

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

De la muerte del autor a la
muerte del lector:
El *Doppelgänger* en Enrique Vila-Matas
y Javier Avilés

Autor: Néstor Salgado González

Tutor/a: Dr. /Dra. Luis Miguel García Jambrina

Salamanca. Curso 2016-2017

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA


Trabajo de Fin de Grado

De la muerte del autor a la
muerte del lector:

El *Doppelgänger* en Enrique Vila-Matas
y Javier Avilés

Autor: Néstor Salgado González

Tutor/a: Dr. /Dra. Luis Miguel García Jambrina

VºBº


Salamanca. Curso 2016-2017

*El artista solo es artista a condición de ser doble y de no ignorar ningún
fenómeno de su doble naturaleza*

Charles Baudelaire

Índice de contenidos

I.	Introducción	5
II.	De la muerte del autor a la muerte del lector:	
	Aproximaciones teóricas: Posmodernidad y Barroco frío	6
III.	Análisis textual: <i>Historia abreviada de la literatura portátil</i> y <i>Constatación brutal del presente</i> .	
	El campo temático del doble. Descripción e historia	9
	Tipología formal y significación del doble	11
	¿Crisis del sujeto? Doble e individuo en <i>Historia abreviada de la literatura portátil</i> y <i>Constatación brutal del presente</i>	13
IV.	Conclusiones	23
V.	Bibliografía	25
VI.	Apéndices	27

I. Introducción

Je est un aoutre.

Arthur Rimbaud

Con el cambio del siglo XX al XXI, como ha sido habitual con los cambios de siglo, la crítica ha comenzado una reflexión sobre el porvenir de la prosa literaria. El posmodernismo es una vía que, ya desde la mitad del siglo XX, plantea diferentes posibilidades de renovación de la prosa, lo que ha desembocado en una literatura híbrida, mezcla de autobiografía, reportaje e invención. En la estética española contemporánea se observa un distanciamiento de la crítica hacia este eterno reciclaje y pastiche posmodernista. Entre los autores experimentales que buscan nuevas posibilidades y vías de expresión, algunos de los más interesantes y prometedores son Enrique Vila-Matas y Javier Avilés, a quien podríamos bautizar como el hijo literario de Vila-Matas.

A lo largo de las siguientes páginas se realizará un diálogo entre *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas y *Constatación brutal del presente* de Javier Avilés, estas obras destacan entre la producción de nuestros autores por tratar de dar respuesta a estas problemáticas de la literatura finisecular y ficcionalizar acerca de un conflicto muy concreto: el autor ha muerto y el lector se ha situado como eje dominante en la interpretación textual, dando lugar a una serie de implicaciones y juegos entre el autor y el lector, que en mi opinión tienen como máximo exponente la intertextualidad y la autoficción, elementos principales en *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Constatación brutal del presente*.

En primer lugar, se trazarán unas aproximaciones teóricas donde se tratará de enmarcar ambas obras en un movimiento literario concreto, que responda a los rasgos estilísticos, discursivos y teóricos que los autores han volcado en sus obras y atiendan a la crisis finisecular del sujeto y de la narrativa.

Posteriormente, se estudiará el motivo del doble o *Doppelgänger* presente en las dos obras. Se analizará su papel como paradigma de la crisis del sujeto finisecular y como recurso en la búsqueda de la propia identidad en la figura de otro.

II. De la muerte del autor a la muerte del lector

El peor enemigo con que puedes encontrarte serás siempre tú mismo; a ti mismo te acechas tú en las cavernas y en los bosques. ¡Solitario, tú recorres el camino que lleva a ti mismo! ¡Y tu camino pasa al lado de ti mismo y de tus siete demonios!

Friedrich Nietzsche

a. Aproximaciones teóricas

La producción literaria de Vila-Matas tiene sus antecedentes en la crisis moderna de las artes mimético-representativas, el autor barcelonés reacciona de forma irónica contra el concepto posmodernista de *anything goes* o *todo vale* aunque de nada sirva. Los temas de sus novelas abordan la literatura, por eso gran parte de su producción literaria puede considerarse metaficcional, son ficción sobre la ficción, esto es “la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa” (Kalenic Ramšak 157). La literatura de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma a través de diversos recursos literarios y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. La escritura de Vila-Matas se relaciona en este aspecto con dos grandes obras canónicas de las letras españolas que en su tiempo también reflexionaron sobre las complejas relaciones entre la realidad y ficción, suponiendo así también una suerte de rebelión contra el realismo. Estamos hablando de *El Quijote* y *Niebla*.

La novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno, es una obra de alto contenido filosófico de carácter existencial, subrayado por el ansia de inmortalidad de su protagonista y el deseo de que exista un Dios que garantice esa inmortalidad. En la novela, también llamada *antinovela* o *nivola*, se confunden intencionadamente realidad y ficción, Unamuno introduce diversos elementos que la alejan de la concepción realista de la narrativa, es decir, la visión tradicional decimonónica.

La poética literaria de Enrique Vila-Matas bebe en gran medida de la estética vanguardista de principios del siglo XX, que, como hiciera Unamuno, reaccionaba también contra la estética realista del siglo XIX. El autor catalán siente igualmente, a principios del siglo XXI, la necesidad de rebelarse de manera creativa contra el realismo de finales del siglo pasado. Así, de su propio estilo literario dice que es:

Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible

[...] Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español, un estilo siempre irónico con las marquesas y proletarias, amantes y prostitutas, que entran y salen a las cinco de la tarde en las novelas españolas de ahora. Procedo del vanguardismo [...] toda mi vida la he dedicado a huir de lo ya establecido y a tratar de crearme un estilo propio y decir cosas distintas (Vila Matas: 2001)

Las vanguardias surgen no solo como una teoría estética, sino también como una nueva forma de entender y vivir el mundo. Vila-Matas, de acuerdo con la observación de Branka Kalenić Ramšak: “resulta más un vanguardista Vila-Matas resulta más un vanguardista histórico extemporáneo que un neovanguardista. Él se siente heredero y en íntima relación con un tipo de escritura que puede calificarse como posmoderna, al tiempo que se vincula a la tradición de la modernidad, a las vanguardias narrativas.” (Kalenić Ramšak 159). Su inconformismo creativo, por tanto, tiene sus ascendientes tanto en la crisis moderna de las artes representativas, como en la actitud irónica y lúdica con la que el posmodernismo se distancia de la prosa realista tradicional.

