

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / OCTUBRE 2009

NOVELAS HÍBRIDAS



IDA EN LA FRONTERA: MESTIZAJE ENTRE GÉNEROS Y «NOVELA» CONTEMPORÁNEA, Teresa Gómez Trueba.—*LA SEDICIÓN DE LOS GÉNEROS EN EL SIGLO XX (NOVELA)* ES TODO AQUELLO QUE SE LEE COMO TAL). ESBOZO PARA UN ENSAYO, Javier Aparicio Maydeu.—*E PLURIBUS UNUS*: DISCURSOS EN LA NOVELA Y EL CASO DE LA NOVELA, Tomás Albaladejo.—*EL PACTO AMBIGUO (BONUS TRACK)*, Manuel Alberca.—*CONCIENCIA ARTÍSTICA, EJERCICIO HERMENÉUTICO Y CRÍTICA LINGÜÍSTICA*, Mercedes Rodríguez Pequeño.—*LÍNEAS DE FUGA: EL TRIUNFO DE LA NARRATIVA EN LA ÚLTIMA NARRATIVA EN ESPAÑOL*, Francisca Noguero Jiménez.—*BORDER LINES/BORDER LIES. ALGUNOS EJEMPLOS EN LA NUEVA NARRATIVA EN ESPAÑOL*, Javier García Rodríguez y Mercedes Díaz Villarías.—*«UN TAPIZ QUE SE DISPARA EN MUCHAS DIRECCIONES»: ESTUDIO DE ALGUNOS RECURSOS NARRATIVOS EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS*, Papa Mamour Diop.

GRÁFICO COORDINADO POR TERESA GÓMEZ TRUEBA

AÑO LXIV
ESPASA CALPE, S. A.

REDACCIÓN
P.º DE RECOLETOS, 4, 2.º
28001 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
AV. DIAGONAL, 662-664, 6.º B
08034 BARCELONA
TEL. (93) 492 87 11
FAX (93) 228 58 42
E-MAIL: insula @ espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536


ESPASA

arte en cualquier época y lugar, y ofrece una manifestación entrecruzada de saberes, en un giro hacia lo cultural y hermenéutico.

M. R. P.—UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Bibliografía citada

- ALBALADEJO, Tomás (2005). «Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas», en *La novela contemporánea española*, eds. María Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, pp. 11-31.
- CAMARERO, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007). *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*, Gijón, Llibros del Peixe.

GADAMER, H. G. (1992). *Verdad y método*. Vol. II, Salamanca, Sígueme.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007). «El nuevo género de las novelas antigénero», *Letras Hispánicas. Revista de literatura y cultura*. Edición especial: «Manifestaciones narrativas en la España del siglo XXI», vol. 4, Issue 1 (Spring) (<http://letrahispanicas.unlv.edu/>) (on line, último acceso 14 enero 2007).

POZUELO, José María (2004). «Enrique Vila-Matas en su red literaria», en J. M^a Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, pp. 264-276.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2004). «La novela histórica culturalista», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, núm. 2, pp. 219-238.

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ / LÍNEAS DE FUGA: EL TRIUNFO DE LOS DIETARIOS EN LA ÚLTIMA NARRATIVA EN ESPAÑOL

«Soy como un explorador que avanza hacia el vacío.
Eso es todo»
ENRIQUE VILA-MATAS

Introducción

En la entrada 68 de *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas retoma una frase de Kafka para explicar lo que le ocurre en el proceso de escritura de lo que él llama «este diario por el que navego a la deriva»: «Cuanto más marchan los hombres, más se alejan de la meta. (...) Piensan que andan, pero sólo se precipitan —sin avanzar— en el vacío. Eso es todo» (Vila-Matas 2001: 150). Un poco más adelante, subraya: «Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro». De ahí su conclusión —«Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo» (Vila-Matas 2001: 151)—, epígrafe perfecto para el tema que abordaré en las siguientes páginas.

