

Facultad de Filología  
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



VNiVERSIDAD  
DSALAMANCA  
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Tesis doctoral

**Un tándem intempestivo: la reflexividad en la narrativa  
de Rafael Reig y Antonio Orejudo**

Doctorando: Rodrigo Bacigalupe Echevarría

Director: Pedro Javier Pardo García

2023



Facultad de Filología  
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA  
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Tesis doctoral

**Un tándem intempestivo: la reflexividad en la narrativa  
de Rafael Reig y Antonio Orejudo**

Tesis para optar al grado de doctor  
presentada por  
Rodrigo Bacigalupe Echevarría

Dirección: Pedro Javier Pardo García

VºB

Pedro Javier Pardo García

Rodrigo Bacigalupe Echevarría

2023



A las distintas formas de inspiración que me permitieron no desistir y lograr que esta tesis llegue a destino. A todos los inconvenientes, extra-académicos la mayoría, que estuvieron azuzándome siempre, pero a la vez me fortalecieron en la conciencia de que nada es fácil, pero se puede: *Parva propria, magna*. A los que me desearon el bien y me acompañaron, aun con enojos, a veces postergados por esa pulsión del camino propio, de querer cruzar, como Sigfrido, el círculo de fuego, les digo 'gracias', están conmigo siempre: *unum sum et multi in me*. A la memoria de mi abuela, que terminó la primaria con más de setenta años. Por último, con perdón del plagio, a los Q.S.Q.



## AGRADECIMIENTOS

Primeramente, debo agradecer a la Universidad de Salamanca que después de mi patria me dio la vida (académica), siendo mi hogar durante casi cinco años, y me abrió las puertas del suyo y de su ciudad de arenisca y oro. Aquí cursé mi Máster, fantástico pretexto que hizo de aquel año académico 2018/2019 uno de los mejores de mi vida. Aquí tuve el agrado y el alivio de recibir el honor más pomposo de mi carrera académica, el Premio Alumni Internacional que en un año de 2020 para el olvido me permitió cumplir con los más prosaicos compromisos en momentos difíciles y no perder el foco de mi objetivo. En esta casa de estudios que ya tengo tatuada para siempre conmigo también tuve la oportunidad de transitar el camino del Doctorado, final y comienzo de una etapa que esta tesis representa.

En segundo lugar, siempre primeros, a mis padres, que estuvieron, sin preguntar demasiado, orgullosos y solícitos, en última instancia, aun sin comprender las implicancias de esta labor.

A la persona concreta de Pedro Javier Pardo, a quien nunca llamé Pedro, pues siempre puse atención a sus palabras, aun cuando mis modestas capacidades parecieran una forma del descuido. Javier me presentó al tándem intempestivo (literal y personalmente) y me enseñó, además, lo *que no está escrito*. Con su trato firme, pero justo y cordial, me instruyó mucho más de lo que esperaba y me mostró un modelo de docente que creía haber vislumbrado y del que no estaba viendo sino la punta del iceberg. Un gran ser humano, incluso por encima de su innegable capacidad como académico, una referencia que ya no me abandonará.

Agradezco también a Carolina, que me regaló su presencia durante un año, apoyándome en el momento más difícil, aunque luego la vida, los trabajos y los días nos separaran. Ni ella ni yo lo olvidaremos. Como dice el bolero: “tal vez caminando la vida nos vuelva a juntar”.

A mis ex compañeros del Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, por los pocos, pero buenos reencuentros que tuvimos: Luna, Jesús, Rocío, Carlos, Morena y Haris, último, pero primero.

A mis parduzcos compañeros: Lucía, Paula y Miguel. Somos *legión*.

A mis amigos en Uruguay, siempre presentes, buscando merecer su orgullo: William, Paolo, Adrián, Washington, Emiliano, Javier y Daniel.

A Fabricio, que primero me dio trabajo y luego su amistad.

A Diego, un interlocutor de primer nivel.

A Nicolás y a Joana, por su hospitalidad. Y a Cata, por sus gratuitas enseñanzas.

A los profesores que en situaciones puntuales me apoyaron durante este trance y tuve que importunar con preguntas, consultas o burocráticos menesteres: Álex Martín Escribá, quien con melifluas palabras puso la chispa adecuada para que haya decidido continuar mis estudios, Javier Sánchez Zapatero, un solícito profesor, Manuel Ambrosio Sánchez (tantas veces molestado a la busca de su autógrafo), Francisca Noguerol (siempre cordial) y a María Ángeles Pérez López, por su poesía y su aliento de Calíope.

En última instancia, a la España y los españoles que conocí y no olvidaré — incluidos especialmente los dos escritores tan estudiados, Antonio Orejudo y Rafael Reig— si esta aventura termina aquí, igual me doy por satisfecho. Aunque de la esperanza siempre se dice lo mismo...



## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Para un estudio de la reflexividad en dos narradores españoles contemporáneos..... 1

### PRIMERA PARTE

#### EL LUGAR DE LA REFLEXIVIDAD. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y PANORAMA GENERACIONAL

CAPÍTULO PRIMERO: Un acercamiento a la reflexividad.....	13
1.1. Aproximaciones teóricas.....	17
1.2. La reflexividad y sus formas. Del signo a la novela.....	18
1.3. La babel terminológica: hacia un intento clarificador .....	21
1.3.1. El origen del problema y una posible solución .....	22
1.3.2. Un catálogo, un camino, una tradición.....	24
1.4. Reflexividad: hacia un modelo de estudio .....	30
1.5. Los cimientos de la reflexividad: Alter, Hutcheon, Waugh.....	32
1.5.1. Alter y la autoconciencia.....	33
1.5.2. Hutcheon: el narcisismo, <i>always</i> .....	36
1.5.3. Waugh y las fronteras de la ficción .....	40
1.6. El modelo: autorreferencia y autoconciencia .....	43
1.7. Dos senderos que se bifurcan y un coeficiente .....	47
1.8. Las estrategias del modelo: sus modos y niveles .....	49
1.9. Los propósitos y sus prácticas.....	54
1.9.1. Clásica a (pos)moderna.....	55
1.9.2. Conservadora a subversiva .....	57
1.9.3. Lúdica a didáctica .....	58
1.10. Metacrítica en español: más que un complemento, un instrumental.....	61
CAPÍTULO SEGUNDO: En busca de una generación <i>intempestiva</i> .....	67
2.1. Algunas miradas panorámicas .....	78
2.2. Una ilusión post-totalitaria.....	85
2.2.1. Hacia la recuperación de la narratividad .....	88
2.3. Una anatomía de esperanzas y desencantos.....	91
2.3.1. No tan kleenex.....	97
2.4. Tan jóvenes y tan viejos: una cuestión autoperceptiva .....	100
2.4.1. Crítica y autocrítica.....	103
2.5. Algunas líneas genera(ciona)les .....	109

2.6. En las páginas amarillas de la literatura.....	116
2.6.1. Tenemos tantos nombres.....	118
2.6.2. De ausencias, proyecciones y denominaciones.....	121
2.6.3. Marca de la casa.....	125
2.7. La realidad inventada de cada día.....	127
2.7.1. Realidad y compromiso.....	129
2.7.2. Narcisismo, intimismo y autoficción.....	132
2.7.3. Fabulación, realidad y juegos del lenguaje.....	135
2.8. Es el mercado, amigo lector.....	139
2.8.1. Dime cuánto vendes.....	141
2.8.2. Forever young.....	143
2.8.3. ¿Obsolescencia programada?.....	145
2.8.4. Glocalización posnacional.....	147
2.8.5. Presuntos implicados.....	149
2.8.6. And the winner is.....	150
2.9. Un tándem frente al espejo.....	154
2.9.1. Un alud de alusiones.....	155
2.9.2. Palabras más, palabras menos.....	159
2.9.3. El catálogo autorreferencial.....	161

## SEGUNDA PARTE:

### LA REFLEXIVIDAD EN LA OBRA DE RAFAEL REIG Y ANTONIO OREJUDO

CAPÍTULO TERCERO: Rafael Reig, un caníbal.....	173
3.1. Reflexividad para historiar la literatura.....	175
3.2. Autorreferencia en el Manual de Literatura para caníbales.....	177
3.2.1. Un propósito autorreferencial entre lúdico y didáctico.....	181
3.2.2. Una cuestión de actitud: metaliteratura historiográfica.....	184
3.2.3. Creación y crítica i: ¿fuera o dentro (de la literatura)?.....	187
3.2.4. Creación y crítica ii: el sistema.....	191
3.2.5. Creación y crítica iii: la teoría estereoscópica.....	195
3.2.6. La extroversión final: literatura y vida.....	197
3.3. <i>Un árbol caído</i> : la novela autogenerativa de una generación.....	200
3.3.1. La memoria pactada.....	202
3.3.2. Ludicidad en clave.....	206
3.3.3. Otras formas encubiertas de llamar la atención.....	211
3.3.4. Extroversión y compromiso.....	216
3.3.5. Reflexividad, autoconcepción y metanovela.....	221
3.4. Metaficción, parodia y sátira. La trilogía policial de Carlos Clot.....	225
3.4.1. Pongamos que habla de madrid: calas para la inundación.....	226

