezcla de géneros que, si bien podría estar refiriéndose a la misma que tenemos en las manos, *El mal de Montano*, encajaría de forma mucho más perfecta con la obra que el autor presentaría el siguiente año: *París no se acaba nunca*. Así pues, no cabe duda del enorme interés literario tanto de la presente obra como de este capítulo titulado “Teoría de Budapest”, cargado de referencialidad y géneros híbridos.

La cuarta parte lleva por título “Diario de un hombre engañado” y, tal como resume su título, se trata de un diario personal del protagonista, que repasa todos los hechos ocurridos en la narración con distancia, pues esta parte tiene lugar diez meses después al resto de capítulos. Las entradas del diario, sin motivo aparente, son en su gran mayoría los días 25 de cada mes; de esta manera, comienza el 25 de septiembre y continúa con el mismo día de octubre, noviembre y diciembre, sin entradas intermedias. Como siempre, detrás de la pluma de Rosario Gironde se esconde, o ya ni siquiera eso, pues en realidad no hace ningún esfuerzo por ocultarse, Vila-Matas. Repasa algunos momentos de la historia contemporánea, tales como el ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre, fecha en la que el autor se encuentra escribiendo este libro.

Algo que hay que destacar de la narración es el hecho de que no se prodigue en este hito histórico, ya que tan sólo se refiere a ello en una frase: “hace dos semanas, el sábado día 11, atacaron Manhattan. Me afectó la noticia [...]” (2002: 246), tal como hicieron otros escritores, como Paul Auster, amigo de Vila-Matas y escritor neoyorkino que toca tangencialmente el tema, tan sólo por dejar constancia de ello, en *Brooklyn Follies* (2005), y no hicieron otros tantos que aprovecharon el suceso para escribir historias centradas en los ataques a Manhattan. El autor repasa todos los hechos que le han ido ocurriendo en los últimos meses, como la conferencia de Budapest del capítulo anterior, y de la

que según nos cuenta salió con un sabor agrio, pues no sabía cómo poner fin a su intervención y lo hizo de la peor manera posible, es decir, echando a los asistentes: “hagan el favor, váyanse todos, desaparezcan, no estoy ya para nadie, la conferencia ha llegado a su final” (2002: 247).

También este diario personal del protagonista es una introducción perfecta a otro de los libros de esta tetralogía del escritor, *Doctor Pasavento*, pues Rosario ha decidido fugarse y desaparecer sin dejar rastro tomando como ejemplo a Robert Walser, eje de la novela de Vila-Matas que acabo de nombrar.

Por otra parte, se relaciona también con la quinta y última parte del libro, pues es aquí donde alude por primera vez al Festival de Literatura de Matz, al que está invitado y sobre el que girará el final de la obra.

En las últimas páginas de este capítulo, en una entrada que tiene lugar el 21 de abril, vuelve a reflexionar sobre su condición de enfermo de literatura, cerrando definitivamente el tema que le llevó a comenzar la narración: “ya no soy el rígido enfermo de literatura de antes” (2002: 299); y no sólo sobre esto, sino también sobre la relación entre la literatura y la vida:

Precisamente porque la literatura nos permite comprender la vida, nos habla de lo que puede ser pero también de lo que pudo haber sido. No hay nada a veces más alejado de la realidad que la literatura, que nos está recordando todo momento que la vida es así y el mundo ha sido organizado *así*, pero podría ser de otra forma. No hay nada más subversivo que ella, que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan. Magris, por ejemplo, lo sabe muy bien, le interesa mucho lo que pudo haber sido si la Historia o la vida humana hubieran tomado otra dirección. A todos los que les interesa eso, les interesa leer. No es apostolado. Después de todo, hay días –como hoy– en que no les recomendaría leer ni a los topos de Pico, ni a mis peores enemigos (2002: 302).

Por último, el libro termina con un capítulo corto de apenas diez páginas que lleva por nombre “La salvación del espíritu” y trata sobre el Festival de Literatura al que Rosario Gironde ha sido invitado en Suiza,

el cual tiene lugar en la cumbre de una alta montaña, evento que aprovecha para criticar los congresos sobre literatura:

Aquella reunión no tenía nada de simpática ni de exótica ni de original. Era en realidad un congreso literario más de los muchos que hay esparcidos por el mundo de la corrupción. Era un congreso de imbéciles, de idiotas de asilo, de poetas de labios abultados y ojos porcinos que parecían estar cavando agujeros para sentarse dentro (2002: 311).

El género del diario sigue siendo de gran importancia en la narración y así lo demuestra Rosario al decir que “*Diario de viaje a Italia, por Suiza y Alemania*, de Michel de Montaigne, fue desde el primer momento una inmejorable compañía para mi largo desplazamiento a los Alpes” (2002: 306); para a continuación explicar la importancia del autor y su obra: “el diario e Montaigne es un testimonio de los experimentos o atrevidos ensayos sobre la subjetividad en el texto en los que trabajaba de forma tan innovadora su autor, viajero a caballo por la Europa del siglo XVI” (2002: 306)⁵⁷. La obsesión por el género del diario demostrada en los anteriores capítulos regresa al hacer de esta breve quinta parte un diario de viajes de Rosario Gironde.

Finalmente, la obra termina envuelta en un halo de misterio y misticismo en la cumbre de la montaña Matz, con apariciones y desapariciones, y el protagonista despidiéndose de su enfermedad: “Adiós, Montano, adiós” (2002: 315).

4.3.2 EL ORIGEN DE *EL MAL DE MONTANO*

Una de las curiosidades de este libro es que la idea no es original, la historia y los personajes no fueron creados en principio para formar

⁵⁷ Michel de Montaigne fue un humanista del siglo XVI que creó el género que hoy conocemos como ensayo, nombre proveniente de su obra *Ensayos*. El diario de viaje al que Enrique Vila-Matas se refiere son las notas que tomó en sus travesías por varios países de Europa entre 1580 y 1581, aunque no llegaron a ser publicadas hasta 1774.

parte de un libro que llevaría por título *El mal de Montano*, sino que son parte del relato *Monólogo del café Sport*. La breve narración, de apenas 2000 palabras y ganadora del XII premio de la UNED de narración breve en 2001, cuenta la misma historia que *El mal de Montano*: un escritor enfermo de literatura que hace diferentes viajes, ya sea a Nantes a visitar a su hijo (Rodolfo en lugar de Montano), enfermo de literatura también, o a las Azores para olvidar su obsesión con las letras, donde conoce a Tongoy.

En lo referido a la enfermedad del protagonista el relato es mucho más esclarecedor que *El mal de Montano*, pues en vez de diluirlo a lo largo de la obra lo resume en tan sólo unas líneas:

Verá usted, yo estaba enfermo de literatura, lo mío era grave y alarmante, leía el mundo como si fuera la prolongación de un interminable texto literario, estaba impregnado de literatura, hablaba en libro. No desdeñaba como carne literaria prácticamente nada, es decir, estaba condenado a fijarme en todo: en las lágrimas de la viuda, pero también en sus piernas enloquecedoras, en la mosca que reposaba en la nariz de la carnicera, en la mágica luz que invade las ciudades en el instante final del atardecer. Era un fastidio porque no es que me interesara la literatura, no es que sintiera cierta atracción por ella, no, es que yo era literatura (2001: 27-28).

Así pues, el protagonista decide viajar a Nantes para visitar a su hijo, quien al contrario que él es incapaz de escribir y a quien presenta en un párrafo idéntico al de la novela, con la única diferencia como ya he dicho de que en vez de Montano aquí se llama Rodolfo.

Tras este viaje, su mujer, también Rosa, le insta a tomarse unas vacaciones junto a ella para olvidarse de su problema, por lo que deciden irse juntos a las Azores. Rápidamente pasa a presentar a Tongoy, uno de los personajes principales de *El mal de Montano*, incidiendo también mucho en su físico y en su parecido con Drácula, y nos da su nombre real, Felipe Schulz, aunque, como ya hemos visto, se trata tan sólo de un juego de máscaras, pues el personaje existe en la realidad y es conocido por Daniel Emilfork. Finalmente este personaje se convierte en el salvador del narrador y a través de ambos asistimos

al breve ensayo sobre la muerte de la literatura, con lo que el narrador encuentra la cura para su enfermedad.

4.3.3 EL GÉNERO DE LA CONFERENCIA

Las conferencias ocupan en la literatura de Enrique Vila-Matas un lugar privilegiado. Muchas de las obras del autor giran en torno a una, ya sea *París no se acaba nunca*, en la que estamos leyendo la narración de uno de estos eventos, *El mal de Montano*, donde también se narra el transcurso de otras, *Extraña forma de vida*, una breve y divertida novela de 1997 en la que todos los hechos que se cuentan están enfocados en cómo prepara el protagonista una intervención que hará al final del libro; o *Aire de Dylan* (2012), cuya parte central son las conferencias que el protagonista, Vilnius, ofrece en congresos o librerías sobre todos los hechos que le han ido ocurriendo desde la muerte de su padre.

Sin embargo, esta obsesión del autor por plasmar un género muy poco extendido en la literatura como es el de las conferencias no es algo meramente literario, pues en la vida real las ponencias que ofrece en congresos o en presentaciones de libros son de lo más atípicas y, una vez que se ha asistido a ellas, todas las vivencias extrañas que cuenta sobre sus intervenciones en las obras resultan mucho más creíbles. Por ejemplo, en el año 2011 Enrique Vila-Matas ofreció en la fiesta de la literatura Kosmopolis de Barcelona junto a Eduardo Lago una charla de lo más inusual. En primer lugar hablaron sobre una visita que el autor barcelonés hizo a Nueva York, donde reside el segundo. Allí, mientras teorizaban sobre la relación existente entre el escritor, el lector y los personajes, hablaron sobre un hecho insólito que les ocurrió en uno de los cementerios de Nueva York, donde aseguraban haber visto a Thomas Pynchon, el misterioso autor norteamericano que evita

mostrarse en público. Para corroborar esto decidieron hacer una videoconferencia con el supuesto guarda de dicho cementerio, que se lanzó a hablar sobre literatura y sobre los diferentes autores que le gusta leer mientras pasea entre las tumbas. Es fácil pensar, a poco que se conozca la forma de narrar del autor, que todo lo que allí se nos contó no era más que pura ficción, y es que para Vila-Matas, tal como señala en *El mal de Montano*, “[la conferencia] exigía una parte ficcional –no muy propia de las convenciones de las conferencias–, que pudiera ser mezclada bajo el signo del teatro, con la parte ensayística” (2002: 221). Y si bien en este fragmento se está refiriendo en concreto a *La teoría de Budapest* que ofrece en el libro, puede ampliarse fácilmente a cualquier intervención que haga el autor. Sobre esa misma idea señala unas páginas más adelante “o en el de conferencias como la mía, que tenían un acento teatral” (2002: 248).

Las conferencias son un reflejo de su forma de escribir, y su forma de escribir es un espejo claro de sus conferencias. En ellas inventa hechos que nunca ocurrieron en la vida real para llegar a una conclusión en la que, sin apenas darnos cuenta, nos introduce con el único fin de hablar de literatura.

4.4. *BARTLEBY Y COMPAÑÍA*

Bartleby y compañía marca el inicio de la tetralogía del escritor desde un punto de vista cronológico, ya que, publicada en el año 2000, fue la primera en salir al mundo editorial. Sin embargo, dentro de ella representa el tercer libro, puesto que *Bartleby y compañía* caracteriza la etapa en la que el autor se halla vacío de ideas. Después de haber tenido una época de esplendor en la que todo era susceptible de convertirse en literatura, llega un momento en que el autor ya no tiene nada más que escribir, bien porque ya no le queda nada dentro que deba

ser plasmado en papel, bien porque es incapaz de hacerlo al no saber cómo continuar. Es de esto de lo que habla en este título Enrique Vila-Matas, de todos aquellos escritores reales que un día, sin motivo aparente, dejaron de escribir, por lo que decide hacer un inventario de todos ellos. Tal como nos explica el autor a través del protagonista de la obra:

Por lo demás soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo –8 de julio de 1999– este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys (2000: 11).

Los “bartlebys” es el nombre que el autor decide dar a los escritores que un día, de repente, dejan de escribir y a los que, al igual que con Montano, diagnostica de enfermos de literatura, si bien se trata de una enfermedad totalmente contraria a la anterior: “es lo que me propongo hacer en este diario o notas a pie de página: reunir a un buen puñado de bartlebys, es decir, a un buen puñado de escritores tocados por el Mal, por la pulsión negativa” (2000: 12).

Todos los escritores de los que irá hablando son aquellos a los que llama “los escritores del No”, los que se dedican a la literatura del No, es decir, no sólo a la negación de todo lo que se ha hecho en el arte de la escritura hasta el momento, sino a llevar la negación al extremo, a la creación cero, a la página en blanco. El propio autor lo explica de la siguiente manera:

Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave –pero sumamente estimulante– de la literatura de este fin de milenio (2000: 12-13).

Todo ello en el fondo es, como apunta Vila-Matas, un gran exponente de la época en que vivimos y en que vivieron los autores que

aquí son recogidos: ya todo está dicho, ya no se puede hacer nada nuevo y, por tanto, no merece la pena seguir en ello. Esto convierte el texto de *Bartleby* en un claro ejemplo de posmodernidad, no sólo por todas las estrategias textuales utilizadas por el autor, sino también por la filosofía de la que surge el texto, bajo la admiración de los que se dieron por vencidos y encontraron la solución en el silencio, en la “no escritura”.

A pesar de todo esto, el autor declara que lo que realmente subyace bajo estos escritores que se niegan a escribir es un tema mucho más vital, pues de lo que Vila-Matas habla en este libro de forma encubierta es de todos aquellos que viven y un día dejaron de hacerlo, según afirma en su página web.

A lo largo de diversos puntos de la obra, el autor hablará sobre el tema de la no escritura y llegará a una conclusión no exenta de ironía: “he estado pensando en toda la gente que no escribe y de repente me he dado cuenta de que en realidad más del 99 por ciento de la humanidad prefiere, al más puro estilo *Bartleby*, no hacerlo, prefiere no escribir” (2000: 58).

Otra de las cuestiones generales del libro es el origen de la palabra “*bartleby*”. Como es sabido este proviene de la literatura, en concreto de Herman Melville, mundialmente conocido por su novela *Moby Dick* (1851). En su libro de relatos *Cuentos de Piazza* del año 1856 incluye el relato “*Bartleby, el escribiente*”. En él se nos sitúa en una oficina de Wall Street de copistas o escribientes a la que llega un nuevo trabajador llamado *Bartleby*, que cumple su trabajo de forma rápida y eficaz. Sin embargo, cuando su jefe o sus compañeros le piden que haga una tarea fuera de su trabajo, como llevar unas cartas al correo o revisar un trabajo ya terminado, él siempre contesta: “preferiría no hacerlo”. En un principio parece que simplemente se niega a hacer trabajo extra, pero a medida que avanza el relato el protagonista se acaba convirtiendo en el reflejo de la negación, pues ante preguntas por el

lugar del que procede, o sobre su vida personal él siempre responde lo mismo: “preferiría no hacerlo”. La situación acaba por agravarse hasta el punto de que Bartleby decide parar totalmente su trabajo:

Al día siguiente noté que Bartleby no hacía más que mirar por la ventana en su sueño frente a la pared. Cuando le pregunté por qué no escribía, me dijo que había resuelto no escribir más.
– ¿Por qué no? ¿Qué se propone? –exclamé–. ¿No escribir más?
–Nunca más (1999: 26).

Finalmente Bartleby alega: “he renunciado a copiar” (1999: 27).

El cuento termina cuando Bartleby es encerrado por no querer moverse del lugar en el que ha decidido quedarse y, una vez en la cárcel, decide que prefiere no comer, llevando la negación al extremo y acabando con la muerte del protagonista.

El relato habla de la negación y de la absoluta renuncia a la escritura, tema que se mantiene en *Bartleby y compañía*. El protagonista de la narración, un anónimo poco agraciado que carga con una joroba y con la soledad más absoluta, es un gris oficinista que quizá algún día estuvo cerca de no serlo, pero finalmente se convirtió en lo que es tras renunciar a escribir, exactamente como hace Bartleby en el relato de Herman Melville: “hace veinticinco años, cuando era muy joven, publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor. Desde entonces, a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, y de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos” (2000: 11).

En primer lugar, resulta interesante que *bartleby* aparezca resemantizado. Ya no se trata de un nombre propio, pues Enrique Vila-Matas lo transforma en un nombre común para designar a todos aquellos que un día dejaron de escribir en un ejercicio de metonimia. Así la obra puede gustar o desagradar al público lector, pero hay que reconocer un gran mérito al haber designado a este grupo de autores y el hecho de que dicho nombre desde el momento de la publicación del

libro se generalizara y persista hasta hoy para referirse a los escritores que un día dejaron de escribir.

Este gris oficinista, protagonista de *Bartleby y compañía* encuentra una especie de salvación en encontrar a todos aquellos que un día sufrieron su mismo mal, por lo que decide hacer un inventario de todos aquellos autores que un día renunciaron a escribir, que decidieron seguir los pasos del Bartleby de Melville. Con esto Vila-Matas, a través de su personaje, como hace en todos los libros en los que introduce ensayo y teoría, emprende el proyecto de recoger una gran cantidad de nombres de la literatura universal. El libro lleva una altísima carga de referencialidad, lo que dificulta la total comprensión de la obra. Por poner algunos ejemplos, habla de Robert Walser, de Juan Rulfo, quien tras escribir *Pedro Páramo* estuvo treinta años sin volver a escribir, o de Rimbaud, que tras publicar su segundo libro decidió abandonar el mundo de la escritura, contando tan sólo con diecinueve años. También encontramos el nombre de Pepín Bello, quien renuncia a escribir no porque no tenga nada más que contar sino porque no se considera importante a sí mismo, o a Salinger, el autor de *El guardián entre el centeno* (1951), que tras esta y otras tres creaciones dejó de publicar y de aparecer en público para proteger su vida privada. También aparecen otros nombres no necesariamente vinculados a la literatura como Marcel Duchamp, que renunció a la pintura y a los colores. De esta manera, Enrique Vila-Matas va completando una lista inacabable. Sin embargo, no se dedica únicamente a ir enumerando a todos estos autores, sino que relata los hechos y el contexto de cada uno de estos artistas, intentando acercarse a por qué dejaron de practicar su arte, a qué les llevó a preferir no escribir, así como las razones que cada uno de ellos dio para dejar de hacerlo.

Con lo visto hasta el momento del título surge una pregunta: ¿a qué género pertenece?

Es difícil catalogar la obra. Si *El mal de Montano* y *París no se acaba nunca* ya tienen serias dificultades para poder adscribirse a un género concreto, este *Bartleby y compañía* las tiene aún mayores. Según el autor, se trataría de un “diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible” (2000: 11). Sobre esta cuestión, Roberto Bolaño dice en un artículo que versa sobre el libro:

¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías prestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre es que estamos ante otra cosa, que puede ser una mezcla de todas las anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir, una novela híbrida que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida (2007: 181).

Por su parte, Rafael Conte opina que:

Así las cosas, *Bartleby y compañía* puede ser leída como una novela – que lo es–, como un conjunto de cuentos –que también–, como un ensayo –ídem–, o como una serie de anécdotas y relatos metaliterarios, que desembocan en una reflexión bastante desesperada sobre la escritura y el silencio (2007: 204).

También Paul Ingendaay ha hecho referencia a esta cuestión de forma bastante acertada cuando dice:

El libro *Bartleby y compañía* del escritor español Enrique Vila-Matas como “novela” es sólo un ejercicio modesto, e incluye tan pocas páginas verdaderamente novelescas que no se puede afirmar que en verdad sea una novela propiamente dicha. Sin embargo, el libro merece la atención como ensayo literario y crítico-literario (lo que ocupa el noventa por ciento de la totalidad del texto) (2007: 232).

Cuando Vila-Matas terminó de escribir *Bartleby y compañía* la obra estuvo a punto de volverse en su contra, ya que cerca estuvo de convertirse en uno de ellos, lo que entronca con la obra que escribió a continuación, *El mal de Montano*. En diferentes ocasiones ha declarado que después de terminar este libro él mismo se quedó estancado y sin

ideas, y que esto fue lo que le llevó dos años después a poder continuar con su carrera: “quedé paralizado como escritor tras publicar *Bartleby y compañía*, pero hallé precisamente en mi problema de escritor paralizado la inspiración para regresar al mundo de la creación de ficciones. Le trasladé a Montano, un hijo inventado, ese problema, ese mal” (Ródenas de Moya, 2007: 280-281); a lo que el mismo crítico añade: “su caso muestra con inusitada diafanidad cómo la crisis de la literatura en la modernidad, cuando se expresa en su forma más autocrítica, desemboca en el silencio” (2007: 280); afirmación íntimamente relacionada con la idea tratada anteriormente sobre la literatura del No.

Con respecto a la primera parte de *El mal de Montano*, la nouvelle escrita por el protagonista, Rosario Gironde, pueden verse las claras equivalencias entre esta, *Bartleby* y la propia experiencia de Vila-Matas, pues Montano, el supuesto hijo del personaje del libro, ha escrito un libro sobre los escritores que un día dejaron de escribir, con la desgracia de que este se ha vuelto en su contra y ha caído enfermo de literatura, transformándose él mismo en uno de esos autores. Además, esta primera parte del libro podría considerarse como una entrada más al diario de *Bartleby y compañía*, un nuevo nombre que se añade a la interminable lista que ese anónimo oficinista intenta completar. De hecho, así lo indica el autor cuando en dicha obra escribe:

Pensé en pleno insomnio anoche en este cuarto que en cuanto viera hoy a Montano le diría que, en el caso de que su único problema fuera el bloqueo literario, éste tenía una fácil solución. La solución Duchamp. Es decir, dedicarse tranquilamente a no hacer nada (2002: 32).

O lo que es lo mismo: la solución *Bartleby*.

Por otra parte, esas primeras páginas de *El mal de Montano* toman una nueva dimensión, ya no relacionadas con el resto de los capítulos de la obra sino con la propia vida del escritor, y es que como ya dijo en una entrevista con Bernardo Esquinca en el periódico *Mural*

de Guadalajara (México): “muchas de las cosas que me sucedían en la vida cotidiana mientras trabajaba en *el Mal de Montano* las introduje con carácter de ficción dentro de mi libro”. Si el conocido inicio del libro es el primer punto que el autor extrae de su propia vida, más adelante lo retomará y completará al decir “el año pasado, sin ir más lejos, me sirvió [el diario personal] para refugiarme en él cuando quedé trágicamente bloqueado como escritor tras publicar *Nada más jamás*, mi libro sobre los escritores que renuncian a escribir” (2002: 109).

La relación entre ambos títulos del autor no acaba ahí. A lo largo de esta tetralogía del escritor hay una serie de figuras de la literatura universal que se van repitiendo en muchas de las páginas de los escritos, como es el ejemplo de Robert Walser o de Herman Melville. En *Bartleby y compañía* no trata al escritor directamente, sino, como ya hemos visto, a través de uno de sus relatos más famosos, *Bartleby el escribiente*. Pero en su siguiente libro da cierta continuidad a este autor a través principalmente de uno de los personajes protagonistas de la obra: Tongoy, el extraño amigo que Rosario Gironde conoce en una terraza. Este personaje del que también dice que guarda cierto parecido con Nosferatu acaba siendo protagonista de uno de los supuestos cortos de la mujer de Rosario Gironde sobre balleneros, y a través de todo ello el autor acerca al lector a *Moby Dick*, la obra más conocida de Herman Melville.

4.5. DOCTOR PASAVENTO

En el año 2005 Enrique Vila-Matas pone fin a su tetralogía metaliteraria y autoficticia con la obra *Doctor Pasavento*, y lo hace doblemente, pues es el último trabajo publicado de los cuatro y, además, representa la última fase del escritor. Tras haberse iniciado en la escritura en *París no se acaba nunca*, convertirse en un autor

obsesionado con la escritura en *El mal de Montano* y pasar a ser un enfermo incapaz de escribir en *Bartleby y compañía*, encontramos que tan sólo queda un último paso lógico: el del autor que desaparece. Eso es precisamente de lo que trata este último libro que, aun teniendo los mismos problemas de género que los otros tres libros, es, sin duda, el que más cercano está a la novela. *Doctor Pasavento* cuenta la lucha de un escritor por desaparecer sin dejar rastro, cansado de una vida pública que odia. De esta manera, cuando se dirige a Sevilla a un encuentro literario con el autor vasco Bernardo Atxaga, decide desaparecer. Empieza por no presentarse a su cita en la estación con la persona encargada de recogerle y decide emprender un viaje por diferentes ciudades, con lo que la narración se convierte, en cierto modo, en un diario de viajes.

La primera parada que hace es París, aunque, a diferencia de *París no se acaba nunca*, no hace un recorrido por diferentes puntos de la ciudad, sino que se limita a hablar de un punto concreto, la Rue Vaneau, ejerciendo como un guía turístico que quiere mostrar al lector todos los secretos que esconde la calle: desde una farmacia con más de cien años hasta una casa supuestamente abandonada donde en el pasado vivieron Karl Max o Antoine de Saint-Exupéry, autor de *El principito* (1943), o la residencia oficial del primer ministro francés. Todos estos lugares son totalmente reales, sin un ápice de invención, tal como puede comprobarse con un simple vistazo a *Google Maps*.

Otras de las ciudades por las que pasa son Nápoles, en la que el escritor se desdoblará convirtiéndose en el doctor Ingravallo, o la pequeña ciudad suiza de Herisau, lugar al que va con un objetivo muy claro: encerrarse de forma voluntaria en el mismo manicomio en el que vivió Robert Walser. El escritor suizo, que se ha convertido en el héroe moral y literario no sólo de este Doctor Pasavento/Doctor Ingravallo/Doctor Pynchon sino del mismo Enrique Vila-Matas, se

encerró también voluntariamente en aquel manicomio, donde encontraría su muerte un día de nieve mientras paseaba por los alrededores.

Sobre estos viajes Gonzalo Navajas señala:

En *Doctor Pasavento* la trayectoria narrativa se traslada al extrarradio de la vida política y cultural italiana, no Roma o Milán sino Nápoles y, dentro de esa ciudad, el mundo extralegal y extranormativo de la Cosa Nostra, en cuyo medio el solitario narrador de *Doctor Pasavento* realiza la búsqueda de su yo más definitorio y genuino. Incluso, cuando uno de los alter ego de Vila-Matas se adentra en un núcleo fundamental de la cultura europea como la ciudad de París, el personaje orienta su *flânerie* baudelairiana no hacia los referentes de la cultura académica y convencional, la ruta de los museos, el Louvre o los campos elíseos, sino hacia los aledaños culturales de esa ciudad donde hallaron amparo en algún momento los múltiples heterodoxos y creadores de utopías pasadas, como Karl Marx o Bakunin, por ejemplo (2008: 55).

Los viajes a estos lugares representan la metáfora del deseo del personaje de convertirse en un *outsider*; es decir, mantenerse dentro del mundo cultural pero lejos de su centro, establecido en un lugar apartado que la mayoría de personas desconoce y que, por ende, le hace sentirse distinto y, en cierto modo, superior.

Robert Walser ocupa un lugar privilegiado en esta tetralogía, ya que aparece nombrado en todos los libros que la forman, y es en *Doctor Pasavento* donde alcanza una importancia capital, entre otras cosas por un estilo literario similar entre ambos, pues cabe señalar que las obras de Robert Walser son semejantes desde el punto de vista estilístico a las del autor catalán, ya que en ellas puede encontrarse una mezcla de autoficción, metafiction, ensayo y narrativa. En general, se trataría de uno de los maestros de Enrique Vila-Matas, e incluso en el objetivo que el narrador busca en *Doctor Pasavento*, el de desaparecer, encuentra claras conexiones con él: “«Qué extraña depravación alegrarse secretamente al comprobar que uno se oculta un poco», recuerdo ahora que escribió Walser en cierta ocasión” (Vila-Matas 2005: 47); a lo que añade muchas páginas después: “en mi caso, más que un poco, voy a

esconderme por completo” (2005: 290). Y ya no sólo actúa como un héroe literario para el autor, sino también como un héroe social a muchos niveles:

Cuando recuerdo ese instante siempre pienso que debería haberle dicho esto: «Me interesa el factor Walser. Da igual si él fue como quiero verle yo. El hecho es que él, aparte de ser un maestro en el arte de la desaparición, da la impresión de haber sabido ver antes que muchos hacia donde evolucionaría la distancia entre Estado e Individuo, máquina de poder y persona. ¿Me sigue usted? Me gustan en Walser su ironía secreta y su prematura intuición de que la estupidez iba a ir avanzando ya imparable en el mundo occidental. En este sentido yo creo que él, tal vez sin saberlo, dio un paso más, facilitó a Kafka la descripción del núcleo del problema, que no es otro que la situación de absoluta imposibilidad del individuo frente a la máquina devastadora del poder. ¿Me sigue usted? Me gusta en Walser, por otra parte, su heroico afán de librarse de la conciencia, de Dios, del pensamiento, de él mismo» (Vila-Matas 2005: 248).

Para el protagonista la desaparición es el principal objetivo, aunque este esconde un deseo aún mayor que se deja ver en algunas ocasiones. Tal como ya hemos señalado, el personaje, cansado de su vida pública y de su vida privada poco satisfactoria, decide desaparecer sin dejar rastro, pero cuando ya lleva un tiempo desaparecido, una semana concretamente, empieza a preguntarse si ya se habrán dado cuenta todas las personas a su alrededor de su desaparición. A partir de aquí empieza a aflorar la necesidad de desaparecer para ser encontrado, como una forma de llamar la atención. De hecho, no son pocas las veces que nombra a Agatha Christie, autora que fingió su desaparición durante once días y que fue buscada por gran cantidad de personas, a diferencia de Pasavento:

Intento imitar los famosos once días en que Agatha Christie estuvo misteriosamente desaparecida hasta que fue localizada en un balneario del norte de Gran Bretaña, y es patético porque, aunque sólo llevo cuatro por aquí, voy comprendiendo que puedo ir perfectamente más allá de los once días sin que, a diferencia de Christie, a la que buscó *todo el mundo*, nadie me eche en falta (2005: 59-60).

Y, finalmente, en el último tercio de la narración deja ver que ese es su verdadero deseo oculto, ser encontrado:

En realidad, dejando aquellas dos puertas abiertas, acababa de imitar lo que hiciera Agatha Christie en la noche de aquel viernes 3 de diciembre de 1926 cuando dejó Styles, su casa del condado de Berkshire, y desapareció dejando su coche con las puertas abiertas, tal vez buscando que la buscaran.