En efecto, el presente artículo pretende acercarse al apasionante mundo de los híbridos genéricos en forma de dietarios. Estos textos misceláneos, que cuentan entre sus antecedentes con modelos tan variados como la «silva de varia lección» renacentista, los cuadernos de apuntes sobre las propias lecturas publicados por autores como Stendhal o Poe o los libros de pensamientos y aforismos de tradición centroeuropea, encontraron sus primeras versiones latinoamericanas en los exitosos volúmenes de crónicas modernistas —cultores de una prosa de intensidades— y en la «literatura de cascajo» practicada por algunos selectos grupos de intelectuales como los ateneístas mexicanos; posteriormente, mantuvieron su auge gracias al carácter experimental de las vanguardias históricas y, en nuestros días, gozan de

especial relevancia tras la canonización obtenida en el último tercio del siglo XX gracias a autores como Julio Cortázar —*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969)— o Augusto Monterroso —*Movimiento perpetuo* (1972), *La Palabra Mágica* (1983), *La letra e* (1987) (vid. Noguerol 1998 y 1999).

Esta larga tradición, que se remonta a los finales del siglo XIX, explica que los dietarios fueran reivindicados desde el punto de vista genérico antes en el subcontinente americano que en España. Recordemos en este sentido el estupor, la incompreensión o indiferencia que siguió a la publicación en nuestro país de la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) de Vila-Matas, un ejemplo de autor excéntrico tan admirado al otro lado del océano como su paisano Juan Antonio Masoliver Ródenas (que en estos días acaba de recibir un merecido homenaje en México). Por su parte, los dos catalanes han mostrado en múltiples ocasiones su devoción hacia la obra voluntariamente marginal y abierta de creadores como Augusto Monterroso o Alejandro Rossi, paradigmas del tipo de literatura que comento en estas páginas.

Teniendo en cuenta este hecho, se comprenderá que, a lo largo de mi análisis, no distinga entre obras latinoamericanas y españolas —taxonomía absurda, por otra parte, cuando se abordan autores de vocación claramente universalista— y que, a la hora de comentar el éxito de los dietarios, prefiera referirme en el título a la «última narrativa en español».

Lo impuro está de moda

Adentrémonos, pues, en el laberinto, destacando en primer lugar la importancia que ha adquirido el fenómeno de la hibridez en algunos géneros canónicos. Este hecho explica, por ejemplo, el ascenso en los

últimos años de una novela interesada más por la representación de los hechos que por la acción, fundada en el fragmento y desinteresada por la trama lineal. Siguiendo el postulado baudrillardiano de que un narrador debe poner de manifiesto en todo momento el trampantojo que constituye todo objeto artístico (Baudrillard 1997: 29), sus autores retoman una línea de escritura que, atendiendo al título ya clásico de Giorgio Manganelli *La letteratura come menzogna* (1985), reivindica la novela como magnífico venero de engaños: no en vano, Jorge Volpi llamó *Mentiras contagiosas* (2008) a su reciente libro de ensayos sobre el género.

En este sentido, se explica que los mejores textos de la última década sigan los postulados de Vicente Verdú en su «Decálogo de la novela del siglo XXI», apasionada defensa de una obra paladeable como *slow food*, hostil a la imposición de barreras entre realidad y ficción y, definida, así, por el triunfo de la autoficción; atenta especialmente al estilo, abierta, fragmentaria y encaminada a aprehender el instante; sobre todo, sujeta a tramas entrecruzadas que propician la interacción con un lector multipolar y, por tanto, ajena el hilo argumental hegemónico (Verdú 2007: 15).