3.4.2. Una pícaro parodia peripatética .....	229
3.4.3. Cuando las letras manan (a borbotones) .....	231
3.4.4. Más que guapa, <i>meta</i> guapa .....	237
3.4.5. No todo está perdonado, ni revisado (ni satirizado) .....	244
3.5. Metaficción transgresiva en <i>Lo que no está escrito</i> . De la metalepsis a la anagnórisis metaficcional.....	252
3.5.1. Un manuscrito (otra vez) hacia el abismo .....	254
3.5.2. Un sismo diegético, un cortocircuito.....	258
3.5.3. Coincidencias, sincronías, correlaciones, causalidades.....	262
3.5.4. Una luz al final del túnel: el autor y su linterna .....	269
3.6. Una novela como confesión de autor y una generación intempestivos.....	274
3.6.1. Esa zona gris: ¿autoficción, confesión o autoconfección? .....	276
3.6.2. ¿Otra vez un sismo?.....	282
3.6.3. Confessus est et non negavit .....	283
3.6.4. ¿Una metanovela confesional?.....	288
3.6.5. Una generación fuera de tiempo, pero dentro de una novela.....	291
3.6.6. ¿Se vive como se escribe?.....	295
3.6.7. En busca del alma (unamuniana) perdida .....	297
3.7. Mito y reescritura en <i>Para morir iguales</i> y <i>Hazañas del capitán Carpeto</i> .....	299
3.7.1. Reescribir para escribir: más allá de la influencia .....	301
3.7.2. El mito picaresco: un <i>half outsider</i> .....	306
3.7.3. El mito quijotesco: un síndrome de inadecuada imaginación.....	313
3.7.4. Intertextos, epifanías, autenticación y autoconciencia .....	320
3.7.5. Reescritura, remediación y autoconciencia.....	323
 CAPÍTULO CUARTO: Antonio Orejudo y la eutrapelia cervantina.....	327
4.1. <i>Fabulosas narraciones por historias</i> : metaficción historiográfica para la deconstrucción de una generación.....	330
4.1.1. También la verdad se inventa: si non è vero.....	333
4.1.2. Metaficción (primero) historiográfica (después).....	336
4.1.3. Pastiche y metanovela: el verdadero proyecto .....	339
4.1.4. Humor y parodia, sátira e ironía .....	344
4.1.5. final: deconstruir para construir .....	351
4.2. Las fronteras de la ficción y lo verosímil en <i>Ventajas de viajar en tren</i> .....	354
4.2.1. ¿Una novela ejemplar o un ejemplo de imaginación cervantina? ....	357
4.2.2. Ventajas de la verosimilitud eutrapélica .....	363
4.2.3. Artificios de una imaginación <i>reflexiva</i> .....	367
4.2.4. Desocupado lector: ocio y metaliteratura.....	371
4.2.5. Confusiones entre los muros de la literatura .....	376
4.2.6. La realidad: esa ficción verosímil .....	380
4.3. <i>Reconstrucción</i> , metaficción e identidad: tras la sombra de Miguel Servet ...	385

4.3.1. Cerca de la restitución... historiográfica .....	388
4.3.2. Una metanovela o un policial renacentista .....	392
4.3.3. Un crimen léxico-semántico .....	395
4.3.4. Epifanías para una restitución (y reconstrucción).....	398
4.3.5. La imprenta: reflexividad extramural y extrovertida .....	405
4.4. <i>Un momento de descanso</i> : la reflexividad en los despachos universitarios .....	409
4.4.1. Un cambio de máscaras .....	411
4.4.2. Cifuentes: de la deformación a la claudicación .....	413
4.4.3. En la cumbre de toda buena fortuna.....	421
4.4.4. Fabulación y ficción especulativa .....	424
4.4.5. Intertextualidad imaginada y metatextualidad pornográfica .....	429
4.4.6. <i>The great pretender</i> : ¿una metanovela de campus?.....	434
4.5. <i>Los Cinco y yo</i> : autoficción al borde del agotamiento .....	441
4.5.1. (Pseudo)autoficción de un tándem .....	443
4.5.2. Ubi sunt .....	448
4.5.3. reescritura, especularidad y cortocircuito .....	452
4.5.4. Por los muros de la literatura.....	459
4.5.5. Enid Blyton, la excomulgada. Historia de una recepción .....	464
4.5.6. Labs™: otra parodia especulativa (sobre la literatura) .....	467
4.5.7. A la recherche de l'innocent perdue .....	470
4.6. <i>Grandes éxitos</i> : el <i>making of</i> como género (para)textual .....	475
4.6.1. Un <i>pastiche</i> (para)textual .....	478
4.6.2. El <i>making of</i> de un género.....	482
4.6.3. Parodia y paratexto.....	487
4.6.4. Blanco humano: el intelectual en la mira.....	490
4.6.5. Literatura: ¿un manual para la vida? .....	493
4.6.6. Cervantes: el sumo hacedor (de eutrapelia y <i>sprezzatura</i> ).....	496

## CONCLUSIÓN

Flora y fauna de dos animales metaliterarios.....	501
---	-----

<b>ANEXOS</b> .....	511
---------------------	-----

ANEXO 1: Entrevista al escritor Rafael Reig.....	513
--	-----

ANEXO 2: Entrevista al escritor Antonio Orejudo .....	525
---	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	539
----------------------------------	-----

Referencias primarias .....	539
-----------------------------	-----

Referencias secundarias .....	542
-------------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

### **Para un estudio de la reflexividad en dos narradores españoles contemporáneos**

Esta tesis pretende aglutinar en un único trabajo el estudio de la reflexividad y todas sus manifestaciones derivadas en la obra de los narradores españoles Rafael Reig Carriedo (Cangas de Onís, 1963) y Antonio Orejudo Utrilla (Madrid, 1963), para indagar así en el cómo, el porqué y el para qué de la presencia de la literatura en su literatura y, a partir de dicho estudio, dar cuenta de un panorama general del arte narrativo presente en toda su novelística. Nuestra convicción es que las diversas manifestaciones de la reflexividad en la obra de estos narradores, tal y como sostiene Antonio Sobejano-Morán (2003), lejos de alejar al lector de la literatura, tienden un puente con aquel para que de este modo también sea parte fundamental del proceso creativo, revelando los hilos constitutivos de dicha creación y permitiéndole así hallar en el texto un instrumento de índole didáctica en relación con el funcionamiento de la literatura como medio.

En las últimas décadas los estudios asociados a la dimensión *meta* que caracteriza la reflexividad (en todas las artes y ciencias del lenguaje) han comenzado a replantearse ya no solo el alcance, sino la vigencia de términos como *metaliteratura* o *metaficción*, o la asociación enfática del fenómeno con el marco de la posmodernidad, evaluando la consideración del mismo desde un enfoque transhistórico que supere la mera interpretación historicista de las corrientes y movimientos literarios. Este trabajo surge con el propósito de convertirse en un ejemplo práctico que amplíe y, a su vez, reduzca el campo de referencia de tales cuestiones; buscamos reducir la cantidad de términos y nociones hasta ahora aplicados al análisis de la reflexividad a un número razonable y operativo (menos ambiguo y más preciso). Por otra parte, pretendemos ampliar la mirada hacia la generación de los autores aquí estudiados, para que el tándem de narradores elegido sirva como una suerte de metonimia, de *pars pro toto* generacional. Considerando este aspecto podemos, además de abordar específicamente a cada uno de los narradores, tender distintos puentes hermenéuticos que nos permitan estudiar comparativamente sus obras, indagando en sus diferencias, pero

reparando también en sus elementos vinculares, los que representan, a su vez, a nivel de reflexividad, un puente mayor, de índole generacional. Además, algunos aspectos que la crítica halla como transversales para todo el grupo de escritores nacidos a la vida literaria en los años 90 representan para nosotros un último vínculo que permite comprender, incluso en su singularidad, la estrecha ligazón que existe entre estos narradores y las generaciones anteriores, así como con las obras y autores fundamentales de la tradición que los ha propiciado. En este sentido, el basamento metaliterario y metaficcional que hallamos en esta dupla no es sino la condensación de toda una tradición de la que podemos hallar su origen en el nacimiento mismo de la novela moderna, ya que, para buena parte de la crítica, si se toma el *Quijote* como paradigma, su génesis y la de la metanovela son idénticas<sup>1</sup>. Dicho origen es fuente de inspiración y reivindicación para los autores de la generación literaria aquí estudiada, pues en la obra de los narradores Rafael Reig y Antonio Orejudo se recupera de manera evidente una línea de acción asociada a temas, géneros y recursos emblemáticos de la literatura de los Siglos de Oro y de lo que, específicamente, se ha dado en llamar *herencia cervantina*: la vocación lúdica, el afán por combinar lo culto con lo popular, la actitud anticanónica e iconoclasta con (y contra) cierta línea de la tradición, el uso de la parodia, la preferencia por una literatura que tiene en el humor una pieza clave, son todos rasgos propios del realismo dialógico que Cervantes ejerció con maestría y que el tándem *meta* conformado por nuestros narradores reivindica en clave reflexiva (siempre como reflejo y reflexión literarios), consiguiendo que su literatura contenga elementos tanto modernos como posmodernos, clásicos y de vanguardia.

En lo que refiere a la motivación inicial de esta tesis, tuvo su origen en las clases del profesor Pedro Javier Pardo García (también un representante de esa herencia cervantina a nivel académico), dictadas en el marco del Máster en Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, puntualmente del curso enmarcado en la asignatura *Metaliteratura y metaficción*, del que hemos extraído nuestro modelo teórico-práctico. Dicho curso magistral, además de representar un aporte

---

<sup>1</sup> Así explica Pardo (2005) dicho vínculo: “la obra de Cervantes se interesa no sólo por la realidad sino también por la representación, es decir, por sí misma como representación, y en este sentido no es sólo novela sino también metanovela” (p. 109).

hermenéutico al momento del abordaje analítico de las distintas obras, tuvo la importancia de ser también una defensa de la teoría como soporte práctico, concebida no como un mero ejercicio de narcisismo intelectual que tantas veces deviene en un lastre para el progreso real de los sistemas de pensamiento, sino como un aporte que puede extrovertirse incluso desde la literatura hacia cualquier otro medio y, aún más, a cualquier forma de representación. Las ideas del profesor Pardo también nos permitieron comprender que todo texto puede llegar a incluir en su concepción la semilla de su propio aparato crítico, siguiendo la senda marcada en los años setenta y ochenta por críticos de renombre como Robert Alter, Linda Hutcheon o Patricia Waugh —una suerte de trinidad de los estudios sobre reflexividad—.