En cuanto a mí sólo puedo decir que, en ese tren que me conducía de regreso a Herisau, imaginé todo eso, imaginé que dejaba en Parma mi coche alquilado, lo dejaba con las puertas abiertas y me iba a pie por la carretera esperando que no me encontraran nunca, aunque tal vez, con aquel coche abandonado de aquella forma tan llamativa, en realidad no andaba buscando otra cosa que el que me buscaran o, como mínimo, advirtieran al menos que me había esfumado (2005: 265).

Algo que en realidad ya había confirmado en la primera página de la narración:

- ¿De dónde viene tu pasión por desaparecer? [...] -Pues no lo sé – terminé al poco rato contestando–, ignoro de dónde viene, pero sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo (2005: 11).

Al mismo tiempo, dejando entrever cierta bipolaridad que irá desarrollando a lo largo de la obra, pretenderá y deseará vivir la vida de uno de sus padres:

Mi querido padre del Paseo de San Juan aspiraba a ser un don nadie, y bien que lo logró. Tenía la impresión de que no ser nadie le ahorraría problemas y le permitiría vivir tranquilo, dedicado a su trabajo de subalterno, al cuidado cariñoso de la familia y esos puzzles con los que tanto se entretenía. Aspiró siempre a pasar desapercibido y se alegraba de ser una persona entre muchas y de saber sumergirse a fondo en las multitudes [...]. Fue, creo yo, un maestro en disimular su angustia en lo más profundo de las tinieblas más ínfimas e insignificantes (2005: 211-212).

Este padre finalmente se convierte en otro héroe moral para el protagonista y en otro ejemplo a seguir junto a Walser, de donde sale la idea de desaparecer y convertirse en ciudadano anónimo:

Ese choque lleva al dolor, al malestar al que se halla expuesta toda conciencia que se disuelve y que, al hacerlo, impulsa al individuo a

sofocar el sufrimiento de ese trance rechazando continuamente una vida propia, recurriendo a esa estrategia de la renuncia que es el acto extremo con el cual algunos raros escritores se aseguran el único modo de captar el destello de la vida plena e inexpressable, no sofocada por el poder. Se trata de una renuncia total que ante todo es una renuncia al yo, a su grandeza y a su dignidad (2005: 212).

El libro poco a poco se va llenando de desdoblamientos por parte del protagonista, y no sólo de sí mismo sino también de los que tiene alrededor. A lo largo de la narración nos presenta dos figuras paternas diferentes y “diametralmente opuestas” (2005: 211), de ahí las palabras “uno de sus padres”. La primera describe un hombre estricto e inconformista que critica todo lo que su hijo hace. Este padre muestra un gran egocentrismo al tratar de ser el foco de atención del mundo entero. Este padre, junto a su madre, acabó suicidándose en el río Hudson de Nueva York. El otro padre, en cambio, tiene un pensamiento contrario, ya que opina que resulta mucho más fácil vivir siendo anónimo.

Probablemente de la conjunción de ambos personajes el protagonista acaba encontrándose en la encrucijada que el libro presenta: querer desaparecer y, a la vez, ser rastreado y encontrado.

La aparición de dos figuras paternas diferentes es sólo un ejemplo de los muchos desdoblamientos de personalidad que vemos en la obra. El mismo narrador llega a presentarse con cuatro nombres y personalidades diferentes: Andrés, Doctor Pasavento, Doctor Ingravallo y, por último, Doctor Pynchon, apellido de uno de los escritores más conocidos que buscan su desaparición, el norteamericano Thomas Pynchon. Eso es sólo la superficie del iceberg más fácil de detectar, pues habla continuamente de sus cambios de nombre, pero sobre ello hay algo más interesante, tal como señala Fabiene Bradu en su artículo “Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas”: “Enrique Vila-Matas pretende así estar en los dos lados imposibles de ocupar a un mismo tiempo: quiere ser el loco y el psiquiatra, el escritor y el crítico, el

desaparecido y el testigo de la desaparición” (2006, web). Es decir, el desdoblamiento abarca desde el cambio de nombre hasta el hecho de ejercer papeles totalmente antagónicos. Por reflejarlo con un ejemplo en la obra, el Doctor Pasavento acude a Herisau para internarse en el manicomio en el que murió Robert Walser, y mientras está allí interno acude a algunas reuniones de psiquiatras haciéndose pasar por uno de ellos.

El haber nombrado a Thomas Pynchon no es algo casual. Pues si *Bartleby y compañía* estaba lleno de autores que un día dejaron de escribir, *Doctor Pasavento* reúne otro buen número de autores que, por diferentes razones, decidieron desaparecer, como el ya nombrado caso de Agatha Christie, que decidió irse sin avisar a nadie aunque dejando diferentes pistas, como si se tratara de una de sus novelas, para estar finalmente once días desaparecida. Otro de los autores que añade a la lista es el de J. D. Salinger, ya que no sólo se convirtió en un bartleby al dejar de escribir, sino que desapareció totalmente.

Thomas Pynchon se suma a la lista de los autores desaparecidos. A pesar de que siga en activo, no se le ha vuelto a ver en público desde hace años, a excepción de un pequeño cameo en la adaptación al cine de su novela *Vicio propio* (2009). Evita dar entrevistas, no hace presentaciones de libros, apenas existen fotografías suyas, y las que existen la mayoría son de su juventud (en la actualidad tiene alrededor de 79 años). De hecho, esta característica de no querer ser conocido públicamente es algo reseñable en él. Así, en un capítulo de la famosa serie animada *Los Simpson* dedicado a los escritores norteamericanos más destacados de la actualidad, se presenta a este autor remarcando dicho aspecto, pues durante todo el capítulo aparece con una bolsa de papel en la que tan sólo tiene dos orificios para poder ver, aunque inciden en ello de forma crítica al mostrar toda esta parafernalia como

una mera estrategia para llamar la atención, tal como se observa en la siguiente imagen:

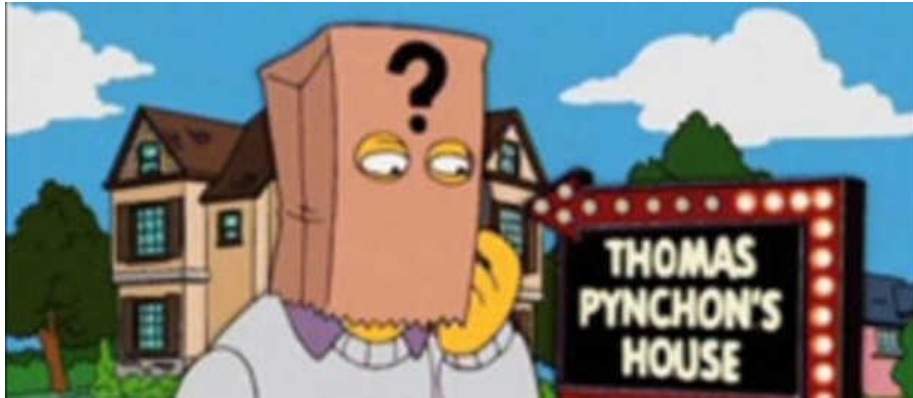


Fig. 20

Como puede verse, los guionistas completan la crítica gracias al cartel luminoso que hay detrás del autor en el que se puede leer “casa de Thomas Pynchon”, para pasar a poner sobre su cuerpo un panel con su nombre escrito:



Fig. 21

Algo que reflejaría perfectamente la cita de Manuel Alberca que dice que uno al ocultarse se hace visible (2007: 63), si se reinterpreta con cierta maldad.

Por último cabe señalar la posible doble intención que pudiera tener Enrique Vila-Matas al hablar de la desaparición del autor. El primer sentido de la desaparición del autor es el literal, que es el que hemos estado tratando en estas páginas, pero podría estar escondiendo la teoría de la muerte del autor de la que habla Roland Barthes en su estudio de mismo nombre (1987) que defiende que la cultura pertenece al pueblo y no a un autor, por lo que desde el momento en que algo es publicado ya no pertenece a un autor sino a todo el mundo. Es una teoría esencialmente posmoderna, ya que se contempla a partir de la construcción de un escrito formado por multitud de citas e intertextualidades, lo que explicaría que un libro no pueda pertenecer a una sola persona. Esta breve explicación se relacionaría con el tipo de literatura que escribe Enrique Vila-Matas y, por lo tanto, no es descabellado pensar que, a través de un autor que quiere desaparecer de la vida pública, el escritor barcelonés nos esté hablando de esta teoría sobre la recepción de una obra.

4.6. EL ORIGEN DE LA TETRALOGÍA

Si seguimos la trayectoria del autor, no es difícil pensar que con esta tetralogía culmina su carrera literaria. Todos sus libros anteriores tienen una serie de características por separado que al ser unidas darían como resultado todo lo que hemos visto en este capítulo y todo lo que veremos a continuación. La totalidad de los títulos que ha escrito desde 1973, empezando por *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje*, y siguiendo con *La asesina ilustrada* (1977), *Impostura* (1984), *Suicidios*

ejemplares (1991), *Recuerdos inventados* (1994) o *Extraña forma de vida* (1997), tienen pequeños atisbos de lo que llegaría a ser años después la escritura de Enrique Vila-Matas.

Sin embargo, hay una obra capital que representó una verdadera ruptura y en la que anticipa claramente aquello en lo que se convertiría el escritor años después, una obra que, si bien se aleja en el tiempo de esta tetralogía, está mucho más cerca de ella que cualquier otra obra suya que haya escrito antes o después: *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). En ella se encuentra el origen de *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano*, *Bartleby y compañía* y *Doctor Pasavento*. De hecho, este libro también trata sobre la escritura, aunque todo gira alrededor del continente en vez de centrarse en el contenido.

El *leitmotiv* de la obra es el de los escritores cuya obra puede caber en una maleta, de ahí el título de la misma. Se nos narra en breves capítulos, prácticamente en forma de relatos con una fina conexión entre ellos. Así, asistimos a la creación de la sociedad Shandy o de los portátiles, que tiene su origen, según narra el autor, en la caja-maleta que Duchamp llevaba a todas partes y en la que había introducido reproducciones en miniatura de toda su obra:

En fin, sea como fuere, lo único que está claro es que la caída de Varese, la crisis nerviosa de Biely y la inesperada aparición de un artista célibe, gratuito y delirante en el campo de visión de Duchamp fueron los pilares sobre los que se asentó la sociedad secreta shandy (1985: 13).

Tampoco la palabra Shandy está libre de interpretaciones de lo más variadas, debido a todas las referencias a las que puede llevarnos. Cuando la obra fue publicada en el año 1985, no cabe duda de que todos aquellos interesados en el mundo literario pensarían instintivamente en *Tristram Shandy* (1759), la obra de Sterne. Lo que no todos podían suponer es que, según cuenta el autor: “Shandy, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, el autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida) significa indistintamente

alegre, voluble⁵⁸ y chiflado” (1985: 10). En la actualidad, el primer pensamiento que tendría cualquier persona al verlo sería la marca de cerveza con limón. Lo que no es tan esperable es que no se trate de algo carente de sentido o relación. El momento en el que se escribe el libro dicha marca comercial no existía, por lo que el autor se encarga de explicar qué es Shandy:

Hay que tener en cuenta que, más que una referencia al libro de Laurence Sterne, la palabra Shandy remitía a un significado alcohólico. En Londres, el shandy es una bebida habitual, que consiste en una cerveza amarga combinada con limonada o cerveza de jengibre. En verano calma la sed tomar una pinta de shandy con hielo (1985: 40-41).

Esto provoca que muchas personas confundieran la invitación a las reuniones de la sociedad con un local en el que se podría tomar gratuitamente dicha bebida.

Pero además de todas estas referencias, la palabra Shandy esconde algo más, ya que toma las iniciales de las palabras que forman la primera frase en español del manual de la sociedad donde podía encontrarse el lugar en el que los portátiles se reunían. Dicha frase es la siguiente: “Si Hablas Alto Nunca Digas Yo”, algo que toma especial sentido cuando lo aplicamos a la autoficción que con tanta asiduidad practica el autor.

La sociedad salió fortalecida gracias a Walter Benjamin, quien diseñó una máquina que “nos permite detectar, con absoluta precisión, cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables” (1985: 10).

Para formar parte de esta sociedad había que cumplir una serie de normas: más allá de que toda la obra del artista cupiera en una maleta y pudiera moverse de un lado a otro. La primera de ellas era

⁵⁸ Aunque pueda parecer una relación improbable, cabe recordar que en el año 2008 Enrique Vila-Matas publica una obra titulada *Dietario voluble*. Siguiendo estas indicaciones, en dicho dialecto el título vendría a ser *Shandy Dietary*, una especie de vuelta al origen del autor.

“permanecer soltero o, al menos, actuar como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera” (1985: 12). Otra de las normas que se exigía a todos aquellos que quisieran formar parte de ella era la de tener un alto grado de locura o:

Poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia (1985: 13).

Y, por último, una norma añadida cuando la sociedad está consolidada:

Realizar el suicidio en el espacio mismo de la escritura. Lo que nació siendo un comentario irónico acabó convirtiéndose en un principio aceptado por todos los miembros de la sociedad secreta. Y quedó bien claro que, en adelante, el suicidio sólo podría ser realizable sobre el papel (1985: 36).

Una de las características señaladas del libro es la forma de cuento, género que el autor practica a menudo como se puede comprobar en todas sus obras publicadas. Hay un hilo conductor que une los diez capítulos (sin contar el prólogo) de los que consta el título; sin embargo, cada uno de ellos puede considerarse autoconclusivo al contar una historia que puede funcionar perfectamente sin depender del resto de capítulos. Entre dichos cuentos podemos encontrar algunos de vital importancia para los futuros escritos del autor. Por ejemplo el titulado “Suicidios de hotel”, del que sale la última norma de la sociedad y el cual es un claro precedente de sus *Suicidios ejemplares* de 1991, un libro de cuentos en el que cada narración breve trata sobre casos de suicidio curiosos, como es el de ese capítulo en *Historia abreviada de la literatura portátil*. Capítulos cómicos e irónicos como “La fiesta en Viena”, en el que se empieza contando el modo en que la sociedad reclamaba nuevos integrantes y acaba contando el desarrollo de una fiesta a la que asisten muchos de los Shandys, y cuyo desenlace cuenta con un Scott Fitzgerald borracho y drogado explicando a la policía: “a

mí me habían invitado de verdad” (1985: 53). Otro de los capítulos que puede relacionarse directamente con la obra más reciente del autor, y más en concreto con los cuatro títulos que estamos tratando, es el llamado “Laberinto de Odradeks”. En él se nos habla de que todos los que forman parte de la sociedad portátil son acompañados por un Odradek: “la existencia de unos inquilinos negros, que se hospedaron en los laberintos interiores de todos los portátiles” (1985: 56), tal y como nos dice el Duchamp-personaje que nos presenta Vila-Matas en el libro. Y es ahí donde se encuentra una breve explicación de lo que serían estos extraños seres:

Parece ser que fue en Praga donde los inquilinos negros, también llamados odradeks, comenzaron a dejarse ver. A consecuencia de su tensa convivencia con la figura del doble, cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles, pero que en Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humanas (1985: 56).

En el resto del capítulo el autor se dedica a contarnos las vivencias de algunos de los artistas de la sociedad junto a sus odradeks, con los que cada uno tendría una relación diferente: unos los invitan a cenar, otros mantienen relaciones eróticas, como es el caso del odradek de Salvador Dalí. Así nos lo cuenta en este fragmento que muestra también la ironía que tanto caracterizaría al autor años después:

Tenía un marcado aire festivo y musical y, además, era rotundamente erótico. Nada menos que un violín masturbador chino o instrumento melódico provisto de un apéndice vibratorio, que se hallaba destinado a ser introducido, de forma repentina y brusca, en el ano; pero también, y con preferencia, en la vagina (1985: 62).

El origen de la palabra odradek proviene de un cuento de Franz Kafka, lo que tiene que ver con el hecho de que estos seres tan sólo se les aparezcan a los portátiles en la ciudad de Praga, ciudad de nacimiento del autor. En concreto, aparece en el cuento titulado “Las preocupaciones de un padre de familia”, escrito entre 1914 y 1917. En

él se describe a este extraño ser como un carrete de hilo plano con forma de estrella, descripción que también le da Vila-Matas al odradek de Gombrowicz: “creo que se hospeda en mi interior, y a veces fuera de él, algo parecido a un carrete de hilo negro [...]. Es un carrete chato con forma de estrella” (1985: 58). Si bien, pasadas unas páginas de su relato, Kafka le confiere algunas características más cercanas a las humanas.

Sin embargo, no es la última vez que aparece este extraño ser en la obra de Vila-Matas: años más tarde será él mismo el que se encuentre con uno en *París no se acaba nunca*. En primer lugar, el protagonista de la obra se imagina su encuentro en un bar, y de él dice: “he dicho cachivache y, quizá para ser más precisos, habría tenido que decir un *odradek*, esa criatura kafkiana que es una especie de armatoste en forma de carrete, formado por una serie de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores” (2003: 52).

Tal como se puede ver en *Historia abreviada de la literatura portátil*, estos seres tienen personalidades propias. El odradek con el que se encuentra el autor en diferentes épocas de su vida ha tomado la personalidad de Scott Fitzgerald, y este discutirá continuamente con el autor por su supuesto parecido con Hemingway. La aparición de estos seres obedece a una escritura en forma de juego que el autor practica continuamente. Gracias a este tipo de detalles podemos ver las continuas referencias que mantienen los textos del autor: sólo a través de la aparición de la palabra *odradek* nos está haciendo llegar un mensaje de Kafka, y a través de ellos vincula otra gran cantidad de obras y artistas, como es el caso de Fitzgerald y Hemingway en *París no se acaba nunca*, además de relacionarlo también con sus propios textos. En el fondo podríamos pensar que Vila-Matas se considera a sí mismo un shandy y por esa razón tendría acceso a su propio odradek, como todos los miembros de la asociación.

Por último, podemos encontrar una última fuente de coincidencias en la aparición de un escritor de vital importancia para la obra de Vila-Matas: Robert Walser, el mismo que aparece continuamente en la tetralogía de la escritura. En este caso sus apariciones son mucho más anecdóticas que en los libros posteriores, pero no deja de ser interesante que veinte años antes Walser ya se esté paseando por las obras del autor.

Por otra parte, la sociedad llega a su fin tan sólo tres años después de su fundación:

Tres años después de la caída de Varese y la crisis nerviosa de Biely, concretamente en el día del homenaje a Góngora en Sevilla, año 1927, el satanista Aleister Crowley, acompañándose de un gesto deliberadamente histriónico, disolvió la sociedad de los portátiles (1985: 14).

Curiosamente la fecha de su disolución concuerda con la de la fundación de la Generación del 27, considerado, por cierto, el número shandy por excelencia por una serie de coincidencias de lo más peculiares, algo muy al estilo de los textos que años después, en 1997, reuniría en el libro *Para acabar con los números redondos*.

Historia abreviada de la literatura portátil es un claro precedente de la obra posterior del autor. En ella no sólo se nos habla de forma continua de literatura, sino que observamos procesos que años más tarde Vila-Matas desarrollaría y llevaría al extremo, como es el caso de la metaficción, la intertextualidad o algo que ya se empieza a discernir en algunos fragmentos de la obra, y que será, sin duda, el aspecto más representativo del autor: la autoficción.

5. METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

5.1. METAFICCIÓN

5.1.1. INTRODUCCIÓN A *LA ASESINA ILUSTRADA*

La asesina ilustrada se convirtió en el segundo libro de Enrique Vila-Matas, publicado en el año 1977. La obra fue escrita en una buhardilla alquilada de París, cuya dueña, Marguerite Duras, le ayudaría a encauzar su narración. Todo ello, según explica el propio autor en el prólogo de *En un lugar solitario* (2011)⁵⁹, fue “una vida que muchos años después se convertiría en una ficción –la más divertida de entre mis hijas– que titulé *París no se acaba nunca*” (2011: 28). Como cuenta en el texto, Vila-Matas se vio influido tanto por *Cómo se hace una novela* de Unamuno como por *Pálido fuego* (1962), de Nabokov. De la primera surge la idea de construir un texto que una vez terminado matara a su lector, aunque tal como descubriría más tarde, tenía un antecedente en la vida real: “hacia 1737, el manuscrito de *Poética* de Ignacio de Luzán había provocado la muerte de todos aquellos que lo habían leído” (2011: 33)⁶⁰. Años después de su *Asesina ilustrada*, Umberto Eco escribiría *El nombre de la rosa* (1980) con esta misma premisa de que todo aquel que se acercara a un libro acabaría por morir, aunque en este caso todo fuera obra de un asesino y no del propio manuscrito. Del segundo, según explica el autor (2011: 29), tomó la idea de introducir

⁵⁹ La edición aquí nombrada es la compilación de sus cinco primeras obras narrativas: *En un lugar solitario* (1973) (título con el que renombra a su primera obra *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje*), *La asesina ilustrada*, *Al sur de los párpados* (1980), *Nunca voy al cine* (1982) e *Impostura* (1984).

⁶⁰ Esto forma parte del sentido del humor que el autor añade a la gran mayoría de sus textos así como a sus datos inventados, pues no existe referencia alguna a la veracidad de los hechos que relata en su artículo.

un texto central que formara por sí mismo una historia completa e independiente; es decir que, en principio, nada tuviera que ver con el resto de la estructura de la obra.

La asesina ilustrada es la narración de los hechos que le ocurren a Ana Cañizal tras decidir hacerse cargo del prólogo del libro de memorias de un famoso escritor, Juan Herrera. En la obra la investigadora es contratada para llevar a cabo un estudio sobre este, razón por la que decide ir a vivir durante un tiempo con el escritor. Sin embargo, en el transcurso de los días el autor es hallado muerto y, debido a la desaparición de un manuscrito de la escena del crimen, todo parece indicar que se trata de un asesinato perpetrado por Elena Villena, mujer del escritor. A medida que la obra avanza, todo apunta a que aquel que lee el manuscrito de *La asesina ilustrada*, una pequeña narración de Elena Villena, acaba muriendo, como le ocurre a Juan Herrera, a su enemigo de profesión Vidal Escabia o a la misma protagonista de la narración, Ana Cañizal.

A simple vista se podría decir que pertenece al género policiaco de enigma; sin embargo, Vila-Matas va mucho más allá, y es que, a pesar de ser un libro tan temprano del autor, ya se encuentran en él muchas de las directrices que va a seguir utilizando a lo largo de toda su carrera literaria. Así pues, el enigma, una vez terminada la novela, no se resuelve; el final queda totalmente abierto, de forma que el lector no llega a descubrir si el texto central tiene algo que acabe con la vida de los lectores o si es la propia Elena Villena quien se encarga de llevar a cabo las muertes que se nos narran.

La asesina ilustrada también puede considerarse metaficticia en cuanto a la introducción de ese texto central que guarda relación con el resto de la obra y que a la vez tiene sentido completo por sí mismo. En este caso, el tipo de metaficción del que se hablaría sería de *mise en abyme*. Y no sólo eso, pues al igual que en gran parte de la obra del autor

barcelonés la literatura, de una forma u otra, está muy presente, ya que Enrique Vila-Matas nos facilita las bibliografías inventadas de los escritores que aparecen en la obra con fechas, títulos, resúmenes:

Como es muy probable que la obra de éste, y hasta su nombre, sean todavía desconocidos para el lector, precisaré que Vidal Escabia es un escritor recientemente descubierto por varias editoriales españolas [...]. Vidal Escabia había nacido en Elche en 1907 [...]. Se exilió en Argentina durante la guerra civil y, para entonces, ya había publicado dos novelas cortas [...]: *La vida en la corte* y *Pasiones de Eldorado* (1934) [...]. Su siguiente obra, *El león del zar* (1942), apareció ocho años más tarde y es una conmovedora biografía de León Tolstoi. [...]. En la Habana encontró el ambiente ideal para su siguiente novela: *Perfidia* (1945), un excelente melodrama, acaso su mejor obra. Terminada la Segunda Guerra Mundial, se instaló en Lima [...]. Siguió escribiendo relatos –algunos muy extravagantes, como *The Fantastic Story of Eva Siva*, redactada en inglés con todos los diálogos en italiano [...]. En Elche, se empleó en la Biblioteca Municipal y ya no dejó ese trabajo hasta el final de sus días. Siguió escribiendo novelas cortas –quizá la más destacada sea *Agridulces damas de Elche*– (2011: 114-116).

Entre todas las obras que se nos describen llaman la atención dos títulos de Vidal Escabia: *Navegación en mar peligrosa* y *Por tierras lejanas*; dos textos en los que ya está el germen de la impostura,⁶¹ pues, tal como se nos dice, ambos cuentan dos viajes del autor totalmente inventados que intenta hacer pasar como relatos autobiográficos, por lo que desde sus primeras obras el autor deja entrever su gusto por la autoficción.

En la narración de *La asesina ilustrada* la estructura es de vital importancia y, de hecho, el propio autor lo comenta en su página web:

Concebí todo el libro en el momento en que resolví que su estructura estaría constituida por un prólogo, un texto central, un apartado de notas... En aquellos tiempos hallaba soluciones simples a problemas grandiosos, a problemas tan complejos como estructurar un libro (<http://www.enriquevilamatas.com/>).

⁶¹ La segunda, *Por tierras lejanas*, ni siquiera existe en un primer momento, y se trata de una invención sobre una invención del autor: “este inventó la existencia de un libro inédito que sobre la marcha tituló –y ahí su imaginación no voló precisamente muy lejos– *Por tierras lejanas* [...]. Nada más colgar el teléfono, Escabia se puso a trabajar en la redacción de un inventado viaje a la Patagonia” (2011: 118).

Todas esas partes están perfectamente conectadas unas con otras y van entretejiendo un puzzle.

Si nos paramos en la edición del libro que se puso a la venta en el año 2005, encontramos además nuevos apartados: a la narración central se le añadieron algunas secciones tales como comentarios del autor a su propia obra, un análisis de la obra del pintor argentino Óscar Astromujoff⁶² y un epílogo de Jordi Llovet en el que analiza la reseña que hizo de la obra treinta años antes; algo muy relacionado con la forma de proceder de Miguel de Unamuno en muchas de sus obras. Con todo esto, queda claro que las similitudes entre la obra de Vila-Matas y las de Unamuno no se limitan a todo lo que ya hemos visto sobre el modo de llevar a cabo la escritura, sino que coinciden también en la organización y estructura, aunque cabe decir que en el caso de Vila-Matas es algo excepcional, ya que en el resto de las obras de su carrera la estructura se limita, como ya hemos visto, a la narración propiamente dicha, por lo que podríamos considerarlo como una referencia más, implícita en este caso, a la obra de la que surge la idea de *La asesina ilustrada*.

En cuanto a la estructura original de la obra, en primer lugar nos encontramos un prólogo que cronológicamente iría al final de la obra. En él se nos introduce en la historia *in media res*, con la aparición del cadáver de un escritor, Vidal Escabia, junto al manuscrito original de *La asesina ilustrada*, así como a las notas escritas por Ana Cañizal, una de las narradoras de la obra (una de ellas, puesto que en el prólogo lo es Elena Villena, debido a que Ana Cañizal ya está muerta). Es en este apartado en el que se nos muestra la bibliografía inventada del autor que ya comentábamos antes. La importancia de esta parte es la de intrigar al lector a través de la muerte de este personaje que no tendrá

⁶² Tanto la edición de 2005 de Lumen como la versión incluida en la recopilación de los primeros textos del autor *En un lugar solitario* son ilustradas con algunas pinturas de este pintor argentino.

más relevancia, y de hecho no vuelve a aparecer su nombre en toda la obra.

Tras esto y una carta de Elena Villena dirigida a Vidal Escabia, la narración retrocede casi un año en el tiempo para aclarar qué es *La asesina ilustrada*. En este punto toma el control de la narración Ana Cañizal, a quien le han encargado el prólogo al libro de memorias de Juan Herrera sobre el que Vila-Matas crea también una nutrida bibliografía inventada:

Rara vez se ha conocido tanto a un autor por una obra aún no publicada. Juan Herrera escribió las cuatro partes de esta esperada obra entre 1950 y 1974. Experimento formal en cuanto a la organización de la experiencia autobiográfica, *Burla del destino* es una sucesión de catas en el recuerdo, de búsquedas de muy distinta naturaleza [...].

Juan Herrera nació en Barcelona en 1907 y vivió en su ciudad natal los años de su juventud. Se exilió a París durante la guerra civil. En 1933 había publicado en España *Sombra en batalla*, su primer libro de poemas. Siguió *Aire de fuego* (1938), *Nueva lección sobre la sombra* (1949), obras publicadas en México. Ahora, la reedición de su obra, unida a la divulgación de los artículos que publicara en *El Sol*, así como la publicación de *Burla del destino*, hace previsible la definitiva incorporación de su nombre al panorama de las letras de su país (2011: 128).

Este texto a su vez formará parte del libro en el que está trabajando la narradora de la obra, Ana Cañizal.

A continuación se narran las extrañas circunstancias en las que muere el escritor prácticamente a la vista de Ana Cañizal, razón por la que esta empezará a investigar la escena del crimen. Esto llevará a su subconsciente a introducirse en una novela de enigma. Tanto es así que, esa misma noche, en un sueño nos cuenta: “de pronto me acordaba de que yo era, nada más y menos, que la detective encargada de solucionar el misterio de la muerte de Juan Herrera” (2011: 136). Dicha intención la llevará grabada durante el resto de la narración, lo que desembocará en el final, con una Ana Cañizal asustada, totalmente fuera de sí, lanzándose por la ventana al pensar que ella podría ser la próxima víctima de la supuesta asesina.

Una vez introducido el tema, el autor plasma la narración central de la obra “La asesina ilustrada”. No la que tenemos nosotros en las manos, sino el breve manuscrito de Elena Villena, el cual se nos introduce metaficcionalmente cuando dice: “(los números entre corchetes indican las páginas del cuaderno. El texto y los dibujos corresponden, página por página, al original)” (2011: 145). Tal como ya hemos señalado, el texto tiene independencia y sentido completo sin el resto del libro, aunque se trata, en realidad, de una de las partes más importantes de la obra al ser la columna vertebral de la misma.

Así pues, este texto, “La asesina ilustrada” de Elena Villena, nos relata la última noche del personaje central, quien se enfrenta a los recuerdos de su hermana Ariadna, muerta años antes. La breve narración de ocho páginas puede traernos a la memoria lo ocurrido varias páginas atrás con Juan Herrera. De hecho, algunas líneas más adelante nos será explicado que un acontecimiento del pasado de Juan Herrera, algo de carácter sexual e incestuoso, es similar a uno referido al personaje central de “La asesina ilustrada”, lo que podría haber asustado al escritor y haberle provocado la muerte. Llama la atención que entre el escritor y el personaje de la narración de Elena Villena no sólo haya coincidencias en el pasado, sino también en los momentos previos a su muerte, pues, según nos describe Ana Cañizal la casa cuando encuentra el cadáver, esta se encuentra llena de espejos que se reflejan unos con otros para confundir a todo aquel que pudiera entrar, mientras que en el texto podemos encontrar lo siguiente: “sintió un pánico infinito y quiso llevar a cabo su antiguo proyecto: para cuando le rondara la muerte tenía previsto convertir la casa en un laberinto y cavar en el centro del gran salón la fosa en la que se enterraría para siempre” (2011: 148).