En esta línea se situarían una gran cantidad de títulos aparecidos en la última década, entre los que destaco por su cercanía en el tiempo la monumental reflexión sobre la relación entre creación literaria y locura presente en la walsleriana *Lecciones de ilusión* (2008), de Pablo D'Ors; o, en una línea más personal y alejada del culturalismo, el giro impuesto a su trayectoria por Jorge Volpi en *El jardín devastado* (2008), mezcla de autoficción, ensayo, aforismo y narración basada en las entradas publicadas a lo largo de un año en su *blog* de *El Boomeran(g)*, con la que el autor explora una manera de narrar que, por su relación con los lectores y la inmediatez de los hechos sobre los que reflexiona —aunque se refiera a ellos elusivamente—, se acerca a los postulados de la hiperficción.

Pero esto hecho no queda circunscrito al territorio de la novela. Así, el cuento contemporáneo se ha teñido de infinitas posibilidades en los últimos años —como he estudiado en «Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad» (Noguerol, 2008b)— mientras el ensayo, «centauro de los géneros» según la acertada definición de Alfonso Reyes, goza de especial relevancia en nuestros días, hecho del que dan buena cuenta artículos como «El ensayo en tiempos del *blog*» (García y Hax, 2008).

Triunfo de los dietarios

En un reciente artículo sobre la narrativa hispanoamericana aparecida en España en 2007, destacué el especial interés que había suscitado en nuestro país la publicación de una serie de misceláneas como *El discurso vacío* (primera edición en 1996) de Mario Levrero, *Prosas apátridas* (primera edición en 1975) de Julio Ramón Ribeyro, o el magnífico retrato de la sociedad cubana actual, a medio camino entre

el ensayo, la confesión y la ficción, que conforma *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte. En esta misma línea podrían incluirse las buenas críticas recibidas por algunos *blogs* recopilados en formato de libro como *El año que viví en peligro*, de Marcelo Figueras, o *Jet Lag*, de Santiago Roncagliolo (Noguerol, 2008a).

La actual existencia de un público dispuesto a disfrutar con este tipo de literatura explica, asimismo, el amplio reconocimiento recibido por *Dietario voluble* (2008) de Vila-Matas desde el momento de su aparición. Se dan hoy, pues, las condiciones para que estas composiciones adquieran el lugar que merecen en la historia de la literatura. El camino de su canonicación, sin embargo, no ha sido fácil. Así lo denunciaba Augusto Monterroso en *La letra e*:



¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. (...) Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticarse a su libro (como si una conversación —un libro— tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención) (Monterroso, 1987: 27-28).

Por su parte, Mario Benedetti confesaba no haber sido capaz de publicar *Despistes y franquezas* hasta bien avanzada su producción:

Este libro, en el que he trabajado los últimos cinco años, es algo así como un entrevero: cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, *graffiti*. Confieso que como lector siempre he disfrutado con los entreveros literarios. (...) De antiguo aspiré secretamente a escribir (...) mi personal libro-entreviro, ya que consideré este atajo como un signo de libertad creadora y, también, del derecho a seguir el derrotero de la imaginación (...). Si no lo hice antes fue primordialmente por dos motivos: no haberme sobrepuesto a cierta cortedad para la ruptura de moldes heredados, y, sobre todo, no haber desembocado hasta hoy en el estado de ánimo, espontáneamente lúdico, que es base y factor de semejante heterodoxia (Benedetti, 1990: 13).

Este hecho no ha impedido, sin embargo, que algunos de los mejores autores en español, cercanos al espíritu festivo y experimental de la miscelánea, se hayan atrevido desde muy temprano a practicarla. Es el caso de Alejandro Rossi, quien defendía la libertad genérica en la «Advertencia» de su excelente *Manual del distraído*:

El *Manual del distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos

F. NOGUEROL
JIMÉNEZ /
LÍNEAS DE FUC
EL TRIUNFO...

Mario Benedetti

también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos. Un libro, en todo caso, que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los sustantivos, en los verbos y en los ritmos de las frases. Un libro —lector improbable— que expresa mi gusto por el juego, por la moral, por la amistad y, sobre todo, por la literatura. Léelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle (Rossi, 1997: 31).