Por otra parte, nuestra investigación toma las pautas que se desprenden de los trabajos críticos de algunos de los teóricos españoles más destacados en el área para ser incorporadas dentro de la infraestructura de nuestro modelo teórico-práctico; contribuciones que enriquecen el análisis de las obras de los dos narradores en cuestión: un total de veinte novelas. Por lo tanto, incluimos dentro de la bibliografía los trabajos críticos de investigadores como Antonio Gil González, Domingo Ródenas de Moya, Gonzalo Sobejano, Ana María Dotras, Epícteto Díaz Navarro, Carlos Javier García, María del Pilar Lozano Mijares, Amalia Pulgarín o Lauro Zavala, entre otros, que pueden contarse dentro de los más lúcidos y prolíficos de la siempre volátil dimensión *meta* que aquí incluimos dentro de la *dominante reflexiva*, como proponemos considerarla. Con respecto a la invención del término (*dominante*), evidentemente no nos lo podemos agenciar, pero sí su elección a conciencia de lo que connota, así como el propósito de ligar su sentido al que le confieren autores como McHale (1987), Anderson (2000) o Ródenas (1998). Según apunta Juan-Navarro (1998) respecto a la obra de McHale: “El concepto de la ‘dominante’ lo toma de Tynjanov y Jakobson, quienes lo definen como aquel componente central de una obra que gobierna, determina y transforma a los demás” (p. 5). Aquí lo aplicamos en consonancia con tales premisas, por lo que, transitivamente, también nosotros adeudamos a los formalistas.

Desde un punto de vista cronológico, nuestro objeto de estudio podría resultar un aporte en consonancia (acaso una continuación parcial) de los trabajos de los mencionados Dotras, García o Francisco Orejas, del ya citado Gil González o incluso,

más recientemente, de Carlos Lens San Martín, cuyas investigaciones abordan autores y obras fundamentales para la comprensión de la reflexividad en la literatura española contemporánea<sup>2</sup>.

Como mencionamos antes, es la necesidad de hallar un modelo teórico operativo la que nos sirve de punto de partida para esta tesis, así como la convicción de que, una vez consolidado aquel, será posible estudiar la reflexividad como dominante en la obra de nuestros autores. Creemos, además, que la aplicación *ad hoc* de conceptos caprichosos y nociones más o menos interesadas no da como fruto herramientas de análisis sólidas, útiles o duraderas en su solvencia y fiabilidad, sino una contribución retórica en la que cada maestrillo ajusta *a piacere* su librito, teniendo como resultado un vademecum propio —difícilmente conciliable con el de su colega investigador— de pertinencia meramente endogámica. Con tal convicción afrontamos esta tarea, sabiendo que la mayor parte de las categorías que manejamos ya han sido aplicadas eficientemente en el análisis hermenéutico de otras obras y pueden llegar a ser un instrumental para futuros estudios.

La elección del corpus crítico en español, representado en su mayoría por el grupo de investigadores antes mencionado, se justifica en un principio común que parece destacar del ingente resto de críticos conocedores del tema: tomando prestadas las palabras de Pardo (2011) es válido afirmar que en sus trabajos se puede “constatar la existencia de una matriz genérica intermedial” (p. 169). Estos críticos defienden con solvencia un conjunto de ideas fuerza que puede dar lugar a un sistema de pensamiento sobre la cuestión. En relación con la reflexividad, una de las líneas conceptuales que defiende dicho grupo (en especial el propio Pardo) es la que distingue y define por asociación un ámbito más general, ligado a la metaliteratura y la autorreferencialidad, de otro más específico (aunque más amplio en su capacidad de trasvase intermedial), generalmente contenido en las anteriores, asociado a la

---

<sup>2</sup> Vale la pena señalar que trabajos como el de Orejas (2003), que representa un admirable tour de force compilatorio de las obras y periodos más relevantes de la metaficción en la literatura española, hacen uso, sin embargo, de una terminología con la que tenemos nuestras reservas, pues en algunos casos resultan imprecisas para los intereses de nuestro trabajo. Además de los aportes de Pardo García que utilizamos como base de nuestro modelo teórico, es con la obra de Lens con la que mayor grado de coincidencia —a nivel paradigmático— tenemos. Especialmente representativo nos ha resultado su artículo “La metaficción como ruptura del pacto ficcional” (2011).



metaficción y la autoconciencia, siendo ambos binomios puntos de partida imprescindibles para nuestra investigación.

Otro aspecto ya aludido y que será parte central de nuestro estudio es la consideración del potencial crítico que las obras en sí mismas representan como portadoras de conocimiento teórico sobre el género al que pertenecen (la novela) y de la literatura en general. Ese potencial del que hablamos se advierte, por ejemplo, en la calificación de *narcisista* que Linda Hutcheon le da a la novela como género, que hace que las propias obras puedan constituir en sí mismas un reservorio teórico-crítico —en muchos casos tematizado en su propia trama— cuya referencia y utilidad no siempre se reduce a la reflexión crítica sobre otras obras literarias —*metatextualidad*, en términos de Gérard Genette (1989), *autorreflexividad* en los de nuestro modelo (Pardo, 2018-2019)—, ni tampoco a la autocontemplación, sino que puede alcanzar la meditación sobre la propia condición humana, como creemos que sucede en buena parte de las novelas de los autores aquí estudiados. Esta característica se acentúa si se tiene en cuenta que estos narradores son, a su vez, tanto creadores como críticos, escritores de ficción y académicos profesionales, doctores en literatura, como muchos de los miembros de su generación.

El tema generacional, tal y como lo anticipamos, es otro de los que nos ocupa en esta tesis, debido a que es motivo de reflexión y debate intrínseco en las obras estudiadas, abordado siempre desde una óptica amplia y heteróclita, que se cuestiona desde la pertinencia del término hasta la existencia misma de las generaciones literarias y los patrones aplicados a su conformación, resultando de gran peso el rol del mercado editorial para esta cuestión. Nuestros narradores parecen exponer en sus obras —acaso como un rasgo generacional más— la paradójica condición de sentirse parte de una generación (vital) y, a su vez, no compartir con sus miembros casi ningún rasgo en común o claramente distintivo más allá de su propia vocación de libertad creativa. A su vez, ese debate adquiere en estos autores, ya sea de un modo encubierto a través de alusiones o de forma explícita, la dinámica de la reflexividad, pues encontramos en sus textos instancias de autorreferencia a sí mismos como escritores e integrantes de un colectivo que se pone en tela de juicio y reflexiona sobre su pertinencia, su lugar en la trama histórica y literaria española, así como sobre la ausencia (o no) de unidad

generacional. Una muestra de esto lo representa la frecuente y casi habitual presencia de varios de los más destacados integrantes de la generación en las obras de sus coevos, ya como avatares literarios en clave o bien aludidos con plena coincidencia onomástica, en una actitud cuasi endogámica que utilizamos como criterio para la clasificación de dicho grupo, como se apunta al final del segundo capítulo. Tal característica podría llegar a representar un elemento clave para debatir su mentada heterogeneidad, poniendo el énfasis en la dimensión reflexiva como nexo para el caso de los dos narradores estudiados, hecho que nos permite hablar con propiedad de dicho tándem como metonimia de una generación, revitalizando este último término.

Otro punto a considerar que también genera un instrumento para el estudio de la reflexividad es el atinente al testimonio de los propios autores en relación a su quehacer literario. Además de valernos de materiales alternativos y complementarios a la crítica literaria escrita, hemos tomado como insumo un considerable número de testimonios audiovisuales en los que nuestros narradores son protagonistas (podcast, vídeos, blogs, programas radiofónicos, etc.), siendo el género de la entrevista una de las mayores contribuciones para esta tesis, al punto tal de que le dedicamos un apartado específico en los anexos. Nos referimos a un segmento particular compuesto por la transcripción de casi cuatro horas de grabaciones de las entrevistas personales que pudimos realizar a los dos narradores aquí estudiados, lo que representa un recurso excepcional para nuestro estudio que nos permite conocer de primera mano sus pareceres respecto a la labor creativa, habiendo podido interrogarlos acerca de cuestiones específicas para los intereses de este trabajo. En dichas entrevistas los autores reflexionan sobre sus propios textos, ya sea acerca de su lugar dentro del panorama generacional y del mercado editorial español o bien alcanzando una reflexión —como la que podemos encontrar en sus propias obras— que va de la literatura a la vida, lo que nos permite apreciar las diferencias y similitudes que tienen ambos respecto a su modo de entender la literatura, considerándola, en ocasiones, como un aporte para la comprensión del mundo como representación, o una distorsión de aquel como proponen, respectivamente, Reig y Orejudo (Anexos 1 y 2).