Entre las aportaciones más destacadas de la estética posmodernista al campo literario contemporáneo, cabe destacar la de las ciencias duras a la obra artística, así como la cultura pop o, con mayor importancia, la tecnología. La multiplicidad de caminos estéticos ha sido entendida como una réplica de la diversificación de los instrumentos tecnológicos, como señala Kalenić Ramšak: “existe una pluralidad de voces y modos de escribir que se revela en todos los campos artísticos. El arte posmoderno de la segunda mitad del siglo XX ha facilitado la combinación de alta cultura y baja cultura. La literatura postmoderna debe llenar el vacío entre la cultura canonizada ya establecida y la subcultura, entre la élite y el pueblo, entre lo serio y lo cómico, entre lo real y lo mágico” (Kalenić Ramšak 151).

La presencia de la tecnología ha abierto, de acuerdo con la tesis de Francisca Noguerol, un movimiento que ella ha bautizado como “Barroco frío”, a cuyo paradigma podríamos adscribir la obra de Javier Avilés y cuyas características principales ha sintetizado en una lista que recoge los diez rasgos principales que definen esta literatura:

- La voluntaria renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, con el consiguiente triunfo del simulacro.

- La simbiosis en sus páginas de teoría y ficción, y la atención a las ciencias duras.
- La manifiesta velocidad impresa a las historias, unida a la interconexión de tramas y personajes para dar idea de un universo cercano a la histeria.
- La propensión a la fractalidad, con atención especial concedida al detalle.
- La apuesta por una visualidad atractiva, lo que conlleva el uso continuado de recursos ecfrásticos y de diseño.
- La voluntaria asunción de las más diversas fuentes intertextuales en una clara aceptación del concepto de “vida en citas”, lo que explica la importancia concedida al concepto de homo samplery a la traducción.
- La frecuente presencia en los textos de identidades avatáricas o nómadas.
- La presentación de personajes en espacios otros, destacando la importancia concedida en las diversas tramas a los no lugares y al territorio virtual.
- La asunción en los textos de tiempos ajenos a la linealidad, con privilegio de los presentes continuos o superpuestos en varias capas.
- La presencia en muchos textos de una carga tragicómica y satírica, a veces combinada con el aliento apocalíptico.

Todo ello da lugar a un estilo que me atrevo a bautizar como “barroco frío”, exponente tanto de unas ambiciones escriturales como de una forma de enfrentarse al mundo (Noguerol 5)

La literatura contemporánea es, por tanto, una literatura mixta, mestiza tanto en temas como en formas, donde los límites se desdibujan y la realidad baila en la frontera de lo ficticio. De un tiempo a esta parte y cada vez más, la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana y es aquí donde entronca con el motivo del doble o *Doppelgänger*, el cual, de acuerdo con Rebeca Martín López, tiene mucho que ver con las complejas relaciones entre ficción y realismo y su vínculo con el individuo:

Los autores de orientación modernista como Unamuno suelen tratar con un asombro trágico que algo tiene de ingenuo la falsedad que encierra el término individuo, los vanguardistas y sus sucesores se regodean en esa fragmentariedad, desautomatizando, casi siempre con

voluntad lúdica, un artificio que les ha sido legado por la tradición literaria. El doble vehicula y moldea, dotándola de cierta coherencia, la disgregación de las nociones de individuo y de identidad. (Martín López 385)

III. Análisis textual: *Historia abreviada de la literatura portátil y Constatación brutal del presente*

Κατά τον δαίμονα εαυτού

Jim Morrison

a. El campo temático del doble. Descripción e historia

El motivo del doble o *Doppelgänger* es un tema recurrente en la literatura occidental, pudiendo seguir su raigambre hasta los mitos clásicos de Castor y Pollux o Helena y Clitemnestra. Sin embargo ha sido a partir del Romanticismo cuando el tópico ha ido extendiéndose hasta convertirse en tal. Tradicionalmente, el campo de difusión del *Doppelgänger* ha sido sobre todo la literatura fantástica, donde ha llegado a adoptar manifestaciones de índole muy diversa. Por sus fascinantes figuras, reveladoras de inquietantes y sugerentes significaciones, el mito del doble, o *Doppelgänger*, ha sido elegido como objeto de diversos estudios (algunos de los cuales serán referidos aquí), porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su duplicidad y de su desdoblamiento.

La representación de realidades escindidas del sujeto humano es, como dice Juan Herrero Cecilia, “una problemática compleja de carácter existencial que ha motivado la escritura de numerosas historias de ficción. Por su relación con el enigma de la propia identidad, el mito del doble supera el campo de la ficción literaria y se inscribe también plenamente en el campo de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, etc.”. (Herrero Cecilia 21). En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el otro y con el entorno que le rodea.

El extrañamiento que el dilema de la identidad o naturaleza de la realidad produce en el sujeto es crítico, según Herrero Cecilia, porque “desde el dinamismo de su

conciencia, cada individuo se siente un “yo” íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del otro, de los otros que están ahí como un “objeto” con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los otros pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del “yo””. (Herrero Cecilia 24). Caminamos pues por la vida en medio de las sombras y de las apariencias buscando la clave de nuestra identidad, intentando olvidar el enigma inevitable de la muerte o luchando contra su poder disgregador para conseguir alcanzar la unidad soñada. Es aquí precisamente donde los conflictos del sujeto consigo mismo y con su exterior entroncan con el motivo del *Doppelgänger*, como señala Herrero Cecilia: “en el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen en alguna forma de “espejo” para sentirnos vivos, y otras veces deseamos transformar los límites de nuestra experiencia decepcionante construyendo un ideal soñado que nos pueda acercar a la realización de nuestra plena identidad”. (Herrero Cecilia 26)

La naturaleza ominosa del doble radica principalmente en la conversión de aquello que resulta familiar (nosotros) en algo incomprensible y extraño (el *Doppelgänger*). El cuerpo propio, obviamente familiar para el individuo, se transmuta en una presencia siniestra cuando se duplica. Y no sólo por la excepcionalidad del suceso (más adelante me detendré en su especificidad sobrenatural), sino sobre todo porque este proceso de desfamiliarización está vinculado con la revelación de lo que, hasta la aparición del intruso, había permanecido oculto, hurtado a la memoria. (Martín López 31)

El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana. En este proceso hay, además, un componente social. Se trata, como explica Rebeca Martín López de un enfrentamiento “entre el Ser, con todos sus anhelos profundos y a menudo inconfesables, pugnando por materializarse, y el Deber -aquello que la sociedad/la ley espera de nosotros” (Martín López 32).