Queda claro: en los últimos años, los tradicionales diarios de vida han derivado paulatinamente cuadernos de apuntes en forma de dietarios, del mismo modo que las clásicas autobiografías están siendo progresivamente superadas por las autoficciones en el gusto de los receptores. La manera ideal de acercarse a estos textos, como señala Esperanza López Parada, consiste en evitar cualquier taxonomía de los mismos: «la única conducta, la menos falsa y manipuladora es ésta de conservarlos en su diferencia y en su indefinición, tratarlos como objetos disímiles e individuales, ya que cada uno funda el código por el que va a regirse, establecerse su nombre, sus características» (López Parada, 1996: 19).

El éxito actual de los dietarios se encuentra, por otra parte, propiciado por la *Weltanschauung* contemporánea, marcada por el escepticismo, la ambigüedad, la ausencia de puntos de referencia y las visiones fragmentarias de la realidad. En una época hostil a los dogmatismos, ¿qué mejor que acercarse a textos llenos de aristas, capaces de enunciar problemas sin pretensión de resolverlos, cuyos autores se muestran alérgicos a las consignas y entienden la literatura como crónica de una intimidad más o menos enmascarada?

El orgullo con que ostentan su carácter inclasificable es ya puesto en evidencia en los títulos, basados frecuentemente en la paradoja y ajenos a prejuicios genológicos. Es el caso de *Cuaderno de escritura* (1969), de Salvador Elizondo; *Prosas apátridas* (1975), de Julio Ramón Ribeyro; *Textos extraños* (1981) de Guillermo Samperio; *Despistes y franquezas* (1990), de Mario Benedetti; *De aquí y de allá. Juegos a la distancia* (1991), de Fernando Aínsa; *Cuaderno imaginario* (1996), de José Miguel Oviedo; *La batalla perdurable (a veces prosa)* (1996) de Adolfo Castañón o, finalmente, *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas.

La defensa de la libertad y la imaginación es puesta en evidencia asimismo por paratextos de dietarios paradigmáticos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de Julio Cortázar; *Movimiento perpetuo* (1972), de Augusto Monterroso; *Manual del distraído* (1978) de Alejandro Rossi; *La musa y el garabato* de Felipe Garrido (1984); *La vida maravillosa* (1988), de José Miguel Oviedo o, recientemente, *Días imaginarios* (2002), de José María Merino.

Libros como preguntas

Tras esta enumeración queda claro que las misceláneas son concebidas por sus cultores como instrumentos —más o menos fallidos— en

más allá de ellos, voluntariosos «exploradores del abismo». En *vuelta al día en ochenta mundos* Julio Cortázar explica este hecho a partir del *take*, concepto del lenguaje musical que define las breves improvisaciones a partir de las que se organizan las *jam sessions*: «lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine» (Cortázar, 1967: 201).

De este modo, los creadores de dietarios muestran un espíritu lúdico como exigente a la hora de reflexionar sobre la realidad. Escépticos y conscientes de que sólo cuentan con el presente instantáneo se defienden de una realidad que les resulta hostil a través del arte —no distinguen entre vida y literatura—, haciendo gala de una actitud irónica y antioleumne frente a lo que les rodea.

Este hecho explica la importancia que adquiere en sus obras la idea de movimiento, opuesto por definición a los estados fijos y permanentes. Remiten así a la figura del *flâneur*, pues sus páginas pueden ser vistas como verdaderos periplos existenciales en los que, a cada paso, el sujeto se permite el lujo de detenerse y comentar los más ínfimos y variados detalles. Ilustres defensores del vagabundo, indudablemente harían suyas las palabras del narrador de *Der Spaziergang* (1917), de Robert Walser: «Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, hätte ich längst preisgeben müssen» [Sin pasear estaría muerto y mi profesión, que amo apasionadamente, estaría aniquilada] (traducción mía) (Walser, 1998: 55).

El mejor ejemplo de este espíritu *paseante* se encuentra en el citado *Movimiento perpetuo* de Monterroso, iniciado con el siguiente epígrafe: «La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo» (Monterroso, 1981: 9).