Según lo dicho hasta el momento, nuestro estudio se divide en dos grandes partes compuestas de dos amplios capítulos cada una. En el primero, nos dedicamos al

análisis, evaluación y consolidación de un marco y modelo teóricos cuya virtud creemos que radica en la simplificación y ordenamiento de algunas categorías difusas (y confusas), así como en la proposición de otras que vienen a superar ambigüedades o reestablecer vínculos con categorías tradicionales. En el segundo capítulo, que oficia de bisagra entre un polo teórico y otro práctico, nos dedicamos al estudio pormenorizado del panorama generacional, reflexionando acerca del lugar y la evolución que han tenido los autores que integran dicho grupo, tomando como ariete de tal a nuestro tándem y proponiendo la denominación de *generación intempestiva*, según la autopercepción manifiesta de sus propios miembros.

En lo que respecta al estudio teórico del primer capítulo, luego de realizadas las consideraciones generales y de haber debatido en torno a lo que se ha denominado como *la babel terminológica*, nos dedicamos al planteamiento de las bases de nuestro modelo, partiendo de las categorías fundamentales de *autoconciencia*, *narcisismo* y *metaficción*, según las líneas teóricas imperantes en los trabajos de Alter, Hutcheon y Waugh, respectivamente. Una vez planteadas estas directrices, damos paso a una breve, pero necesaria explicación de nuestros cimientos narratológicos, basados, evidentemente, en las ideas de Gérard Genette (1989). El siguiente punto se dedica a otra de las distinciones medulares de nuestra propuesta, la que va del paso de la autorreferencia a la metaliteratura y de la autoconciencia a la metaficción, pilares para el desarrollo de nuestro modelo y sus categorías vertebradoras. Una vez asentadas las bases, partimos con el desarrollo de nuestro modelo, uno que hemos construido partiendo de las nociones desgajadas de la obra crítica de Pardo, quien, además de limar asperezas entre las propuestas de los críticos anglosajones y de ser conocedor de la línea de acción de sus homólogos nacionales, da un paso más en el enfoque propositivo, dando lugar a toda una serie de categorías que nos resultan muy pertinentes para el análisis de las obras de nuestros narradores.

Como hemos mencionado, para llegar al análisis y aplicación de las nociones fundamentales de la primera parte del trabajo, hemos prestado particular atención a la naturaleza de cada uno de los textos de la bibliografía primaria que abordamos en la segunda parte. De tal manera, puede decirse que hemos configurado la primera en función de las necesidades de la segunda, y no al revés. Téngase en cuenta que ha sido

imprescindible priorizar solo aquellos conceptos cuya presencia resulta más evidente en cada una de las obras, de manera tal que al momento del análisis, no aplicamos el modelo completo para cada caso, sino solo las nociones que a nivel orgánico resultan primarias y centrales para la construcción de cada obra. Esto se evidencia en novelas como *Los Cinco y yo* (2017) o *Lo que no está escrito* (2012) —de Orejudo y Reig, respectivamente— que constituyen un díptico casi completo de manifestaciones metaliterarias y metaficcionales, pero de las que solo nos enfocamos en los recursos reflexivos más relevantes. Como último punto del capítulo, nos dedicamos a glosar algunos de los aportes más destacados de los críticos españoles seleccionados, encargados de instaurar la reflexión en torno a la aplicación y operatividad de varios de esos conceptos clave, enfocados originariamente en la novela anglosajona y readaptados por ellos para su aplicación en las obras de los narradores españoles, como puede apreciarse en la segunda parte.

Una vez definido el marco teórico, se presenta el debate en torno al lugar de los autores en el panorama literario español, y con ello el de su generación literaria que integran los escritores nacidos en los años sesenta, cuyas primeras obras vieron la luz editorial en la década de los 90. Para el estudio generacional prestamos particular atención a la autopercepción que los integrantes del grupo poseen y llegan a volcar en sus creaciones. Abordamos también la presencia de la reflexividad a nivel generacional a través de algunos de los ejemplos más variados y excepcionales dentro del contexto de la literatura en español. En este segundo capítulo damos particular importancia al recorrido de la novela desde los tiempos del tardofranquismo hasta nuestros días, para así poder comprender algunas de las derivas que la reflexividad ha tenido en el presente. Nos centramos, no obstante, en la década de los noventa, por ser la que representa el surgimiento a la vida literaria de nuestro grupo, analizando, como elemento determinante, el papel del mercado en la construcción de nociones como las de *canon*, *tradición*, *género* y, sobre todo, *generación*, dando cuenta de la enorme cantidad de términos que con mayor o menor suerte formaron parte de la clasificación generacional del grupo de escritores de aquellos años.

En la segunda parte de la tesis se realiza el análisis minucioso de las obras que más solventemente ilustran tanto el modelo teórico como una muestra sinecdótica de

las características generacionales más destacadas, textos que contienen en su propuesta narrativa ejemplos del amplio repertorio terminológico de la dimensión *meta*, imprescindible para el estudio de la reflexividad en los textos de nuestros autores. El primer capítulo de esta parte lo dedicamos al estudio de la obra de Rafael Reig. Aunque consideramos y hacemos referencia a la bibliografía completa de este narrador, nos centramos en aquellas novelas que nos parecen las más adecuadas en relación con nuestro propósito analítico; a saber, aquellas que con mayor claridad se ofrecen como muestra de nuestro modelo teórico. Para el caso de Reig, de sus catorce novelas, hacemos uso directo y específico de once de ellas, dejando en un segundo plano las dos primeras, por juzgar aún no consolidados el estilo y la voz autoral, y a la última de todas, por haber sido publicada cuando esta tesis se encontraba ya en su etapa final de escritura (amén de realizar alguna que otra alusión puntual). Del grupo seleccionado de novelas, cinco de ellas las hemos reagrupado en dos apartados; en uno, el primero del capítulo, analizamos conjuntamente las que constituyen el *Manual de literatura para caníbales* (Vol. I y II); en el otro, nos abocamos al estudio de la trilogía policial compuesta por las novelas protagonizadas por el detective Carlos Clot. Los demás se dedican al estudio de cada una de las obras restantes.

En el capítulo cuarto nos dedicamos al análisis de todas las obras publicadas hasta el momento por Antonio Orejudo, un total de seis para seis apartados (mismo número que para Reig). Consideramos que, a diferencia de lo que sucede con el narrador asturiano, para el caso del madrileño se puede decir (probablemente porque su primera publicación se realiza seis años después que la de su colega) que desde su debut como narrador —*Fabulosas narraciones por historias* (1996)— ya se encuentra consolidada y en plenitud la voz autoral, por lo que no dejamos en segundo plano ningún elemento de su bibliografía. Para el análisis de cada una de las novelas de ambos escritores nos valemos de ejemplos conceptuales que, si bien pueden llegar a ampliarse, matizarse y subclasificarse, giran en torno a los siguientes términos primarios: reflexividad, autorreferencia, autorreflexividad, autoconciencia, metaliteratura y metaficción.

Para dar comienzo a esta tesis es pertinente una última aclaración. Las obras de nuestros narradores no siempre pueden considerarse ejemplos de manual,

paradigmáticos, por ser casos inusitados de reflexividad en la novela española contemporánea<sup>3</sup>. Nuestro estudio se centra en la producción novelística de dos autores que, a día de hoy, aún no han sido estudiados tomando como base la reflexividad. No debe perderse de vista el hecho de que hablamos de dos narradores cuya formación literaria fue realizada y vivida en paralelo —*al alimón*— como no existe caso similar en los últimos treinta años en la historia de la literatura española. Resultan ejemplares al respecto las reiteradas alusiones autorreferenciales a uno y otro narrador en la obra de su par, hallando casos paradigmáticos en los que se cuenta la historia de una amistad intra y extra literaria, de una admiración (y una rivalidad) recíproca, al punto de llegar a ser tematizada en sus novelas. Por lo tanto, creemos que este trabajo también contribuye a ampliar el catálogo de textos críticos que reflexionan sobre las obras y el lugar de los autores dentro del marco de una generación que aún hoy se encuentra a la espera de lectores críticos que le den asiento definitivo en el panorama de la literatura española contemporánea.

---

<sup>3</sup> Para encontrar un estudio y catálogo pormenorizado en torno a la metaficción en la novela contemporánea, con la salvedad de llegar hasta la primera década del siglo XXI, la tesis del ya mencionado Lens San Martín resulta más que pertinente.

## PRIMERA PARTE

### EL LUGAR DE LA REFLEXIVIDAD

#### FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y PANORAMA GENERACIONAL





## CAPÍTULO PRIMERO

### Un acercamiento a la reflexividad

La lógica nos enseña a distinguir debidamente el *lenguaje objeto* del *metalenguaje*. El lenguaje objeto es la materia misma que está sometida a la investigación lógica; el meta-lenguaje es el lenguaje, forzosamente artificial, en el que se lleva a cabo esta investigación (Barthes, 1967, p. 127).

Como lo enuncian las palabras de Barthes, nuestro estudio tiene lugar en el espacio discursivo creado a partir de las diversas manifestaciones generadas por el metalenguaje. Debido al amplio margen de dicho territorio hemos optado por el término *reflexividad*, que reúne en su seno, según nuestro posicionamiento teórico, a las demás nociones a este vinculadas, pudiendo agruparlas bajo su marco. Tal y como lo expresa Gil (2001), el primero en realizar una suerte de cartografía de la reflexividad en la literatura española fue Robert Spires (1984), quien, a partir de entonces marcó el inicio de una práctica que ha tenido una enorme cantidad de exponentes. Si bien son muchos los trabajos que han realizado un estudio más que exhaustivo de la reflexividad, resulta necesario hacer una aproximación teórica que permita asentar las bases de nuestro modelo. Por lo tanto, se hace necesario dar cuenta de nuestra mirada al respecto y dejar en claro las líneas hermenéuticas de fuerza para que el lector pueda advertir los matices que le damos a ciertas nociones que, aunque fundamentales dentro de la tradición de los estudios sobre la reflexividad, están entendidas y aplicadas para que funcionen favorablemente a los intereses particulares de nuestra investigación.