El texto mantiene continuamente un ambiente misterioso gracias no sólo a lo que nos cuenta, sino a cómo lo cuenta. Son unas

páginas líricas y metafóricas en las que podemos encontrar, entre otros muchos elementos, algunos versos de Góngora intercalados en la breve historia: “le envié imágenes, le hice señales al personaje, le advertí que perdería la vida aquella misma noche. Si ya mi vista, de llorar cansada, de cosa puede prometer certeza, bellísimas he de confesar que eran aquellas imágenes de la muerte [...]” (2011: 148).

Con este punto de partida podemos recordar las palabras de Vila-Matas al decir que este texto representaría su despedida de la vida como poeta, algo a lo que nunca se volvió a dedicar, centrándose únicamente en la narrativa; así, el lector se encontrará, intercalado en la narración un poema del autor barcelonés:

Proscrita andarás sin lágrimas ni tumba
y navegarás cerca del tiempo ido y de allí
más allá y HACIA LO LEJOS
con los ojos frente a lo nunca visto,
en dirección a Circe, bella muerta
allá donde rebasando en silencio
las ciudades sin sol, me encontrarás.
Seré la destrozada nave que tocará
la playa de la amiga en vano celebrada.
Descubrirás entonces a tu lado
bailarines y jinetes bajo la colina
en danzas reviviendo tu pasado
(2011: 162).

Si volvemos a la historia, cabe destacar el nombre de la hermana del personaje, con el que mantiene un extraño encuentro de marcado carácter sexual: Ariadna. A partir del momento en que el lector conoce dicha relación la historia se centra en este personaje, del que nos dice que algunos años más tarde acabó suicidándose, algo que sin duda marca al protagonista y que, en relación con el mito de Ariadna, podemos pensar que tendió un hilo entre el personaje central del texto y la muerte para atraerle continuamente hacia ella. Esto puede relacionarse a su vez con la siguiente parte del libro, el “capítulo II”, en el que nos encontramos con notas a pie de página de Ana Cañizal

explicando todo aquello que le ha llamado la atención y todas las relaciones transtextuales que ha hallado a lo largo de la breve historia. Y es que muchos de los datos que podemos encontrar en estas cuartillas no son más que citas o referencias a otras obras, ya sean reales o parte del imaginario creado para el libro que estamos leyendo.

Los siguientes capítulos cuentan la obsesión y paranoia de Ana Cañizal, que la lleva a la locura. A partir de la lectura del manuscrito su salud mental empieza a decaer, y más aún desde que acude a una obra de Elena Villena en la que se cuenta algo similar a lo que está ocurriendo en su realidad y encuentra el siguiente texto:

Este relato obliga a su autora a aceptar la regla de la tauromaquia que, como se sabe, persigue un objetivo esencial: además de obligarla a ponerse seriamente en peligro, a no deshacerse de cualquier modo de su adversario (su éxito dependerá de un buen dominio de la técnica), la regla impide que el combate sea una simple carnicería; tan puntillosa como un ritual, ella ofrece un aspecto táctico (preparar al lector para recibir una estocada mortal, aunque sin fatigarle más de lo preciso durante el combate) y un aspecto estético, también contenido muy especialmente al término de la faena: cerrar el libro será, para el lector, como cerrar la losa que cubrirá su tumba (2011: 172).

A partir de entonces ve fantasmas, tapices que cambian por arte de magia y amenazas continuas allá donde se encuentra. Entre medias, podremos asistir también a un encuentro sexual entre las dos protagonistas femeninas, Ana Cañizal y Elena Villena. Finalmente, tal como ya señalé unas páginas atrás, Ana acaba suicidándose ante el temor de que ella sea la siguiente víctima.

La obra termina con un suplemento escrito por Elena Villena, quien explica su versión de los hechos. Al tratarse de una versión sesgada no podemos dar por cierto todo lo que ahí escribe, aunque las últimas líneas que anota pueden considerarse como una amenaza para todos los lectores del mundo:

Seguí andando, ahora muy alejada de ellos, dominada por una morbosa curiosidad y riéndome a solas bajo la lluvia, prometiéndome a mí misma que, aunque sólo por satisfacer mi curiosidad, y también mi

vanidad, pasara lo que pasara *La asesina ilustrada* seguiría, durante un tiempo, circulando (2011: 181).

Por esta razón, el libro queda sin solución final, sin saber si realmente las muertes de todos aquellos que leen el manuscrito es fruto de la casualidad, es el propio texto el que acaba con la vida de los lectores (el cual era el objetivo primero de Vila-Matas al escribir el libro), o si bien es Elena Villena la encargada de llevar a cabo los asesinatos.

5.1.2. TRANSTEXTUALIDAD EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

Si queremos comprender en su totalidad el libro de Enrique Vila-Matas es necesario atender a toda su red literaria⁶³, a su “tejido de textos comunicados” (Pozuelo Yvancos, 2002: 31), dado que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Orejas, 2003: 51). Esta construcción referencial puede implicar un grave peligro, tal y como señala Vauthier: “el autor “posmoderno” [...] se arriesga a que el lector le pierda la pista al multiplicar los guiños intertextuales que se entrecruzan de un modo

⁶³ En su página web www.enriquevilamatas.com el autor dedica un *minisite* a cada una de sus obras. En el de *París no se acaba nunca* podemos encontrar una extensa lista de todas aquellas personas relacionadas con el arte a las que hace referencia, de forma más o menos insistente, a lo largo de todo el libro: Hemingway, Cervantes, Marguerite Duras, J. Grandes, García Lorca, Cernuda, Scott Fitzgerald, Magris, D'Annunzio, Greene, Monterroso, Brice, Kafka, Proust, García Marquez, Gracq, Rimbaud, Mallarmé, Unamuno, Sartre, Ullán, Lautréamont, Perec, Vaughan, Celan, Barthes, A. Arrieta, P. Sollers, Nabokov, De Moura, Duchamp, Rilke, Renard, Michi Panero, Guy Debord, Alberti, Nerval, R. Escari, Flaubert, Hölderlin, Nietzsche, Sade, Jarry, Artaud, Roussel, Montaigne, Foucault, Sarduy, Savater, Mann, Platón, Sócrates, Piglia, Pessoa, Orwell, Burgess, Barral, Gil de Biedma, Quiroga, Stein, Benjamin, Queneau, Gide, Stendhal, Wilde, Virginia Wolf, Dostoievski, Hugo, Cocteau, Burroughs, Sontag?, Cozarinski, Borges, Cortázar, Malraux, Capote, Modiano, J. Salinas, Larrea, Claudio Guillén, J.R. Jiménez, A. Machado, Blas de Otero, C. Rodríguez, A. Miller, Sebald, Pitol, Vian, Chesterton, Baroja, Gómez de la Serna, L. Adler, Bataille, Sénabou, I. Calvino, Blavier, Marsé, Benet, Mendoza, J.R. Ribeyro, Copi, Tolstoi, Montherlant, S. Lewis, Faulkner, Macedonio Fernández, Irving, Coleridge, Jodorowsky, R. Gary, Celine, Simenon, Beckett, Dante, Jacques, Blanchot, Christie, Walser, Thoreau, Pascal.

exponencial y meramente lúdico” (2007: 186), aunque en Enrique Vila-Matas podría representar una forma más de confundir al lector, de desorientarlo. Esta no es sino otra característica clave de la posmodernidad: el guiño constante al lector, la responsabilidad de que sea este quien piense, quien descubra, quien trabaje de forma activa en la comprensión del texto, cosa que se ve apoyada por la idea de Ana María Shua de considerar la lectura como un arte marcial en el que el autor juega a utilizar la fuerza del lector, que en la actualidad está especialmente “fortalecido” por una rica alimentación cultural (2011: web).

En *Palimpsestos* (1962) Gerard Genette estudia la transtextualidad, a la que define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10) y propone una clasificación de cinco tipos de la misma.

El primer tipo del que habla sería la *intertextualidad*, término acuñado por Julia Kristeva en el artículo de 1967 “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, que en 1969 sería recogido en su estudio *Semiotike*; aunque años más tarde, debido a las múltiples direcciones en la que se dispara el término, prefiere renombrarlo como transposición.

José Enrique Martínez Fernández lo resume diciendo:

El concepto de intertextualidad, con origen en las teorías bajtinianas sobre el enunciado dialógico o polifónico, ha recorrido ya un largo camino, desde que Julia Kristeva forjó el término en el muy conocido artículo publicado en 1967 *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, incorporado dos años después a su *Semiotike*, (1969). Este largo camino ha originado sucesivas reelaboraciones del concepto hasta el punto de permitir trazar su evolución diacrónica, como indican títulos de ese tenor: “historique de ce concept d’intertextualité” (2001: 56).

Quizá uno de los grandes aciertos de la teórica es señalar que la intertextualidad no sólo trata de la relación entre textos, sino que

incluye la conexión entre diferentes líneas artísticas como pintura, cine o música⁶⁴. Por su parte, Genette define el término como:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (1989: 10).

A lo que Martínez Fernández añade: “la dialogía es [...] el concepto clave por excelencia de la teoría de Bajtín. [...] El carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas” (2001: 53).

Genette además añade la definición de Michael Riffaterre, aunque explica que estaría más relacionado con lo que él ha llamado transtextualidad, en sentido amplio:

Michael Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo, y, a lo que parece, extensiva a todo lo que llamo transtextualidad. Así, por ejemplo, escribe: «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido», llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literariedad: «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido» (1989: 11).

Son muchos los autores que coinciden en señalar que el término “intertextualidad” nació como una necesidad para sustituir al de “influencias”, pues este resultaba demasiado amplio, “porque se ha

⁶⁴ Aunque por motivos lógicos en su momento la teórica no lo recogiera, hoy en día dentro de estas categorías se incluiría el cómic que, como ya se ha señalado en varias ocasiones, se ha convertido en uno de los elementos indispensables de la literatura comparada.

utilizado, generalmente, para referirse a los factores generales externos que inciden en la formación y en la producción artística de un autor” (Mendoza Fillola, 1994: 61).

Así pues, podríamos definir la intertextualidad como la relación de un texto con otros textos, no necesariamente literarios, de diferentes autores (en caso de tratarse de textos de un mismo autor estaríamos hablando de intratextualidad). La relación con los textos pertenecientes a otros autores, según señala Martínez Fernández (2001: 53), sería triangular, pues no sólo estaríamos estableciendo un vínculo con el texto del que provienen las palabras, sino que también nos estaríamos relacionando con los destinatarios de las nuestras. A pesar de que el término sea relativamente reciente, no debemos pensar que también lo es su uso, pues a lo largo de la historia no son pocos los textos que no dependan de otros. Por último, recoge Adsuar Fernández (2008) la diferencia entre evocaciones explícitas, en las que se englobarían las citas y en las que se señalaría el lugar proveniente de dicha alusión, e implícitas, que requerirían el conocimiento cultural del destinatario, pues sería él quien debería establecer la relación de un texto con otro. De la misma manera hace una diferenciación entre referencias conscientes e inconscientes y entre literales o recreadas, lo cual explica a través del símbolo humanista de la hormiga y la abeja; es decir, recoger y amontonar, o recoger y transformar, respectivamente.

El segundo tipo de transtextualidad del que habla Genette sería la *paratextualidad*, es decir, la relación que guarda una obra con los elementos paratextuales del libro, o como explica el autor:

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial (1989: 11).

El tercer tipo del que habla el autor es la *metatextualidad*: “la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989: 13).

El cuarto, en el que el teórico deposita más interés, es el que denomina *hipertextualidad*, y se trataría de la relación que une a un texto con otro anterior. Dicha relación se establece entre dos textos que Genette denomina *hipotexto* e *hipertexto*. El primero, el *hipotexto*, sería el texto base, el texto A, como lo denomina el francés; y el *hipertexto*, el texto B, sería aquel que depende en mayor o menor medida del otro, o “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (1989: 17). Cabe señalar que esta relación entre ambos textos no implica que el texto B hable del A, sino que de alguna manera exista gracias al otro:

Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* –y el *meta*–) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] «habla» de un texto [...]. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989: 14).

En resumen, lo que diferencia a la hipertextualidad de la intertextualidad es que en esta encontraremos en la obra una alusión directa al texto que toma como referencia, mientras que en la primera la relación entre el hipertexto y el hipotexto es indirecta, ya que no lo nombra en ningún momento. Como ejemplo de esto último tenemos la relación entre el *Ulises* (1922) de James Joyce y la *Odisea* de Homero. El libro del irlandés cuenta un día cualquiera en la vida de dos personajes:

Leopold Bloom y Stephen Dedalus, aunque lo hace estructurando cada episodio de la obra en relación a los diferentes lugares por los que Ulises pasó de vuelta a su hogar en la obra de Homero y los personajes con los que se encontró. De esta manera, Joyce en ningún momento citará directamente a Homero, pero la dependencia del texto B respecto al texto A es muy amplia, de manera que el segundo no podría existir sin el primero.

Para finalizar con este tipo recuerda que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (1989: 19), es decir, que será imposible encontrar una novela, un libro o un cómic que no dependa de una u otra manera de otra obra.

Por último, en su clasificación, Genette nombra al tipo de transtextualidad “más abstracto y [...] más implícito” (1989: 13), la *architextualidad*:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación (1989: 13).

Aunque señala que “en todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (1989:13).

Si nos centramos en la intertextualidad y la hipertextualidad, estas no afectarían a todos los textos en la misma manera, pues como apunta Martínez Fernández (2001: 38), las parodias, las reseñas críticas o las contraargumentaciones dependen en un grado muy alto de ella. Como ya hemos indicado, todas las obras dependen en diferentes grados de alguna otra; en el caso de *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) de Rosa Montero, una narración sobre varios personajes que se

entrecruzan, las referencias a otras creaciones son mínimas, como es la continua presencia del videojuego online *Second Life*⁶⁵, un elemento indispensable en algunas de las historias de los personajes; mientras que otras, como la que aquí nos ocupa, *París no se acaba nunca*, considerada, entre otras cosas, una parodia, no podría ser comprendida sin recurrir a la intertextualidad y a la hipertextualidad, pues funciona gracias a la continua presencia de diversos autores y sus obras, así como a las constantes referencias a *La asesina ilustrada*, *Cómo se hace una novela* y *París era una fiesta* (1964), de Hemingway.

Y si nos referimos a las citas, uno de los elementos indispensables de la intertextualidad, comprobamos que incluso en ellas Enrique Vila-Matas no puede obviar la escritura lúdica. Por ejemplo, el comienzo de su libro *Hijos sin hijos* (1993: 9) está tomado del diario de Kafka “hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar”. Ante esto él mismo confiesa que hizo un cambio insignificante en dicha cita y que la verdadera entrada decía: “hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia. – Tarde, escuela de natación”. Esto no sería importante si no fuera porque esta línea engrosaría la larga lista de citas inventadas con las que el autor parodia todos los ejercicios académicos⁶⁶, aunque en ocasiones dicho juego se le ha vuelto en contra y, como él mismo relata, ha encontrado múltiples entrevistas falsas con una gran cantidad de citas que nunca ha pronunciado.

⁶⁵ Videojuego social online en el que una persona crea un avatar con el que se introduce en un mundo ficcional para interactuar con otras personas. Al contrario que la mayoría de los videojuegos, este no tiene un objetivo final, más allá de vivir una segunda vida y conocer otros avatares con los que podrás ir a pasear, bailar, practicar diversas actividades e incluso mantener relaciones sexuales.

⁶⁶ Como curiosidad podemos señalar que a día de hoy son muchos los lugares (de internet, especialmente) que recogen estas citas inventadas como reales.

El hipertexto (al igual que el hipervínculo en internet), a su vez, se asimila a la forma de proceder del pensamiento humano que, lejos de ser lineal, funciona a base de enlaces y de conexiones.⁶⁷

Si nos centramos en el libro de Enrique Vila-Matas, debemos señalar, como hace Bénédicte Vauthier (2006-2007), que tanto *Cómo se hace una novela* como *París era una fiesta* de Hemingway son intertextos declarados de *París no se acaba nunca*, o utilizando la terminología que Gerard Genette usa en *Palimpsestos*, consideraríamos las obras de Unamuno y Hemingway como hipotextos de la obra del barcelonés, siendo esta última, por tanto, el hipertexto o texto B.

No son pocas las referencias que podemos encontrar a Ernest Hemingway y su libro parisino a lo largo de la obra. La primera de ellas se trata del propio título del libro de Enrique Vila-Matas, sobre cuyo aspecto Martínez Fernández, compilando información de diferentes autores, dice:

Entre los elementos de la obra literaria que Genette llamó paratexto está el título. El título de un libro es la puerta de entrada al mismo y origina un “horizonte de expectativas” determinado. “En la comunicación literaria el título pertenece [...] y constituye, por ello mismo, una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite” (Marchese, y Forradellas, 1986: 404).

Y añade:

Darío Villanueva recuerda que fue Hoek quien desarrolló una semiología del título en la que estudia la relación entre título y obra como un diálogo entre dos textos. Con no rara frecuencia el escritor, el poeta, acude al campo abonado de la literatura, donde halla versos o títulos anteriores que decide aprovechar con diferente actitud (respetuosa, indiferente, irónica, lúdica, polémica, etc.) (2001: 136-137).

⁶⁷ Tal y como afirma Vannevar Bush: “la mente salta instantáneamente al dato siguiente, que le es sugerido por asociación de ideas, siguiendo alguna intrincada trama de caminos conformada por las células del cerebro” (1945:32).

El título *París no se acaba nunca* está tomado literalmente del nombre del último capítulo de *París era una fiesta*, el cual surge a partir del último párrafo del libro, en el que Hemingway escribe:

París no se acaba nunca, y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del recuerdo de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba. Yo he hablado de París según era en los primeros tiempos, cuando éramos muy pobres y muy felices (2001: 189).

Por supuesto, este elemento no se queda en esa simple referencia, sino que se trata de la forma en la que Vila-Matas avisa al lector de lo que va a encontrarse a lo largo de su obra, de la importancia que tendrá en la narración el autor norteamericano; y no sólo encontraremos referencias serias y literarias sobre el escritor, sino que también abundan aquellas que otorgan un alto nivel de parodia y de juego a la obra:

Viajé a París y allí me reuní con mi mujer y en esa ciudad pasamos todo este último mes de agosto, dedicada ella a la visita de museos y a las compras excesivas y yo, por mi parte, dedicado a tomar notas con destino a una revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en esa ciudad y en los que, a diferencia de Hemingway, que fue allí «muy pobre y muy feliz», yo fui muy pobre y muy infeliz (2003: 10).

Este ejemplo, además, supone una referencia explícita en la que el lector no necesita de una preparación y conocimiento previos para comprender de qué está hablando Enrique Vila-Matas. Sin embargo, no siempre va a ser así, sino que encontrar todas las referencias a las que alude a lo largo de sus obras será una tarea muy complicada.

Muchos de los libros del escritor catalán comienzan con una anécdota personal, como señala Pozuelo Yvancos, (ya sea real o inventada) que no tiene nada que ver con lo que nos va a contar a continuación. *París no se acaba nunca* no es una excepción; sin embargo, la introducción no es gratuita. En el primer fragmento de los ciento trece

que componen el libro, nos habla de su convencimiento de ser la viva imagen física de Ernest Hemingway, razón que le lleva a presentarse al concurso de dobles que se celebra todos los años en Florida, con el resultado de ser él el primer eliminado de todos los concursantes que optan al premio. También nos habla de las discusiones con su mujer debido al poco apoyo que recibe por parte de esta con respecto a ese parecido físico. Todo esto no sólo sirve para hacer saber al lector que el escritor norteamericano va a tener una gran importancia a lo largo de las páginas; también es utilizado para advertirle de que va a desarrollar su libro de forma jocosa, utilizando continuamente la parodia y la ironía.

Incluso fuera del texto el autor sigue con la broma, pues en su página web puede encontrarse la siguiente imagen dentro del apartado dedicado a la obra *París no se acaba nunca*:



Fig. 22

En ella podemos observar, supuestamente, a Ernest Hemingway rodeado de otros escritores⁶⁸, sin embargo, la imagen manipulada

⁶⁸ El pie de foto en la página web del autor dice: "De izquierda a derecha: Langston Hugues, el escritor soviético Mihail Kolstov, el novelista norteamericano Ernest Hemingway y Guillén en la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Madrid, 1937".

muestra la cara de Enrique Vila-Matas sobre la del escritor norteamericano, de manera que dicha broma retroalimenta la constante en *París no se acaba nunca* sobre el parecido físico entre ambos. En la imagen real, por otro lado, puede verse lo alejado que se encuentra esto de la realidad.



Fig. 23

Este elemento resulta realmente interesante, además de por el hecho de ser un elemento gracioso e irónico, por representar un apoyo a la obra fuera de esta, a través de un componente de narración transmedia⁶⁹. En síntesis, en la obra Vila-Matas reafirma de forma insistente su gran parecido a Hemingway y fuera de la obra el autor continúa con la broma al falsear en su página web la imagen del autor.

⁶⁹ El término transmedia, tan extendido en los últimos años, fue acuñado en 1991 por Marsha Kinder, considerándolo como un elemento más de la intertextualidad en la que un producto recurre a diferentes medios para completarse o añadir información. Además de este ejemplo en el que Vila-Matas usa imágenes en su página web para completar la información dada en el libro (aunque sea parte del juego autofictivo), podemos encontrar múltiples casos, como *Defiance*, serie norteamericana de 2013, que requiere del videojuego del mismo nombre para poder completar la trama; o la serie de libros de fantasía heroica *La saga del brujo* (1986-1999), más conocida como Geralt de Rivia, de Andrzej Sapkowski, cuya historia continua en los videojuegos *The witcher*.

Si continuamos con el libro y con el Nobel de literatura, más adelante podemos encontrar el siguiente texto:

¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras⁷⁰? Pues básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en *París era una fiesta*. ¿Y de dónde había salido esa idea de tener a Hemingway como referencia casi suprema? Pues de cuando tenía quince años y leí de un tirón su libro de recuerdos de París y decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway (2003: 12).

Podemos tomar este fragmento como una declaración de intenciones, una confesión de lo que está haciendo, y seguirá escribiendo a lo largo de las páginas.

Al tratarse de las primeras páginas no es sino una introducción, una nota aclaratoria al lector en la que explica el origen de esta narración. A lo largo de la novela son continuas las alusiones que podemos encontrar sobre el paso de ambos escritores por París (lugares, situaciones, personajes o modo de escritura).

También Marguerite Duras, que aparece nombrada en el fragmento, tendrá relación con esto, pues a lo largo de la narración se la compara en cierto modo con Gertrude Stein, figura muy bien traída, ya que en la época en que Hemingway vivía en París esta ayudaba a diversos intelectuales del momento. De esta forma, Vila-Matas puede volver a ponerse a la altura del autor de *El viejo y el mar* (1952), ya que Gertrude Stein actuaba como guía y mecenas de Ernest Hemingway, y en la equiparación entre Marguerite Duras y Gertrude Stein en la obra, al actuar Duras como guía y mecenas de Enrique Vila-Matas, queda implícita una equiparación entre Vila-Matas y Hemingway.

También sus estilos se cruzan en algún momento de las narraciones, haciendo coincidir palabras y fragmentos. Hemingway

⁷⁰ Marguerite Duras es otra referencia continua y obligada en este caso, pues no sólo era su casera en París, sino que el autor desarrolló su novela gracias a los consejos de esta.

confiesa en una carta a un amigo: “Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando joven, luego París te acompañará, vayas donde vayas, todo el resto de tu vida, ya que París es una fiesta que nos sigue” (2001: 9). Este fragmento sirve como epígrafe a la edición de Seix Barral: de él se extrajo el título para la traducción española, siendo el original *A moveable feast*. Tomando esto como referencia, Enrique Vila-Matas añade en los primeros fragmentos de la obra un texto confesional, ya citado anteriormente (“todo se acaba, pensé” (2003:15).), con claros paralelismos al de Hemingway.

Por último, el libro nos sirve como una pequeña guía de introducción a la vida y obra de Hemingway. A lo largo de los ciento trece fragmentos encontraremos referencias a *El gato bajo la lluvia* (1925), al que dedica unas páginas para divagar sobre el significado del cuento, lo que le da pie para hablar sobre la recepción de los textos: “¿Y si el cuento es así y punto? ¿Y si no hay nada que interpretar? Tal vez el cuento es del todo incomprensible y ahí radica su gracia”; “No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre” (2003: 23); o a *Las nieves del Kilimanjaro* (1936). Nos habla sobre la teoría del iceberg⁷¹, sobre sus grandes obras, como *El viejo y el mar*, o sus grandes fracasos, como *Al otro lado del río* (1950). Y por supuesto sobre los últimos meses de su atormentada vida, acabada en suicidio.

La transtextualidad en *París no se acaba nunca* no sólo abarca los textos de Hemingway o de Unamuno; toda la narración, como ya he señalado, está plagada de múltiples referencias. Pueden verse menciones a obras del propio barcelonés, no sólo de *La asesina ilustrada*, sino de forma indirecta a *Nunca voy al cine* (1982) a través de

⁷¹ Teoría creada y por la que se regía Hemingway a la hora de escribir sus cuentos, y según la cual un relato nunca debe contarle todo, mostrando tan sólo la punta del iceberg y dejando al lector que desentrañe el resto.

los fragmentos que comienzan diciendo “iba mucho al cine”⁷², en los cuales, además, habla sobre diversos títulos de películas, convertido este en un elemento intertextual más al encontrar referencias directas como *Johnny Guitar* (1954), *Notre Dame de París* (1956), *La bella y la bestia* (1945) de Jean Cocteau, *Tres long plays americanos* (1969), *El conformista* (1970), o la película de Marguerite Duras *India Song* (1975).

Como ya se ha señalado al inicio, *París no se acaba nunca* funciona como una gran red de textos en la que aparecen cientos de referencias a autores, obras, películas y música, lo que le da una gran profundidad a la obra, pues, como señala Masólviver Ródenas, “un texto sólo tiene interés si detrás o debajo o donde sea hay otro texto, y debajo de otro texto, otro texto. Mejor es el texto inicial, más textos revelará” (Orejas, 2003: 59), algo que define a la perfección la narración de Enrique Vila-Matas.

5.1.2.1 CÓMO SE HACE UNA NOVELA COMO HIPOTEXTO DE *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

Escribe Bénédicte Vauthier: “la intertextualidad explícita corre de Balzac a Unamuno, de Hemingway y Unamuno a Vila-Matas, o, finalmente de Vila-Matas a sí mismo” (2007: 184), con lo que resume así una parte de la red literaria que el lector puede encontrar en el libro de Vila-Matas.

Al acercarnos a ellos se podría pensar que lo que une a ambos textos son tan sólo algunas características formales, así como ciertas estrategias que ambos autores cultivan en sus obras. Sin embargo, va mucho más allá y las coincidencias y juego entre ambas narraciones son

⁷² Grupo de fragmentos que van del 62 al 67.

mucho más amplias. Los primeros elementos que concuerdan entre ambos libros son mucho más superficiales, aunque para llegar a ellos el lector ha de ser conocedor de los dos ya que en ocasiones Enrique Vila-Matas no cita como fuente *Cómo se hace una novela*

En primer lugar, debemos recordar una de las frases paradigmáticas de las que surge la trama del libro de Unamuno: “Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo” (2009: 141); es decir, un libro que mata a todo aquel que lo lee. Esta premisa fue tomada por Vila-Matas para su segunda novela *La asesina ilustrada*, según cuenta en *París no se acaba nunca*:

Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida, esa novela que iba a escribir en la buhardilla de la sexta planta del número 5 de la rue Saint-Benoît, y que desde el primer momento, desde que encontré el argumento en un libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada*. Aunque en esos días tenía una relación muy idiota con la muerte, o precisamente por eso, la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno (2003: 26).

Podemos encontrar en este fragmento una primera referencia explícita al libro de Unamuno. Puesto que nos encontramos en las primeras páginas de la obra no nos dará más explicación que esta, pero más adelante nos contará cómo tuvo que cambiar esa premisa por consejo de Marguerite Duras, ya que esa idea primera de un libro que matara a su lector era imposible de realizar.

Ante la imposibilidad de convertirse en un escritor asesino, explica cómo llegó a escribir el libro que nosotros hoy conocemos: “tal vez se había referido a un *efecto literario* que debía encargarme yo mismo de construir dentro del texto para causarle al lector la impresión de que las mismas letras del libro le habían matado” (2003: 27). De esta manera, transforma la premisa en el tema de su libro: un manuscrito que mata a los lectores una vez lo han leído. Algo que unos años después

plasmaría también Umberto Eco en su libro *El nombre de la rosa* (1980). Así, podemos valorar el libro de Enrique Vila-Matas, entre otras muchas consideraciones, como un libro de enigma⁷³, en el que uno de los objetivos de la narración es hacer saber al lector quién es el causante de las muertes y la razón por la que se llevan a cabo los asesinatos.

En las mismas páginas de *París no se acaba nunca* podemos encontrar otra clara referencia al libro de Unamuno, cuando dice: “un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer, pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela” (2003: 27).

Por una parte, este texto deja claro un pensamiento inicial sobre la novela de Unamuno, y una de las características que, como ya hemos señalado, tienen ambas obras en común: la metaficción, sobre lo que Gómez Trueba dice en su edición de *Cómo se hace una novela*: “asimismo, cuando Unamuno tituló a su obra *Cómo se hace una novela*, quizás no podía adivinar que andando en el tiempo se iban a convertir en auténtica moda las novelas que, lejos de narrarnos una historia, nos cuentan cómo se hace una novela” (2009: 86).

Por otra parte, si acudimos al libro de Unamuno, podremos encontrar:

U. Jugo de la Raza, errando por las orillas del Sena, a lo largo de los muelles, entre los puestos de librería de viejo, da con una novela que apenas ha comenzado a leerla antes de comprarla, le gana enormemente, le saca de sí, le introduce en el personaje de la novela” (2009: 141).