Retomamos así el concepto acuñado por Deleuze y Guattari de una literatura nómada, representada por el concepto de línea de fuga escogido como título del presente trabajo: «Les lignes de fuite ne définissent pas un avenir mais un devenir. Il n'y a pas de programme pas de plan de carrière possible lorsque nous sommes sur une ligne de fuite. On devient soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile (...) où le plus grand secret est de n'avoir plus rien à cacher» [Las líneas de fuga no definen un futuro sino un devenir. No hay programa ni plan posible cuando estamos en una línea de fuga. Nos volvemos imperceptibles y clandestinos en un viaje inmóvil (...) cuyo mayor secreto es no tener nada más que esconder] (traducción mía) (Deleuze y Guattari, 1980: 78).

Así, los autores de estos textos excéntricos encajarían perfectamente con la personalidad de los esquizos antiedípicos definidos por Deleuze y Guattari en el famoso tratado *L'Anti-Oedipe* (1972), signados por un pensamiento ajeno a las categorías, dinámico, múltiple y abierto.

Nos encontramos, pues, ante escritores conscientes del valor de una literatura voluntariamente errante pero nunca errática, ya que vigilan y cuidan su estilo hasta convertirlo en único principio unificador de su escritura.

En el texto titulado significativamente «Aunque no entendamos nada», Vila-Matas reflexiona sobre la estructura de lo que pretende escribir: «Y yo aún no sé muy bien de qué tratarán las páginas de este ensayo que acabo de iniciar. Seguramente intentaré exponer en él mi visión de ese absurdo cargado de sentido que es el mundo y lo haré valiéndome de una estructura *adradek*, una estructura literaria que adquiera la forma de *ready-made*, de uno de esos objetos híbridos e inútiles» (Vila-Matas, 2004: 11).

Siguiendo lo expuesto por el autor catalán, subrayamos cómo los dietarios se basan en estructuras rizomáticas. Sus páginas se revelan así como las esquirlas irregulares que quedan tras la explosión de una bomba, signadas por el rasgo común de la pequeñez (la brevedad) y la variada morfología. Voluntariamente carentes de estructura profunda, insisten en la discontinuidad de sus componentes para ofrecer la caleidoscópica visión de una realidad que reconocen tan compleja como inextricable.

Definidos por la curiosidad hacia los más diversos aspectos de nuestro mundo, se comprende que estos textos se acerquen en más de una ocasión a la estructura del libro de viajes.

Es el caso de algunos títulos canónicos —*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt* (1995), de W. G. Sebald; *Danubio* (1986) y *Microcosmi* (1997), de Claudio Magris—, que en español han encontrado su correspondencia en títulos extraordinarios como *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000), de Sergio Pitlor; *También Berlín se olvida* (2004), de Fabio Morábito; *La brújula* (2006) y *Australia, un viaje* (2008), de Jorge Carrión; y, finalmente, en títulos de Sergio Chejfec como *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007) o *Mis dos mundos*, considerada por la revista *Quimera* como una de las dos mejores novelas publicadas en el año 2008 y, por tanto, claro ejemplo de la difícil adscripción genérica de estos textos.

Ejercicios de transducción

El concepto de transducción, acuñado por Lubomir Dolezel en su conocido artículo «Semiotics of Literary Communication» (1986), designa el conjunto de los procesos de transmisión dinámica —intertextualidad, recepción crítica, parodia, adaptaciones— a que pueden ser sometidas las obras literarias. Será, pues, capital para definir la escritura de unos autores de los que puede afirmarse en general lo que señalara Jaime Labastida en relación a Monterroso: «Es, como escritor, autor de textos sobre sí mismo pero, especialmente, sobre escritores y para escritores (...); un escritor para escritores, que hace continuas referencias cruzadas en sus textos, que alude a otros escritores» (Labastida, 1988: 88-89).