Afortunadamente, al día de hoy, como señala Lens (2011), parece ser que, finalmente, luego de un trabajo sistemático y sólidamente argumentado, comienza a tomar forma y consistencia cierta homogeneidad de criterios o al menos,

. . . un principio de acuerdo que permite distinguir entre lo que tendría de autorreferencial un texto literario: actualización de un hipertexto, citas a otras obras o autores, reflexiones sobre la literatura . . . y su carácter autoconsciente: reconocimiento de que se está creando un texto literario al mismo tiempo que se crea, o referencias directas a la propia obra como artificio. (p. 225)<sup>4</sup>

Es esa misma senda la que pretendemos seguir. Al tomar como referencia el modelo teórico inherente a la obra crítica de Pardo, buscamos mantener una coherencia y reordenar algunos términos que se han mezclado como si se tratara de un cajón de sastre, como si estos tuvieran idéntico significado. Nuestro interés principal se asienta en el objetivo de consagrar, por encima del resto de las formas derivadas, el término *reflexividad*, entendida esta como “el proceso o acto de reflexión de o sobre el propio medio” (Pardo, 2015, p. 47), que nuestro modelo toma como término paradigmático, siguiendo con esta opción la perspectiva de autores como Robert Siegle (1986) o Robert Stam (1992, 1999, 2005), quienes no solo se refieren a la capacidad de reflejo del lenguaje, sino también a su aspecto reflexivo, en tanto que potencial para la meditación acerca de su propia condición como medio artístico o artificio literario. Aunque bien pudiera estar acertado el mismo Siegle, como nos lo recuerda Ródenas (1995), al advertir que muchas de las formas derivadas de la reflexividad (autoreflexión, autoconciencia) están asociadas con términos más cercanos a la psicología que a la teoría literaria, no deja de ser cierto que el lenguaje (y la literatura como su manifestación más depurada) es una proyección de la psique que busca a través de aquel la ejecución de pensamientos autorreferenciales o autoconscientes, por lo que negar rotundamente su utilización sería negar su origen, que, como veremos, se

---

<sup>4</sup> Esta idea en particular resulta fundamental al momento de evaluar la presencia de la reflexividad en algunas obras de nuestro corpus primario que juzgamos verdaderas reescrituras.

encuentra estrechamente ligado a la semiótica como disciplina fundamental para el estudio del componente simbólico y sígnico del discurso<sup>5</sup>.

El interés predominante de nuestro trabajo radica en el estudio de esas diversas manifestaciones literarias que implica la reflexividad. Nos centramos, por tanto, en cómo la literatura —y en particular la novela— se constituye en la representación de un desdoblamiento similar al del signo lingüístico que para decir algo sobre sí mismo debe hacer uso de otro lenguaje que se redimensiona en *metalenguaje*. A lo largo de esta investigación se ha pretendido aplicar un modelo que venga, si no a zanjar definitivamente algunas cuestiones terminológicas, sí a iluminar sus zonas grises, procurando fortalecer la significación de ciertos cruces que se han utilizado de un modo más o menos laxo o bien de manera acomodaticia dentro del campo de estudios acerca de la reflexividad.

Centrémonos ahora en el alcance del término (*reflexividad*) según nuestra concepción, así como en el de sus nociones constitutivas fundamentales. Sin lugar a dudas, tal y como lo ha mencionado Gil (2001), la cuestión terminológica en torno a la reflexividad y sus términos derivados ha dado lugar a la proliferación de una retórica muchas veces desmedida, acaso por considerar como punto de partida “una tradición que en su afán renovador ha cedido quizá excesivamente a la tentación del neologismo” (p. 15). Por este motivo, abordamos dicha cuestión con un propósito depurador, con el fin de simplificar lo que se pueda y, cuando lo juzguemos conveniente, profundizar, hacer un agregado que transite por los caminos de una terminología lógica, coherente y consecuente con los preceptos de nuestro modelo, uno en el que la reflexividad, en tanto que dominante, es el continente para las demás categorías.

Según lo planteado hasta el momento, hay que anotar que incluso trabajos capitales al respecto (como los de Alter, Hutcheon y Waugh) pueden llegar a

---

<sup>5</sup> Con respecto a la terminología aplicada en relación a la reflexividad, el profesor norteamericano sostiene que esta “depends upon metaphors of selfhood and consciousness that seem confusing and misleading when we are talking about a text rather than a person” (Siegle, 1986, citado en Ródenas, 1995, p. 334).

inducirnos muchas veces al error, ya que, de tomar sus postulados al pie de la letra, emulando la totalidad de sus procedimientos, podemos llegar a olvidar que en gran medida han sido pensados para ser aplicados a unas pocas novelas, en su gran mayoría pertenecientes a la literatura anglosajona, por lo que podríamos hacer uso de una terminología que no siempre se ajuste a otras literaturas como la española o la hispanoamericana, o replicar criterios que en ciertos casos resultan ambiguos para nuestro propósito<sup>6</sup>. Es este otro motivo por el que un modelo como el nuestro puede llegar a ser operativo y suscitar interés, ya que, por el momento, son pocas las investigaciones realizadas en torno al estudio de la reflexividad en la literatura española contemporánea, y menos aún las enmarcadas en la generación que representan los narradores en cuestión, siendo la de los 80 la que ha tenido mayor protagonismo.

Conforme a lo expresado, hemos incluido dentro del corpus bibliográfico no solo los textos emblemáticos de la escuela anglosajona (Alter, Boyd, Federman, Hutcheon, Kellman, Stam, Waugh) y de la teoría continental europea (Barthes, Dällenbach, Genette, Doležel), sino, de manera igualmente protagónica, los trabajos críticos de investigadores españoles de primera línea. Es nuestro objetivo marcar de manera efectiva su presencia, con la intención de que sea a estos (Pardo, Gil, Dotras, García, Mora, Ródenas, Sobejano, Lens, Lozano, Pulgarín) a los que se pueda recurrir en el momento de estudiar la reflexividad y sus formas en el panorama nacional, pudiendo acceder de primera mano a sus producciones en nuestra lengua y —aunque a veces no se tenga en cuenta— a los propios críticos y narradores en persona, a través de entrevistas, conferencias magistrales, seminarios, cursos y congresos. Tampoco hemos prescindido de algunos estudios que, en lugar de ajustarse a un contexto concreto y específico, nos recuerdan características generales, muchas veces interdisciplinarias, en relación con la reflexividad desde un punto de vista metasemiótico, común a diversas artes y ciencias del lenguaje. Como señalamos

---

<sup>6</sup> Evidentemente el caso de Alter y el Quijote constituye una excepción, como lo es toda la obra cervantina, ineludible punto de partida para los estudios alusivos a nuestro tema.

anteriormente, todas sus formas y modalidades son, en definitiva, manifestaciones de la propiedad refleja que puede desarrollar el signo lingüístico cuando se posiciona como sujeto y objeto de la enunciación. Conforme a esta prerrogativa, algunos estudios de Barbara Babcock, Steven Bartlett o Winfried Nöth han resultado de gran valía por la amplitud de sus definiciones y las variantes que ofrecen sobre el tema, así como por recordarnos a los pioneros de la semiótica y la importancia de los trabajos de Charles S. Peirce o Bertrand Russell.

### 1.1. Aproximaciones teóricas

Como veremos en los próximos apartados, resulta casi imposible evitar el ya habitual recorrido etimológico por términos y autores pioneros en los estudios acerca de la reflexividad, por lo que, conforme a lo dicho, también nosotros damos cuenta de esos hitos fundamentales, tratando de ofrecer, no obstante, una visión sintética como la que proponemos a través de un breve catálogo de citas emblemáticas. Hay que recordar también que la noción de reflexividad ha estado ligada en las ciencias del lenguaje en general, y en la literatura en particular, a la delimitación semántica de prefijos que connotan la idea de ensimismamiento del mensaje sobre sí mismo (*auto*, *meta*) y, a su vez, sobre el código que lo produce. Si hacemos un breve *racconto* encontraremos ejemplificada la cuestión en nociones que representan distintos *metaniveles*, como la de *función metalingüística* de Roman Jakobson (*Ensayos de lingüística general*, 1963) —el mensaje se refiere al propio código—, la propia noción de *metaliteratura* promulgada por Roland Barthes (1967) —la literatura que se refiere a sí misma—, o también, para el caso de una de las formas de transtextualidad de las que

habló Gérard Genette en su *Palimpsestos* (1989), la que establece la relación crítica de un texto con otros textos: la *metatextualidad*<sup>7</sup>.

Puede verse con claridad hasta el momento que, a través de la etimología de sus términos más representativos, la reflexividad y sus derivados tienen en común la alusión a una doble referencialidad que, al decir de Ródenas (2005), “por un lado remiten a una historia armada con elementos referenciales, abstractos o concretos, reconocibles en el mundo empírico y por otro, se refieren a sí mismos en cuanto procesos o productos de escritura y objetos dados a la interpretación” (p. 44). Para el caso de la literatura, estos últimos pueden abarcar desde el propio código (la lengua), hasta la reflexión sobre sus procedimientos, convenciones, e incluso la misma institución literaria. Esta forma de repliegue o autocontemplación acerca la literatura, parafraseando a Gil (2001), a una suerte de intransitividad que nos lleva a hablar de reflexividad como una doble referencialidad.