Más allá de si Enrique Vila-Matas nos cuenta la verdad sobre el hallazgo de la obra de Unamuno, debemos detenernos en el hecho de

⁷³ Los libros de enigma son un tipo de novela policiaca en la que prima un misterio y el argumento nos lleva finalmente a descubrir cuál es el motivo y quién el causante de lo ocurrido en la narración, como pueden ser los títulos de *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle o de *Hercules Poirot* de Agatha Christie.

que tanto el libro que U. Jugo de la Raza lee como la edición de *Cómo se hace una novela* que Vila-Matas encuentra proceden del mismo lugar: los puestos de libros establecidos a orillas del río Sena; lo que podríamos considerar intertextualidad lúdica por parte del escritor catalán, al tratarse de una referencia indirecta y paródica a la trama de la obra de Unamuno. Este no es el único ejemplo que podemos hallar a lo largo de *París no se acaba nunca*. Así por ejemplo, en otro fragmento de la novela, el autor discute con un personaje de *La asesina ilustrada*, y sobre ello añade finalmente: “me encantó saber que yo tenía autoridad suficiente para evitar la rebelión de mis personajes, saber que no podía ni debía pasarme a mí lo que le sucedía a Unamuno en *Niebla*” (2003: 117), alusión clara al final de dicha novela, en la que Augusto Pérez discute con su autor y acaba muriendo, no se sabe si por voluntad del autor o por rebeldía del personaje.

Por último, podemos encontrar referencias menos directas. Por ejemplo, atendiendo a la estructura de sus obras, si nos paramos a observar la última edición de *La asesina ilustrada* nos encontraremos con “una práctica muy unamuniana” (Gómez Trueba, 2009: 90), pues a la edición original se le añaden, casi veinte años más tarde, un nuevo prólogo y un epílogo firmado por un autor que no es Vila-Matas, ejercicio común en muchas de la obras del autor bilbaíno.

En resumen, podemos considerar claramente *Cómo se hace una novela* como uno de los principales hipotextos de *París no se acaba nunca*, pues no sólo extrae, supuestamente, la idea primera de *La asesina ilustrada* de la obra de Unamuno, sino que las referencias, tanto directas como indirectas, son continuas a lo largo de los fragmentos que componen la obra parisina de Enrique Vila-Matas, utilizándolas como un elemento irónico y lúdico más y añadiéndolas a su laberinto especular.

5.1.3. METAFICCIÓN EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA*

Cuando analizamos la obra de Enrique Vila-Matas desde el punto de vista de la metaficción, son varios los elementos en los que podemos detenernos. En primer lugar, lo que tenemos en las manos es, supuestamente, la narración del trascurso de una conferencia de tres días, sobre cuyo proceso de creación nos hablará brevemente: “en fin, me propongo revisar irónicamente mi pasado en París” (2003: 11), tarea que desempeña sin dar muchos detalles:

Pasamos este último mes de agosto en París y el 1 de septiembre, al subir al avión que había de llevarnos de regreso a Barcelona, sobre el asiento de mi avión, fila 7 y letra B, hallé olvidado por alguien un pliego de notas con destino a una conferencia titulada *París no se acaba nunca* y quedé vivamente sorprendido. Era una conferencia enmarcada en un simposio en torno al tema general de la ironía y pensada para ser dada en Barcelona en tres sesiones de dos horas a lo largo de tres días. Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días. Y en fin. Se me quedó una gran cara de idiota cuando me di cuenta de que era yo mismo quien acababa de arrojar ese pliego de notas sobre mi asiento [...] Todo lo que puedo decirles es que éstas iban a dar origen a *París no se acaba nunca*, la conferencia que a lo largo de estos tres días voy a tener el honor de dictarles a todos ustedes (2003: 10-11).

Y la conferencia nos llegará a los lectores también dividida, en vez de en tres días, en 113 fragmentos.

Ahora bien, mucho más visible y amplio es el juego metatextual que establece entre *París no se acaba nunca* y *La asesina ilustrada*.

Como ya hemos visto antes, *París no se acaba nunca* se trata de un recorrido por los años de formación del joven Vila-Matas, justo en el momento en el que vivía en la capital francesa y se dedicó a la escritura de su segunda novela, *La asesina ilustrada*. Así, en el primero se nos cuenta “la historia de cómo se escribe un primer libro, de qué manera tan chapucera, con cuantas trampas” (2003), tal como declara el propio

autor en una entrevista con Sergi Pàmies. Tanto es así que el texto metaficticio acaba por convertirse prácticamente en una biografía de la obra de 1977 en la que vemos su nacimiento, su progreso y su accidentada finalización.

Todo *París no se acaba nunca* está lleno de indicaciones sobre el proceso de escritura del texto supuestamente asesino. De este modo, al inicio del libro, cuando el autor tiene la pretensión de escribir una obra que mate a sus lectores, Marguerite Duras, su casera y mecenas, le empezará a dar consejos, entre los que cuenta una cuartilla con trece pasos a seguir a la hora de escribir una novela: “1. Problemas de estructura. 2. Unidad y Armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9 Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico” (2003: 29).

A partir de este momento el autor empieza a desmembrar *La asesina* ilustrada y nos habla de todo lo que le influyó y le ayudó a completarla paso a paso. De esta manera, el autor empieza por contar la idea de la que surge la historia:

No había tardado mucho, gracias al libro de Unamuno en encontrar la historia que contaría en mi novela (la de un manuscrito que pasaba de mano en mano y producía siempre la muerte de quien lo leía), pero me faltaban, tal como me había indicado Duras en su cuartilla con instrucciones, detalles de todo tipo: saber, por ejemplo, qué clase de *estructura* pensaba darle a la historia (2003: 41).

También nos habla de cómo halló la estructura necesaria para su historia:

La encontré pronto, la encontré el día en que me di cuenta de que en realidad bastaba copiar la estructura de un libro ya existente y que a ser posible me gustara. Así de sencillo era, o así me lo pareció [...] Decidí elegir uno que no podía decirse precisamente que fuera de mi gusto [...] pero que tenía una estructura que parecía de alto nivel intelectual [...] Y elegí a Vladimir Nabokov, que, valiéndose de un prólogo y de un voluminoso *corpus* de notas a un mediocre poema, había confeccionado de una forma inteligentemente enrevesada su novela *Pálido fuego* (2003: 41-42).

A su hallazgo añade el modo en que procedió a organizar el plan de escritura de la obra:

No lo pensé dos veces y me puse manos a la obra. Me dije que mi novela estaría organizada en forma de prólogo y comentarios a un manuscrito de prosa poética que iría en medio del libro. Escribí el prólogo y luego, una tras otra, fueron cayendo –con una exasperante lentitud, propia de mi condición de escritor principiante– (2003: 42).

Y así explica la manera en que fue desarrollándola:

Cuando empecé *La asesina ilustrada* tenía pensado escribir el libro por el primer capítulo, después el segundo, etcétera, pero muy pronto me dejé llevar por el azar, avanzando a veces incluso en zigzag de modo que, como ya dije antes, las ocho cuartillas del cuaderno asesino (que van en el centro del libro) y la frase que encabeza la novela fueron redactadas al final de todo (2003: 226-227).

Por último, indica el momento en el que dio su obra por finalizada:

La octava y última cuartilla del cuaderno central describía la muerte de ese poeta, que era en el fondo, sin yo saberlo, un trasunto de mí mismo y de mi trágico paso a la *criminal* prosa tras mi renuncia a la poesía. Yo no sabía que aquella octava página sería la última del manuscrito, pero lo intuí, porque a fin de cuentas narraba la muerte de un poeta, de un poeta cualquiera, que era el objetivo al que se habían encaminado las cuartillas anteriores [...]. Y entendí que la novela seguramente había llegado a su fin (2003: 227).

A lo largo de toda la novela continúa dándonos claves e indicaciones de algunos fragmentos de la obra, como por qué la novela comienza en la ciudad de Worpswede:

El motivo por el que elegí Bremen y Worpswede [...] fue en realidad muy simple. Por imperativos de la trama, necesitaba el nombre de una ciudad que no estuviera muy lejos de París y en aquel momento lo que tenía más a mano en la buhardilla era *Cartas a un joven poeta*, de Rainer María Rilke. Abrí el libro con los ojos cerrados y fui a parar a la cuarta carta, que estaba fechada en julio de 1903 en *Worpswede, cerca de Bremen* (2003: 61-62).

Nos aclara cómo llegó a crear algunos de los personajes principales de la obra:

Creo que esa dicotomía entre Rimbaud y Mallarme la reflejé inconscientemente en *La asesina ilustrada*, donde inventé dos

escritores diametralmente opuestos. Uno, Juan Herrera, era un escritor de cierta categoría que se había distinguido toda su vida por ser un fanático del orden, del orden burgués para ser más exactos [...]. El otro se llamaba Vidal Escabia y era un escritor pésimo y la viva imagen del desorden. El primero más bien sedentario y el otro un nómada recalitrante. (2003: 76).

Expresa de dónde sacó algunos de los juegos literarios que estableció en su temprana obra:

La estética de Arrieta me iba facilitando día tras día todo tipo de felices descubrimientos, una animada materia prima cinematográfica que acabó resultándome útil para la creación de *La asesina ilustrada*: los juegos de espejos, los cambios de apariencia [...], la erótica del transformismo y, sobre todo, la prosa poética vista como una fiesta (2003: 97).

O incluso habla de cómo llegó a incluir frases que escuchaba en su día a día en la narración. Un ejemplo es la anécdota de cuando acudió a una charla de Georges Perec (o la que se supone que debía ser una charla del mismo, ya que quien aparece es alguien totalmente desconocido tomando el nombre del escritor francés), que resulta de lo más corta e infructuosa, pues todo lo que hace es resumir el cuento *Bartleby el escribiente*, al que ya nos hemos referido, e irse inmediatamente después. Una vez el impostor se ha ido surge lo que realmente es provechoso para Vila-Matas:

Dicho esto, miró fijamente al público durante unos segundos y después fue hacia la salida y se marchó de la librería dando un gran portazo. «Tocar fondo no quiere decir nada», gritó el hombre que estaba sentado a mi lado. Todo el mundo le miró con disgusto. Y poco después se disolvió la reunión. No entendí nada. Salí a la rue Littré y regresé a la buhardilla. No había visto a Sylvie, no había visto a Perec. ¿Y aquel portazo?

Qué raro, pensé. ¿Recordaré esto dentro de unos años?

Al día siguiente, la frase «tocar fondo no quiere decir nada» la trasladé a *La asesina ilustrada*, quién sabe si con el ánimo de recordar con el tiempo al cantante de los Platters (2003: 150).

Otro ejemplo que podemos encontrar sobre la inclusión de frases de su vida diaria a la obra es una visita que el escritor hace al mecánico para agradecerle que le indicara dónde arreglar los faros del coche:

“simplemente he venido a agradecerle que por fin lleve yo las dos luces de mi coche puestas, no quería esperar a mañana para decírselo” (2003: 185), a lo que el mecánico responde: “¿Esperar a mañana? El mañana es hoy” (2003: 185). Tras esto el autor nos confiesa:

El rastreador de frases para tomar notas que había en mí aquel día se alegró mucho de haber oído *El mañana es hoy*. Tomé nota de la frase [...]. Poco después, ya en la buhardilla, con la felicidad del que regresa de una jornada dedicada satisfactoriamente a la caza de frases, decidí ante todo incorporar *El mañana es hoy* a mi novela. *El mañana es hoy* y no el que tenía pensado (*Nubes de ahora*) sería el título que le daría a una supuesta novela escrita por el personaje de Juan Herrera. En cuanto a lo de «A estos perritos les encantan las rodillas» lo pondría en boca de Ana Cañizal, la más entrañable de mis personajes femeninos. «Ha sido un día fértil», me dije dándome ciertos aires de grandeza. Como si aquel día se hubiera consolidado mi vocación de escritor (2003: 185-186).

La segunda frase de dicha cita procede de una anterior visita al mismo mecánico en la que encuentra a su mujer con un pequeño perro subido en las piernas, y esta dice esa misma frase: “a estos perritos les encantan las rodillas” (2003: 184).

Es interesante señalar también el hecho de que el autor no se dedique tan sólo a describirnos algunos hechos o circunstancias bajo los que escribía diversos pasajes de su obra, sino también cómo se sentía en el momento de hacerlo, esto es, sus pensamientos, sus miedos o sus inseguridades: “no estaba preparado para el fracaso o, mejor dicho, sabía que, de llegar el fracaso, no podría resistirlo. Tal vez por eso hacía todo lo posible por no terminar *La asesina ilustrada* [...]. Aunque escribía, tenía miedo de escribir” (2003: 96).

Y es que para el autor el libro tiene un significado oculto y de vital importancia: “en el fondo, lo que narra el manuscrito criminal de *La asesina ilustrada* es la muerte del poeta que yo había querido ser” (2003: 143). En la parte final de la novela profundiza en este aspecto:

El argumento oculto del libro sería la sorda tragedia juvenil del que se ha despedido de la poesía para caer en la vulgaridad de la narración. [...] *La asesina ilustrada*, con su atormentada descripción de la muerte

de un poeta, da pleno testimonio de ello, habla no sólo de mi drama personal sino del drama de muchos escritores jóvenes que al principio de su proceso creativo, si son imaginativos, suelen construir mundos poéticos propios, forjados, en gran medida por sus lecturas, pero más adelante, van viendo cómo se acomoda a la realidad, caen en la prosa cotidiana y eso les hace sentir que han traicionado sus principios poéticos de primera hora. Algunos, los más inteligentes y obstinados, se resisten a rendirse tan fácilmente y mantienen la fe en su poesía durante algunos años más, pero lo que no saben es que, por mucho que hagan, la poesía ya les abandonó a ellos hace mucho tiempo (2003: 212-213).

El hecho de ser testigos de la creación de una obra convertiría a *París no se acaba nunca* en una obra de metaficción diegética:

Se mantiene la ilusión ficcional [...] pero introduciéndose en el plano de la *historia*, esto es, en el de los acontecimientos narrados, una secuencia de «perturbaciones», acaso mínimas, que inducen al lector a abandonar la expectativa de lectura habitual y a incurrir en una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra, cuyo narrador o protagonista suele ser escritor, o en la que cuenta el proceso de elaboración de un texto narrativo, que puede acabar por ser el mismo que el lector tiene en sus manos (Orejas, 2003: 116).

Sin embargo, no podemos obviar que a lo largo de los 113 fragmentos Enrique Vila-Matas se dirige a sus receptores en multitud de ocasiones. Por una parte, por el hecho de ser en realidad una conferencia con público; por otra parte, porque abandona la narración para incluir citas de otros autores sobre París o sobre la ironía, incluso para teorizar sobre el propio texto: “¿soy conferencia o novela?” (2003: 16). Estos detalles rompen por tanto el mundo ficcional del texto y acaban por convertirlo en una metaficción enunciativa, aquella en la que:

El autor puede tomar el control de la narración, al margen del universo espacial y temporal en el que se desarrolla la historia básica que se está contando, para ironizar, parodiar, mixtificar textos anteriores, mixturados con el propio; dialogar con los personajes, introducirse, introducir digresiones de variado registro acerca de su estado de ánimo o de las circunstancias que concurren en el momento de la creación; incluir reflexiones teóricas, estéticas, sociales o políticas y un largo etcétera (2003: 120).

En este caso el texto resultante no es el que el lector tiene en la mano, sino un texto anterior del autor, algo que también recoge este tipo de metaficción.

De esta manera, *París no se acaba nunca* se convierte en una especie de *making off* de *La asesina ilustrada*, en el que nos da muchas de las claves para comprender esta última y aprovecha estos elementos para presentarnos una obra que se suma a la ya extensa lista de títulos metaficticios del autor.

Puesto que como lectores asistimos a la creación de una obra, es decir, que nos encontramos ante una obra autorreferencial, cabe preguntarse en cuál de las tres categorías que Robert Spires desarrolló se enmarcaría: ¿en la primera categoría, aquella en la que el texto se construye mediante el acto de escribir?; ¿en la segunda, en la que se hace mediante la lectura?; ¿o en la tercera, es decir, aquella que se genera mediante el discurso oral? A mi juicio, el texto que se va elaborando a lo largo de *París no se acaba nunca*, que da como resultado *La asesina ilustrada*, se catalogaría dentro de la tercera categoría, ya que a lo largo de la obra el lector asiste una y otra vez a todo tipo de diálogos entre el autor y otros personajes a los que pide consejo, ya sea Margurite Duras, Raúl Escari y otras tantas personalidades. Y no sólo eso, pues, como hemos visto, muchos pasajes de *La asesina ilustrada* son escritos, íntegramente, a partir de conversaciones con otros personajes, como el ya citado con el mecánico y su mujer.

En resumen, la obra de Enrique Vila-Matas cuenta con diversas características más allá de la creación de un texto –ya sea la continua hipertextualidad al hablar de forma recurrente de otras obras y autores, o la intervención del propio autor en su obra, para dirigirse a sus receptores y para incluir textos de otros artistas– que la convierten en un ejemplo perfecto de obra metaficticia.

5.2. AUTOFICCIÓN

5.2.1. PROBLEMAS DE GÉNERO LITERARIO

Desde el momento en que empezamos a leer *París no se acaba nunca* somos conscientes de la dificultad que presenta clasificar el título dentro de un género concreto, debido, principalmente, a que en ocasiones dicha obra nos parece un cajón de sastre, es decir, una amalgama de características de distintos géneros.

París no se acaba nunca puede ser tratada como una novela, pero siempre con ciertas dificultades, pues, aun pudiendo serlo y aun siendo definida así por diferentes investigadores, es una obra que va mucho más allá; cuestión que puede enlazarse con las reticencias de Unamuno a la clasificación de las obras en géneros, razón por la cual se burló en muchas ocasiones de los críticos.

Bénédicte Vauthier habla de las coincidencias genéricas existentes entre las obras de Enrique Vila-Matas y Miguel de Unamuno: “además de ser una reflexión sobre la escritura en París, los tres autores funden, en mayor o menor medida, autobiografía, ficción y ensayo” (2007: 184). Prácticamente desde el comienzo de las obras que nos ocupan los mismos autores nos advierten que lo que tenemos entre manos no tiene una línea clara a la que adscribirse. Así, Unamuno, en una de las cartas que escribe a Jean Cassou, advierte: “me preguntó qué había hecho de mi otra agonía, de mi... (¿ensayo?, ¿novela?, ¿nivola?, ¿poema?)” (2012: 131). En ese paréntesis Miguel de Unamuno advierte de las dudas que incluso él tiene sobre esa “criatura que ha parido”, como se refiere a ella a lo largo de la obra.

Por su parte, Enrique Vila-Matas repite varias veces a lo largo del texto: “¿Soy conferencia o novela?” (2003: 16). Dicha disertación, que

aparece en el mismo libro que tenemos en las manos, tiene relación con lo ya explicado anteriormente, pues el libro en principio se presenta como una conferencia de tres días que el autor va a dar sobre sus vivencias en París.

A esto se le añade el resumen que podemos encontrar en la contraportada del libro, el cual pone de relieve también el compendio de géneros que podremos encontrar página tras página:

París no se acaba nunca es una revisión irónica de los días de aprendizaje literario del narrador en el París de los años setenta. Fundiendo magistralmente autobiografía, ficción y ensayo, nos va contando la aventura en la que se adentró cuando, en una buhardilla de París, redactó su primer libro (2003).

El hecho de que Vila-Matas se dirija a menudo al público hace más complicada su clasificación, pues a pesar de la idea primaria, ese público es el lector y con él abre líneas de diálogo: “¿me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él? Por sus miradas, respetable público, me parece que ustedes opinan como mi mujer y amigos. Ustedes tienen el mismo talante que ellos y que los organizadores de Key West” (2003: 17).

Si elimináramos estas disertaciones y diálogos con el público, dejándonos llevar por lo que nos ha contado, podríamos afirmar que estamos leyendo la conferencia que él mismo ha leído en tres días sobre su experiencia en París. Es decir, que nos encontraríamos ante una conferencia narrada en forma de novela, con lo que se sumaría otro punto en común entre el autor barcelonés y el de la Generación del 98: una obra formada por “cajitas chinas”.

La categorización como novela no sólo encuentra estas dificultades, pues el propio Vila-Matas dice en una entrevista concedida a Álvaro Maus:

Cuando presenté *El viaje vertical*, me despedí de la novela [...]: estoy harto de que los editores pidan novelas y uno no pueda hacer un libro que mezcle géneros, una caja abierta donde cabe todo. Creo además, que con *El viaje vertical* demostré que puedo hacer una novela, que era

lo que menos me interesaba como lector. Soy más lector de cuento, ensayo y poesía. Me despedí de la novela, no así del relato corto ni de otras novelas (2001: web).

Enrique Vila-Matas distingue en su discurso “novela”, género al que regresó en *Dublínescas*, publicada en el año 2010, y “otras novelas”⁷⁴, refiriéndose a *París no se acaba nunca*, *El mal de Montano*, *Bartleby y compañía* o *Doctor Pasavento*, obras que escribió después de *El viaje vertical* (1999), y que acabarían formando años más tarde una serie de libros sobre la escritura con un punto en común: los problemas que plantean para ser catalogadas dentro de un género.

Todo esto no significa, no obstante, que *París no se acabe nunca* no pueda ser llamada novela, puesto que, de hecho, atendiendo a multitud de rasgos, pertenecería a dicho género.

Otra de las muchas ocasiones en las que Enrique Vila-Matas alude y alaba la mezcla de géneros es en una conferencia sobre el *Ulises* de Joyce, en el año 2000, recogida en *Desde la ciudad nerviosa*, donde explica el gusto por la mezcla de géneros:

Tal vez esa obra [el *Ulises* de Joyce] inauguró la feliz eliminación de las fronteras entre géneros por la que cabalga cierta tendencia de la literatura actual, cierta tendencia que parece estar diciendo que, puesto que la vida es un tejido continuo, una novela puede ser construida como un tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... (2000: 214).

Pozuelo Yvancos también se ha referido a ello en múltiples ocasiones, y en concreto, sobre *París no se acaba nunca*, opina:

Un nuevo género, *la escritura*, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones. Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por fidelidad que todos tramam para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el

⁷⁴ Es llamativo, cuanto menos, el nombre que el propio Enrique Vila-Matas da a sus obras más inclasificables, propiciado, probablemente, por la dificultad que entraña el categorizarlas.

fotograma de una película, lo arrancado de un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico (2010: 166).

Este fragmento, a pesar de referirse a las obras de Enrique Vila-Matas, podría aplicarse al pie de la letra a la obra de Unamuno *Cómo se hace una novela*. Las coincidencias genéricas de ambas obras quedan evidenciadas a partir de la posibilidad de adaptación de estas al molde definitorio arriba citado, algo que resume lo que se está tratando a lo largo de este apartado: el hibridismo que domina en ambas obras y la ausencia de barreras que indiquen el paso de un género a otro.

El carácter ensayístico de las obras de Unamuno y Vila-Matas está claro: el primero analiza la sociedad del momento en que escribe su obra, hablando de política, filosofía, religión y situación personal;⁷⁵ el segundo, con una intención muy diferente, hace un repaso a la vida de los escritores en el París de los años setenta.

Como se ha señalado, la clasificación genérica de *Cómo se hace una novela* entraña ciertas dificultades. Muchos autores se han conformado con definirla como un híbrido o un collage, sin entrar en mayor detalle. Esta definición es fácil, pues no hay posibilidad de error, pero a la vez es poco arriesgada e incompleta, ya que se queda en lo superficial del estudio genérico. Otros autores han tomado la posición de definir negativamente la obra, explicando lo que no es. Así F. Zubizarreta, en su completo estudio sobre la obra de Unamuno, niega la posibilidad de que el libro pueda tomarse como un diario. Si bien es verdad que el género del diario guarda una gran contradicción (pues un diario es algo escrito para uno mismo y no para los demás, por lo que

⁷⁵ Robert L. Nicholas también se refiere a este hecho en su libro *Unamuno narrador*, al decir que “entre las obras más enigmáticas de Unamuno, se destaca la colección de fragmentos novelescos, referencias literarias, evocaciones históricas, discusiones críticas, comentarios personales sobre política, religión, y filosofía que lleva el título *Cómo se hace una novela*” (1987: 93-94).

una vez publicado debe calificarse de forma diferente), podemos considerarlo como una vuelta de tuerca a este tipo de publicaciones. Vauthier apunta sobre esto en su edición de *Cómo se hace una novela*: “me parece más razonable pensar que Unamuno quebrantó el molde del diario íntimo, para transformarlo en diario *éxtimo*” (2005: 31).

Si nos referimos a la última parte de la obra, Unamuno va poniendo fecha a cada uno de los apartados, pero siempre con la idea de tener un lector/receptor; es decir, no busca escribir un diario íntimo: busca compartir sus pensamientos, de la misma forma que ha venido haciendo hasta ese punto, con el plus de añadir unas fechas concretas. De esta manera, la mayoría de los estudios que existen sobre la obra de Unamuno se han regido por un mismo patrón: “por lo general, se ha considerado la obra de Unamuno o bien un ensayo o bien una novela” (Vauthier 2005: 24). Sin embargo, considerar la obra como una novela conlleva algunos problemas: hay que tener en cuenta los tres niveles que pueden encontrarse en el libro.

Lo que Unamuno llama el argumento, es decir, la lectura por parte de U. Jugo de la Raza de la autobiografía romántica, podría ser una novela a pesar de no tener final. Pero lo que nosotros estamos leyendo no entraría dentro de este género. Todos esos comentarios encorchetados le confieren a la obra profundidad ensayística y, tal como hemos dicho, puede considerarse la última parte de la obra como un diario *éxtimo*.

A eso hay que sumarle la posibilidad de considerar la obra como unas memorias, según Zubizarreta: “Unamuno tenía conciencia de que *cómo se hace una novela* tenía algo de memorias cuando la denomina así en 1927. Y escribía su obra tratando de hacer «historia para siempre»” (1960: 323).

Es, por tanto, acertado aunque incompleto decir que el texto es un híbrido. A esto añadiríamos que la obra está compuesta por

fragmentos entremezclados de novela, ensayo, diario, memorias, y por supuesto uno de los géneros que lo une directamente a *París no se acaba nunca*: la autobiografía.

Lejeune define la autobiografía en su libro *El pacto autobiográfico* como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (1994:50). Tomando esta definición al pie de la letra y aplicándolo a *París no se acaba nunca*, tendríamos como resultado que la obra es una autobiografía, ya que Enrique Vila-Matas nos da su visión de un episodio de su vida (su periodo formativo como escritor⁷⁶), tal como él afirma:

Entonces le conté que estaba preparando una conferencia de tres días en la que revisaba irónicamente los años que pasé en París. «¿Y hablas todo el rato de mí?», dijo. «Bueno, sí», le contesté, «pero sobre todo de la ironía, de París, de Hemingway, de Marguerite Duras, y de cómo escribí mi primer libro» Nuevo silencio. «O sea, que es una conferencia que tendrá algo de autobiografía de la bohemia y de tus años de aprendizaje literario en París», dijo de repente (2003: 103-104).

No es tan sencillo, sin embargo, en *Cómo se hace una novela*, pues los rasgos autobiográficos son bastante más complicados, a pesar de las constantes afirmaciones por parte de Unamuno de que es eso lo que está haciendo.

El autor nos deja claro qué es lo que quiere hacer a través de algunos fragmentos, cuando nos dice:

En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dio la ocurrencia, hace ya algunos meses, después de haber leído la terrible *Piel de Zapa*, de Balzac, cuyo argumento conocía y que devoré con una angustia creciente, aquí, en París y en el destierro, de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía (2009: 135).

O bien, cuando afirma: “habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo” (2009: 140). Esta

⁷⁶ Puesto que se trata también de la formación como escritor (y a la vez como persona) del protagonista, podríamos hablar de la presencia del *bildungsroman*.

última sentencia entra en clara contradicción y resume perfectamente lo que sería una autobiografía, pues debemos recordar que las autobiografías son, ante todo, subjetivas. Manuel Alberca habla sobre ello: “se atrevieron a decretar la imposibilidad de la autobiografía, puesto que no existía ni podía haber sujeto estable, ni introspección verdadera, ni yo unificado, pues ni la memoria resultaba fiable ni el lenguaje era otra cosa que un sendero lleno de trampas...” (2007: 67). De esta forma, si los mismos autores nos hablan de su obra como una autobiografía, y tomamos al pie de la letra el pacto autobiográfico, no tendríamos ningún problema para la catalogación de dichas narraciones.

Sin embargo, podemos dar una vuelta de tuerca más y pensar que los autores han roto este pacto autobiográfico creando un pacto ambiguo, que en el mismo relato que han catalogado como autobiográfico han incluido pasajes totalmente inventados, lo que nos lleva en una única dirección: la autoficción.

5.2.2. LA AUTOFICCIÓN COMO FORMA DE VIDA

*Se observa en este individuo una
tendencia constante a crearse algo así
como una funda que le aísle y le proteja
de todo tipo de mirada externa.*

Enrique Vila-Matas

París no se acaba nunca está considerada como una de las obras paradigmáticas de la autoficción y el propio Enrique Vila-Matas es en el ámbito nacional uno de los escritores que más se ha preocupado por la divulgación de dicho género. Casi todas sus obras tienen, en diferente medida, el rastro del autor convertido en personaje. Además, muchos

de sus artículos, prólogos o ensayos tratan de ahondar en esta característica, en explicar su visión de la literatura actual y de lo que es para él la autoficción.

La obra sobre París se mueve continuamente entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, contiene multitud de datos reales contrastados, como puede ser el hecho de vivir en una buhardilla alquilada por Marguerite Duras:

Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre y muy infeliz. Me gustaría poder decir que fui feliz como Hemingway, pero entonces volvería simplemente a ser el pobre joven, guapo e idiota, que se engañaba todos los días a sí mismo y creía que había tenido bastante suerte de poder vivir en aquella cochambrosa buhardilla que le había alquilado Marguerite Duras al precio simbólico de cien francos al mes (2003: 12).

Y estos datos se mezclan con otros tantos ficticios que nunca le llegaron a ocurrir, como el episodio que abre la narración y que nos presenta al protagonista de la obra en Florida, asistiendo al concurso de dobles de Hemingway:

Fui a Key West, Florida, y me inscribí en la edición de este año del tradicional concurso de dobles del escritor Ernest Hemingway [...]. No es necesario decir que presentarse a ese concurso –repleto de hombres robustos, de mediana edad y con poblada barba canosa, idénticos todos a Hemingway, idénticos incluso en su vertiente más estúpida– es una experiencia única.

Yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo –en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos– que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de juventud, a Hemingway (2003: 9).

Años después, respecto a este tema, el autor escribiría:

Me acuerdo muy bien de que, mientras escribía el libro, pasaba de lo real a lo ficticio sin sentir que cruzaba una frontera, del mismo modo que mi bilingüismo me llevaba, en la vida cotidiana en Barcelona, a cruzar catalán y castellano sin cesar y de la forma más natural; a cruzarlo de una forma tan feliz que ni me enteraba de qué lengua hablaba en tal momento o en tal otro, como si en realidad hablara siempre un solo idioma (2013: web).⁷⁷

⁷⁷ El fragmento tiene su origen en el prólogo que el autor realizó para la edición del libro de 2013, tras la adquisición de los derechos sobre la obra de Seix Barral. Dicho

Completó esta idea en una entrevista con Jordi Corominas, al afirmar que el prólogo:

Está hecho con la idea de darle al lector algo de mí, para que por fin supiera algo de la persona que había escrito mis otros libros (aparentemente también autobiográficos sin serlo en realidad casi nada), quería contar cosas que me habían ocurrido realmente, por eso es mi único libro con un alto porcentaje autobiográfico, pongamos que un 27 por ciento (2013: web).