Con su lucidez habitual, Esperanza López Parada habla de «Una escritura fronteriza, glosadora, derivada de otra y, por tanto, modesta, ausente de pretensiones, contraria a la autarquía y arrogancia con que

1996: 16-17). Conscientes de que «todo está escrito» —la amplitud de sus miras culturales les ayuda a sustentar esta visión—, debatiéndose entre el anhelado silencio y la necesidad irreprimible de crear y, sobre todo, concededores de la gratuidad del acto literario, los autores de dietarios se muestran, como dije, especialmente atentos a los ejercicios de transducción, jugando tanto a la verdad —con la que demuestran sus filias y fobias literarias— como a la impostura creativa, por la que convierten sus páginas en un juego de citas desviadas, filia-ciones espúreas, reescrituras y falsas autorías. En su caso, hablar de los libros ajenos —sean éstos reales o inventados— supone hacerlo de los propios.

Del «yo» y sus máscaras

Concluyo mi exposición analizando uno de los aspectos más fascinantes en la constitución de los dietarios: el juego de revelación/ocultamiento del «yo» al que nos someten continuamente sus autores.

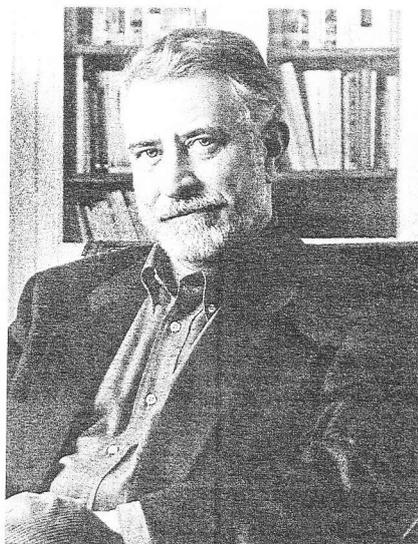
En un contexto marcado por la imposible delimitación de fronteras entre realidad y fantasía, donde la grandilocuente y añeja autobiografía cede cada vez más terreno a los sub-

versivos juegos autoficcionales (Alberca, 2005-2006), los autores de misceláneas se descubrieron muy pronto como extraordinarios precursores en la ficcionalización de la propia identidad. Así ocurre en el caso de Augusto Monterroso (Noguerol, 2003), que ya en el título de *La letra e* se refiere a sí mismo como una pluralidad de individuos

Escribiéndolo [el libro] me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decírnos resueltamente adiós (Monterroso, 1987: 7).

En «Intertextualidad y metaliteratura», Vila-Matas abogará por este mismo recurso de ocultamiento —«Se trata de ser muchos y construirse una personalidad a base de ser todos los hombres» (Vila-Matas, 2008)— mientras en el irónico ensayo «¿Por qué es usted tan posmoderno?», subraya: «No hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio» (Vila-Matas, 2002: 24).

Ciudadanos Zelig de la república de las letras, la reivindicación de la máscara será una constante en estos escritores. Así se aprecia en «Te conozco, mascarita», incluido en *Movimiento perpetuo* —«El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo» (Monterroso, 1981: 51)— y contestado por el mismo autor en «Transparencias», de *La letra e*: «—En todo lo que escribo oculto más de lo que revelo. —Eso crees» (Monterroso, 1987: 187).



José María Me

 Conclusión

NOGUEROL
IMÉNEZ /
DE FUGA:
RIUNFO...

Llego así al final de un camino que me ha permitido destacar la incuestionable calidad de los dietarios en español, verdaderos ejercicios de la inteligencia a medio camino entre el cuento, el ensayo, el aforismo y la autoficción. Ajenos a la solemnidad y exigentes consigo mismos, estos volúmenes demuestran lo que ya señalara Milagros Ezquerro en su prólogo a *L'hybrid/Lo híbrido*: por un principio básico de la biología, de la reunión de especímenes diferentes siempre surge uno más fuerte (Ezquerro, 2005: 11). Es el caso del maíz, en el reino vegetal; de la mula, en el animal y... ¿por qué no? Del dietario, en el de la literatura.