Otra faceta tradicional del doble ha sido su consideración como emisario de la muerte, una manifestación de tradición folclórica que, sobre todo en el siglo XIX, tuvo gran fortuna en las representaciones literarias del motivo, recordemos, por ejemplo, el famoso cuento *William Willson* de Edgar Allan Poe.

b. Tipología formal y significación del doble

Es como una voz que se hace sentir en mi interior desde que era niño, y que cuando se hace oír, siempre me aparta de aquello que estoy a punto de hacer, pero jamás me exhorta a hacer algo.

Sócrates

Existen multitud de clasificaciones que tratan de catalogar las diversas manifestaciones que ofrece el motivo del doble o de la otredad. Aquí utilizaremos la tipología propuesta por Jourde y Tortonese, la cual se distingue por una visión dicotómica que diferencia las representaciones del doble atendiendo a si este es causado por un enfrentamiento del individuo consigo mismo o con el mundo exterior. De esta manera, Jourde y Tortonese proponen una división que resulta adecuada para discriminar las implicaciones narrativas del motivo del doble en la obra.

Empezaremos hablando del doble subjetivo, que es aquel que se representa desligado del sujeto, es decir, se produce una suerte de escisión en la visión de la conciencia como algo único, tanto para sí mismo como frente a los demás. Este desdoblamiento del sujeto le provoca una confrontación, o lo que es lo mismo, se produce una fragmentación del individuo en dos entes contrapuestos. Esta escisión subjetiva puede tener carácter interno (la dualidad viene manifestada por dos personalidades opuestas que coexisten en el interior del individuo) o carácter externo (en este caso el individuo se desdobra en alguien diferente, en otro ser que es identificado por el sujeto como él mismo). De acuerdo con Jourde y Tortonese, este tipo de manifestación del doble está siempre relacionada con una crisis individual del sujeto, la otredad a la que tiene que hacer frente un personaje pone en relieve su conflicto frente a sí mismo.

Cuando aparece representado en forma doble objetivo, en cambio, lo que se plantea es una relación conflictiva ente el individuo y el mundo que le rodea. Aquí el personaje se encuentra confrontado entre el doble de otro, o sea, la copia de otro individuo (la diferencia entre el doble subjetivo externo y el doble objetivo es, principalmente, que ahora el individuo no se identifica con el doble, se produce un extrañamiento). A menudo este desajuste provoca que el personaje sufra episodios de locura o dudas de carácter existencial y epistemológico, sintiendo que las leyes naturales del mundo han sido perturbadas de alguna forma. En otras ocasiones, el doble objetivo surge cuando el

individuo ya se encuentra trastornado, hay casos en los que un personaje sufre la representación del doble de su amada recientemente desaparecida. Es un caso similar al que nos encontramos en el cuento *El Desertor* de José María Merino, donde al final del relato la mujer protagonista se da cuenta de que la figura del marido que ella ha percibido durante todo el tiempo del relato, no era otra cosa que un doble de éste, que había fallecido.

El motivo del doble o *Doppelgänger* ha sido estudiado como resultado de una separación entre lo familiar y lo extraño, entre lo que se conoce (lo consciente) y lo desconocido (inconsciente) y su aparición en la literatura ha ido ligada a un sentimiento de autoconocimiento. Este autoconocimiento o autoscopia se produce observando la figura de otro, que en realidad es el mismo sujeto. De acuerdo con Rebeca Martín López, el papel fundamental del *Doppelgänger* es provocar una confrontación del individuo consigo mismo, de manera que “desvela la impostura del sujeto a través de dos mecanismos: desnuda al individuo y le obliga a observarse descarnadamente, de modo que pone de manifiesto todo lo que hay de ridículo y despreciable en la máscara con que éste se enfrenta a la realidad.” (Martín López 36)

En las obras con presencia del doble o *Doppelgänger*, además de la disolución de la propia identidad hay que sumar la pérdida de la individualidad. Sigue Martín López: “arrancada la máscara, al sujeto ni siquiera le queda ya el consuelo de ser “uno”, por detestable que resulte ese “uno” (*individuo* significa “lo que no puede ser dividido”). La aparición del doble contradice radicalmente su convicción de ser único y de poseer una parcela intransferible del mundo” (Martín López 37). De modo que a la primera cuestión “¿Yo soy realmente éste?”, se le suma una segunda incógnita: Si yo soy ese de ahí, ¿cuál es mi lugar en la realidad?, ¿quién soy yo entonces? Como apunta Clément Rosset, la duplicación

supone la existencia de un original y una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el “otro acontecimiento”, es el modelo y cuál es el doble [...] Así, al final resulta que el acontecimiento real es el “otro”: el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo, pero que siempre se escapa y del que nunca podremos decir o saber nada. (Rosset 42)

c. *¿Crisis del sujeto? Doble e individuo en Historia abreviada de la literatura portátil y Constatación brutal del presente*

*¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?
Eres el otro yo de que habla el griego
y acechas desde siempre*

Jorge Luis Borges

En *Historia abreviada de la literatura portátil –HALP* a partir de ahora– el autor barcelonés Enrique Vila-Matas nos introduce en un universo donde las líneas que separan realidad y ficción se desdibujan constantemente, engarzando su discurso ficcional en un contexto real, o más bien, verídico. Es decir, en HALP Vila-Matas nos transporta a la Europa de los años 20, en pleno auge de las llamadas vanguardias históricas y recorreremos las páginas de la obra de la mano de alguno de los personajes más relevantes del siglo XX, artistas y literatos en su mayoría, a quienes el autor introduce en su ficción.