Tal como se ha señalado en capítulos anteriores, la labor del lector no consiste en descubrir qué datos de los que ofrece un escritor son reales y cuáles ficticios, por lo que no versará sobre esto el actual apartado. Además, a excepción de contadas ocasiones como las utilizadas para explicar el pacto ambiguo, es totalmente imposible diferenciar unos de otros (¿cómo podría un lector saber, por citar algunos pasajes ya nombrados de la obra, si Enrique Vila-Matas visitó una librería clandestina esperando ver a Perec, o si el mecánico que le arregló el coche y su mujer le dieron algunas de las frases de *La asesina ilustrada*?).

A pesar de que la obra no se presente en ningún momento como novela, sino como mezcla de “autobiografía, ficción y ensayo”⁷⁸, primero fue publicada por la editorial Anagrama dentro de su colección *Narrativas hispánicas*, y más tarde Seix Barral la incluyó en la colección *Narrativa literaria*. No sólo eso, pues el libro tiene un esquema similar al de cualquier novela clásica, dividido en 113 capítulos y con introducción, nudo y desenlace bien diferenciados. Es decir, que cumple con los preceptos teóricos de una obra autoficticia, no en cuanto a contenido, sino en relación al elemento paratextual.

prólogo se titula “Tan feliz que ni me enteraba”, apareciendo en la portada de la edición como subtítulo de *París no se acaba nunca*.

⁷⁸ Muy similar a lo que podemos encontrar en la web de la obra de Rosa Montero *La loca de la casa*: “este libro es una novela, un ensayo, una autobiografía” (web).

Respecto al contenido, ya se ha explicado la mezcla de realidad y ficción sin la existencia de un medidor que nos indique qué es verdadero y qué no en la vida del protagonista. Ahora bien, recordemos que otra de las características esenciales de las obras de autoficción es la equivalencia entre el autor, el narrador y el protagonista de la obra. En *París no se acaba nunca* no existen grandes dificultades para determinar que la identidad de todos ellos es la misma, si bien en ningún momento se encuentra escrito el nombre del personaje protagonista. Sin embargo, como se ha señalado, no es necesario que la concordancia se dé a través de la onomástica, sino que puede hallarse en multitud de datos que se ofrecen en la narración, como el hecho de que el protagonista de la obra se trasladara a vivir a París en 1974 a una buhardilla alquilada por la escritora y cineasta Marguerite Duras, dato que coincide con la vida del autor y narrador, Enrique Vila-Matas. Allí hizo gran amistad con diferentes personalidades del mundo cultural, como Raúl Escari, quienes le ayudarían a escribir su supuesta primera obra, cuyo título aparece reflejado en las páginas: *La asesina ilustrada*. Para ello utilizó una cuartilla con instrucciones que le ofreció Duras, que existió realmente, tal y como se refleja en la obra, y que resultó ser de lo más críptica. Todo esto, junto a las palabras del autor en múltiples ocasiones sobre que la obra consiste en una revisión de sus años de juventud y aprendizaje, debería servir al lector para concluir que la creación cumple con la norma de $A = N = P$.⁷⁹

En esta ocasión, la relación queda clara gracias a este tipo de detalles; sin embargo, los juegos a los que el autor somete al lector a lo largo de su bibliografía en relación con el nombre son de lo más diversos. Ya hemos señalado el juego, fruto de la casualidad, referido en uno de los relatos de *Suicidios ejemplares* sobre el misterioso personaje llamado Satamalive, resultante de leer su nombre E. Vila-Matas al revés.

⁷⁹ La equivalencia entre el autor, el narrador y el personaje.

Pero no es el único caso, pues las páginas del autor están repletas de dobles representados de una manera u otra. En el caso de *La asesina ilustrada* son sus iniciales las que se repiten una y otra vez, compartiendo muchos de los personajes principales sus iniciales: Eva Vega, Elena Villega o Vidal Escabia.

Toda esta relación entre autobiografía y ficción se deja ver en varias ocasiones dentro de la obra, siendo quizá la más representativa el diálogo que mantiene con Raúl Escari sobre la escritura de este libro: “«Tiene su gracia», dijo, «también una autobiografía es una ficción entre muchas posibles.» Siguió otro silencio. «Pero procura», añadió, «Ser lo más verídico que puedas, que se te pueda ver a ti *de verdad*. Y a mí, si es posible, de mentira.»” (2003: 104).

Ahora bien, tras dejar claro que la obra de Enrique Vila-Matas es una autoficción, habría que delimitar a qué tipo pertenece. Recordemos que existen dos clases de autoficción: la biográfica, es decir, aquella que parte de la vida real del autor, la cual es utilizada para añadir algunos detalles ficticios, y la fantástica, en la que el autor se ve metido en una vida que no le pertenece en absoluto. En este caso, la inclusión en el primer tipo está bastante clara. Como se ha explicado detenidamente, *París no se acaba nunca* parte de la vida del autor con multitud de detalles contrastables con la vida real, los cuales acaba utilizando para ficcionalizar e ironizar su juventud. De hecho, en la entrevista antes mencionada con Jordi Corominas, el autor explica: “iba por golpes de memoria. Me acordaba de una anécdota y construía el capítulo” (2013: web). El origen de todo lo que leemos sería, por tanto, real, aunque después utilizara estos recuerdos para narrar hechos ficticios, viéndose los primeros poco a poco modificados por algunos aspectos propios de la novela: “lo que no podía hacer era inventar algo que no hubiera ocurrido. Hay cosas del libro que están cambiadas, así como los

personajes, a los que les hago hablar de una manera que no era la original, por eso se han quejado algunos” (2013: web).

Similar aunque discordante en varios puntos es la estrategia que el autor utiliza en su novela *Dublinesca*, género que había abandonado en el año 1999, tras *El viaje vertical*, y que el pasado 2010 retomó. En ella se nos cuenta el viaje a Dublín de Samuel Riba, un editor retirado, para asistir junto a sus amigos a un funeral por la muerte de la imprenta debido al mundo digital, que poco a poco está llegando a la esfera literaria. Una vez allí, influidos ampliamente por el *Ulises* de Joyce, deciden fundar la orden de Finnegans, por la que se obligan a adorar el libro y asistir cada año al *Bloomsday*, evento que se celebra todos los 16 de junio en el que se siguen los pasos de Leopold Bloom, protagonista del *Ulises*.

En principio, la categorización de la obra es más sencilla, pues se nos advierte de que se trata de una novela, a diferencia de *París no se acaba nunca*, que es una narración degenerada mezcla de autobiografía, ensayo, ficción y conferencia. Ahora bien, si conocemos brevemente la biografía más reciente del autor no nos costará encontrar equivalencias entre Vila-Matas y Samuel Riba. A pesar de pertenecer al género de la novela, el autor no deja de hacer lo de siempre: confundirnos con un juego de máscaras y espejos. Samuel Riba es el nombre tras el que se esconde Vila-Matas, quien junto a algunos amigos como Eduardo Lago, autor de *Llámame Brooklyn* y *El ladrón de mapas*, hizo un viaje a Dublín para fundar la orden de Finnegans. Es decir, aunque al abrir el libro nos encontremos ante un viejo editor, en verdad estamos leyendo diferentes episodios de la vida del escritor mezclados con otros que nunca ocurrieron por lo que, a pesar de su disfraz de novela, nos hallamos de nuevo inmersos en la red autoficticia del autor.

Una vez dentro de la obra, el propio personaje se atreve a crear ficciones de su vida cuando narra sus viajes con tintes de invención. La

adecuación de planos y niveles al que nos expone podría asimilarse a un juego de cajas chinas, como diría Unamuno, reflejo de la literatura lúdica a la que el autor nos tiene acostumbrados. La equivalencia entre autor y personaje se torna evidente al situarse ambos en la impostura de cara al receptor, ya sea el propio lector o los padres de Samuel Riba, tal como se refleja en algunos fragmentos a lo largo de la obra: “se alegra cada vez que le invitan a alguna parte, porque, entre otras cosas, eso le permite seguir desarrollando ante sus padres la ficción de sus múltiples actividades” (2010: 12).

Esto puede resumirse con las palabras de Hemingway en el prefacio de su obra *París era una fiesta*: “si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como obra de ficción. Pero siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron antes contadas como hechos” (2001: 17).

Así pues, realidad y ficción se entremezclan en la vida del autor, dando lugar a un interesantísimo relato sobre sus años de aprendizaje en el que, por encima de todo, deja constancia de lo que es autoficción, de su extraña forma de vida literaria.

5.3. KASSEL NO SE ACABA NUNCA

En el año 2014 Enrique Vila-Matas publicó la que es su penúltima creación hasta la fecha⁸⁰: *Kassel no invita a la lógica*. El título de esta obra, que guarda grandes similitudes en cuanto a su estructura gramatical con el título de *París no se acaba nunca* proviene, supuestamente, de una frase de Italo Calvino: “sin embargo, no hay que perder de vista que Turín invita a la lógica, que abre el camino a la locura” (2015: 250).

⁸⁰ Recientemente el autor ha publicado la obra *Marienbad eléctrico* (2016), escrita a petición del artista Dominique Gonzalez-Foerster

En *Kassel* nuevamente el lector se topará con un personaje protagonista, un “yo” sin nombre, escritor y con muchas semejanzas con Enrique Vila-Matas. Este personaje es invitado a participar en una *performance* en la *Documenta 13*⁸¹, celebrada en el año 2012 entre Kassel, Kabul, Alejandría, El Cairo y Banff. En ella Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez, comisarias reales de la última edición de la exposición, piden al escritor asentarse durante cinco mañanas en un restaurante chino de la periferia y escribir delante de todo aquel que pase por allí.

El origen de la obra se encuentra, según explica Vidal-Folch (2014), en unas declaraciones reales que hizo Chus Martínez y que son de gran importancia en la obra, pues permiten al autor y al personaje reflexionar sobre el arte contemporáneo: “El arte hace, y ahí te las compongas” (2015: 26).

Durante su estancia en Kassel, el protagonista recorre todos los espacios habilitados como contenedores de las distintas obras y lo relata como si de un libro de viajes se tratara, dejando en segundo plano, tanto en la narración como en su viaje, la *performance* por la que había sido invitado a la ciudad. De hecho, en la propia narración el autor señala: “veo que ha ocurrido que a la larga [...] en mis libros el eje suele ser el recorrido: un escritor que viaja y escribe su desplazamiento” (2015: 222-223).

De esta manera, el arte o la escritura se convierten en un acto performativo: hacen que lo narrado se materialice en la realidad. Así, Vila-Matas en el mundo cultural se ha convertido en ese alter ego que él mismo ha construido en sus narraciones autoficticias. No solo *el reflejo*

⁸¹ La *Documenta* es una importante exposición de arte contemporáneo que se celebra en la ciudad alemana de Kassel cada cinco años. En ella multitud de obras de arte, conferencias y *performances* son repartidas por toda la ciudad durante cien días, tiempo que dura la exposición.

refleja lo reflejado, sino que lo reflejado también terminaría por reflejar el reflejo, por hacerse eco de él.

Las similitudes con el libro parisino comienzan en el mismo título, cuya primera palabra es la ciudad París/Kassel, protagonistas innegables de las obras que acompañan al autor en cada página, seguidas de una negación, cosa que llama la atención rápidamente. Y no sólo eso, pues ambas ciudades están representadas de manera similar: como el núcleo artístico de ese momento. Si París era la ciudad donde el personaje protagonista acude a convertirse en escritor, Kassel es el lugar al que va para convertirse ya no en artista sino en obra de arte. Y si en multitud de ocasiones afirma que París y Hemingway se habían convertido en sus mitos como escritor en su juventud, Kassel adquiere un papel idéntico: “de hecho, Kassel era, por este y otros motivos, todo un mito de mis años de juventud, un mito no destruido; era el mito de mi generación y también, si no me equivocaba, de las generaciones que siguieron a la mía” (2015: 13).

También la estructura de la obra se repite, pues la narración está formada por un total de setenta fragmentos de pocas páginas o incluso de un párrafo breve, como el número cuarenta y nueve o sesenta y nueve; fragmentos repletos, como en el caso anterior, de célebres citas y de multitud de artistas y escritores que pasean por la ciudad y que en un momento dado se cruzan con el protagonista, como pueden ser dos figuras de suma importancia en el libro de París, Sergio Pitol y Raúl Escari, además de ser amigos de Enrique Vila-Matas; Robert Walser, omnipresente en las obras del escritor catalán, que aparece una vez más para reflejar la semejanza entre ambos, en esta ocasión por los paseos comunes por las ciudades, viéndose el personaje protagonista como un *flâneur*, un paseante sin rumbo por la ciudad, actividad que lleva a cabo en la ciudad alemana en más de una ocasión; o Marguerite Duras y su película *India Song*, tan importantes en su libro de juventud.

El género de la conferencia presenta también gran importancia a lo largo de las páginas, pues si *París no se acaba nunca* era la propia conferencia, en Kassel es el objetivo que el protagonista persigue durante toda la narración. Desde el primer momento en que es invitado a la exposición de arte confiesa que desea dar una conferencia en los confines del bosque, una en la que no haya público para así titularla «La conferencia sin nadie», aunque esta finalmente tiene lugar en el edificio central de la exposición. El tema de la conferencia acaba por convertirse en una introducción de lo que más tarde contará en esta obra. Se trata del principio metaficticio de la narración, pues en ella relatará parte de su viaje, las visitas a los diferentes espacios artísticos, así como su relación con el arte, con el que ha estado conviviendo toda la semana. Así comienza:

Salí hacia Kassel, vía Frankfurt, a buscar el misterio del universo y a iniciarme en la poesía de un álgebra desconocida. Y también salí hacia Kassel para tratar de encontrar un reloj oblicuo y un restaurante chino y, por supuesto, aunque intuyera que era tarea imposible, salí también para tratar de encontrar mi hogar en algún punto del desplazamiento mismo. Y ahora tan sólo puedo decirles a todos ustedes que es desde ese hogar desde donde les hablo (2015: 272).

En esta conferencia, a diferencia de en otras muchas obras de Enrique Vila-Matas, apenas encontramos algunos breves rastros de metaficción, más allá de la constante transtextualidad de los párrafos. Eso sí, hallamos este rastro metaficticio en un breve análisis sobre el discurso del escritor, redactado en otro idioma y trasladado por el traductor de Google:

Cualquier análisis literario del evento de conferencia del escritor catalán podría solamente bastante decir que ha demostrado el potencia sin complejos de un evento lleno de recursos como el de Ständehaus, donde un insomne ha hablado para audiencia de exiguos oyentes que pedían auriculares de radio de onda corta. A medio plazo, se puede esperar que el escritor catalán publique desde barrotes cárcel su relato *flâneuresco* sobre pasos por Kassel y hogar chino y su infame adhesión a brisa subversiva (2015: 295).

Este párrafo nos transmite la idea de que la conferencia es en realidad el origen de *Kassel no invita a la lógica*, el libro que tenemos en la mano, aunque la idea va forjándose poco a poco desde el inicio de la narración:

Dada mi inventada costumbre de escribir crónicas cada vez que me invitan a un lugar extraño para que haga allí algo raro (con el tiempo me he dado cuenta de que en realidad todos los lugares me parecen extraños), tuve la impresión de estar viviendo una vez más el comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un relato escrito en el que, como era habitual, mezclaría perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo al que se llegaba mediante una invitación muy extravagante (2015: 14).

Se diría que lleva preparándose desde el inicio de su viaje para este fin:

Y eso lo anoté en un pequeño cuaderno rojo, que había titulado *Impresiones de Kassel*. No era la primera vez que en ese cuaderno anotaba algo. De hecho, desde que saliera de Barcelona, llevaba dibujando situaciones –no dibujo bien, pero no importa– y comentando muchas cosas en el cuaderno, como si intuyera que algún día quizás me decidiría a pasar a limpio parte de mis impresiones sobre todo aquello (2015: 109).

Y no sólo la idea le llega sugerida de otra persona. También le proponen la forma en la que la crónica debe ser escrita, coincidiendo con el modo en que Vila-Matas lleva a cabo su trabajo:

En mi correo personal había e-mails por contestar. En uno de ellos, alguien me hablaba desde Neuchâtel para preguntarme cómo me iba por Kassel y si había pensado en contarlo todo por escrito cuando volviera de allí. «Si te decidieras a hacerlo, yo de ti pasaría de los géneros y recordaría que todo arte y toda ciencia que proceden mediante la palabra, cuando se ejercen como arte por sí mismas, y cuando alcanzan su cima más alta, aparecen como poesía» (2015: 215).

A lo que el “yo” responde inmediatamente: “no podía estar más de acuerdo con la idea de pasar de los géneros” (2015: 215). De esta manera, no sólo encontramos la idea de que sus propias vivencias darán lugar a la narración, sino que se nos explica en breves fragmentos la forma en la que la va a llevar a cabo al hablar en esta ocasión de las

narraciones degeneradas, sumándose así las coincidencias entre los libros dedicados a Kassel y París.

Finalmente da por sentada la transformación de todo lo que allí está viviendo en una narración, resultado de aquella semana en la Documenta: “se sabrá porque lo voy a contar, pero no lo contaré del todo por temor a no ser creído” (2015: 223).

Todo esto, además de dejar claro el valor metaficticio de la obra, empieza a reflejar otra de las características que contienen casi todas las obras de Enrique Vila-Matas y que tienen en común *París no se acaba nunca* y *Kassel no invita a la lógica*. Y es que, si todas las obras del autor barcelonés son autoficticias, en *París* y *Kassel* dicha estrategia destaca por encima del resto. De este modo, cuando ese personaje “yo” dice que va a reflejar sus vivencias en la ciudad alemana por escrito, se empieza a dar por hecho que la presencia autobiográfica va a ser de suma importancia, y al tratarse de Enrique Vila-Matas, también lo será la ficticia, por lo que una vez más la narración caminará entre la frontera del pacto autobiográfico y el novelesco.

Como ya he dicho, el autor fue realmente invitado a la Documenta y muchos de los personajes que aparecen en la obra son reales, como las comisarias de la exposición de 2012. Lo mismo sucede con los lugares por los que pasea el personaje protagonista, como la antigua estación de trenes o el bosque cercano al restaurante chino. Es más, en su página web incluye una entrevista inventada para hablar sobre la realidad y la ficción que hay en sus páginas, y a la pregunta sobre si existe un 27 por ciento de realidad, en clara relación con las declaraciones que realiza en el prólogo de la nueva edición de *París no se acaba nunca*, el autor añade: “no, nada de porcentajes, es todo ahí completamente verdad” (web), aunque a continuación explica qué significa para él este concepto:

Yo podría darle ahora otra versión de lo que allí pasó y hablarle, por ejemplo, de personas que vi y que no nombro en mi novela y contarle

sucesos que no he incluido en ella. Y aunque muchas de mis historias las percibiera usted distintas de cómo las cuento en *Kassel no invita a la lógica*, lo cierto es que esa versión más real no modificaría la aproximación a la verdad de lo sucedido, el brillo de lo auténtico que descansa en el fondo de mi libro (web).

Todos estos detalles se mezclan con otros no tan reales, al menos a primera vista, como Boston, el personaje femenino que le sirve de guía por la ciudad, o la joven trastornada que hace acto de presencia en algunas de las instalaciones artísticas, así como en la conferencia que ofrece al final de la narración. De la misma manera, existen otros personajes supuestamente reales a los que confiesa cambiar el nombre para protegerles: “mi antiguo compañero de colegio, el Doctor Collado (le cambio el apellido para no dar el verdadero nombre de este querido y algo frustrado inventor de drogas de aire medicinal)” (2015: 19). Este anonimato voluntario cumple, por tanto, con la premisa que establece Cercas en su libro: “cambiaré los nombres, los lugares, las fechas, le expliqué. Mentiré en todo, le expliqué, pero sólo para mejor decir la verdad” (2005: 303-304).

Respecto al personaje protagonista, el autor nos ofrece diversos datos autobiográficos con los que podemos identificarlo. Para empezar, el “yo” que gobierna el libro es un escritor: “esperé unos segundos para preguntar qué se esperaba de un escritor como yo en una exposición de arte como aquella” (2015: 13). Además, se trata de alguien afincado en Barcelona: “sólo me pedían [...] que me sentara todas las mañanas en una silla del restaurante chino y llevara mi actividad normal de un día en Barcelona” (2015: 14). Incluso otros datos objetivos coinciden con los del autor, como la edad: “era como si me hubieran planteado jugar en mi equipo de fútbol favorito: algo que, aunque ya sólo fuera por mis sesenta y tres años recién cumplidos, ya no me propondrían nunca” (2015: 15).

A lo largo de las páginas el autor teoriza sobre la autoficción y ofrece algunas de las claves de la estrategia al hablar por ejemplo de la

impostura que mantiene la joven Boston al hacerse pasar constantemente por otras personas: “al despedirnos, no tuvo el detalle de decirme que me había engañado y ella no era Chus Martínez, tal como había querido y logrado hacerme creer. No supe de su impostura hasta un año después, cuando llegué a Kassel” (2015: 24).

También presenta alusiones al constante juego de espejos e identidades que mantiene en sus creaciones, como al hablar de su propia literatura:

Aun así decidí no darle mayor importancia a aquella impostura. Pensé, además, que, si se la concedía, podía ser visto como un tipo algo neurótico o poco flexible y quizás nada comprensivo con las debilidades humanas y, sobre todo, escasamente amante en realidad de lo que más defendía mi literatura: el juego, el trasvase de identidades, la alegría de ser otro... (2015: 52).

Lo mismo sucede al pensar en sus propias creaciones: “yo, que tantos hombres había sido (pensé parodiando a Borges), era ahora tan sólo un escritor residente al que habían invitado para que montara un número chino” (2015: 115).

Cuando trata las obras de otros artistas, mantiene también esta estrategia:

En cualquier caso, se trataba de un tipo que desde sus comienzos se había interrogado sobre las estrechas y ambiguas relaciones entre la realidad y la ficción y era, además, alguien a quien le gustaba con locura la gente que amaba el juego en todas las manifestaciones del arte (2015: 136).

Y termina con una sentencia que concluye sus razones para llevar a cabo el constante juego de identidades: “una vez oí decir que la verdadera vida no es la que llevamos, sino la que inventamos con nuestra imaginación” (2015: 175).

Pero lo más interesante respecto a la autoficción lo encontramos dentro de la propia obra, con el constante juego que el “yo” mantiene al irse inventando una y otra vez en el transcurso de la narración. Es decir, al igual que ocurría con el protagonista de *Doctor Pasavento*, este va

cambiando de nombre y personalidad a medida que avanza la obra, y así nos lo hace saber:

Después, empecé a diseñar un plan para que ninguno de los que en el Dschingis Kahn quisieran espiar mi trabajo pudiera llegar a hacerse la más mínima idea de lo que yo escribía. Para ello me inventé un personaje muy distinto de mí: un escritor con dos problemas; alguien obsesionado, perseguido por un par de historias (2015: 111).

Y no sólo lo inventa, sino que le da un apellido, Autre, y le crea una vida: “mientras esperaba no sabía muy bien qué, me entretuve escribiendo una nota autobiográfica del pobre Autre, cediéndole prestados algunos datos de mi propia vida, para que así Autre no resultara un tipo demasiado radicalmente alejado de mí” (2015: 121). Podemos destacar el que a dicha criatura le otorga acontecimientos de su propia vida, siendo el resultado de la mezcla de experiencias ficticias y autobiográficas. De la misma manera, cabe señalar que el juego se completa gracias al nombre que le impone, pues “autre” significa *otro* en francés, algo realmente significativo dentro de la autoficción. Más avanzada la narración, ese “yo” reinventado en Autre decide cambiar nuevamente de nombre y personalidad:

Sabía que el mundo se había ido al carajo, pero también que el arte creaba vida y ese camino, en contra de lo que decían las voces agoreras, no estaba agotado. Así que decidí cambiarme de nombre y llamarme Piniowsky. Y que Autre dejara su apellido provisional y pasara también a ser Piniowsky. No tendría ninguna opinión sobre el mundo (que tanto me había decepcionado), pero sí sobre el arte (2015: 221).

Sólo a través de esta nueva criatura el protagonista se siente próximo a su propia identidad: “me parecía curioso: desde que me llamaba Piniowsky me parecía más a mí mismo. Había estado en Kassel todo el rato sin acabar de ser yo, y ahora que me llamaba Piniowsky empezaba a ser por fin yo mismo” (2015: 221).

Así pues, a través de las distintas transfiguraciones del personaje protagonista, Enrique Vila-Matas experimenta con diversas

perspectivas de la autoficción al crear diferentes “yos” forjados, inevitablemente, sobre la figura del propio autor.

Las creaciones sobre Kassel y París guardan, por tanto, diversas coincidencias, no sólo en el título y la estructura, sino también en el hecho de que ambos libros tratan sobre el arte y la literatura, y en ellos encontramos la creación de una obra y el rastro del autor de forma autoficcional. Además, son los dos únicos volúmenes de Enrique Vila-Matas que parten de dos eventos totalmente biográficos: su juventud en París y su visita a la *documenta 13*, sobre los cuales ficcionaliza.

Sin embargo, también existen diferencias importantes entre ambas creaciones, como puede ser que en *París* la perspectiva que se ofrece del arte es siempre desde el respeto y la admiración, y el personaje desea encontrar su lugar en él: se siente inseguro y perdido pero tiene claro su objetivo. Sin embargo, en *Kassel* el arte aparece ridiculizado o, cuanto menos, puesto en cuestión –se refleja un momento artístico distinto–, y el personaje, en cambio, se sabe seguro dentro de este ámbito, y si en algún momento tiene la sensación de pérdida es por motivos que no tienen que ver con su autoestima. Así, existen diferencias claras en ambos textos entre la visión del arte y la visión del personaje dentro del arte.

También el “yo” protagonista ha evolucionado y ya no es más el escritor que crea su primera obra con la ilusión de parecerse a sus referentes, que vive en la pobreza y es aún desconocido en la esfera literaria. Ahora vemos al autor que no sabe muy bien lo que está haciendo, pero que ha sido invitado como figura relevante al encuentro artístico, de modo que tiene muy clara su posición en el campo cultural. Por ello, *Kassel no invita a la lógica* puede considerarse una secuela

espiritual, convirtiéndose en la respuesta que el autor y el tiempo dan a *París no se acaba nunca*.

6. CUARTILLAS DE ESTILO

En los años que Enrique Vila-Matas pasó en París conoció a un gran número de personas relacionadas con el mundo de la cultura. Muchas de ellas, de una u otra manera, le fueron de gran ayuda para seguir adelante con la obra que estaba creando. Entre todas ellas, como ya hemos dicho y puede verse a lo largo de *París no se acaba nunca*, destacó la figura de Marguerite Duras, casera y mentora del escritor barcelonés. Entre todos los consejos que le ofreció, predomina en la obra la cuartilla con instrucciones que se han de seguir a la hora de escribir una narración que ya ha sido citada anteriormente

Así pues, con el fin de seguir acercándonos a este título de Enrique Vila-Matas analizaré la obra a partir de los trece puntos que Duras le sugirió. Al tratarse de un libro metaficticio y autorreflexivo, muchos de sus fragmentos hablan sobre cómo interpreta el autor dichas instrucciones, convirtiéndose en ocasiones en teoría para escribir una novela.

6.1. PROBLEMAS DE ESTRUCTURA

París no se acaba nunca es un laberinto. Sus 113 capítulos repartidos en 233 páginas están repletos de distintas tramas que amenizan la lectura y que, sin embargo, en ocasiones pueden despistar al lector debido a lo fragmentario de su discurso.

Los capítulos que conforman la narración tienen una característica primordial: la brevedad. Es decir, la obra está concebida para contar de forma lacónica los diferentes episodios de la vida del autor en el París de su juventud, algo por lo que difiere del resto de obras del escritor. De esta manera, encontramos desde fragmentos que cuentan con unas pocas páginas hasta otros que están formados por una

frase o unas pocas líneas. Por ejemplo, el capítulo ocho dice en su totalidad: “el pasado, decía Proust, no sólo no es fugaz, es que no se mueve de sitio. Con París pasa lo mismo, jamás ha salido de viaje. Y encima es interminable, no se acaba nunca” (2003: 20). Este capítulo es, por tanto, una clara alusión al título de la obra. En el número ochenta y ocho leemos: “«después de vivir en París, uno queda incapacitado para vivir en cualquier sitio, incluido París» (John Ashbery)” (2003: 183). Los dos casos citados, como puede verse, constituyen citas que conforman el capítulo entero, pero también podemos encontrar otros breves que forman parte de la narración:

No creo que tarde en ausentarme de aquí. Me iré con mi conciencia, que siempre fue para mí una ironía en crecimiento que, a medida que se hacía fuerte y grande, tendía al mismo tiempo, paradójicamente, a desaparecer. Fue algo que fui descubriendo a medida que vivía y se iba agrandando esa conciencia, que nada sería sin la ironía. Me iré de aquí para disolverme, disociarme, desintegrarme, dejar hecho trizas todo conato de personalidad o de conciencia, cualquier nostalgia de París. Después de todo, ironizar es ausentarse (2003: 224).

Todos estos capítulos muestran una idea completa, y el hecho de tratarse de capítulos que contienen pocas palabras, o una sola oración, los hace especialmente accesibles de cara al lector, pudiendo tener más calado que si estuvieran contenidas en fragmentos más amplios. De la misma manera, al aparecer entre capítulos más amplios llaman a atención del lector. Este tipo de fragmentos, en los que no se nos narra una acción concreta sino que reflejan un pensamiento o una idea del autor, muchas veces adornados con citas de otras personalidades del mundo cultural y artístico, son muy comunes a lo largo de la obra. De esta manera, en muchas ocasiones la narración se acerca al dietario, escritos en los que sus autores vierten de forma breve diferentes pensamientos sobre diversos temas, y que Enrique Vila-Matas encaró directamente en su *Dietario voluble* (2008).