## 1.2. La reflexividad y sus formas. Del signo a la novela

A la hora de estudiar la reflexividad es conveniente tener presente la referencia general del fenómeno como uno *metasemiótico*. Compartimos el enfoque de Nöth (2007), quien declara en la introducción de su estudio *Self-Reference in the Media*:

Our own point of departure is a semiotic one: any sign that refers to itself or to aspects of itself is a self-referential sign. Signs that do not refer exclusively to themselves but only to parts, aspects, constituents, or elements of themselves are self-referential to a degree that remains to be specified (p. 8)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> La designación de metaniveles fue propuesta por Leopoldo Sánchez Torre (1993). Más que por su originalidad, por su sensatez y coherencia, dicha terminología nos ha parecido digna de tener en cuenta a lo largo de nuestra investigación.

<sup>8</sup> Robert Stam (1999) establece una definición aplicable a estos gradientes en relación a la reflexividad que denominará como “coeficiente” y que abordamos más adelante en el apartado dedicado a la constitución de nuestro modelo de análisis.

Nöth insiste en su texto en que los términos derivados conservan en su totalidad esa propiedad refleja que es, en esencia, una forma de autorrepresentación que se aprecia en diversas ramas del conocimiento con pareja connotación y que en todas tiene el mismo punto de partida, derivado de la capacidad que tiene cualquier sistema semiótico para desdoblarse y no solo referirse al mundo, sino a sí mismo como parte de este, dando cuenta de su propia autopercepción. La postura de Nöth se ve reflejada también en un estudio previo de Manuel Sacristán (1990), quien en su *Introducción a la lógica y al análisis formal* sostiene que necesitamos “otro lenguaje, llamado frecuentemente *metalenguaje* del primero, que es el *lenguaje-objeto* o lenguaje de grado cero” (1990, p. 68).

Son varios los autores que han señalado la ambigüedad que conlleva el término *reflexividad* y su campo semántico más cercano, ya que de manera inmediata pensamos tanto en el reflejo como en la reflexión como dos caras de significados para una misma moneda significativa. Sin embargo, esta aparente dicotomía, en lugar de resultar opaca por su doble valencia, para nosotros resulta enriquecedora, según lo dicho anteriormente en relación a ese carácter dual<sup>9</sup>.

Otro de los inconvenientes en torno a la reflexividad y sus derivados transita sobre la cuestión de si es pertinente considerar, como se ha hecho en ocasiones con la metaliteratura y, sobre todo, con la metaficción, que se trata de un género o de un modo, o bien, como proponemos, una dimensión que presenta diversas estrategias, prácticas y gradientes en una misma *dominante* capaz de manifestarse en cualquier género literario, pero teniendo en la novela su mayor grado de recursividad, por ser, parafraseando a Hutcheon (2013), el más narcisista de todos ellos<sup>10</sup>. En este sentido

---

<sup>9</sup> Lucien Dällenbach en su ya clásico texto *El relato especular* (1991) da cuenta de buena parte de esta cuestión en torno al tema de la mise en abyme, recordando que el origen del término se vincula tanto a la idea de reflejo como a la del ensimismamiento derivado de los distintos niveles diegéticos y sus respectivos marcos insertados, evaluando la pertinencia de asociar el término tanto al símbolo del espejo como, en el ámbito de la heráldica, al del blasón.

<sup>10</sup> Tal y como lo menciona Antonio Gil (2001) en su tesis, recuperando el posicionamiento teórico de Robert Spire, la metaficción puede entenderse también como un modo, siempre y cuando estemos de acuerdo en que este es sincrónico y se caracteriza, a diferencia de los textos meramente referenciales, por su “opacidad y atención al lenguaje mismo” (p. 43).

conviene hacer algunas otras aclaraciones previas. Un problema que no abordaremos y que será aludido de manera puntual cuando nuestro estudio lo amerite es el de la definición misma del género novelístico. Dicho tema suele tener su *quid*, atinente a la reflexividad, en la oposición entre la novela realista decimonónica y las formas de novela que rechazan lo que Michael Boyd denomina *la falacia mimética* (1975), una novela con pretensiones de monopolizar la idea de *realidad* en un claro gesto de complacencia metodológica que acepta pasivamente *lo real* como lo dado, según palabras de Dotras (1994, p. 14). Esta característica también influye a nivel de la ontología del relato, al plantear, mediante un único nivel de realidad, una narración que no permite el debate en torno a sus fronteras ni su vínculo con la ficción. Por tanto, consideramos, *a priori*, todas las obras narrativas publicadas por los dos escritores estudiados bajo el criterio unívoco y genérico de *novela*, incluso textos como el *Manual de literatura para caníbales*, de Reig o *Grandes éxitos*, de Orejudo, ambos dotados de un ostensible componente ensayístico que más de un crítico ha señalado (Mora, 2016)<sup>11</sup>.

Tampoco es correcto ni operativo, según nuestro criterio, considerar la reflexividad (como ha sucedido con los binomios *auto* y *meta*) como una suerte de universal posmoderno, un fenómeno sintomático de estos tiempos, aunque resulta palmario que tal ligazón se intensifica en el periodo coincidente con dicha corriente y que en buena medida nuestra elección del término *dominante* se justifica por su innegable vínculo con la posmodernidad. Igual de evidente resulta que las primeras manifestaciones de la literatura como espejo de sí misma se remontan a los orígenes del medio artístico y son célebres incluso desde tiempos homéricos<sup>12</sup>. Claro está que ha pasado mucho tiempo desde entonces, pero no por ello debemos olvidar el costado

---

<sup>11</sup> Somos conscientes de que nuestra decisión es una toma de posición, pues, no sin razones de peso, el *Manual* también ha sido definido como un ensayo novelesco y *Grandes éxitos* puede ser visto, sin dudas, como una compilación de relatos metatextualizados por el propio autor a través de prólogos e introducciones que ofician de eje común (novelístico), a la vez que considerarse una característica particular de cada uno.

<sup>12</sup> Resulta ilustrativo de nuestra concepción una suerte de protoforma de autorreflejo, que tiene lugar en *La Odisea* cuando el personaje epónimo escucha a través del canto del aedo Demódoco su propia historia y él mismo, a partir de tal revelación, decide continuar con su relato frente al rey de los feacios. Somos conscientes de la inmanencia de la reflexividad en la historia de la literatura, un principio tan contingente como necesario.



transhistórico del asunto —que abordaremos en relación a las prácticas de la reflexividad—, amén de conocer y tener en cuenta la corriente historicista del fenómeno. Según nuestro marco teórico, así como la literatura se encuentra ligada a las distintas formas de autorreferencia desde su mismo origen, también es posible argumentar (y parte esencial de este trabajo) que la autoconciencia lo está a la novela, pues se halla en la génesis del género.

### 1.3. La babel terminológica: hacia un intento clarificador

Es momento de abordar la cuestión terminológica que aquí hemos titulado *babel* en alusión, como se ha hecho en tantas investigaciones, al relato bíblico sobre el origen de las lenguas. Otras denominaciones del problema como la de *esclerosis* a la que se refiere Gil (2001, p. 19) o la de *jungla* que aplica Pardo (Gil y Pardo, 2018, p. 75) dan cuenta del carácter plural e inestable de la situación, así como de la variedad y el nivel de confrontación existente. Sirve de ejemplo la siguiente *boutade* expuesta por Genette (1989):

Decididamente, no hay manera de arreglar este asunto de la terminología. Algunos dirán: ‘La solución está en hablar como todo el mundo’. Desafortunado consejo. Sería aún peor, pues el uso está empedrado de palabras tan familiares, tan falsamente transparentes que se las emplea a menudo para teorizar a lo largo de volúmenes o coloquios sin ni siquiera preguntarse de qué se habla. (p. 14)

La cita del crítico expresa con claridad la dimensión del problema aún no resuelto de la terminología.

Ciertamente es problemático el cruce constante de términos que plantean excepciones y subcategorías las unas dentro de las otras, que dan una vuelta de tuerca a una determinada noción por agregar un matiz, pero olvidan la coherencia del conjunto y son pocas las veces en que parecen demostrar un interés real por la desambiguación. Un ejemplo de esta falta de consistencia es la que apreciamos en la utilización del adjetivo derivado del término *metaficción*, que a veces toma la forma de

*metafictivo*, otras la de *metaficticio* y en ocasiones la de *metaficcional*. Como se habrá podido advertir desde el principio de este trabajo, nosotros hemos optado por esta última forma, más generalizada por la filiación angloamericana de su tradición teórico-crítica. Si bien no tenemos más motivos que objetivamente nos la hagan preferible a las demás variantes, sí la destacamos de aquellas radicadas en *ficticio*, presentes con otro significado en el uso general de la lengua con el que, por la naturaleza de nuestra tesis, no comulgamos totalmente.

### 1.3.1. EL ORIGEN DEL PROBLEMA Y UNA POSIBLE SOLUCIÓN

Como lo expresamos al comienzo, es conveniente tener en cuenta que el origen del término *reflexividad* está ligado a las ciencias del lenguaje y que sus primeras referencias se hicieron dentro del ámbito de la semiótica y la semiología. Sin embargo, debido a la pluralidad de disciplinas que pueden entrar en la órbita de estas ciencias, el problema de la terminología comienza casi simultáneamente con el inicio de su estudio. En cuanto a su asociación con las humanidades y particularmente con la literatura, Robert Stam (1999) da cuenta de esas primeras apariciones:

El término fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. En el sentido más amplio, la REFLEXIVIDAD ARTÍSTICA se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción. (p. 228)

De esta definición de Stam nos interesan varias cuestiones: la primera, que da un amplio espectro de referencia, acorde en buena medida con nuestra concepción y criterio, que adoptamos de Pardo (2015, 2017), de concebir la reflexividad como esa dimensión suprema (dominante) que alberga al resto de los metaniveles contenidos; la segunda, por introducir el término *autorreflexión*, que será de nuestro interés, pero no entendido a la manera de Stam, como sinónimo de *reflexividad*, sino a la de Pardo (2015, p. 58), como una reflexividad que se manifiesta en forma de comentario,

meditación o forma sucedánea; en tercer lugar, porque Stam alude a la recepción de la obra de arte y con ello al papel del lector en la reflexividad posmoderna que tan bien estudiaron, entre otros, Hutcheon y Waugh —dentro de la escuela anglosajona— y Dotras y Lozano (por citar solo dos de las críticas que más requerimos al respecto) —dentro del ámbito de la escuela española—.