El argumento que articula HALP es la existencia de la sociedad secreta Shandy, un selecto grupo de artistas que incluye entre su nómina de miembros personajes tan ilustres como Marcel Duchamp, Federico García Lorca, Francis Scott Fitzgerald, Salvador Dalí, Cesar Vallejo, Paul Klee o Walter Benjamin, además de muchos otros. A todos ellos les une una concepción estética y vital en común:

Aparte de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a esa sociedad: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera. Aunque no indispensable, se recomendaba también 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. (Vila-Matas 14)

En este contexto Vila-Matas comienza una narración autoficcional, neologismo creado por el crítico francés Dubrovsky para referirse a aquellas narraciones que incluían una doble correspondencia autor/personaje. Sin embargo, aquí desarrollaremos nuestras

ideas en base a la noción de Manuel Alberca, uno de los teóricos que toma el concepto *autoficción* de Dubrovsky y lo adapta al universo literario hispánico. Ese autor considera que las narraciones autoficcionales son fundamentalmente un relato de ficción con una apariencia autobiográfica ratificada por una identidad nominal entre autor, narrador y personaje. Su sugerente concepción – aparentemente formal, pero con implicaciones receptoras esenciales – del “pacto ambiguo”, que completa y cuestiona a la vez la teoría de Lejeune, sitúa las formas autoficcionales (y sus variantes) en la encrucijada de dos pactos antitéticos, el pacto novelesco y el pacto autobiográfico (Alberca 65).

En *HALP* la narración es en realidad el trabajo que un investigador (el propio Vila-Matas) está compilando sobre la sociedad secreta Shandy, a la que además dice haber pertenecido. Por ello la obra presenta muchos elementos propios de un trabajo académico, como las múltiples referencias y notas a pie de página, que es uno de los elementos más recurrentes en la trayectoria literaria de Vila-Matas y que emplea siempre en clave de humor, inventando citas a modo de parodia o confundiendo la referencia de muchas otras, estableciendo así un juego ficcional con el lector.

Estos mecanismos autoficcionales vienen unidos a una suerte de duplicación del “yo”, y por tanto se relacionan estrechamente con el tipo del doble o de la otredad, que es una de las inquietudes literarias más recurrentes en las obras de Vila-Matas y está presente por ejemplo en novelas como *Dublinesca*, *Doctor Pasavento*, *París no se acaba nunca* o *Perder teorías*, entre muchas otras. Ocurre lo mismo en *HALP*, donde además dedica un capítulo entero, “Laberinto de Odradeks”, a hablar exclusivamente de la tensa relación que varios shandys mantienen con su doble (recordemos que era uno de los requisitos para formar parte de la sociedad secreta).

Los dobles con los que conviven estos autores son bautizados como *odradeks*, después de que el doble de Stephan Zenith (autor ficticio) se presentase como tal ante su huésped, el resto de shandys comenzaron, por extensión, a nombrar de la misma manera a sus dobles. El término *odradek* aparece por primera vez en *Las preocupaciones de un padre de familia*, cuento corto de Frank Kafka (uno de los referentes principales en la obra de Vila-Matas) y es rescatado por Jorge Luis Borges en *El libro de los seres imaginarios*, donde se describe al *odradek* de la siguiente manera:

Su aspecto es el de un huso de hilo, plano y con forma de estrella, y la verdad es que

parece hecho de hilo, pero de pedazos de hilos cortados, viejos, anudados y entreverados, de distinta clase y color. No sólo es un huso; del centro de la estrella sale un palito transversal, y en este palito se articula otro en ángulo recto. Con ayuda de este último palito de un lado y uno de los rayos de la estrella del otro, el conjunto puede pararse como si tuviera dos piernas. (Borges 45)

Vila-Matas recupera el cuento de manera prácticamente literal en la descripción que hace del *odradek* de Stephan Zenith:

Algo parecido a un carrete de hilo negro que trata de hacerme decir cosas que yo no pienso ni pensaré jamás. Es un carrete chato con forma de estrella; y es que, en realidad, parece estar cubierto de hilos; claro que se trata de hilos entremezclados, viejos, anudados unos con otros, pero hay también, entremezclados y anudados, hilos de otros tipos y colores. Pero no es simplemente un carrete, sino que del centro de la estrella emerge perpendicular un pequeño pañito, y a éste se le agrega otro de ángulo recto. Con este último palito por un lado, y uno de los rayos de la estrella por el otro, el conjunto puede mantenerse erguido, como sobre dos patas. (52)

No es casual, por tanto, que el escenario que el autor catalán ha escogido para presentarnos a los dobles de los shandys sea Praga, cuna de Frank Kafka y una ciudad con una importante cultura de tradición judía, cuyos mitos y folklore engarzan bastante bien con la naturaleza de los *odradeks*.

Para ambos autores (Kafka y el ficticio Stephan Zenith), la presencia del *odradek* se presenta siniestra, tenebrosa, algo oscuro que conecta con lo más ominoso de nuestro interior y nos provoca espanto y, en efecto, la fantasmagórica naturaleza del motivo del doble ha jugado este papel desde sus orígenes en la literatura fantástica. Sin embargo Vila-Matas realiza un ejercicio de deconstrucción del tópico, invirtiendo la faceta oscura del *odradek* dibujando una caricatura de toda la tradición del *Doppelgänger* y parodiando los dobles con que muchos shandys debían convivir. Tal es el caso del *odradek* de Skip Canell (Skipwith Cannel, poeta americano que Vila-Matas introduce como personaje en su ficción), cuyo *odradek* estaba encarnado por una persona idéntica a él (en la tipología de Jourde y Tortonese se trataría de un doble subjetivo externo) que le dicta al oído lo que debe escribir. Sin embargo la relación entre ambos, poeta y doble, no era sino cordial y si alguien acaba mal parado aquí, ese es sin duda el doble, quien, además de *odradek*, resulta dedicarse también al oficio de tragasables, lo que no le libra de una visita al

hospital tras tragarse en un descuido el tenedor con el que estaba cenando.

Me dijo que era un tragasables y un gran amante de las dagas. Fuimos a cenar al comedor de la pensión, y allí sucedió algo realmente asombroso: el pobre tragasables engulló distraídamente un tenedor y tuve que llevarlo a una clínica donde, tras una operación espectacular, un doctor se lo extrajo (51)

Ocurre un caso similar con el doble de Hermann Kromberg (quien, como Stephan Zenith, no se corresponde con ningún autor real, es propio de la ficción), también subjetivo y externo, personificado en esta ocasión en la figura de Aleyster Crowley, uno de los esotéricos de más renombre del siglo XX. El *odradek* Crowley sí le jugaba malas pasadas a su huésped, pero en ningún caso se trataba de algo ominoso ni se ponía en solfa la crisis del sujeto o su relación disfórica con su interior, aquí el doble funciona más bien como un espíritu gamberro (y viajero) que guía los pasos de Kromberg hacia los más inusitados lugares, en Praga sin ir más lejos, el *odradek* rapta a su huésped y lo obliga a escalar el monte más alto de Cachemira.