Además de estos fragmentos breves, destaca la presencia de lo que podríamos llamar “series”: una sucesión de capítulos que siguen

una misma línea, que nos cuentan hechos relacionados o sobre un mismo tema y que están unidos a través de un *leitmotiv*. Por ejemplo, los fragmentos que transcurren entre los episodios quince y dieciocho lo hacen con la idea de “ver de verdad”. Así, en ellos se teoriza sobre la ironía, se habla sobre la percepción de los diferentes hechos del mundo, se enumeran distintos espacios en los que ocurrieron hechos históricos y lugares que Vila-Matas ha visitado –es el caso del despacho en el que fue asesinado Trotsky–, o incluso se recuerda la famosa frase de Nexus 6 en *Blade runner*: “he visto cosas que vosotros no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos c brillar en la oscuridad, cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia” (1982).

Otro de los ejemplos más visibles viene dado por la serie reunida en torno a la frase “iba mucho al cine”, que puede encontrarse entre los capítulos sesenta y dos y sesenta y siete. En ellos el autor nos habla sobre sus películas favoritas, aquellas que en su juventud acudía a ver en París que le influyeron en su vida como escritor.

Por último, a lo largo de la obra hay un elemento recurrente más, aunque en esta ocasión sus capítulos no estén unidos por un *leitmotiv*: se trata de los fragmentos que hablan de Borges desde muy diversas perspectivas. Si bien las páginas de *París no se acaba nunca* están repletas de escritores, la figura del argentino es una constante de gran influencia para Vila-Matas, algo similar a lo que puede apreciarse en *El mal de Montano* y en *Doctor Pasavento* con Robert Walser:

Volví aquella noche a la buhardilla convertido en el hombre que no sabía quién era. Y poco después, tras leer un cuento de Borges sobre cuchilleros, imité en *La asesina ilustrada* a los falsificadores de la película de Welles⁸² y, citando sin citar a Borges, hablé de un

⁸² Se refiere a la película *F for Fake* de Orson Welles, en la que afirma que el narrador dice que “se jugaba con las nociones de verdad y mentira en el arte” (2003: 195), y que despierta en el autor algo que en el futuro será una de sus mayores características: “*F for Fake* hizo que aumentara mi pasión por los libros apócrifos, por las reseñas de libros falsos, por el mundo de los grandes impostores, por el de los hombres que se

«cuchillero que va dejando su fuerza en su arma y al final el arma tiene una vida propia [...] y es el arma la que mata, no el brazo que la maneja». Fue la primera vez que, sin citarlo, pero con voluntad de acero, cité a un hombre llamado Borges, *fui en otro*, cité a un hombre que era alguien, fui un hombre que no era nadie (2003: 196).

A esto hay que sumarle la existencia de múltiples capítulos autoconclusivos, episodios autosuficientes que funcionan por sí solos sin depender de ningún elemento que no exista en el propio episodio. Así, nos cuentan una historia completa con introducción, nudo y desenlace. Por ejemplo, nos encontramos el capítulo cuarenta en el que el escritor se encuentra con una amiga, Kikí, quien le invita a consumir LSD para animarle más tarde a saltar de la Torre Eiffel asegurando que no moriría; o el número setenta y ocho en el que se entrevista con un boxeador de nombre Alfonso, que asegura ser el mismísimo Hemingway.

Como se puede apreciar, a pesar de que en la narración existan una serie de hilos conductores constantes como la escritura de la novela *La asesina ilustrada* y la vida cultural del autor en París, los capítulos son de lo más diverso. No sólo eso, pues el eje cronológico está totalmente desordenado: en primer lugar, nos encontramos tres momentos diferentes, de los cuales el principal, que ocurre en los años setenta, no sigue ningún orden lógico. Va saltando hacia atrás y hacia adelante sin siquiera indicarnos que esto ocurre, por lo que ordenar secuencialmente los capítulos de la obra sería totalmente imposible.

Todos estos elementos hacen que la estructura de *París no se acabe nunca* se revele sumamente compleja y, sin embargo, tal como señala el autor: “la más divertida de entre mis hijas” (2011: 28), lo que hace que su lectura no sea en absoluto ardua.

hacen pasar por otro, por el de los hombres que son alguien y por el de los que no son nadie” (2003: 195).

En conclusión, la estructura de la obra cuenta con todos los elementos de la narrativa posmoderna: es fragmentaria, seña de identidad de nuestro tiempo tal y como se sugiere desde la definición de Lyotard (1987) de la posmodernidad como el tiempo en el que mueren los grandes relatos; reúne distintos referentes de diferentes disciplinas artísticas, y hace de todas ellas un collage de pensamientos en torno a distintos temas como la ironía o la escritura; rompe la linealidad cronológica y se acerca más al “fluir del pensamiento”, además de que parece querer ser algo distinto a una novela.

6.2. UNIDAD Y ARMONÍA

Cuando el autor debe enfrentarse al segundo punto de la cuartilla, muestra multitud de dudas ante la dificultad de llevar a cabo el precepto allí implícito: “el tema de la unidad y la armonía era una cuestión mucho más difícil de resolver de lo que yo pensaba” (2003: 178), dudas de las que hace partícipes tanto a algunos escritores como al mismo lector: “si no entendía mal, una novela tenía que tener cierta coherencia interior y era preferible que el argumento fuera uniforme. Todo lo que escapara de la trama debía ser, por muy seductor que resultara lo que uno hubiera escrito, eliminado” (2003: 177). Si pensamos en esta cita respecto a todo lo visto en el apartado anterior, no es difícil darse cuenta de que hay una contradicción, pues la obra está repleta de capítulos que no son sino pequeñas anécdotas o pensamientos en forma de dietario que nada tienen que ver con la trama principal, la que ocupa un porcentaje realmente pequeño de toda la narración.

Dadas sus múltiples dudas el autor buscará la ayuda, como decía, de algunas personalidades literarias entre las que se encuentra Juan Marsé, quien en un encuentro en Barcelona le acaba diciendo:

Había ido descubriendo que era muy discutible que una novela tuviera que tener forzosamente unidad y armonía. Pues ¿qué pasaba entonces con las divagaciones? Yo sabía, o mejor dicho intuía, que había novelas muy buenas que resultaban muy brillantes precisamente por las digresiones que incluían. Además, yo me decía que un libro era como una conversación. ¿Tenía que sostener una conversación durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención? (2003: 177-178).

Las palabras del escritor aluden nuevamente a las características ya citadas del relato posmoderno, en el que se han dejado de seguir los preceptos de la novela clásica respecto a la unidad y a la armonía para dar al paso a la fragmentariedad y al fluir de conciencia, siendo dichas palabras una defensa de esto último y representando a su vez una descripción de la obra de Enrique Vila-Matas, repleta de las divagaciones de las que hablaba Juan Marsé.

Finalmente, el autor acude a Raúl Escari en busca de una solución, quien le lee una carta de Flaubert:

En cinco meses he escrito setenta y cinco páginas. Cada párrafo es bueno en sí mismo y hay páginas que son perfectas. Estoy seguro de ello. Pero, precisamente por eso, la cosa no marcha. Es una colección de párrafos bien acabados y ordenados que no se comunican uno con otro. Tendré que deshacerlos, aflojar los goznes, como se hace con los mástiles de un barco cuando se quiere que las velas cojan más viento (2003: 178).

El fragmento continúa con la reflexión del amigo: “«Así que», dijo Raúl, «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 y nada menos»” (2003: 178). Si pensamos en estos términos, quizá podamos concluir que, en realidad, la obra no está tan lejos de esta unidad y armonía. A pesar de la multitud de capítulos que nada tienen que ver con la espina dorsal, existen pequeñas conexiones como el común recurso a la ironía,

presente en toda la obra (no es casual que el libro fuera a llamarse *La ironía en París*), el reflejo del mundo cultural parisino de los años setenta o la propia estructura delirante del texto, que logra un equilibrio de desequilibrios, lo que nos permite definir la obra como una paradoja de armonía caótica o caos armónico.

6.3. TRAMA E HISTORIA

Tal como hemos señalado, la obra refleja el camino que sigue Enrique Vila-Matas para convertirse en escritor en aquel París de los años setenta, lo que supone una revisión humorística y paródica de las novelas de aprendizaje.

El contenido del libro se ve reforzado gracias a su gran cantidad de subtramas, pues, si bien la vida del autor en París y sus supuestos inicios como escritor constituyen el núcleo de la narración, esto deriva en que la ciudad sea protagonista absoluta de una obra por la que pasean Hemingway, Duras, Stein y multitud de personas más. Un ejemplo de esto lo apreciamos en los capítulos setenta y dos y setenta y tres, en los que nos cuenta cómo en varias ocasiones acudió a una librería clandestina para cuyo acceso era necesaria una contraseña, en la que diferentes personalidades de la vida cultural ofrecían conferencias y conversaban con su público. En una de las ocasiones en la que es invitado a estos actos asiste a una reunión con Perec y se encuentra a un doble falso haciéndose pasar por él mismo. Este, más allá de ofrecer una conferencia, se limita a resumir en unas pocas líneas el relato *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville. Años más tarde, en su visita a París con su mujer, se encuentra con Sergio Pitol, y ambos deciden ir a investigar qué ha sido de la librería clandestina, misterio

que quedará sin resolver tal como revela al hablar de los cuentos de su amigo:

De pronto, me pareció que él se estaba moviendo como si estuviera dentro de uno de sus relatos. Y recordé que sus cuentos serían cuentos cerrados si acabaran revelándonos algo que jamás nos revelarán: el misterio que viaja con cada uno de nosotros. El estilo de cuentista de Pitol ha consistido siempre en contarlo todo pero no resolver el misterio (2003: 152).

Por consiguiente, el argumento de *París no se acaba nunca* está formado por múltiples subtramas que van poco a poco creando el texto completo y que acaban tejiendo, en palabras de Pozuelo Yvancos, “un mosaico” o “un tapiz disparado en múltiples direcciones” (2010: 166).

6.4. EL FACTOR TIEMPO

París no se acaba nunca presenta una estructura temporal que contribuye a la construcción del relato como laberinto especular, al mostrarnos a lo largo de la narración tres Vila-Matas diferentes.

En primer lugar, el libro puede ser dividido en tres arcos temporales perfectamente reconocibles: en el primero de ellos nos encontramos en el presente, en Barcelona, donde Vila-Matas está dando una conferencia llamada “París no se acaba nunca”. En ella se referirá a los dos tiempos anteriores, los mismos que va a desarrollar a lo largo de la narración. El segundo nos traslada a poco tiempo antes de esta conferencia, en un viaje a París que el escritor hace con su mujer con el objetivo de recordar sus años de juventud y escribir la conferencia que ofrecerá pocos días después. El último nos traslada a la juventud de Vila-Matas, los días en que vivía en París e intentaba convertirse en escritor, núcleo tanto de la narración como de la conferencia.

Así pues, el lector asiste a la obra como si fuera parte del público de la conferencia. Al leer el libro podemos ver las intervenciones del

autor en dicha ponencia, sus interacciones con el auditorio y el contenido de la misma en relación a los otros dos arcos temporales.

Los saltos entre los diferentes momentos son constantes y, por lo general, no están indicados, por lo que un capítulo puede terminar en los años setenta y el siguiente comenzar en el presente, con lo que el lector tendrá que buscar claves en el texto que le guíen para saber el momento en el que ocurren los acontecimientos, ya sea a través del tema que se está tratando o de una palabra u oración que lo señale. Así ocurre en el capítulo cinco, en el que nada nos indica en cuál de los tres arcos temporales nos encontramos hasta que al final encontramos la frase “¿me entenderán ustedes si les digo que cuando más se dice es *no diciendo nada?*” (2003: 16). De ahí puede suponerse que, al interpelar a sus narratarios, nos encontramos en la conferencia que está impartiendo en Barcelona y, por tanto, en tiempo presente.

Si nos centramos en el núcleo de la obra, en su vida en París, nos encontraremos en cierto modo perdidos, ya que la narración de estos dos años no sigue una línea temporal estricta, a excepción del principio y el final. Así pues, a lo largo de la narración el narrador nos contará todo tipo de aventuras con sus amigos: la visita a una librería clandestina, la búsqueda con su casera de prostitutas vestidas de comunión o su flirteo con algunas drogas, pero ninguna de ellas se localiza en el tiempo. Por otra parte, sería lógico pensar que, puesto que la obra comienza con la conferencia –el segundo fragmento se inicia con las primeras palabras de la intervención: “me verán a veces improvisar. Como ahora mismo en que, antes de pasar a leerles mi revisión irónica de mis dos años de juventud en París, me siento impulsado a decirles que [...]” (2003: 11)– tendría que terminar cerrando la intervención; sin embargo, no es así: el libro termina dando fin a su vida bohemia en París, con *La asesina ilustrada* felizmente acabada y el narrador de

vuelta en Barcelona desengañado de todo, sin que haga ninguna alusión al entorno de la ponencia ni la despida ante su auditorio.

Cabe señalar, a modo de conclusión, que la novela se convierte así en un collage de tiempos y alusiones culturales distintas, lo que transmite una idea de París como ciudad atemporal

6.5. EFECTOS TEXTUALES

Existe en *París no se acaba nunca* un poderoso efecto textual como es el hecho de encontrarnos con un autor que desaparece como identidad, es decir, que se mata a sí mismo, provocando un estado de confusión en el lector. Tal como hemos venido explicando, el Enrique Vila-Matas que aparece en la obra, el personaje, no puede ser tomado como una figura igual al autor, ya que es un ente totalmente ficcionado, y como tal, crea esa disyuntiva en quien se acerca a la obra, pues el personaje es el autor y al mismo tiempo no es el autor.

Es decir, el efecto textual que predomina a lo largo de toda la narración no es sino el juego autoficticio al que página tras página nos somete el escritor creando multitud de espejos, ayudándose para tal fin de la metaficción. Todo ello ya ha sido explicado y desarrollado a lo largo del trabajo.

6.6. VEROSIMILITUD

Todos los hechos narrados en *París no se acaba nunca* están contados con un nivel de verosimilitud total, lo que no significa que todo lo que ocurre a lo largo de la obra sea verdad, sino que el lector percibe

los hechos como reales o posibles dentro del universo literario creado por su autor.

El hecho de que nos encontremos ante una obra autoficticia afecta a la cuestión de la verosimilitud en cuanto a la mezcla de hechos reales y de otros falsos o exagerados, totalmente integrados en los primeros. De esta manera, le es imposible al lector distinguir los unos de los otros lo que significa que el efecto de verosimilitud está bien logrado. Como ya se ha visto en el apartado teórico sobre autoficción, la verosimilitud no implica una total coincidencia con el mundo real, sino que todo lo que ocurre en el universo literario sea coherente.

En el caso concreto de la autoficción, el interés radica en que el lector, sabiendo que se trata de un recurso ficticio, sea a su vez incapaz de discernir lo que es real de lo que no lo es.

De esta manera, algunos títulos de Enrique Vila-Matas cuentan con episodios vitales cercanos al surrealismo, algo que llevaría a pensar al lector que se trata de recuerdos inventados. Por ejemplo, en *París no se acaba nunca* tiene lugar un episodio de la vida del autor en el que, tras consumir droga, una conocida del protagonista le incita a saltar desde lo alto de la torre Eiffel, y está muy cerca de hacerlo. Todo parece indicar que esto no forma parte más que de la imaginación del autor, pero no es algo que pueda saberse a no ser que el autor decidiera aclararlo, lo que estaría bastante alejado de la esencia de la autoficción. Lo que importa es que, sea un hecho autobiográfico o no, cumple el requisito de la verosimilitud en el universo de *París no se acaba nunca*:

Sobre la realidad, yo opino como Proust, que decía que por desgracia los ojos fragmentados, tristes y de largo alcance, tal vez permitirían medir las distancias, pero no indican las direcciones: el infinito *campo de los posibles* se extiende y, si por casualidad, lo real se presentara ante nosotros quedaría tan fuera de los posibles que, en un brusco desmayo, iríamos a dar contra ese muro surgido de repente y nos caeríamos pasmados (2003: 34).

En conclusión, la verosimilitud convive en perfecta armonía y simbiosis con la autoficción, nutriéndose la una de la otra y no pudiendo existir este subgénero sin ella.

6.7. TÉCNICA NARRATIVA

El narrador de *París no se acaba nunca*, un “Enrique Vila-Matas” que cuenta sus experiencias en el pasado, lo hace desde su punto de vista, lo que significa, tal como él mismo señala en varias ocasiones, que la realidad percibida no ha de ser necesariamente verdadera: “grandes interrogantes acerca de si la realidad visual aceptada por el sentido común tiene algo que ver con la verdadera realidad” (2003: 88). El autor nos muestra, por tanto, una realidad sesgada, una realidad de un grupo de personajes desde su punto de vista, sin tener en cuenta la verdad del otro.

En relación con diferentes episodios de su vida hace una férrea defensa de la virtud del desconocimiento. Así ocurre en el momento en el que, tras analizar el cuento *El gato bajo la lluvia* de Hemingway para intentar esclarecer su extraña trama, una mujer del público interviene para opinar que quizá no todo en el mundo deba ser comprendido: “¿y si el cuento es así y punto? ¿Y si no hay nada que interpretar? Tal vez el cuento es del todo incomprensible y ahí radica su gracia” (2003: 23), a lo que el autor responde:

Sus palabras me han recordado que yo siempre tengo una gran alegría cuando no entiendo algo y al revés: cuando leo algo que entiendo perfectamente, lo abandono desilusionado. No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre (2003: 23).

Este tema será aplicable al punto de vista del narrador, puesto que, cuando nos encontramos ante un narrador omnisciente, el relato

pierde parte de su interés ya que se conocen todos los recovecos de la historia, mientras que si el narrador es un observador tan sólo puede contar lo que él ha vivido, quedando un espacio de sombra que al lector le gustará imaginar. Detalles como este ayudan a construir una obra compleja en diversos sentidos, que en muchas ocasiones bebe de Hemingway y su teoría del iceberg por la importancia concedida a todo aquello que no se nos cuenta.

6.8. PERSONAJES

Hablar de los personajes en *París no se acaba nunca* es interesante no sólo por el alto número de figuras que pasean por sus páginas, sino por el hecho de que al tratarse de una autoficción no es sólo el autor, Enrique Vila-Matas, quien se transforma en un personaje literario, sino que escritores de carne y hueso siguen la misma metamorfosis de forma muy natural. Como ya he dicho, el personaje principal vivió gran parte de los hechos y lo hizo como ente real. Pasó dos años en París, vivió en la buhardilla que Marguerite Duras le alquiló y convivió con Raúl Escari y otras figuras culturales del momento. A pesar de todo ello, cuando se lee la narración de sus años de juventud no se puede evitar pensar más en él como figura literaria que como persona de carne y hueso.

Evidentemente, esta transformación no es una percepción del lector ni algo que surge espontáneamente de la narración, sino un hecho que Vila-Matas ha ido creando y perfeccionando a lo largo de toda su bibliografía:

Creo que tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás, verme como me da la gana verme y no que me obliguen a *ser* esa persona que los otros han decidido que soy. Somos como los demás nos ven, de acuerdo. Pero yo me resisto a aceptar tamaña injusticia. Llevo años intentando ser lo más misterioso, impredecible y

reservado posible. Llevo años intentando *ser un enigma para todos*. Para ello, con cada persona adopto una actitud diferente, busco que no haya dos personas que me vean de igual forma. Sin embargo, esta esforzada tarea se me está revelando inútil. Sigo siendo como los demás quieren verme. Y por lo visto todos me ven igual, como a ellos les da la gana (2003: 17).

En la obra le vemos simular una y otra vez que es otra persona, no sólo con el juego de pretender ser Hemingway sino también con el de mostrar otras personalidades:

A veces, en la terraza de algún café, mientras simulaba leer a algún poeta maldito francés, me hacía el intelectual y dejaba la pipa en el cenicero (a veces la pipa no estaba ni encendida) y me sacaba las gafas con las que aparentemente leía y me quitaba las otras, que eran idénticas a las primeras y con las que tampoco podía leer nada. Pero eso no me hacía sufrir demasiado, porque yo no pretendía leer en público a los poetas malditos franceses, sino *simular* que era un profundo intelectual de terraza de café de París (2003: 30).

Las palabras con las que expresa esta actuación tampoco son casuales. Por una parte utiliza “aparentemente” y, por otra, resalta en cursiva la palabra “simular”, términos que nos ayudan a mantener esa idea de falsedad que quiere mostrar.

Pero, como he señalado, él no es el único que se transforma en la obra. Otra de las personas/personajes relevantes que aparece es Marguerite Duras, una reputada escritora de novelas y guiones cinematográficos. Lejos de esa figura pública, Enrique Vila-Matas nos muestra una cara personal y llena de excentricidades. En este caso concreto, se nos cuenta cómo un autor se identifica con su novela:

Me dio por pensar, con cierta intensidad, en Marguerite Duras y sobre todo en la tarde en la casa de Neauphle-le-Château en la que, al contarme la pálida pero intensa trama de su novela *La tarde de M. Andesmas*, ella misma se convirtió en ese libro. Si es verdad que nos convertimos en las historias que contamos sobre nosotros mismos, eso exactamente es lo que le ocurrió a Marguerite aquella tarde, ella se convirtió en esa historia... (2003: 25).

En cada capítulo de París, el lector se encuentra con otros personajes curiosos que se irán cruzando con el protagonista de la obra

y con muchos de los cuales vivirá episodios de lo más extraños. Es el caso de vecino que le anuncia la falsa muerte de Franco o la amiga que, tras consumir LSD, le anima a saltar de la parte más alta de la Torre Eiffel asegurándole que no le va a pasar nada. Algunos de estos personajes aparecen y desaparecen rápidamente, pero otros acaban teniendo cierta importancia en la historia. Es el caso del bohemio Bouvier, un hombre que a primera vista parece tener ciertos problemas mentales, si bien sus palabras encierran un gran significado:

El recuerdo del bohemio Bouvier emerge ahora nítidamente de mi oscuro pasado de aprendiz de amante y de escritor principiante. [...] Siento ganas de salir a pasear, [...] y me planto en la calle y allí me doy de bruces con un anciano de noble figura y barba blanca. «Una niebla ha descendido sobre mí», me dice el viejo. Pienso que seguramente está loco, y él parece que lea mi pensamiento «No estoy loco, soy un antiguo habitante de este inmueble, eso es todo. Hace muchos años viví ahí arriba», señala a donde más o menos yo vivo, «y ahí como artista me frené». Intento dejarle atrás, pero él me sigue. «Me presento», dice, «soy el bohemio Bouvier, ahí en las alturas traté de ser artista sin lograrlo.» Me mira como apiadándose de mí, como si supiera que vivo en esas alturas donde él fue infeliz. «Ahí arriba me frené [...]. Quiero decirle que este inmueble tiene una onda extraña, una vibración rara, a uno se le funden los plomos en él, aquí se fracasa, yo he acabado siendo el bohemio Bouvier por culpa de esta casa (2003: 99).

Las palabras de este personaje toman sentido mucho más adelante, como la premonición de lo que ha de ocurrirle a Vila-Matas en su camino para convertirse en escritor: tanto en lo referente a la luz, cuyo corte representa el final de su vida en París, como al aviso de la caída que sufrirá en la parte final del libro. A lo largo de la obra su presencia se repite en diferentes partes, muchas veces recordando su fatídico pasado, pero también pronunciando algunas de las frases más interesantes del libro, que Enrique Vila-Matas acabará repitiendo como parte del destino que le une a un anterior inquilino de su buhardilla: “es de noche, ¿sabes? Enciendo una cerilla para así no ver nada” (2003: 181). Algo que le lleva a verse reflejado en él: “a veces me pregunto si no pasó sus años de bohemia precisamente en mi buhardilla y mi

destino va a ser el suyo” (2003: 182). De este modo, el narrador quiere imitar el comportamiento del viejo bohemio años más tarde, en su visita a París anterior a la conferencia: “pensé tanto que comencé a mirar de arriba abajo los inmuebles tratando de odiarlos para así poder acusarles de mi fracaso de buhardilla de aquellos años” (2003: 183).

Así pues, Vila-Matas nos muestra a menudo la cara más excéntrica de las personas, rodeándolas de un aura de locura. Los encuentros con todos y cada uno de los personajes que aparecen ofrecen riqueza al libro y, gracias a su forma de ver el mundo, ayudan al autor a completar *La asesina ilustrada*.

Sin embargo, existen dos figuras en la obra muy distintas. Por una parte está Amapola, travesti que, aunque en principio parece un personaje sacado de una película de Pedro Almodóvar, finalmente acaba convirtiéndose en uno de los que más sentido común tiene de toda la obra, ya que aconseja continuamente al autor y le ayuda en innumerables ocasiones: “«Escucha, [...] cada día te pareces más a un paquete de naipes caído» Me intrigó la imagen de las cartas desparramadas. «¿Qué quieres decir?», pregunté. «Pues, hijo, que eres la pura confusión y extravío. Porque vamos a ver, ¿qué piensas hacer de tu vida?»” (2003: 157). El otro personaje con cordura que aparece en la obra es la mujer de Enrique Vila-Matas, quien en sus pocas intervenciones consigue que la trama vuelva a la realidad, a una realidad muy diferente a la recordada en ese viaje de evocación. Su esposa refleja lo real frente al resto de personajes, algo similar a lo que simboliza la mujer del protagonista de la película de Woody Allen *Midnight in Paris*, quien le saca a golpe de realidad del mundo literario al que viaja cada noche. Es por esto por lo que ambas se convierten, en cierto modo, en las antagonistas de los protagonistas, y, en el caso de Enrique Vila-Matas, quien le recuerda que ya no es pobre y que, por supuesto, no tiene ningún parecido físico con Hemingway.

6.9. DIÁLOGO

En el momento en el que Vila-Matas debe enfrentarse a este apartado, afirma: “qué pensar del apartado de *diálogos*, que era el menos enigmático de todos, lo que no lo eximía de ser, como los demás, muy problemático” (2003: 200).

En su supuesto primer libro, *La asesina ilustrada*, Vila-Matas apenas incluye diálogos y los que hay están representados con estilo indirecto debido a las palabras que había leído sobre el tema en una revista:

Un día leí en la revista *Tel Quel* que incluir diálogos en las novelas era lo más anticuado y reaccionario que existía, daba igual si eran diálogos con guiones o entrecomillados, era retrógrado [...]. Mi desconcierto fue tan notable que saqué del bolsillo trasero de mi pantalón la arrugada cuartilla con las instrucciones de Duras que siempre iban conmigo. Donde podía leerse *diálogos* anoté al lado «reaccionarios» [...]. Traté de mantener la calma antes de tomar una decisión radical con respecto a los diálogos de mi novela. Pagué mi consumición y fui a la buhardilla y, tras una nerviosa reflexión, suprimí todos los diálogos que hasta entonces había escrito, salvo tres que consideré ineludibles; pagaría una pequeña cuota de reaccionario pero no estaba dispuesto a cambiar mi novela entera (2003: 201-202).

Sin embargo, en el año 2003, momento de publicación de *París no se acaba nunca*, ha cambiado ese pensamiento; tanto es así que la obra está cargada de diálogos. Cada pocas páginas nos encontramos al protagonista hablando con alguno de los personajes que aparecen en la narración y, a diferencia de *La asesina ilustrada*, en esta ocasión lo hace mezclando el estilo directo e indirecto. Y mientras en la primera obra los diálogos están representados a través de guiones, en esta ocasión lo hace a través de “entrecomillados”, como él mismo señala, además de pasar de un estilo a otro con mucha facilidad: “«¿Sabes que me estoy dedicando aquí a recordar y escribir nuestras conversaciones de

París?», le dije. Silencio. «¿Estás todavía ahí en la cabina?», pregunté. «¿Y para qué haces eso?», me respondió de pronto” (2003: 103).

Aparte de esto, y como ya se ha señalado antes, muchas veces la narración pasa por el fluir de conciencia, lo que conlleva que las páginas estén cargadas de diálogo interior: “¿Soy conferencia o novela? Dios, qué pregunta [...]. De repente todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy qué? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él” (2003: 16-17). De esta manera, la obra va variando continuamente entre los tres tipos de diálogo existentes si bien lo que predomina es la narración como tal.

En este sentido, la técnica literaria en este título está mucho más depurada que en el libro de 1977, por lo que obtenemos una riqueza textual mucho más amplia, a través, no sólo del diálogo, sino de todas y cada una de las estrategias literarias con las que cuenta *París no se acaba nunca*.

6.10. ESCENARIOS

En los 113 fragmentos de los que consta la obra, Enrique Vila-Matas mueve al lector por multitud de escenarios diferentes. En primer lugar, la historia no sólo transcurre en París, sino que en algunos episodios nos traslada a otros lugares del mundo como Barcelona, donde tiene lugar la conferencia de tres días sobre París; a Florida, donde asiste al concurso de dobles de Hemingway, o a Nueva York, lugar en el que creyó ver a Salinger.

Si nos centramos en París, también se nombran multitud de lugares en los que va transcurriendo la acción. Vila-Matas nos pasea por una gran cantidad de rincones de la ciudad, no sólo turísticos o

prototípicos sino multitud de “no lugares”, de espacios que podrían ser iguales en cualquier ciudad, como salas de cine o talleres de reparación de coches. De todos modos puesto que el autor quiere transmitirnos una imagen bohemia de París no faltarán los emplazamientos que ayudan a configurar esa imagen, como las cafeterías y las terrazas en las que finge ser un poeta maldito.

Sin embargo, el autor se pregunta si Marguerite Duras no estaría hablando de otra cuestión: “¿era la atmósfera a lo que se refería Duras en su cuartilla con instrucciones cuando hablaba del enigmático apartado *escenarios?*” (2003: 200). En este caso, el ambiente que se respira en la narración es similar al que se puede apreciar en *París era una fiesta* de Hemingway: multitud de fiestas repletas de actrices, directores de cine, artistas, escritores; charlas poéticas en las terrazas de la ciudad, librerías clandestinas. En definitiva, elementos que configuran el ambiente bohemio del París de los años setenta

No obstante, si analizamos los lugares por los que va pasando el autor, puede apreciarse cómo los permea un común toque de decadencia, un poso oscuro y depresivo que poco a poco va reflotando hacia la superficie, con lo que se rompe la visión idealizada de la bohemia parisina.

6.11. ESTILO

En *París no se acaba nunca* el lector se encuentra con un estilo depurado cargado de referencias intertextuales, característico del autor.

Por otra parte, la novela está repleta de humor e ironía. No es gratuito que el propio autor afirmara que se trataba de su obra más divertida. Sus títulos siempre contienen una dosis de ambos, aunque en

este caso destaquen por encima de otros elementos de la obra, algo que confiere al título cierta facilidad para ser leído a pesar de su evidente carga culturalista. A pesar de que no son pocas las veces que el autor presume de improvisación, es evidente que no la hay en absoluto, incluso en las situaciones en las que parece existir, como las interrupciones en su conferencia ya sea por parte de un asistente o de él mismo para hacer divagaciones. Esto puede observarse, por ejemplo, en el inicio del capítulo setenta y cinco en el que se dirige a una asistente:

Me han dicho que usted se llama Clara. ¿Es así? ¿No? Bueno, tampoco soy un adivino. La verdad es que nadie me ha dicho que usted se llamara así. Sólo tenía ganas de establecer un breve contacto con alguien del público, apartarme un poco de mis papeles, del manuscrito de esta conferencia (2003: 155).