F. N. J.—UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Bibliografía citada

- ALBERCA, Manuel (2005-2006). «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», *Cuadernos del CILHA*, núm. 7/8, pp. 117-124.
- BAUDRILLARD, Jean (1997). *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka.
- BENEDETTI, Mario (1990). *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizofrénie 1*, Paris, Minuit.
- , (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizofrénie 2*, Paris, Minuit.
- DOLEZEL, Lubomir (1986). «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, núm. 1, pp. 5-48.
- EZQUERRO, Milagros (2005). *L'hybrid/Lo híbrido*. Paris, Indigo & Côté Femmes.
- GARCÍA, Fernando y HAX, Andrés (2008). «El ensayo en tiempos del blog», *Revista Ñ*. En www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/11/01582985.html (Bajado el 12/10/2009).
- LABASTIDA, Jaime (1988). «Informe sobre Monterroso», *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, pp. 83-90.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1996). «La marginalia: el sueño de una literatura desordenada», en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Paco Tovar ed. Lleida, Universidad de Lleida, pp. 15-21.
- MONTERROSO, Augusto (1981). *Movimiento Perpetuo*. Barcelona, Seix Barral. [1972]
- , (1987). *La letra e*, Madrid, Alianza.
- NOGUEROL, Francisca (1998). «Textos como esquivas: los híbridos genéricos de Augusto Monterroso», *Ínsula*, núm. 612, pp. 38-42.
- , (1999). «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX», *Rilce*, vol. 15, núm. 1, pp. 239-250.
- , (2003). «De máscaras y revelaciones», *Quimera*, núm. 230, pp. 38-42
- , (2008a). «Literatura iberoamericana en la España del 2007», *Ínsula*, núm. 735, pp. 26-27.
- , (2008b). «Cuentalo todo: el texto breve como ejercicio de libertad», en *Actes du Colloque International El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. Conferencia pronunciada el 26 de junio. Disponible en audio (Mp3) en http://video.rap.prd.fr/video/paris4/vivir/Paqui_Noguerol.mov (Bajado el 22/10/2008).
- ROSSI, Alejandro (1997). *Manual del distraído*. Madrid, Anagrama. [1978].
- VERDÚ, Vicente (2007). «Reglas para la supervivencia de la novela», *El País*, 17 de noviembre.
- VILA-MATAS, Enrique (2001). *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002). «¿Por qué es usted tan posmoderno?», *El País*, Babelia, 14 de septiembre, p. 24.
- , (2004). «Aunque no entendamos nada», en *Enrique Vila-Matas (Cuadernos de Narrativa)*, Irene ANDRES-SUÁREZ y Ana CASAS JANICES, eds., Zaragoza, Pórtico, pp. 10-12.
- , (2008). «Intertextualidad y metaliteratura», conferencia pronunciada el 12 de mayo. Audio (mp3) en <http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.asp?id=2503>
- WALSER, Robert (1998). *Der Spaziergang*, Zurich, Suhrkamp [1917].

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
Y MERCEDES DÍAZ VILLARÍAS /
BORDER LINES/BORDER LIES. ALGUNOS EJEMPLOS
EN LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA

El objetivo de este texto es presentar las principales características de la ficción española contemporánea dentro del marco internacional de diversas corrientes narrativas. Prestaremos particular atención a las narrativas híbridas, producto de la incorporación simultánea de varias tendencias culturales con la premisa —salvedad, precaución, aviso— que emerge de las palabras de Gianni Vattimo:

(...) la enunciación programática ha prevalecido tanto sobre la producción de las obras, hasta el punto de que la poética no sirve ya para comprender y valorar las obras, sino que más bien éstas no son otra cosa que ejemplos provisionales de aquella, ilustraciones y ejemplificaciones de 'programas' que, ante todo, quieren ser reconocidos como tales (Vattimo, 1993: 48).