Otro ejemplo de doble subjetivo externo recogido por Vila-Matas en su obra es el *odradek* de Juan Ramón de la Serna, quien encuentra a la figura de su padre observándolo desde los espejos de su hotel en Praga. Aquí el autor de las greguerías hace un ademán de buscar el sentido profundo de la significación del doble “¿No seremos más que antepasado y nunca seremos nosotros?” (53), sin embargo, Vila-Matas da un golpe de efecto y vuelve a introducir la parodia, haciendo que de la Serna encuentre la solución al conflicto no mediante una autoexploración interna, sino simplemente destrozando todos los espejos del hotel.

El doble aparece también en manifestaciones no subjetivas, es decir, existen desdoblamientos objetivos, encarnados por un objeto inanimado externo al individuo. Tal es el caso del pianista George Antheil, cuyo *odradek* “ya no era un carrete de hilo, sino un alfiler clavado en una cinta” (53) donde además con esa afirmación “ya no era” se desliga del *odradek* de la tradición kafkiana, podríamos decir que con esto la intertextualidad se convierte en diálogo, el cual irá definiéndose en parodia. Un caso similar de doble objetivo es el de Salvador Dalí, con quien la visión paródica del doble que hace Vila-Matas llega al siguiente nivel. Su *odradek* estaba representado en un instrumento erótico-musical con forma de violín utilizado para la masturbación, lo que

nos refiere a la obra del pintor surrealista *El gran masturbador*:

El *odradek* de Salvador Dalí 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. Después de ser introducido, un músico experto hacía deslizar el arco sobre las cuerdas del violín, no tocando lo primero que le pasara por la cabeza, sino una partitura expresamente compuesta para los fines masturbadores; el músico conseguía, mediante la sabia dosificación de los frenesíes, intercalándolos con momentos de calma, que las vibraciones amplificadas por el apéndice provocaran el orgasmo de la beneficiaria del instrumento en el preciso y sincronizado momento en que la partitura atacara las notas del éxtasis. (55)

Y quizás con esto Vila-Matas quiera hacernos ver cómo el *odradek* de Dalí pudo influir en su creación de la famosa pintura. Pues otro de los *shandys* que recoge *HALP*, Juan Gris, pese a no detallar cómo se ha manifestado su *odradek*, sí nos cuenta que lo siente recorrer su espíritu y que, cuando esto ocurre, se siente una pulsión interna que le impulsa a crear:

Cuando pasan por mi espíritu, me siento más inclinado que nunca a creer que los sueños tienen su propia morada; pienso que habitan o se esconden en oscuras verdades que, cuando estoy despierto, permanecen latentes en mi alma, como impresiones muy vivas de cuentos en colores (55)

El propio narrador/autor reconoce también tener un *odradek*, sin embargo, no está seguro de si este reside en un corcho de champán que se mantiene con admirable equilibrio sobre la varilla de una cortina, como sugirió Duchamp, o es el propio Duchamp quien actúa como un doble subjetivo externo a sí mismo. Esta disyuntiva es solamente un elemento más del que el autor catalán se sirve para transgredir la tradición literaria del doble, pasando de elemento tenebroso a prácticamente irrisorio. Así se demuestra también en que los propios *odradeks* tengan también una especie de doble fantasmagórico del que huyen, los *golems* que habitan el barrio judío de Praga (que a su vez también se ven importunados por sus propios dobles, los *bucestis*).

Hemos sido testigos, por tanto, de una lectura en la que los elementos de la intertextualidad y la parodia juegan un papel fundamental, entendiendo estos como un

juego entre autor y lector. Para poder entender cómo han influido estos elementos a la literatura de finales del siglo XX y principios de XXI, debemos retroceder a *La muerte del autor*, el famoso postulado de Roland Barthes. Según el teórico francés, la crítica tradicional había otorgado un papel demasiado importante al autor y su contexto, un rol dominante que no se podía obviar a la hora de desentrañar adecuadamente el sentido de un texto. Barthes defiende que la única visión acertada del texto es dada por el lector, de esta manera desvela el sentido último de la escritura:

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes 1)

Vemos, por tanto, que el ejercicio intertextual es también un ejercicio de lectura, un juego que solo funciona cuando el lector es capaz de descodificar la intención del autor y el origen de la referencia. Es un proceso activo que exige la total complicidad y aceptación del pacto ficcional por parte del lector, que ahora es el factor dominante en el binomio autor/lector. Para Barthes además “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (1). Y es que “tejido de citas” se amolda a la perfección a la definición de la obra de Vila-Matas, una obra compuesta por una colección inacabable de referencias intertextuales y ecos de personajes de otros tiempos y lugares, que apelan siempre al conocimiento del lector para dotar a la obra de un sentido completo. Y es que toda la obra es un juego intertextual con referencias constantes a las obras canónicas para Vila-Matas, las que se adscriben en el ámbito de la vanguardia histórica y el modernismo, con la figura de Kafka como referencia principal, al tiempo que convive con otras incluso cronológicamente posteriores al tiempo de la novela, como, por ejemplo ““andaba para encontrarla”(94), un guiño al famoso fragmento “andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos” que Julio Cortázar recoge en *Rayuela* (novela, por cierto, cuyo protagonista también cuenta con un *Doppelgänger*).

La intertextualidad es también un elemento fundamental en la obra de Javier Avilés, aunque este autor concibe este mecanismo de manera diferente a Vila-Matas. En su obra no existe la posibilidad de conocer todas las referencias, el lector simplemente se ve abrumado por la carga extratextual de su novela, además rompe con cualquier tipo de canon tradicional, introduciendo referencias de la índole más diversa, sirviéndose también de Kafka “Hay que escribir realidad entre comillas [como diría un lepidperólogo]” (Avilés 16), pero dando una vuelta de tuerca más, al realizar vínculos entre sus referencias, que van desde *Heraldos Negros* de Cesar Vallejo (61) a la película *Lost Highway* de David Lynch (88) pasando por teorías cuánticas como el Principio de incertidumbre de Heisenberg (90) o la teoría del gato de Schrödinger (138).