Momentos como este dotan a la obra de gran naturalidad, de modo que podríamos hablar de una “espontaneidad fingida”, una máscara más del estilo literario del autor.

6.12. EXPERIENCIA

Al hablar de cómo la experiencia influye a la hora de escribir una obra, puede pensarse en dos opciones: la experiencia vital, el aprovechar los hechos ocurridos en una vida a la hora de escribir, y la experiencia como escritor para encontrar soluciones a los posibles problemas que surjan.

En *París no se acaba nunca*, la narración se nutre de ambas. Por una parte su experiencia como escritor hace que el texto sea reconocible como suyo. De la misma manera, el núcleo del libro es la experiencia vital del autor, al contarnos su supuesta vida en París. Así pues, las dos

experiencias se van entrelazando en la narración de los hechos. Pero la obra bebe de otro detalle señalado por Raúl Escari:

Mira, es muy sencillo. Si Hemingway hubiera sido en realidad un yerbajo raquítrico que se hubiera pasado la vida fantaseando e inventando sus libros en las historias que decía haber vivido o que estaban detrás de lo que contaba, eso no cambiaría nada las cosas, seguiría siendo el gran escritor que fue. Pero es que, además, no era un yerbajo, no era raquítrico (2003: 206-207).

O, lo que es lo mismo: lo que importa verdaderamente es la invención.

París no se acaba nunca supone, pues, un artefacto que nace de la unión de la experiencia como escritor, la experiencia vital y la invención del autor. Y, si bien es verdad que, a partir de cierto momento, toda la obra de Enrique Vila-Matas nace de la conjunción de estos tres puntos, es en este título en el que más claramente se puede observar.

6.13. REGISTRO LINGÜÍSTICO

La naturalidad de *París no se acaba nunca* puede verse en todos los niveles de la obra gracias a su tono general. El registro lingüístico colabora a esta naturalidad puesto que el autor retrata perfectamente el modo de expresarse de cada personaje, sea de la posición social que sea.

En esta ocasión el autor se vale, una vez más, de Raúl Escari para hablar y teorizar sobre este elemento:

Una tarde, fui al apartamento de Raúl Escari con la premeditada idea de que me orientara acerca del significado de la expresión *registro lingüístico*, para mí el más grande de los enigmas de la cuartilla en la que Margarite Duras me había dado instrucciones para escribir una novela (2003: 56).

De él obtiene una respuesta clara:

Preguntas demasiado cuando en realidad deberías pasar a la acción, en este caso ponerte a escribir sin más. En cuanto lo hagas sin preguntarte tantas cosas te encontrarás de frente con el *registro lingüístico* [...]. En realidad no deberíamos hablar aquí en este bar de *registros lingüísticos* sino de *variedades diafásicas*, que son los diversos comportamientos idiomáticos que puede adoptar un mismo individuo según la situación comunicativa en que se encuentre.

«¿Y no es lo mismo un registro lingüístico que una variedad diafásica?», pregunté. «Claro que sí», respondió, «¿ves cómo ya sabes qué es un registro?» (2003: 56-57).

Así, puede observarse cómo Vila-Matas se expresa de manera diferente cuando se dirige al público de su conferencia –“me verán a veces...” (2003: 11)– a cuando lo hace con su casera Duras o sus amigos de París. De la misma manera, Marguerite Duras es representada por el autor continuamente hablando “en su francés superior”, lo que hace que Vila-Matas sea incapaz de comprenderla y acuda nuevamente a su amigo Escari para pedirle ayuda:

No siempre, pero muchas veces, cuando Marguerite me hablaba – recuerdo habérselo comentado muy preocupado a Raúl Escari, que iba a ser mi mejor amigo en París–, yo no entendía nada, pero es que absolutamente nada de lo que me decía, ni siquiera las reclamaciones del alquiler. «Es que ella, como la gran escritora que es, habla en un francés *superior*», me dijo Raúl, sin que su explicación me pareciera en aquel momento demasiado convincente (2003: 12).

Este comportamiento puede observarse en todos los personajes que aparecen en la obra, ya sea con el mecánico –“¿qué se le ofrece o no se le ofrece, etcétera?” (2003: 185)–; o en una conversación entre amigos:

«¿Qué hacéis?», preguntó Javier sin quitar los ojos de la máquina. «Discutir», dijo ella. «¿De qué?», preguntó Javier. «De nada», dije yo. «¿Cómo que de nada?», me regañó de nuevo Amapola, «hablamos de ti, que eres pura confusión y extravío» «¿Y eso?», preguntó riendo Javier. «No sabe aún lo que será en la vida», explicó ella” (2003: 157).

En conclusión, y como hemos visto, uno de los puntos más importantes de *París no se acaba nunca* es la representación de la realidad, no importa que sea impostada o adornada con ficción. El hecho

de representar el mundo de una manera verosímil hace que la obra sea asequible en su intelección, presentándonos los hechos de un modo natural, de una manera que cualquier persona podría haber vivido.

7. CONCLUSIONES: Y A LA MIERDA⁸³

Dice Zubizarreta que “Don Miguel de Unamuno es el primer hombre contemporáneo” (1960: 27). Mientras otros muchos escritores de su generación se dedicaban a la creación de obras de corte más realista, Miguel de Unamuno comenzó a jugar con la literatura, comenzó a crear laberintos de espejos en sus páginas. Ese testigo lo recogió Enrique Vila-Matas, quien no duda en otorgar parte de su literatura al escritor vasco. No sólo retoma su corriente, sino que, a modo de parodia, se descubre de forma indirecta en sus obras. *París no se acaba nunca* cuenta el periodo de juventud de su autor a la vez que relata el proceso de escritura de *La asesina ilustrada*, cuyo argumento surge directamente de *Cómo se hace una novela*: un libro que mate a su lector justo en el momento de llegar a su final.

Sin embargo, lo que a primera vista parece autobiografía no lo es. El “yo” que Vila-Matas utiliza es un “yo” ficcionado, construido con una mezcla de realidad y fábula, y no todo lo que puede leerse en la obra de iniciación corresponde a la realidad.

La autoficción se ha convertido hoy en día en un recurso muy explotado, por lo que encontrar ejemplos de esta no resulta complicado. Una explicación lógica a este éxito de la autoficción podría ser el hecho de encontrarnos en la sociedad de la “extimidad”, tal como puede verse en cine y literatura, sin la necesidad de recurrir a este tipo de estrategias literarias. De igual modo se ha iniciado en este trabajo la discusión acerca de si podemos considerar o no la autoficción como un género, concluyendo, siempre desde nuestro punto de vista, que no puede ser así, pues esta se adscribe sin ningún problema a los grandes géneros de la ficción (novela, cuento, poesía), por lo que hemos de considerarla más

⁸³ El título del capítulo proviene, en principio, del libro *Molloy* (1951), de Samuel Beckett. Estas palabras son tomadas por Enrique Vila-Matas, quien en la última parte del libro sentencia gran parte de los capítulos con las mismas palabras: “y a la mierda”.

bien como subgénero. Más allá de esto no debemos olvidar que muchos de los ejemplos que hemos visto a lo largo de la investigación son obras degeneradas, es decir, una mezcla de diferentes géneros que imposibilita en muchas ocasiones la clasificación de los títulos.

También hemos querido acercar e igualar la literatura a otras artes como el cine y el cómic, confirmando la tesis de que a pesar de utilizar lenguajes diferentes los resultados son similares. Sólo es necesario tomar uno de los ejemplos que hemos citado, como *Inside Moebius*, de Jean Giraud, para darnos cuenta de que el uso que hace el autor para mostrar sus diferentes “yo” no sólo es igual de claro que el de cualquier novela, sino que gracias a la información que añade el dibujo queda mucho más clarificado y permite a su autor llevar el juego de espejos a niveles que un libro nunca podrá alcanzar.

También la metaficción es juego. Entre las muchas posibilidades que hay, existe aquella que consiste en añadir elementos al texto: cambio de tipografía, imágenes, páginas en blanco o rellenas simplemente por un color. Además, representa otro ejemplo de narcisismo al tratarse de un elemento, sea igualmente literatura, cine o cómic, ensimismado, que se fija únicamente en su propia existencia.

Estas dos estrategias han sido aplicadas de distintas formas a la obra de Enrique Vila-Matas, demostrando que *París no se acaba nunca* constituye un ejemplo perfecto de estudio para comprender tanto la autoficción como la metaficción, al enseñarnos de muchas maneras los distintos modos de jugar con ellas en la construcción de una narración.

El análisis que hemos llevado a cabo del título se ha hecho desde distintos puntos de vista para poder así ofrecer una panorámica lo más completa posible. Esto no quiere decir que la obra haya sido estudiada en su totalidad, pues hay múltiples posibilidades de estudio desde diferentes perspectivas y multitud de flancos que ofrecerían una

comprensión de la obra mucho mayor. La elección del ángulo que hemos seleccionado para trabajar está determinada por el hecho de resultarnos un camino de abordaje especialmente relacionado con el contexto social actual, además de ser muy representativo del estilo del autor.

En cuanto al contenido de la obra, puede destacarse que cuando la narración está cercana a su fin, el lector empieza a percatarse de una pérdida total de ilusiones. Con el sintagma “y a la mierda” Vila-Matas muestra cómo chocó de frente con una realidad bien lejana a la que él había imaginado de su vida bohemia en la capital francesa, y a la que en principio nos había mostrado en sus páginas. La evolución del ánimo del escritor cambia drásticamente a medida que el relato avanza: existe una grandísima diferencia desde que el escritor llega a París por primera vez, momento en el que tan sólo existe el lado positivo de las cosas hasta que tiene que volver a Barcelona, a la casa de sus padres de la que había huido, tras descubrir una realidad que poco o nada tiene que ver con lo que pensó al principio.

Es muy curioso observar la evolución de la historia en estos términos, ya que la mayoría de elementos y mitos que van apareciendo a lo largo de la narración acaban cayendo más pronto o más tarde, especialmente en la última parte del libro cuando la vida en París se desmorona.

El inicio de esta decadencia se encuentra en el capítulo 92. En apenas cinco páginas se derrocan los años de aprendizaje en París de Enrique Vila-Matas, y el resorte que hace saltar todo el mecanismo no es sino Hemingway:

Una de las frases de *El viejo y el mar* la leí muchas veces en la buhardilla: «El hombre no está hecho para la derrota. Un hombre puede ser destrozado, pero no derrotado.» Leí muchas veces esta frase sobre todo al final de mis días en París, cuando empezó a invadirme cierta sensación de absurdo mezclada con la del fracaso, y a todas horas tenía que decirme que no había sido en modo alguno derrotado,

simplemente porque no había entrado en ninguna batalla. Pero esto no era un consuelo suficiente porque quedaba siempre la sensación de absurdo, de lo que podríamos llamar una sensación de para qué. (2003: 190-191).

A pesar de que sea en la parte final del libro cuando empieza a verse nítidamente la desesperación, no se puede dejar de lado que ya desde los primeros capítulos advertía de las dificultades con las que se encontró al llegar a la capital francesa:

Fui a París a mediados de los años setenta y fui allí muy pobre y muy infeliz. Me gustaría poder decir que fui feliz como Hemingway, pero entonces volvería simplemente a ser el pobre joven, guapo e idiota, que se engañaba todos los días a sí mismo y creía que había tenido bastante suerte de poder vivir en aquella cochambrosa buhardilla que le había alquilado Marguerite Duras al precio simbólico de cien francos al mes... (2003: 12).

Puesto que la vida del escritor es contada a través de los ojos del mismo, a pesar de detectar indicios de que no todo funciona tan bien como se esperaba, no es hasta que Vila-Matas es consciente de que muchos de los elementos diarios en los que ha basado su vida en París no son tan perfectos como los había querido ver que el lector es plenamente consciente de todo ello. Una vez que el autor se muestra débil ante el lector, se abre por completo, saliendo de él un torrente de desesperación que afecta a todo aquello en lo que él ha creído: “para qué la vida, para qué escribir sobre una asesina, para qué los ojos de Adjani, para qué mis padres, para qué Hemingway, para qué París, para qué todo, Dios mío, para qué” (2003: 191).

A toda esta desesperación se le añade un encuentro con Alfredo, un boxeador al que describe como más deprimido que él mismo, quien no hace más que añadir desesperanza a la vida del autor:

Todavía no sé cómo, nos vimos enzarzados en una discusión absurda y que él comenzó a decirme, con una insistencia fuera de lo normal, que le molestaban mucho los jóvenes artistas de aquel barrio. «Ésos cuya vida carece de proyecto y de sentido», dijo, «esos que fuman en pipa y van de café en café y creen que han de tomar absenta a todas horas y que es una gran proeza timarle el alquiler a la casera y que eso

les hace más artistas.» Tras estas palabras, quedé perfectamente deprimido. Mi vida carecía de proyecto y de sentido. No podía estar mejor expresada esa gran verdad sobre mí (2003: 191-192).

En tan sólo unas pocas líneas queda demolida la vida que Enrique Vila-Matas ha llevado en la capital francesa: en la que iba solo a los cafés a sentarse en las terrazas con gafas falsas y una pipa con la que hacía como si fumara para dar imagen de bohemio y así conocer a otros como él, que llevaban una vida similar; y en la que, como él mismo afirma en las primeras páginas, nunca pagó el alquiler a su casera.

Las palabras de su amigo boxeador dejan al autor barcelonés destrozado, lo que se puede ver claramente al final del mismo capítulo:

Decidí en todo caso salir de allí corriendo, dejar la buhardilla que se me había vuelto tumba, y fui a la rue Jacob, fui tratando incluso de no pensar que iba, tratando de no pensar en nada, no analizar nada, no ser nada (ser exactamente lo que era: nada), fui deprimido a la rue Jacob a comprarme un pastel de queso, un pobre pastel de nada (2003: 193).

De manera que todos los elementos que aparecen a lo largo de la obra, como Hemingway, París, la vida bohemia o su conversión en escritor van cayendo poco a poco en las páginas finales de la obra.

La conclusión de la vida parisina de Vila-Matas es anunciada cada vez con más insistencia, pues a partir de cierto momento, el autor repite a menudo que el final de su vida en París y, por tanto, de *París no se acaba nunca* está cerca. En páginas anteriores ya se puede ver la inminencia del fin de la obra, pero es a partir de cierto momento cuando comienza el principio del fin. En primer lugar, hablando sobre algunos de los pasajes cubiertos que uno puede encontrarse paseando por las calles de París, el autor afirma: “[la] asfixiante atmósfera puede acabar recordándonos la de nuestra alma cuando en momentos melancólicos se impregna de realismo y nos dice la verdad, nos anuncia que el fin está próximo.”(2003: 207).

A partir de esto cuenta cómo paseando por uno de esos pasajes se cruzó con una vieja amiga:

«Deberías volver a Barcelona, aquí estás perdiendo el tiempo. Yo también lo estoy perdiendo, pero al menos tengo novio y empleo.» Lo peor de todo fue que no le contesté, no le repliqué por un miserable temor a la reacción violenta del chulo. Hoy pienso que, a pesar de que en aquel momento no fui consciente de esto, aquel cruel y deprimente incidente tuvo algo de presagio de que algo para mí iba a acabarse, seguramente fue el principio del fin de mis días en París (2003: 208).

París no se acaba nunca representa el nacimiento del escritor dentro de la tetralogía y, si bien es verdad, fiándonos de lo que nos cuenta, de que realmente le sirvieron sus años de aprendizaje para comenzar su carrera, él mismo a través de diferentes fragmentos nos confiesa que en absoluto podía verse como un escritor:

Si de verdad fuera escritor, probaría como Rimbaud a *crear* todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. Intentaría inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas.

Si de verdad fuera escritor, sería absolutamente moderno. Y con la aurora, armado de una ardiente paciencia, entraría en las espléndidas ciudades. Si de verdad fuera escritor, transcurrirían mis días de forma muy distinta. Si de verdad fuera escritor... (2003: 188).

El final de *París no se acaba nunca* llega, lógicamente, con el final del proceso de escritura de *La asesina ilustrada* y, siguiendo la estela del resto de elementos, el final de su supuesta primera novela no está rodeado precisamente de alegría:

Sentía que *La asesina ilustrada* se encaminaba hacia su final y, para darme un poco de moral a mí mismo, me decía que, como mínimo, la *trama* de mi libro era muy original. Pero de pronto, el 12 de enero del 76, me enteré por *Le Monde* de que acababa de morir Agatha Christie y quedé totalmente consternado cuando en una nota a pie de página supe que ella había escrito una novela policiaca, *El asesinato de Roger Ackroyd*, en la que el lector descubría al final que el narrador del libro era precisamente el asesino [...]. Yo creía que era muy original y única en el mundo mi idea de matar al lector a través de una narradora que no desvelaba que era la asesina hasta la última línea. Ver que no era así me hizo caer en un notable desánimo, porque yo tenía la impresión de que si algo interesante tenía el libro era la originalidad de la trampa que se tendía al lector (2003: 218).

Toda esta reflexión sobre su novela le lleva a pensar en primer lugar en que ya todo está inventado, para continuar planteándose irónicamente cómo sería el siguiente inquilino de la buhardilla, lo que le hace llegar a una conclusión que además le sirve para ir abriendo, nuevamente, camino al final de la obra: “luego me di cuenta de que en otros días no se me habría ni ocurrido pensar en el siguiente inquilino de aquella *chambre*. Era como si, al igual que *La asesina*, mi tiempo en París también se fuera encaminando hacia el final.” (2003: 219).

A partir de este momento comienza a verse la desesperación y el desánimo de forma mucho más clara gracias a las palabras tomadas de Samuel Beckett: “y a la mierda”.

La primera vez que lo dice es, precisamente, cuando llega a lo que puede considerarse el final del principal objetivo de la novela: contarnos los años de aprendizaje.

Me recuerdo en un día de lluvia, sentado en la terraza del Café Rien de la Terre de la rue Sainte-Anne, a finales de enero del 76, dándole vueltas al libro de Walser y preguntándome si no serían realmente un falso mito los famosos *años de aprendizaje*.

«Algo sí que he aprendido en los últimos tiempos, he aprendido a escribir a máquina, eso seguro», me dije poco antes de llamar al camarero, abonar la cuenta y abandonar aquel café y de pasó abandonar los años de aprendizaje. «Y a la mierda», recuerdo que pensé (2003: 219).

Como se explica brevemente al inicio del capítulo, la expresión “Y a la mierda” no proviene originalmente de Enrique Vila-Matas, sino de Samuel Beckett, algo que se encarga de explicar el autor de *París no se acaba nunca*, en relación al momento en que descubre que el argumento y la sorpresa del final de la novela de Agatha Christie son similares a los de su *asesina ilustrada*, sin pasar por alto el hecho de que el fragmento citado lo encuentra en las librerías que hay en los muelles del Sena, una referencia más de las muchas que hay al libro de Unamuno:

Aquel día me dije que todo estaba inventado, pero me faltaba comprobarlo desde un nuevo ángulo de visión, el que pocos días

después me proporcionó un breve fragmento de *Molloy* de Beckett, leído al azar en uno de los puestos de ventas de libros en los muelles del Sena: «No inventamos nada, creemos inventar cuando en realidad nos limitamos a balbucear la lección, los restos de unos deberes escolares aprendidos y olvidados, la vida sin lágrimas, tal como la lloramos. Y a la mierda» (2003: 218).

Otra de las constantes del libro es Hemingway. La importancia del autor norteamericano es capital. Enrique Vila-Matas hace un repaso a su obra y a su vida y, al igual que el resto de elementos, a medida que avanzamos en la obra su figura va sufriendo una degradación.

Su nombre es el primero que aparece en la novela. Lo hace rápidamente, pues puede leerse en la segunda línea del primer capítulo. La razón de dicha aparición es el ya consabido concurso de dobles al que supuestamente se presenta el autor de *París no se acaba nunca*. No son pocas las veces que vamos a leer su nombre o el de alguna de sus obras.

A lo largo de la narración el lector encuentra al autor viviendo experiencias parecidas a las del norteamericano, o al menos intentando imitarle, para confesar poco después que dejó de leerle progresivamente, que empezó con otros autores y que, por tanto, pasó a ser un autor no tan idolatrado.

De esta manera, tras sus ilusiones como escritor, lo siguiente que acaba hundiéndose es el propio Hemingway. A pesar de que el final de Hemingway es de sobra sabido, en *París no se acaba nunca* no se hace mención alguna a ello hasta las últimas páginas de la obra. Durante tres capítulos se nos empieza a advertir cómo sería su final. Cuando al premio Nobel se le encarga una sola frase para Kennedy, es incapaz de encontrarla: «Ya no viene», le balbuceó a su amigo [...]. Y lloró. Ya no volvió a escribir nunca más.» (2003: 223). Tras esto, tuvo su primer intento de suicidio:

Trasladó de la armería a un armario una vieja escopeta de caza y dos cartuchos. Su mujer lo descubrió y avisó al médico y el médico le pidió a Hemingway que devolviera la escopeta a la armería. Tuvieron que volver a ingresarlo, pero antes de subir al coche que iba a conducirlo al avión que le iba a llevar al hospital se precipitó a la armería y se puso

un arma cargada en la garganta. «*Shanghaiad*», dijo. Fue sólo un anticipo de lo que acabaría haciendo en julio (2003: 224).

A través de diferentes personalidades, Vila-Matas intenta explicarse y explicarnos el porqué de su depresión: “«Al final de su vida», dice Borges de Hemingway, «se sintió acosado por la incapacidad de seguir escribiendo y por la locura. Le dolía haber dedicado su vida a aventuras físicas y no al solo puro ejercicio de la inteligencia.» (2003: 225).

A pesar de todos los capítulos dedicados a la vida y obra del autor norteamericano, las últimas palabras sobre él dejan en el lector un poso amargo, no sólo por ser las últimas, sino por el tono de derrota que Vila-Matas emplea nuevamente, aderezado con la fuerza de la sentencia de Beckett:

Un domingo por la mañana, el 2 de julio de 1961, se levantó muy temprano mientras su mujer dormía, encontró la llave de la habitación donde estaban guardadas las armas, cargó una escopeta de dos cañones. En *Un lugar limpio y bien iluminado* hay una oración: «Nada nuestro que estés en la nada, nada es tu nombre, tu reino nada, tú serás nada en la nada como en la nada.» Cargó la escopeta, se puso el doble cañón en la frente y disparó. Y a la mierda (2003: 225).

Tampoco París está libre de un cambio de visión por parte del escritor. La ciudad, que comparte protagonismo con Enrique Vila-Matas, pasa de ser el sueño bohemio del autor a una ciudad que no tiene nada que ofrecerle y que en realidad nunca le ha admitido.

Así pues, conociendo el final de la obra en el que se ve obligado a abandonar la ciudad rápidamente, no es tan sorprendente que en cierto momento el autor haga la siguiente confesión: “no me desdigo de algo que ya les dije: me gusta más Nueva York que París.” (2003: 155).

Evidentemente, la afirmación no es tan amarga como las anteriores, pero llama la atención que la ciudad de su juventud, a la que dedica una obra, pase a un segundo plano y lo afirme sin reparo alguno.

También Marguerite Duras, otro de los elementos primordiales de la narración, tiene un final amargo en el título.

La mentora de Vila-Matas aparece desde un principio como la salvadora del autor. Le ofrece una buhardilla en la que acaba viviendo gratis, una serie de directrices para poder escribir su *asesina ilustrada* y su experiencia sobre la ciudad de París, donde viven juntos una serie de aventuras de lo más extrañas.

El último capítulo en el que aparece la autora, lo hace a modo de epílogo: “muchos años después, también Marguerite Duras se replegó en sí misma. Eso ocurrió veinte años después de que yo dejara mi buhardilla”⁸⁴ (2003: 226).

En este último capítulo dedicado a la francesa, Vila-Matas reconoce su importancia y agradece toda la ayuda que pudo darle durante sus años en París:

Mi biografía de aquellos años no debería terminar en el momento en que dejé la ciudad, sino veinte años después, cuando Marguerite se replegó en sí misma, se apartó del mundo y dejó de escribir para siempre, dejó su combate *cuerpo a cuerpo* con la escritura, dejó de ver a sus amigos (2003: 226).

Y utilizando algunas palabras y expresiones que ya escribí refiriéndose a la muerte de Hemingway, Vila-Matas nos habla del final de Marguerite Duras:

Una noche, se llevó las manos a la garganta y pronunció el nombre de uno de sus personajes. «Anne-Marie Stretter», dijo. Fue sólo el anticipo de lo que iba a suceder, el anticipo de la llegada del monzón mortal y de la escena final en el lecho, donde dicen que dijo que después de la muerte no queda nada. «Sólo los vivos que se sonríen, que se apoyan.» Y a la mierda (2003: 226).

El personaje al que se refiere, Anne-Marie Stretter, es la protagonista de su largometraje *India Song*, título que tiene bastante relevancia a lo largo de *París no se acaba nunca*, pues no sólo le dedica

⁸⁴ La muerte de la autora francesa tuvo lugar en 1996.

un capítulo a la película, sino que, además, el autor pudo asistir muchas veces al rodaje de la misma.

Por otra parte, durante las doscientas treinta y tres páginas de *París no se acaba nunca* vemos a Enrique Vila-Matas rodeado de toda clase de personalidades de la vida cultural de esa época, algo de lo que presume en diversas ocasiones, aunque no siempre sale bien parado, como es el caso de su encuentro con la actriz Isabelle Adjani, del cual sale humillado: “«Gracias por ser tan galante», me dijo Adjani con sorna. Y todo el mundo rió mucho” (2003: 88).

Otro ejemplo se da en los últimos capítulos del libro, en los que Vila-Matas asiste al estreno de una obra de teatro. Una vez que ha finalizado acaba con los autores de la obra y con la encargada del montaje teatral, Paloma Picasso, hija del pintor, en un Mercedes descapotable. Este hecho nuevamente ayuda al autor a verse en el centro de la vida cultural de ese momento:

Allí, sentado en la parte de atrás del magnífico descapotable, con música de Glenn Miller en la radio, jugué a verme a mí mismo como el rey de la *dolce vita* parisina, como si acabara de conquistar la ciudad y fuera el heredero, en todos los sentidos, de Pablo Picasso.” (2003: 221).

Y dada la posición en la que se encuentra en ese momento, no duda en confesarnos la visión que tiene de sí mismo:

El triunfador catalán Ricardo Bofill era un mequetrefe comparado conmigo. París no se acaba nunca, pensé. Y me demoré en la agradable recepción de la idea de que yo era el rey de París, un joven dios muy por encima de la gente vulgar, flagelo de idiotas. Y me acordé de Jacques Prévert, que decía que tenía un pie en la Rive Droite, otro en la Rive Gauche, y el tercero en el culo de los imbéciles. Y también me acordé de Martine Simonet y me dije que sería fantástico que ella estuviera andando a aquellas horas como una pobre cenicienta por las calles y nos viera pasar y se quedara impresionada al ver lo mucho que había mejorado mi vida bohemia. Y también me dije que sería perfecto que en un semáforo estuviera esperando para cruzarlo mi vecino de buhardilla, el impertinente negro. «Adiós, *tubab*, adiós», le diría arrojándole a la cara el humo de puro habano (2003: 221).

El recorrido termina con esta reflexión: “estaba plenamente convencido de ser el rey del mambo” (2003: 222).

Sin embargo, lo que el escritor percibe de manera tan soberbia no termina ahí y tiene su conclusión días después: en el penúltimo capítulo de la historia no sólo su ego se ve hundido y empapado, sino que la ironía, arma del autor, se vuelve contra él. El mismo día que da por finalizada su novela *La asesina ilustrada*, el 30 de enero del 76, según nos aclara el autor: “la novela estaba terminada. ¿Debía considerar que aquél era el momento más extraordinario de mi vida? Acababa de terminar mi primera novela” (2003: 228). Dado este hecho, el autor sigueteniéndose en alta estima: “se habían fijado en lo raro que era yo y se reían. Pensé: Ay, sí supierais que acabo de terminar una novela. Saqué pecho” (2003: 229).

El final de este capítulo responde nuevamente al sentimiento decadente que se va asentando en las últimas páginas del libro:

Y hacia el Relais me encaminaba cuando, andando por el boulevard Saint-Germain, pasó como una fuerza del Mal, rozándome a propósito, con la música a todo volumen, el Mercedes descapotable de Paloma Picasso y quedaron mis pantalones totalmente empapados de agua. No vi quién conducía, pero en el coche iba Paloma y a su lado, cubiertos con espectaculares sombreros, los dos dramaturgos argentinos. Todo fue muy rápido. Me salpicaron los pantalones a conciencia y luego se alejaron burlándose, con grandes risas, de mi mueca de estupor de pobre bohemio humillado (2003:229).

Esta conjunción entre ironía de la vida e ironía cómica bien podría acabar nuevamente con un “Y a la mierda”, pues sin duda este hecho representa uno de los momentos más duros para Vila-Matas, quien se veía en el centro de la vida parisina, subido en el Mercedes descapotable, riéndose de todos aquellos de los que creía estar por encima, y acaba con su novela terminada en mitad de la calle empapado mientras se ríen de él. Con todo esto es muy consciente de que en absoluto forma parte de esa vida parisina, y que, por tanto, una vez terminada su novela es momento de marcharse de allí.

El último elemento que acaba por caer y el que finalmente le da el último empujón para marcharse de París es el económico. Todo comienza con un apagón en su buhardilla:

Unos días después, al atardecer, estaba yo en la buhardilla disponiéndome tranquilamente a limpiar la pipa cuando me cortaron el suministro de luz. Al principio, incluso bromeé para mí mismo y me dije que aquello era como decirle adiós a las luces de bohemia. Pero a medida que pasaban los minutos e iba cayendo la noche, fui dándome cuenta de que el asunto era serio (2003: 229-230).

Nuevamente, y completando el final del capítulo anterior, su vecino negro, al que pretendía ver desde el descapotable y echarle el humo del puro a la cara, es quien le presta unas velas para que pueda ver en la oscuridad.

La razón de que la buhardilla se quede sin luz es por el impago de cientos de facturas, según explica. Marguerite Duras le dice que no sólo debe el dinero del tiempo que ha vivido él allí:

Entendí perfectamente que debía pagar más de cuarenta años de recibo de luz, es decir, que no sólo debía hacerme cargo de los gastos de las luces de bohemia de Copi, Javier Grandes, la travesti Amapola, el cineasta Milosevic, la actriz de teatro búlgara, el amigo del mago Jodorowsky, sino que también me tocaba pagar la cuenta de la luz atrasada de la Resistencia francesa, la del camarada Mitterrand en sus dos días de buhardilla (2003: 232).