Si tuviéramos que arriesgar algunos de los factores por los cuales se manifiesta la esquizofrenia terminológica (permítasenos otro neologismo derivado de la clínica) que lleva la mayor parte de las veces a no poder evitar la ambigüedad referencial, podríamos decir que esto sucede porque la crítica, al momento de establecer categorías conceptuales, se rige por principios similares a los de las obras que estudia, es decir, acorde a una lógica semejante a la que se aplica en el terreno de las creaciones ficcionales, procurando una coherencia que solo se sostiene internamente, en relación a la obra que estudia, no pudiendo trasladarse (aplicarse) a otros textos. Esto se explica porque como críticos, en ocasiones, nos comportamos del mismo modo que los narradores, creando un mundo propio que solo resulta consistente dentro de sus propias fronteras, pero que entra en conflicto cuando pretendemos aplicar las categorías de ese universo al de otros textos críticos. Para sumar complejidad al asunto, tratamos con conceptos e ideas que por su carácter abstracto y metalingüístico también son autorreferenciales y tienden a girar dentro de su propia órbita, haciendo que, cuando seleccionamos el mismo vocablo para aplicarlo a un texto crítico diferente, que se refiere a obras distintas, estemos eligiendo también toda la carga semántica del término, con su historial de usos previos incluido. Por lo tanto, cuando nos valemos de una definición cualesquiera, con el mero uso del término, incluso si lo aplicamos en sentido contrario, nos vemos envueltos en un movimiento paradójico de negación y confirmación del que la palabra elegida, lejos de ser unívoca en su designación, continúa perpetuando en buena medida esa esclerosis de la que habla Gil.

Dentro de la *babel* de la que hablamos, probablemente solo el uso y el tiempo sean los que determinen qué modelo perdura, siempre sujeto a revisión. Sin embargo, parecen existir ciertas líneas de investigación que pueden llegar a darnos las pautas

para una posible solución del asunto (al menos parcialmente). Quizás parte del remedio pueda hallarse en el enfoque mismo del modelo. En nuestro caso, en lugar de hacer uso de una taxonomía externa, pensada únicamente para la clasificación de las distintas novelas en tipos o categorías, abogamos por un modelo que tiene en cuenta también las distintas estrategias reflexivas o recursos que pueden usarse para el abordaje de textos específicos: una taxonomía interna, en palabras de Zavala (2007). Para tal propósito, tomamos como punto de partida el modelo de Pardo, que incorpora categorías de Genette (1989), Hutcheon (2013) y otros estudiosos, y lo desarrollamos con algunas contribuciones propias.

Si hacemos una revisión del asunto terminológico es posible advertir ciertas generalidades. Podemos decir que hasta finales de los años 70 y principios de los 80, de manera indistinta o muy poco discriminada, se utilizaban tanto los términos derivados de la teoría continental europea como los de la escuela anglosajona para nutrir el “arsenal terminológico” (Orejas, 2003, p. 43) que conocemos actualmente; sin embargo, a partir de ese momento, los derivados anglosajones han sido los triunfadores, teniendo un mayor peso en los artículos e investigaciones que se escriben hoy en día. Nuestro objetivo radica en indagar cuáles son las formas que resultan más convenientes para nuestro propósito.

### 1.3.2. UN CATÁLOGO, UN CAMINO, UNA TRADICIÓN

Como hemos mencionado al comienzo, la cuestión terminológica ha sido abordada a través de una perspectiva diacrónica por una gran cantidad de investigadores, por algunos de los más significativos autores dentro de la crítica anglosajona —como es el caso de Christensen (1981) o de Waugh (1984) (probablemente los pioneros en emprender un rastreo del término)—, o más recientemente, dentro del ámbito español, por otros críticos de renombre como Sobejano, García, Dotras, Gil, Orejas. Por lo tanto, si bien resulta necesario conocer y tener presente dicho recorrido para comprender su evolución cronológica, parece vano el esfuerzo de repasar nuevamente de forma exhaustiva el origen de la reflexividad.

Sin embargo, existen ciertos momentos y obras que deben ser mencionadas, aunque no sea sino sucintamente, por representar un hito en nuestro ámbito de estudio y un grupo de referencias más o menos recurrentes en nuestra tesis. Por tal motivo, incluimos a continuación un breve resumen que condensa fragmentos de textos pertenecientes, en su mayoría, a las tres primeras décadas de investigación referente al tema de la reflexividad, por ser estos los que han asentado la terminología que aún hoy es motivo de debate, así como algunas referencias a las últimas décadas, atendiendo a variantes y reivindicaciones teóricas en relación con aquellas entendidas como fundamentales. Citamos las definiciones que presentan un enfoque consciente del problema y, al decir de Orejas (2003), de los “rasgos o aspectos más acusados en los textos metafictivos” (p. 15).

—1957—

Jean Paul Sartre (1977) en su prefacio a la novela de Nathalie Sarraute *Portrait d'un inconnu* describe la nueva dimensión reflexiva de cierta novelística francesa con el término antinovela: “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” (p. 9)<sup>13</sup>.

—1963—

Lionel Abel publica su obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, en la que alude a *Hamlet*: “for the first time in the history of drama, the problem of the protagonist is that he has a playwright’s consciousness” (p. 57).

—1967—

John Barth en el artículo “The Literature of Exhaustion” resignifica la noción de agotamiento en que el proceso de reflexividad puede derivar y apunta a una suerte de saturación del mismo que se enfatiza en relación con la posmodernidad. Esto resulta ejemplar en algunas novelas de la generación de nuestros narradores en las que el mecanismo reflexivo parece extremarse sin

---

<sup>13</sup> Si bien apuntamos, centrada, la fecha original de publicación, hacemos referencia también a la versión que finalmente hemos consultado, como se deduce de la inconcordancia entre algunas de estas.

por eso llegar a ser problemático: “I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intelectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities—by no means necessarily a cause for despair—” (p. 64).

—1967—

Roland Barthes escribe *Ensayos críticos*, texto en el que reflexiona desde una perspectiva metasemiótica sobre la reflexividad: “la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y . . . la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto” (p. 128).

—1967—

Jean Ricardou en *Problèmes du nouveau roman*, al igual que Barth, retoma el tema de la reflexividad y sus procedimientos, atendiendo particularmente al fenómeno del abismamiento de la obra dentro de la obra y a la ambigüedad desatada por la simbología del espejo y del blasón. Por su parte, hace mención a un término, *narcisismo*, que con el paso del tiempo se volvería esencial para obras capitales de la reflexividad, como la de Hutcheon. Dice el crítico: “Si la *mise en abyme* puede definirse como un narcisismo, la microhistoria que ella produce es un espejo” (Ricardou, 1967, p. 182).

—1970—

William Gass en *Fiction and the Figures of Life* aplica por vez primera el término metaficción: “Many of the so called antinovels are really metafiction” (p. 25).

—1970—

Robert Scholes publica en la *Iowa Review* “Metafiction Again”, siendo pionero en señalar la unificación de creación y crítica de las obras posmodernas por medio de la reflexividad, dando unidad, además, a las propuestas de Gass, estableciendo la metaficción propiamente como un campo de estudio: “metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself” (p. 106).

—1972—

Claude Mauriac reconoce la complejidad del fenómeno de la reflexividad con el vocablo *aliteratura*: “La literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo” (p. 42).

—1975—

Robert Alter escribe una de las obras más representativas de los estudios sobre la reflexividad autoconsciente, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, y define estotipo de novela: “A self-conscious novel, briefly, is 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” (p. x).

—1975—

Del mismo año es el estudio de Michael Boyd *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, en el que el autor señala que la virtud de la novella moderna radica en su capacidad de replegarse sobre sí misma, ya que “the reflexive novel seeks to examine the act of writing itself, to turn away from the project of representing an imaginary world and to turn inward to examine its own mechanism” (p. 7).

—1977—

*Le récit spéculaire* de Lucien Dällenbach representa una vuelta de tuerca al trabajo iniciado por Ricardou. En esta obra se profundiza en lo que será una de las estrategias centrales de nuestro modelo, la *mise en abyme* (con propósito autoconsciente), recurso basado en la especularidad y la duplicación: “Es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991, pp. 15-16).

—1980—

Linda Hutcheon ingresa en el escenario crítico con un texto clásico sobre reflexividad y metaficción: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. La canadiense será una de las primeras en definir de manera acabada y consistente el concepto de metaficción: “‘Metafiction’ as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (2013, p. 1).

—1980—

Steven Kellman publica en el mismo año *The Self-begetting Novel*, texto fundamental para estudiar la reflexividad que tiene lugar en la llamada novela autogenerativa, que “projects the illusion of art creating itself... It is an account, usually 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. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins where it ends” (p. 3).