Constatación brutal del presente –CBDP de ahora en adelante— es la primera obra de Javier Avilés. Se trata de una pieza literaria de difícil clasificación debido a lo experimental de su forma. Avilés nos presenta una historia fragmentada, donde el espacio y, sobre todo, el tiempo aparecen difuminados, se rigen por sus propias normas y se presentan de forma ambigua; de hecho, la obra está presentada en orden inverso a como fue escrita. El narrador se ha disuelto en una especie de voz múltiple o, en palabras del propio autor, “el individuo se ha convertido en *enjambre*” (Avilés 4) y será esta multiplicidad de voces la que nos irá guiando a través de las tres historias que vertebran *CBDP: Sigma Fake, Sección 9* y *Constatación brutal del presente*, además de las dos historias cortas *El fin* y *El Otro*.

Todas las partes suman un todo, nos hablan de un mundo postapocalíptico en el que la tierra es un páramo yermo. *Sigma Fake* es el relato que abre la obra y consta de 6 partes que irán intercaladas con las cinco partes que constituyen *Sección 9*. Las dos historias cortas se disponen tras finalizar estas dos partes y antes de *Constatación brutal del presente*, relato que da título a la obra y cuyo nombre fue recomendado a Avilés por Enrique Vila-Matas, tal y como se recoge en los agradecimientos: “Por todo eso y por muchas otras cosas, como por ejemplo rescatar (y descubrirme) el título de la novela del interior del texto, es justo estar agradecido a Enrique Vila-Matas” (Avilés 174).

La primera de las historias, *Sigma Fake*, trata sobre un falso documental llevado

a cabo por Allen Smithy, que no es más que una parodia del nombre de Alan Smethee¹, que es el pseudónimo que emplean en algunas películas cuando el autor no quiere aparecer en los créditos por alguna razón. El documental en cuestión desmiente el hecho de que un acróbata cruzase entre dos altos edificios, una clara alusión a la proeza de Philippe Petitt, quien en 1974 cruzó de una torre gemela a otra con la única ayuda de un cable de metal y una barra de acero. En *Sigma Fake* se duda de ese hecho e incluso se va más allá, negando la existencia de esas torres y por tanto de la guerra que desencadenó ese mundo postapocalíptico. Esta referencia puede ser entendida como el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 contra las torres del World Trade Centre y que fue el detonante de la Guerra de Irak. Con esta premisa Javier Avilés da rienda suelta su juego metaficcional e intertextual, nos pone en alerta sobre la relatividad de la realidad y los límites de la ficción, idea que desarrollará a lo largo de la novela, también en las otras partes.

En *Sección 9* se nos presenta a un hombre encerrado en una habitación, en la que lleva (al menos) trece años, rodeado de cables y sin parar de escribir. El hombre tiene consciencia de que el mundo se ha acabado y escribe para dejar constancia del presente, pues el pasado se ha diluido. El individuo encerrado en este cubículo escribe de forma ansiosa aun sabiendo que no existe lectura posible, que no hay ningún destinatario que llegue jamás a leer sus textos, lo que aprovecha el autor para insertar su teoría de la *muerte del lector* como consecuencia del fin de la narración. Podríamos identificar a este incansable escritor con el propio Javier Avilés, quien pone en boca de su personaje, de manera autoficcional, su propia intención a la hora de embarcarse en esta novela:

El narrador, que escribe, lo hace para nadie, pues no quedan más personas vivas en la Tierra, o eso cree. ¿Tiene esperanza? Lo que me gustaba era la paradoja que eso creaba: Un texto escrito para nadie pero que puede ser leído al formar parte de una novela [...] Así que se crea una doble paradoja. No es solo que el narrador que cuenta en CDBP lo hace para ningún lector sino que yo hacía lo mismo, todavía no había publicado ninguna novela, pero tenía la esperanza de algún día tener lectores. (Apéndice)

En esta parte del texto, *Sección 9* la narración se vuelve frenética, delirante, el narrador/autor nos intercala fragmentos de su propia escritura al tiempo que nos hace

¹ La editorial se suma al juego incluyendo a Allen Smethee en los paratextos como el autor de la fotografía que retrata a Javier Avilés en la solapa.

entender que se encuentra aislado en un edificio en ruinas, recluido tras la bomba que diezmó a la especie humana y desoló nuestro planeta. En *El Fin* se nos relata de forma breve el proceso de desmoronamiento del mundo, representado en la figura de “La Cúpula”, un edificio que alberga la Sección 9 y el cual se describe como un “bloque monolítico que se alzaba inmenso hacia el cielo” (82) y que nos remite al tótem de Kubrik en *2001: Una odisea del espacio*, el cual simboliza “la dispersión en el infinito de la materia” (70), lo que nos ayuda a entender la relación del edificio con el “narrador enjambre” o conciencia múltiple de aquellos que escriben desde ese edificio.

Los textos que más nos interesan son *El Otro* y *Constatación brutal del presente* por ser los que sintetizan el propósito del autor y su visión de la literatura. Además de ser los más largos, son las partes en las que se condensa el motivo del doble.

En *Constatación brutal del presente* asistimos a la parte más novelesca de la obra, Javier Avilés nos retrata aquí a tres personajes que vagabundean en dirección a La Cúpula en un mundo ya destruido donde los humanos se han convertido prácticamente en animales y no se guían por más directrices que sus instintos primarios; la moral ha desaparecido, así como la memoria colectiva parece haberse difuminado, los personajes no son conscientes del pasado, ni siquiera del suyo propio, el cual identifican como algo extraño y tiene como conclusión la crisis del sujeto, que es consciente de su propia tragedia y se llena de un profundo sentimiento nihilista: “somos marionetas con algo roto en nuestro interior, muertos sin voluntad, ya nada importa” (142).

Uno de los vagabundos, de nombre Lucio, lleva por ropa un disfraz de koala, y es este personaje el que padece un conflicto con el doble. Conocemos, gracias a un fragmento intercalado en la trama, que el disfraz había pertenecido a otro hombre, el cual había violado repetidas veces a Flora, la mujer de Lucio, antes de matarla. Lucio obtiene su venganza dando muerte al koala, de cuyo traje se apropia, despersonalizándose, dando a luz a su propio doble con ese gesto. Identifico este acto de nacimiento del *Doppelgänger* como una consecuencia de la crisis de identificación del “yo” en la que están sumidos en su postapocalíptico entorno, así nos lo deja ver Avilés cuando explica por qué Lucio se viste con el disfraz del asesino de su mujer: “Tal vez porque quiere ver el mundo desde los ojos del monstruo. O porque quiere apropiarse de la última mirada que se posó sobre Flora. O porque ya nada importa, nada importa, nada importa.” (142).