Cuando vuelve a su buhardilla todo en lo que puede pensar es en el bohemio y loco Bouvier, quien, a pesar de todo, ya le había advertido en varias ocasiones que su vida en París no duraría mucho y que chocaría fuertemente contra la realidad, lo que le hace recordar una de las frases que le dijo: “esta noche, en la buhardilla, encenderé una cerilla para no ver nada.” (2003: 233).

Una vez en Barcelona, intenta explicar a su padre el porqué de su regreso: “le dije que me había enamorado de Julita Grau” (2003: 233), una chica a la que poco antes su padre había contratado para enamorar

a Vila-Matas y así convencerle de que volviera. A esto añade: “y porque, además, en París siempre llovía y hacía frío y había poca luz y mucha niebla” (2003: 233), en referencia a una conversación que había tenido con su madre poco después de llegar a la capital francesa, en la que se preocupaba por él a causa del tiempo que hacía en la ciudad, sentenciando dicha conversación al decir que además era una ciudad muy gris, algo que recobra importancia con la última frase del libro: “y es tan gris, añadió mi madre, supongo que refiriéndose a mí” (2003: 233). Con lo que una vez más Vila-Matas queda humillado, en esta ocasión ante sus padres, a cuya casa tiene que volver derrotado y dándoles la razón.

Por suerte, el final de la narración también deja un pequeño mensaje positivo por parte de Marguerite Duras. Puesto que la importancia de la escritura en esta obra es capital, las últimas palabras de la autora francesa ofrecen una ventana abierta al autor y al lector, abrumados tras tantos hechos negativos: “usted escriba, no haga otra cosa en la vida” (2003: 232).

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. portada: París en el espejo <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ac/d3/f6/acd3f65f6b685ab8c7dd35fb6939b8cc.jpg>>.

Fig. 1: “Simplemente yo”, 12 de marzo de 2015: <<http://www.vistoenlasredes.com/twitter/naturalidad-si-claro-porzaurdu>>..... p. 12

Fig. 2: “Adoración de los magos” de Sandro Botticelli: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Botticelli%2C_adorazione_dei_maghi_uffizi.jpg/1024px-Botticelli%2C_adorazione_dei_maghi_uffizi.jpg>..... p. 41

Fig. 3: “Gustavo Adolfo Bécquer” de Valeriano Bécquer: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/99/Portrait_of_Gustavo_Adolfo_B%C3%A9cquer%2C_by_his_brother_Valeriano_%281862%29.jpg/800px-Portrait_of_Gustavo_Adolfo_B%C3%A9cquer%2C_by_his_brother_Valeriano_%281862%29.jpg>.....p. 42

Fig. 4: El verdadero Bécquer, 30 de abril de 2010: <http://www.abc.es/prensa/fotos/201005/30/NAC_CUL_web_61.jpg>..... p. 43

Fig. 5: Portada de *Maus*, de Art Spiegelman: <<https://d1w7fb2mkk3kw.cloudfront.net/assets/images/book/large/97801410978014109780141014081.jpg>>..... p. 91

Fig. 6: *Maus*, de Art Spiegelmal, 10 de diciembre de 2014: <http://www.fundacionlafuente.cl/wp-content/uploads/2014/12/spiegleman_111213_620px-580x389.jpg>.....p. 92

Fig. 7: “Reflexiones sobre mí mismo” de Moebius. Extraído de *Inside Moebius*..... p. 94

Fig. 8: “Soy yo...” de Moebius. Extraído de *Inside Moebius*.....p. 94

Fig. 9: “Yo, yo, yo y yo” de Moebius. Extraído de *Inside Moebius*.....p. 95

Fig. 10: “Millones de yo” de Moebius. Extraído de *Inside Moebius*.....p. 95

Fig. 11: “Rompe Ralph” Extraído de *¡Rompe Ralph!*..... p. 140

Fig. 12: “Prisionero en el planeta infierno” de Art Spiegelman. Extraído de *Maus* p. 145

Fig. 13: “Cuentos de la fragata negra” de Alan Moore y Dave Gibbons. Extraído de *Watchmen*..... p. 146

Fig. 14: “Cuentos de la fragata negra II” de Alan Moore y Dave Gibbons. Extraído de *Watchmen* p. 146

Fig. 15: “Moebius dirigiéndose a sus personajes” de Moebius. Extraído de *Inside Moebius*..... p. 147

Fig. 16: “Historias de crímenes verdaderos” de Javier Olivares y Santiago García. Extraído de *Las meninas*..... p. 148

Fig. 17: “Bakuman: volumen 2” de Tsugumi Oba y Takeshi Obata: <http://vignette3.wikia.nocookie.net/bakuman/images/3/3d/Bakuman_volumen2cover.png/revision/latest/scale-to-width-down/270?cb=20100620202059> p. 149

Fig. 18: “Por fin terminé” de Mitsuru Adachi. Extraído de *Short Program*..... p. 151

Fig. 19: “Enrique Vila-Matas Con Daniel Emilfork”: <http://www.enriquevilamatas.com/images/galeria/ConDanielEmilfork_Paris2007.jpg> p. 210

Fig. 20: “Casa de Thomas Pynchon” Extraído de *Los Simpson*. p. 231

Fig. 21: “Thomas Pynchon” Extraído de *Los Simpson*. p. 231

Fig. 22: “Parecidos razonables”: <<http://www.enriquevilamatas.com/images/libros/paris/Madrid1937.jpg>>. p. 256

Fig. 23: “Alianza de intelectuales antifascistas”: <http://www.cervantesvirtual.com/images/portales/nicolas_guillen/g

raf/apunte/04 ap nicolas guillen con hemingway langston hughes s.
jpg>. p. 257

9. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Cercas, Javier: *El impostor*. Barcelona, Random House, 2014.
- _ *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- _ *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- Gelman, Juan: *1930-2014 Interrupciones I*. Buenos Aires, 1988.
- Gómez Bárcena, Juan: *El cielo de Lima*. Madrid, Salto de página, 2014.
- González, Ángel: *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Hemingway, Ernest: *París era una fiesta*. Madrid, Seix Barral, 2001.
- Lago, Eduardo: *El ladrón de mapas*. Barcelona, Destino, 2008.
- _ *Llámame Brooklyn*. Barcelona, Destino, 2006.
- Marías, Javier: *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- _ *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- _ *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza*. Barcelona, Debolsillo, 2008.
- _ *Tu rostro mañana: Baile y sueño*. Barcelona, Debolsillo, 2008.
- _ *Tu rostro mañana: Veneno y sombra y adiós*. Barcelona, Debolsillo, 2008.
- Martínez Ruiz, José, "Azorín": *Capricho*. Buenos aires, Austral, 1964.
- _ *La voluntad*. Madrid, Castalia, 1989.
- _ *Memorias inmemoriales*. Madrid, Magisterio español, 1967.
- _ *Obras escogidas*, tomo I. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- Melville, Herman: *Bartleby el escribiente y otros cuentos*. Madrid, Valdemar, 1999.
- Montero, Rosa: *Instrucciones para salvar el mundo*. Barcelona, Alfaguara, 2008.
- _ *La loca de la casa*. Madrid, Alfaguara, 2003.
- Murakami, Haruki: *Al sur de la frontera, al oeste del sol*. Barcelona, Tusquets, 2003.

- _ *De qué hablo cuando hablo de correr*. Barcelona, Tusquets, 2010.
- _ *Kafka en la orilla*. Barcelona, Tusquets, 2006.
- Orihuela, Antonio: *Para una política de las luciérnagas*. Madrid, Ediciones del Satélite, 2007.
- Prado, Benjamín: *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- Tomeo, Javier: *El castillo de la carta cifrada*. Barcelona, Anagrama, 1979.
- Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- _ *Cartas del destierro: entre el odio y el amor (1924-1930)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- _ *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra (Edición de Teresa Gómez Trueba), 2009.
- _ *Niebla*. Barcelona, Bibliotex S.L., 2001.
- _ *Obras completas, I-X*, Ed. Ricardo Senabre. Madrid, Biblioteca Castro, 1994-2009.
- _ *Obras Completas, I-IX*. Intro, y notas de Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer, 1966-1971.
- Vila-Matas, Enrique: *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- _ *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- _ *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- _ *Dublinesca*. Barcelona, Seix Barral, 2010.
- _ *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- _ *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Booket, 2015.
- _ *La asesina ilustrada*. Barcelona, Lumen, 2005.
- _ *Monólogo del café Sport*. Madrid, UNED, 2002
- _ *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- _ *Suicidios ejemplares*. Barcelona, Anagrama, 1991.
- _ *Una casa para siempre*. Barcelona, Anagrama, 1988.

FUENTES SECUNDARIAS

Adsuar Fernández, M^a Dolores: “La intertextualidad, (e)vocación de los mundos posibles”. *Cartaphilus*, volumen 4, 2008, pp. 1-8.

Albaladejo Mayordomo, Tomás: “La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn*”. *Estudios de narrativa contemporánea española*. Madrid, CEU Ediciones, 2011, pp. 23-30.

_ “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”. *La novela contemporánea española. Actas de las I jornadas de narrativa contemporánea española*. Madrid, CEU Ediciones, 2005, pp. 11-12.

Alberca, Manuel: “Entrevista con Philippe Lejeune”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 2004, pp. 649-650.

_ *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

_ “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996b, pp. 9-18.

_ “El rechazo de las máscaras: la autobiografía de Juan Goytisolo”. *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*. Sevilla, Cuadernos del Mediodía, 1993, pp. 7-27.

_ “¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales”. *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de A.E.S)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996a, pp. 175-183.

_ “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”. *Rapsoda. Revista de Literatura* nº 1, 2009, pp. 1-24.
<<http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>>

(Consultado el 7 de julio de 2016).

Alonso, Santos: *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*. Madrid, Marenostrum, 2003.

Alter, Robert: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press, 1975.

Amorós, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1989.

Anónimo: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid, Anaya, 1985.

Auster, Paul: *Viajes por el Scriptorium*. Barcelona, Seix Barral, 2014.

Balcells, Víctor: *Yo mataré monstruos por ti*. Salamanca, Delirio, 2010.

Ballart, Pere: *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Baroja, Pio: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1973.

_ *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

_ "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

Benjamin, Walter: *Escritos autobiográficos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Bolaño, Roberto: "El último libro de Vila-Matas". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 179-181.

Boyd, Michael: *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Londres y Toronto, Associated University Press, 1975.

Bradú, Fabienne: *Doctor Pasavento, de Enrique Vila-Matas*. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/doctor-pasavento-de-enrique-vila-matas>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Braudeau, Michel: "Vila-Matas o la tentación de Bartleby". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 185-192.

Braun, Andrés: "Cómo cocinar una «Ratatouille»". *El País* 13 de septiembre de 2008.

<http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262753_850215.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Bravo Castillo, J.: "Autobiografía y modernidad en Stendhal"- *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor, 1993, pp. 107-117.

Brodsky, Roberto: "Crónica de un hombre enfermo de literatura". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 257-264.

Brown, Gerarld. G.: *Historia de la literatura española: el siglo xx*. Barcelona, Editorial Ariel, 1974.

Burnside, John, "Salva académica contra la plaga de libros malos". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 182-184.

Bush, Vannevar: "As We May Think". *Endless Horizons*. Washington, D.C.: Public Affaire Press, 1946, pp. 16-38. (1ª publicación: *Atlantic Monthly* 176, julio 1945, pp. 101-108).

Caballé, Anna: "La ilusión biográfica". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 21-33.

_ *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos X IX y XX)*. Madrid, Megazul, 1995.

Caburlon, Iván: *Metaliteratura y cultura posmoderna*. Granada, Universidad de Granada, Tesis y disertaciones académicas (Tesis doctoral), 2009. <<http://hera.ugr.es/tesisugr/18269199.pdf>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Calinescu, Matei: *Las cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid, 2002.

Calvo, Mariano: "Bécquer ya no es lo que era". *ABC* 23 de septiembre de 2010. <<http://www.abc.es/20100923/local-toledo/becquer-201009231230.html>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Casas Baró, Carlota: "Las voces del ventrílocuo". *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 95-103.

Catelli, Nora: *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen, 1991.

Cela, Camilo José: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino, 1979.

Cercas, Javier: "El narrador dice que se llama Javier Cercas pero no soy yo". *El mundo*, 5 de diciembre de 2001, p. 43.

_ "Vila-Matas contra el infantilismo". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 193-196.

Chrisostomidis, Anteos: "La locuacidad del silencio". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 197-201.

Ciapparoni La Rocca, Teresa: "La vida como ilusión: Yukio Mishima". *La narrativa japonesa: del «Genji Monogatari» al manga*. Madrid, Cátedra, 2014, pp. 211-234.

Conte, Rafael: "La aventura de la no escritura". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 202-206.

Corominas i Julián, Jordi: "Conversaciones con Vila-Matas (4)". *Número cero*. 9 de marzo 2013. <<http://numerocero.es/literatura/articulo/conversaciones-con-vila-matas-4/1803>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Corral Cañas, Celia: *Nuevos ámbitos en la creación de arte verbal. Poesía española contemporánea en la red*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2014.

Dällenbach, Lucien: *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1975.

_ *The Mirror in the Text*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Del Pozo García, Alba: "La autoficción en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. 1, pp. 89-103. <<http://www.452f.com/issue1/la->

[autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/](#)

(Consultado el 7 de julio de 2016).

Del Prado, Javier: "El yo como problema: apostillas a *Autobiografía y modernidad literaria*". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L'escritura i la vida*, 13-40. Lleida, Pagès editors / Universitat de Lleida, 1998.

Del Valle-Inclán, Ramón: *Luces de bohemia*. Madrid, Anagrama, 2000.

Delicado, Francisco: *La lozana andaluza*. Madrid, Cátedra, 2000.

Diego, Estrella de: "Documenta 13: política y optimista". *El País* 10 de junio de 2012.

<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/10/actualidad/1339343047_821895.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Domínguez Michael, Christopher: "El príncipe de los Shandys". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 59-62.

Dotras, Ana M.: *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar, 1994.

Echevarría, Ignacio: "Un escritor solemne es lo menos solemne que hay". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 207-212.

Echeverría, J.: *Análisis de la identidad*. Barcelona, Granica, 1987.

Eco, Umberto: "Dando cambio a nuestra privacidad". *El espectador*, 19 de julio de 2015. <<http://www.elespectador.com/opinion/dando-cambio-nuestra-privacidad-columna-505414>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

_ *El nombre de la rosa*. Barcelona, Debolsillo, 2003.

_ *Seis paseos por los bosques de la narración*. Barcelona, Lumen, 1996.

F. Zubizarreta, Armando: *Unamuno en su nivola*. Madrid, Taurus, 1960.

_ "Unamuno en su "nivola": estudio de "Cómo se hace una novela"". *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1960, pp. 5-27.

Federman, Raymond: *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago, The Swallow Press, 1975.

Fernández, James: "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo". *Anthropos* 125. Madrid, Anthropos, 1991, pp. 54-60.

Fernández de Lizardi, José Joaquín: *El Periquillo Sarniento*. Madrid, Cátedra, 2008.

Ferrater Mora, José: *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Ferro, Roberto: "El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?". *Hispanista*, 18, 2003. <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo157.htm>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Fresán, Rodrigo: "La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 313-324.

Gaby Fisher, Robin y J. Guglielmo, Angelo: *The woman who wasn't there: the true story of an incredible deception*. New York, Touchstone, 2012.

García, Alberto: *Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo*. Cinemanet, 22 de julio de 2009. <<http://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcion-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo/>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

García, Carlos Javier: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid, Júcar, 1994.

García de la Concha, Víctor: "La revolución poética de la modernidad". *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca). Actas del II Congreso Mundial Vasco*. Eds. José Antonio Ardanza, Luis Gurrutxaga y Jesús María Lasagabaster. Madrid, Castalia, 1989, pp. 237-53.

García Jambriña, Luis. "De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o «El arte de la traición»". *Ínsula*, 688, abril 2004, pp. 30-32.

- _ “Los antecedentes unamunianos de 1902: *Nuevo mundo* o la anticipación de la «nueva novela»”. *Ínsula*, 665, mayo 2002, pp. 11-13.
- _ “La novela como fragmento de vida: la renovación literaria de 1902”. *Revista de Occidente*, 259, diciembre 2002, pp. 114-123.
- Gass, William: *Fiction and the Figures of Life*. New York, Alfred A. Knopf, 1970.
- Genette, G.: *Ficción y dicción*. Barcelona Lumen, 1993.
- _ *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1993.
- _ *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.
- Gil de Biedma, Jaime: *Las personas del verbo*. Barcelona, Lumen, 1998.
- Giovanni, Maria Alessandra: “El secreto de la pareja eléctrica o la ambigua relación entre el arte y la realidad”. *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 77-84.
- Gómez Trueba, Teresa: “El mundo hecho pedazos: «Multiplicidad» en la novela y el cine contemporáneos”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 31. Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 93-118.
- González Álvarez, José Manuel: *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berlín, Peter Lang, 2009.
- Guelbenzu, José María: “Otro camino para la novela”. *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 213-231.
- Gullón, Ricardo: *Autobiografías de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964.
- Gusdorf, G: “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*, 29. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-17.
- Hernández Valcárcel, Carmen: “El viaje en el tiempo de Antonio Azorín”. *José Martínez Ruiz (Azorín), Actes du Premier Colloque International*. Pau, 25-26 abril 1986, pp. 83-94.
- Hita, Arcipreste de: *Libro de buen amor*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Howe, Irving: “Introduction”. *The Idea of the Modern. Literary Modernism*. Greenwich, Fawcett, 1967.

Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, Routledge, Chapman & Hall, 1984.

Iglesias Feijoo, Luis. "Modernismo y modernidad". *Literatura modernista y tiempo del 98*. Eds. Javier Serrano Alonso et al. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2000, pp. 27-43.

Imbert, Gérard: *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona, Icaria, 2010.

Ingendaay, Paul: "Preferiría no hacerlo". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 232-235.

Joyce, James: *Ulises*. Madrid, Cátedra, 2004.

Kellman, Steven G.: *The Self-Begetting Novel*. New York, Columbia University Press, 1980.

Krause, Anna: *Azorín, el pequeño filósofo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Kristeva, Julia: *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974.

_ *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, 1981.

L. Nicholas, Robert: *Unamuno narrador*. Madrid, Castalia, 1987.

"La vida inventada de Anna Allen: de "The Big Bang Theory" a su obsesión con Sophie Bush"
<<http://www.formulatv.com/noticias/44353/vida-inventada-anna-allen/>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Ledesma Pedraz, M.: "Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico y presentación". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 9-20.

Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Lipovetsky, Gilles y Charles Sébastien: *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama, 2004.

Livingstone, L.: *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid, Gredos, 1970.

Llovet, Jordi: "No quieren escribir más". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 236-238.

López García, Félix: *La crítica literaria y los diccionarios enciclopédicos frente a la incorporación del neologismo "autobiografía" en la Península: la reacción de los escritores ante el reto de incorporarlo como "epígrafe" de sus obras*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/cridicc.html>>
(Consultado el 7 de julio de 2016).

Loriga, Ray: "El gato de Pynchon". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 369-370.

Liotard, Jean-François: *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid 1987.

Machado, Antonio: *Poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

Mam, Somaly: *El silencio de la inocencia*. Barcelona, Destino, 2006.

Manrique Sabogal, Winston: "El Yo asalta la literatura". *El País Babelia*, 13 de septiembre de 2008.
<http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Marichal, Juan: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid, Alianza Editorial. 1984.

Martínez, Ezequiel: "Rosa Montero: todo lo que cuento de mí es pura mentira". *Clarín* 7 de septiembre de 2003.
<<http://edant.clarin.com/diario/2003/09/07/s-04301.htm>>
(Consultado el 7 de julio de 2016).

Martínez Cachero, J.M.: *Obras escogidas, III*. Madrid, Espasa, 1998.

Martínez de Pisón, Ignacio: "El notario de lo raro". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 239-241.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio: "El nuevo Don Quijote". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 265-268.

_ "Vila-Matas y el viaje al fin de la noche". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 371-374.

Massot, Josep: "Viaje a los límites del abismo". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 325-327.

May, G.: *La autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mcgonigle, Thomas: "Tantos Bartlebys". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 242-243.

Mendoza, Eduardo: "La novela se queda sin épica". *El País* 16 de agosto de 1998.

<http://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401_850215.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Mendoza Fillola, Antonio: *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid, La Muralla, 1994.

Mesa Gancedo, Daniel: "Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Iberoamericana, 2014, pp. 191-206.

Mishima, Yukio: *Confesiones de una máscara*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

Molino, J.: "Interpretar la autobiografía". *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Hispánica Helvética, 1991, pp. 107-137.

Molero De La Iglesia, A: *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Molina*. Bern, Peter Lang, 2000.

Monmany, Mercedes: "Manual para conspiradores"- *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 63-66.

- Montero, Rosa: Entrevista digital. *El País* 21 de mayo de 2008. <<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=3831>> (Consultado el 7 de julio de 2016).
- Monterroso, Augusto: *Movimiento Perpetuo*. Madrid, Bibliotex, 2001.
- Morelli, Gabriele: "Vila-Matas en París, una "fiesta" sin Hemingway". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 328-331.
- Nadeau, Maurice: "Doctor Pasavento". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 375-378.
- Navajas, Gonzalo: *La utopía en las narrativas contemporáneas*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008.
- _ *Unamuno desde la posmodernidad. Antinomia y síntesis ontológica*. Barcelona, PPU, 1992.
- Nora, Eugenio de: "El arte descriptivo de Azorín". *La novela española contemporánea, I*. Madrid, Gredos, 1973, pp. 231-260.
- O'Brien, Flann: *En Nadar-Dos-Pájaros*. Madrid, Nórdica libros, 2010.
- Orejas, Francisco G.: *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco libros, 2003.
- Orwell, George: *Rebelión en la granja*. Barcelona, DeBolsillo, 2013.
- Pámies, Sergi: "Los escritores acaban solos y acaban mal". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 332-338.
- _ "Operación rescate". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 33-35.
- Pauls, Alan: "Razones para envidiar a Vila-Matas". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 379-383.
- Paz, Octavio: "Una de cal...". en *Obras completas, 3. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. Barcelona, Círculo de lectores, 1991, pp. 279-292.
- Pérez Galdós, Benito: *El amigo manso*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Pozuelo Yvancos, José María: "Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 388-404.

_ "Enfermo de literatura". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 269-272.

_ *Figuraciones del yo en la narrativa, Javier Marías Y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

_ "Final de partida". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 384-387.

_ "Vila-Matas en su red literaria". *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas 7*, diciembre 2002, pp. 33-47.

Puertas Moya, F. E.: "Una apuesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica". *SIGNA*, 14. Madrid, UNED, 2005, pp. 299-329.

Reyes, Alfonso: "Apuntes sobre *Azorín*". *Tertulia de Madrid*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1949.

Rivas Hernández, A.: *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.

Roas, David: "El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)". *Neuchâtel, Cuadernos de Narrativa N° 7*, 2002, pp. 129-139.

Ródenas De Moya, Domingo: "La novela póstuma o el mal de Vila-Matas". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 273-299.

_ *Los espejos del novelista: Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*. Barcelona, Península, 1998.

Rodríguez Fischer, Ana: "Pipa y desesperación: París, estación *termini*". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 339-342.

- Romero-Jódrar, Andrés: "Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas". *Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28, 2010, pp. 247-265.
- Rudat, Eva M.K.: "Escritura y existencia: Como se hace una novela de Unamuno". *Journal of Basque Studies*, 3,1982, pp. 47-62.
- Sagarra, Joan: "El extraño camaleón". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 405-409.
- Sánchez, Yvette: "De miradas indiscretas y textos invisibles". *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 65-75.
- Sánchez Zapatero, Javier: *Escribir el horror: Literatura y campos de concentración*. Barcelona, Intervención Cultural, 2010.
- Scholes, Robert E: *Fabulation and Metafiction*. Michigan, University of Illinois Press, 1979.
- _ "Metafiction". *Iowa Review* 1, 1970, pp. 100-115.
- Semprún, Jorge: *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona, Planeta, 1987.
- Shua, María: "Ana María Shua, una malabarista del microrrelato en 'Fenómenos de circo'". *Público*, 5 de septiembre 2011. <<http://www.publico.es/actualidad/ana-maria-shua-malabarista-del.html>> (Consultado el 7 de julio de 2016).
- Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Sobejano, Gonzalo: "Novela y metanovela en España". *Ínsula* 512-513, julio-agosto, 1989, pp 4-6.
- Sobejano-Morán, Antonio: *Metaficción Española en la postmodernidad*. Kassel, Reichenberger, 2003.
- Sofian, Diana: "Autofiction – generical legitimation and identification criteria". *Journal of Romanian literary studies*, 5. Tîrgu-Mureş, Arhipelag XXI, 2014, pp. 352-360.

Sorrentino, Fernando: *Tres descendientes argentinos de Lope y violante*.

La nación, 16 de marzo de 2003.

<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/violante.html>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Spiegelman, Art: *Metamaus*. Barcelona, Random House, 2012.

Spires, Robert: *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky, 1984.

Tabucchi, Antonio: "Escribir, no escribir". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 244-254.

Torrente Ballester, Gonzalo: *Fragmentos de apocalipsis*. Madrid, Punto de Lectura, 2007.

Torras, Meri: "Matriz Hipertext/sexual. Internet como escenario de inscripción del sujeto posthumano". *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona, UOC, 2005.

Tortosa, Virgilio: *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

_ *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1998.
<www.cervantesvirtual.com> (Consultado el 7 de julio de 2016).

_ "Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. Luis Álvarez Petreña, de Max Aub". *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor, 1993, pp. 399-406.

Unzué Unzué, Antonio: *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción: una aproximación semiótica*. UNED, Tesis doctoral, 2007.

<<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filologia-Aunzue/Documento.doc>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Valls, Fernando: "Don Quijote de las Azores o el último novísimo". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 300-304.

_ "Hijos sin hijos. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas". *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 105-123.

Vargas Llosa, Mario: "Las discretas ficciones de Azorín". *El País* 16 de enero 1996. <

http://elpais.com/diario/1996/01/16/cultura/821746801_850215.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Vauthier, Bénédicte: "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*, número 3, 2006 - 2007, pp. 180-194.

_ *Manual de Quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miguel de Unamuno-Jean Cassou*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

Verdú, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Vicent, Manuel: *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid, Anagrama, 2014.

Vidal-Folch, Ignacio: "El autor y su personaje". *El País* 5 de abril 2014. <
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/05/catalunya/1396649607_060411.html> (Consultado el 7 de julio de 2016).

_ "La realidad ganará siempre al escritor realista". *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2007, pp. 305-309.

Vila-Matas, Enrique: "Aunque no entendamos nada". *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 11-27.

_ "Discurso de recepción del XII Premio Internacional de novela "Rómulo Gallegos". 2001.

<[http://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique Vila Matas.htm](http://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique_Vila_Matas.htm)>

(Consultado el 7 de julio de 2016).

_ *Enrique Vila-Matas*. <www.enriquevilamatas.com> (Consultado el 7 de julio de 2016).

_ “Explorador que avanza”. *Letras libres*, noviembre 2003.

<<http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/explorador-que-avanza>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Methuen, 1984.

Wyers, Frances: “Unamuno and ‘The Death of the Author.’” *Hispanic Review*: 58.3, 1990, pp. 325-346.

Zafra, Remedios: “Habitaes reversibles (de la mujer, el arte e Internet)”. *Mujeres que hablan de mujeres, Fotonoviembre 01*, 2001.

<<http://www.elviajero.org/mujeresque/text.html>> (Consultado el 7 de julio de 2016).

Zavala, Iris: *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona, Anthropos, 1991.

Zoe Alameda, Irene: “El diálogo supratemporal frente a la impostura literaria. Claves para descifrar la obra de Enrique Vila-Matas”. *Cuadernos de Narrativa. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Enrique Vila-Matas*. 7, diciembre 2002, pp. 49-63.

PELÍCULAS

Allen, Woody: *Comedia sexual de una noche de verano*. MGM, 2003.

_ *La rosa púrpura del Cairo*. MGM, 2002.

_ *Midnight in Paris*. Cameo, 2011.

Anderson, Wes: *Gran Hotel Budapest*. 20th Century Fox Home Entertainment, 2014.

- Aronofsky, Darren: *Requiem por un sueño*. Filmax, 2001.
- Curtiz, Michael: *Casablanca*. Warner, 2005.
- Duras, Marguerite: *India Song*. 1975.
- Kar Wai, Wong: *2046*. Buena Vista, 2005.
- Kar Wai, Wong: *Deseando amar*. Divisa Red S. A., 2000.
- Lee, Ang: *La vida de Pi*. 20th Century Fox Home Entertainment, 2012.
- Moore, Rich: *¡Rompe Ralph!*. Disney, 2013.
- Ross, Herbert: *Sueños de un seductor*. Paramount Pictures, 2002.
- Satrapí, Marjane & Paronnaud, Vincent: *Persépolis*. DeaPlaneta, 2007.
- Scott, Ridley: *Blade Runner*. Warner, 2011.
- Snyder, Zack: *Watchmen*. Paramount, 2012.
- Tarantino, Quentin: *Malditos bastardos*. Paramount Spain S.L., 2009.
- Trueba, David: *Soldados de Salamina*. Warner Home Video, 2003.
- Trueba, Fernando: *La niña de tus ojos*. Vértice, 1998.
- Weir, Peter: *El show de Truman*. Paramount, 2000.

CÓMIC

- Adachi, Mitsuru: *Short program*. Madrid, Otakuland, 2004.
- Bemmon, Jimmy & Boudet, Émilie: *Supermán no es judío (...y yo un poco)*. Barcelona, Norma editorial, 2014.
- Mizuki, Shigeru: *Autobiografía*. Bilbao, Astiberri, 2012-2013.
- Moebius: *Inside Moebius*. Barcelona, Norma editorial, 2009-2011.
- Moore, Allan: *Watchmen*. Barcelona, ECC, 2014.
- Oba, tsugumi & Obata, Takeshi: *Bakuman*, 1-20. Barcelona, Norma editorial, 2010-2013.
- Prince, Liz: *A dos velas*. Barcelona, La cúpula, 2014.
- Sartrapi, Marjani: *Persépolis*. Barcelona, Norma editorial, 2007.
- Spiegelman, Art: *Maus*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001.

JUGAR CON LA LITERATURA

Trondheim, Lewis y García, Sergio: *Cómo hacer un cómic*. Pontevedra, Faktoría K de Libros, 2009.

Yazawa, Ai: *Nana*, 1-22. Barcelona, Planeta Cómic, 2006-2010.

MÚSICA

Sabina, Joaquín: “La del pirata cojo”. *Física y Química*, 1992.