Desde ese momento tiene lugar en Lucio una suerte de enteogénesis, es decir, su personalidad se desdobra, identificando en su interior la presencia de otro, de koala, que parasita su ser y doblegará su voluntad: “una miríada de zarcillos surgía del interior del disfraz y se acoplaba a su piel, que se convertía en el motor de un demiurgo ciego y enloquecido, que su voluntad se debilitaba, que su ser se diluía” (143). Una vez realizada la conversión, abandona el lugar donde se encontraban y comienza a andar sin un rumbo fijo, acarreado tras de sí el torso mutilado de su mujer. Estamos ante lo que Jourde y Tortonese identifican como doble subjetivo interno, pues se trata de un único individuo que alberga en su interior dos personalidades contrapuestas, la de Lucio y la de koala: “Se sentía como un ente dividido en perfectos duplicados que adquirirían atributos opuestos” (154).

Tras este *flashback* la narración se reanuda con el peregrinaje de Lucio/Koala y los otros dos hombres en dirección a La Cúpula, uno de los cuales narra en primera persona y podría identificarse con el personaje de *Sección 9*. Una noche alrededor de la hora junto a la que se sientan a cenar, Lucio acaba por aceptar a Koala, debido principalmente a la imposibilidad de recordar, la ausencia de memoria le hace someterse a lo dual de su nueva condición: “Uno acarrea la memoria del otro. Uno acarrea la voluntad del otro” (161). Sin embargo, la consciencia de la duplicidad, sentirse inseparable de una personalidad ominosa, a quien culpa del asesinato de su mujer, hace a Lucio rebelarse contra su doble el Koala, y tiene lugar entonces una rabiosa discusión esquizoide entre las dos personalidades de Lucio. El escritor de la Sección 9 (es decir, el propio Javier Avilés) alarmado ante el comportamiento de su compañero, le apuñala con un bolígrafo, que simboliza su arma de escritor, a lo que Lucio/Koala responde con un navajazo. Finalmente, Lucio logra arrancarse la máscara del disfraz y agoniza con el corazón de su mujer entre las manos, el cual había encontrado en su bolsillo al buscar la navaja con la que se había defendido.

Este final es una clara alusión a *La sentencia de muerte*, de Blanchot. La obra del filósofo francés es el intertexto principal para entender *CBDP*, aquí, un narrador similar al de *Sección 9* (no sabemos nada de él, solo que es escritor) presencia el brutal asesinato de su mujer. En la segunda parte del texto el narrador tiene diversos encuentros con diferentes mujeres, que no son sino proyecciones de su propia mujer muerta y al final del relato conocemos que el protagonista conservaba restos fúnebres de su difunta esposa, tal

y como sucede con Lucio. De acuerdo con el planteamiento de García-Posada, el texto sintetiza así su teoría Órfica de la inmortalidad, “Así, al frente de su historia, el escritor inscribe la función cardinal de la literatura: salvar la muerte de los seres y las cosas en la vida de la palabra creadora, proyectar lo real más allá del arco de la propia peripecia.” (García-Posada 1). El propio Javier Avilés reconoce su fracasado “lectoricidio” en la historia *El Otro*, donde se muestra a sí mismo como un “Orfeo viejo y cansado” (83), en clara referencia a la postura Órfica de Blanchot.

Otro vínculo que comparten el autor catalán y el filósofo francés es su noción del doble. Blanchot postula que el fenómeno de la otredad siempre supera a la condición del sujeto, es decir, cuando uno realiza el desdoblamiento de su consciencia individual en un doble, se acerca a él inexorablemente. El otro supera cualquier realización del sujeto, no se establece una relación unívoca ni múltiple entre el individuo y el doble, sino una ausencia de subjetividad que busca su esencia en el pasado, en la memoria, focalizando el recuerdo que origina el conflicto en una suerte de eterno retorno. Esta es la misma postura que trata de transmitir Javier Avilés en *CBDP*, según sus propias palabras:

“No puedo librarme de mi mismo. Cuando escribo, intento alejarme lo más posible de mí, pero no puedo evitar hablar-escribir desde mi propia voz. Así que todo relato es el intento fallido del autor de esconderse de la mirada del lector. Soy demasiado consciente de ser yo mismo mientras estoy escribiendo Todas esas contradicciones acaban lastrando el texto, porque en el fondo soy incapaz de mantener una mentira sin ironizar sobre ella. Entonces, creo que voy a decepcionarte, la muerte del lector y el doble sí que son, y funcionan como, recursos estilísticos. O como una forma de mimetismo que difícilmente nos oculta. Un camuflaje fallido.” (Apéndices)

IV. Conclusiones

Tras haber estudiado la significación y figura del doble o *Doppelgänger* en *HALP* y *CBDP* como un elemento estético característico de determinados tipos de paradigmas literarios contemporáneos –Posmodernismo y Barroco Frío–, ha podido observarse que, aunque las dos obras hacen uso de un mismo motivo, las implicaciones de este son muy diferentes en una y otra novela.

El *HALP*, el doble es utilizado como un juego autor/lector, una parodia de un texto

que Vila-Matas espera que conozcamos y una caricatura de los excéntricos shandys. Como ha apuntado Pozuelo Yvancos, “el recurso del *Doppelgänger* viene a completar, por tanto, un comentario a la crisis del sujeto perpetrada por el arte vanguardista, especialmente el parisino de la primera mitad del siglo XIX” (Yvancos 31), y que es característico de toda la producción literaria de Vila-Matas.

Aunque hay que subrayar que ambas novelas tienen en común el elemento de la autoficción como soporte para sus narraciones, y la autoficción en última instancia no es otra cosa que un juego con el doble a gran escala.

Y es que este juego autoficcional alcanza mayor importancia y relación con el doble en *CBDP*, empleado aquí como problema y solución en la escenificación de una alegoría sobre la posibilidad de escribir siendo otro, generándose el *Doppelgänger* de forma intencionada.

Los elementos que constituyen la crisis del sujeto, responden por tanto a factores de diversa índole. La asfixiante presencia de la tecnología, el progreso acelerado que desemboca en vértigo temporal, así como la relativización de la realidad y de la escala de valores, el consumo voraz o las crisis de carácter existencial actúan en contra de la autoridad del ser humano, que se ve dislocado de su papel dominante en la sociedad occidental, fragmentándose, desdoblándose o disolviéndose en un mundo epistemológico que ha devaluado su identidad, convirtiéndolo en una elaboración, un artificio que puede ser sustituido en cualquier momento.

En la edad contemporánea, el *Doppelgänger* se ha convertido en un motivo idóneo para expresar la crisis individual del sujeto concepto de individuo y su conflictiva relación con la brumosa realidad.

V. Bibliografía

Albadejo, Tomás (2005): "Transducciones en la obra de Vila-Matas". En: María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, pp. 11-31

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva

Avilés, Javier (2011): *Constatación brutal del presente*. Barcelona: Libros del silencio.

—. "De la periferia al borde del abismo." www.enriquevilamatas.com. n. d.. n. p.. 25 marzo 2017. <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escraviles1.html>

Barthes, Roland. "La muerte del autor." www.enriquevilamatas.com. n. d.. n. p.. 3 marzo 2017. <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html>

Blanchot, Maurice (1985): *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-textos

—(1992): *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.

Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1998

Calles, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Departamento de Filosofía. Salamanca

García-Posada, Miguel (1985): "La sentencia de muerte". ABC 5 octubre 1985: 1. Recuperado el 30 junio 2017. <http://www.pre-textos.com/prensa/wp-content/uploads/2011/09/sentencia-de-muerte-abc.pdf>

Herrero Cecilia, Juan (2011): "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas." *Cedille, revista de estudios franceses. Monografías 2*. 30 octubre2011:17-41. Recuperado el 24 mayo 2017, cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf

Kalenić Ramšak, Branka (2011): "Otros caminos para la narrativa española actual: Vila-Matas y compañía.". *Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años*. Bratislava: Universidad de Ljubljana. 151-162.

Martín López, Rebeca (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filología Española. Barcelona

Noguerol, Francisca (2013): "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español." *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana. 17-31

Padró Mariola, Rosario (2013): "'Domicilio desconocido": Odradek como frontera entre la intertextualidad y la parodia en *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas.". *Gaceta Hispánica de Madrid*. Marzo 2013: 1-9. New York University y Middlebury College. 25 de marzo 2017 http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2013/03/GH8_MariolaRPadro_DomicilioDesconocido.pdf

Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010

Rosset, Clément (1993): *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets

Vila-Matas, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Debolsillo

— (2001): Discurso de aceptación de del XII Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos". 26 junio 2017. https://www.ddooss.org/articulos/textos/Enrique_Vila_Matas.htm

— (2008) "Intertextualidad y literatura." www.enriquevilamatas.com. 1 agosto 2008. Texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey de México. 25 marzo 2017 <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html>

VI. Apéndices

Conversación vía e-mail con Javier Avilés sobre la significación del *Doppelgänger* en *CBDP*.



NÉSTOR SALGADO GONZÁLEZ <nestorsg@usal.es>

21 jun. ☆



para Portnoy ▾

Buenos días Sr. Avilés:

Existe una cuestión que me ronda la cabeza desde que he empezado a analizar su obra. Partiendo de su concepto de "muerte del lector" (lo cual, entiendo, es una clara alusión al postulado de Barthes) no puedo dejar de preguntarme cómo entiende usted la relación de esa muerte con el tópico del doble o doppelgänger, concepto tan recurrente en *Constatación brutal del presente* como en *Historia abreviada de la literatura portátil*, que es la novela de Vila-Matas que pongo en diálogo con la suya.

Pienso que ambos conceptos, muerte del lector y doppelgänger, no pueden ser un mero recurso estilístico, sino que están íntimamente unidos y responden quizás a la crisis del sujeto del mundo contemporáneo. Sin embargo esto es sólo una hipótesis que no puedo sustentar más que en simples conjeturas y por ello recorro a usted, esperando que pueda arrojarme algo de luz sobre el asunto.

Muchas gracias por haber atendido a mi comentario y haberse mostrado dispuesto a ayudarme.

Un saludo y mi eterna gratitud.



Portnoy

22 jun. ☆



para mí ▾

Bueno, supongo que esos temas, la muerte del lector, el doble, son temas recurrentes y siempre presentes en toda la narrativa desde *El doble* de Dostoievski y, sobre todo, desde esa parodia alucinada que es *Desesperación*, de Nabokov, donde el doble ni siquiera se parece al supuestamente duplicado. Sobre la muerte del lector en *CBDP* lo que quería era ir más allá de las cuestiones teóricas planteando un escenario en el que no existiese ningún lector. El narrador, que escribe, lo hace para nadie, pues no quedan más personas vivas en la Tierra, o eso cree. ¿Tiene esperanza? Lo que me gustaba era la paradoja que eso creaba: Un texto escrito para nadie pero que puede ser leído al formar parte de una novela.

No creo estar respondiendo a tu pregunta y estoy insistiendo en temas que das por sentado. No puedo hablar por la novela de Vila-Matas, pero imagino que puede deberse a lo mismo que me sucede a mí: No puedo librarme de mí mismo. Cuando escribo, intento alejarme lo más posible de mí, pero no puedo evitar hablar-escribir desde mi propia voz. Así que todo relato es el intento fallido del autor de esconderse de la mirada del lector. Soy demasiado consciente de ser yo mismo mientras estoy escribiendo, Así que se crea una doble paradoja. No es solo que el narrador que cuenta en *CBDP* lo hace para ningún lector sino que yo hacía lo mismo, todavía no había publicado ninguna novela, pero tenía la esperanza de algún día tener lectores. Todas esas contradicciones acaban lastrando el texto, porque en el fondo soy incapaz de mantener una mentira sin ironizar sobre ella. Entonces, creo que voy a decepcionarte, la muerte del lector y el doble sí que son, y funcionan como, recursos estilísticos. O como una forma de mimetismo que difícilmente nos oculta. Un camuflaje fallido.

Un abrazo
Javier

Yo, NESTOR SALGADO GONZALEZ, con DNI
32891791-C, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el
presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o
elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la
calificación será negativa.

Fdo.

En Salamanca, ...7...de...julio... 2017

**AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG
AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD.**

D/D^a NESTOR SALGADO GONZALEZ
con D.N.I. 32891791-C

AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado

"De la muerte del autor a la muerte del lector:
Doppelgänger en Enrique Vila-Matas y Javier Arlés"

sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de
que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo.

En Salamanca, ...7...de...julio... 2017