—1981—

Inger Christensen con *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Stern, Nabokov, Barth and Beckett* vuelve a reflexionarse sobre las fronteras de la ficción y las categorías clásicas de autor, narrador y lector a través de la reflexividad: “Metafiction deals with question essential to any novelist: the narrator’s conception of his own role and art, and of the reader. Writers are, to a lesser or greater extent, conscious of these relations, but the metafictionist differs by making these questions the subject of his work” (p. 13).

—1981—

Raymond Federman publica *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, en donde introduce un término de Segundo orden, pero a través de un tema primordial para la reflexividad posmoderna, el alcance de la ficción: “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 . . . This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality” (p. 7).

—1982—

Larry McCaffery en *The Metafictional Muse: the Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass* combina la posición ontológica de Federman con la revisión de la tradición que señala Alter y afirma que son metaficcionales las obras “which examine fictional systems, how they are created, and the way in which reality is transformed by and filtered through narrative assumptions and conventions” (p. 5).

—1984—

Patricia Waugh publica *Metafiction: Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, profundizando la senda marcada por Alter y Hutcheon y completando la Trinidad en relación con el estudio de las fronteras entre realidad y ficción en la novella metaficcional: “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” (2001, p. 2).

—1985—

Con su obra *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Robert Stam elabora un estudio comparativo de carácter intermedial que evidencia el peso de la reflexividad en la posmodernidad y su potencial como herramienta para reflejar y reflexionar sobre su propia condición de objeto artístico: “The penchant for reflexivity must be seen as symptomatic



of the methodological self-scrutiny typical of contemporary thought, its tendency to examine its own terms and procedures" (p. xiv). En esta obra propone, entre otros, el término *coeficiente* para aplicarlo a los diversos gradientes que miden la presencia de la reflexividad.

—1989—

Gérard Genette, con su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, contribuye con el estudio del fenómeno de la reflexividad (sin usar el término) al profundizar en las distintas formas de "transtextualidad o transcendencia textual" que pueden estar presentes en una obra literaria, es decir, en el "conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular" (p. 9). Su aporte resulta fundamental para sentar las bases narratológicas de nuestro modelo.

—1989—

Brian Stonehill cierra la década con *The Self Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Siguiendo la senda de Alter, el crítico se refiere a la reflexividad a través del género autoconsciente como "an extended prose narrative that draws attention to its own status as fiction" (p. 2).

—1998—

Hacia finales de la década de los noventa, trabajos como los de Jeffrey Williams *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition* parecen reivindicar el lugar prioritario de la reflexividad en sintonía con nuestra consideración de dominante: "the predominant trope motivating or defining narrative is not mimesis or referentiality, but narrativity or reflexivity" (p. 2).

—2006—

Entrados ya en el Segundo milenio, estudios como los de Samuel Amago (*True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*) parecen mirar con optimismo el lugar histórico de la metaficción en la literatura española contemporánea: "I argue that in the hands of the best Spanish novelists postmodern metafiction functions as a celebration of literary difference and subjectivity, an important critical reassessment of the historiographical enterprise, and, above all, a useful reevaluation of the role that narrative plays in the understanding of human consciousness" (p. 14).

—2009—

Al final de la primera década del S. XXI, Regina Rudaityté señala en *Postmodernism and After: Visions and Revisions* un gesto regresivo de los recursos de la metaficción hacia las prácticas

conservadoras de la reflexividad: “Metafiction, postmodernist experiment with narrative technique, attacks on mimetic referentiality, delight in popular culture became mainstream, they lost their subversive power and shock effect and no longer produce the effect of novelty; thus to reach alterity the postmodernist and modernist novel are deconstructed: old, pre-modern forms are used to achieve defamiliarization” (p. 1).

—2016—

Bien entrada la segunda década del siglo, studios como los de Jan Alber, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, parecen destacar de las ficciones del posmodernismo tardío su predilección por una reflexividad de lo imposible por encima de lo verosímil: “Hence one might argue that what postmodernist narratives do is to blend our actual-world encyclopedia with the encyclopedias of certain well-known genres by using the impossible narrators, characters, times, or spaces of the latter in the context of otherwise realist narratives — and this merging of encyclopedias creates the estranging effects of many of the self-reflexive metafiction of postmodernism” (p. 13).

#### 1.4. Reflexividad: hacia un modelo de estudio

Tal y como lo hemos ido anticipando, el modelo que está presente en la obra crítica de Pardo es el que hemos decidido aplicar aquí para el análisis de las veinte novelas de los dos narradores en cuestión. Con nuestro aporte, pretendemos adherirnos a una tendencia no mayoritaria dentro de los estudios dedicados a la reflexividad. Según lo dicho, la mayor parte de los textos críticos pertinentes (sobre todo en el área de la metafiction) ha buscado la confección de sistemas de carácter taxonómico externo, útiles para la clasificación de los distintos textos desde la óptica de la reflexividad, pero insuficientes para lograr una mayor precisión analítica por no proponer — como creemos que es lo suyo — una serie de estrategias aplicables a textos específicos que pueden combinar y sustituir categorías previas, considerando, además, las distintas prácticas *meta* llevadas a cabo a lo largo de la historia de la literatura. En este punto coincidimos con Zavala (2007), quien propone el término *meta-taxonomía* como una combinación de modelos externos e internos que permite, no solo el reconocimiento de los tipos de textos, “sino de los recursos retóricos puestos en juego

en cada texto particular” (p. 149). Ejemplo de una taxonomía de tipo externo es, y en esto coincidimos también con el crítico mexicano, la que propone Linda Hutcheon en su *Narcissistic Narrative*. Nuestro modelo, por el contrario, busca pasar de la taxonomía general a una particular de tipo híbrido, tomando como punto de partida las nociones centrales de la propia Hutcheon, Alter y Waugh, tal y como han sido reelaboradas por Pardo, sustituyendo, cuando es pertinente, los términos que promueven la ambigüedad o la imprecisión, llegando así al desarrollo de nuestra propia *meta-taxonomía*. Consideramos también algunos aportes de la crítica en español que vienen a complementar nuestro trabajo con matices que son, en buena medida, confirmaciones y alternativas. El interés del modelo de Pardo radica en la capacidad que sus categorías tienen para respaldar la máxima de que *toda taxonomía es una hermenéutica*. Es este el punto fundamental que permite la anterior transición de lo general a lo particular, pero también el que posibilita que nuestra propuesta, al aplicar una determinada noción o categoría, esté aplicando a la vez una interpretación que obliga al fundamento, para no engrosar la lista terminológica con esos indeseables neologismos que rechaza Gil. Con un modelo meta-taxonómico se reduce dramáticamente la posibilidad de que se le oponga otro que no tenga una taxonomía igualmente consolidada, y con ello, mitigar el problema de la terminología que enunciara Genette en sus *Palimpsestos* (1989). Sin embargo, sabemos que “ninguna taxonomía puede escapar, por su propia naturaleza, de la falacia descriptiva y de la falacia tautológica” (Zavala, 2007, p. 151), por lo que tampoco nuestro modelo es infalible. Antes de pasar al análisis de cada uno de sus componentes —las estrategias y prácticas sobresalientes—, corresponde referirnos a aquellas otras nociones que también ofician de marco para definir la reflexividad como la dimensión primera de nuestro modelo.

### 1.5. Los cimientos de la reflexividad: Alter, Hutcheon, Waugh

Si existe un aspecto consensuado en el que no arriesgamos siquiera un atisbo de originalidad es en el relacionado con la inclusión de tres de los autores fundamentales de nuestro marco teórico. Nos referimos a los principales exponentes de la escuela anglosajona, ya clásicos e ineludibles para el acercamiento a la reflexividad: Robert Alter, Linda Hutcheon y Patricia Waugh.

De la gran cantidad de conceptos que los autores manejan, hemos decidido centrarnos en un número acotado pero transversal para nuestro estudio. Para el caso de Alter, evidentemente, explotamos la noción de *autoconciencia*, pues tiene dentro de sus fundamentos la consideración del *Quijote* como punto de partida de su obra, a lo que nos adherimos por ser la de Cervantes la primera novela moderna también por ese mismo aspecto. Evidentemente, nuestros narradores presentan una veta cervantina más que constatable<sup>14</sup>.

En relación con la obra de Hutcheon, la consideración de su enfoque *narcisista* de la narrativa resulta imprescindible, como ya esbozamos al referirnos al paso de la modernidad a la posmodernidad. Sucede, por tanto, que está presente, incluso en la recuperación del mito de Narciso, la propiedad dual —refleja y reflexiva— de la literatura y específicamente de la novela como género. Además, dicha propiedad narcisista, aplicada al contexto de la posmodernidad, arroja sobre la novela dos nociones que resultan vitales para nuestro enfoque. Hablamos de las de *paradoja metaficcional* y *metaficción historiográfica*, estrechamente relacionadas entre sí en tanto que formas de poner en tela de juicio el pacto ficcional clásico y algunas de sus ideas esenciales, como las de *verdad* y *verosimilitud*, y con ellas, la de *historia* en el sentido tradicional del término. También tomamos para nuestro modelo buena parte de las categorías aplicadas a la metaficción por la crítica canadiense, haciéndolas extensivas a

---

<sup>14</sup> Una de las derivas naturales de esta tesis es la profundización en esa herencia cervantina en los dos narradores aquí estudiados, pudiéndose extender a otros autores de su generación, aspecto en el que la reflexividad juega un rol preponderante junto a otros rasgos como la ludicidad y el dialogismo, por citar solo algunos.

la reflexividad, como sus cuatro categorías clasificatorias esenciales (*lingüística* y *diegética; abierta y encubierta*).

Con respecto a la tercera en la lista, Waugh, nos centramos en su abordaje de la relación entre el mundo ficcional y el mundo *real*, en los cuestionamientos a las acepciones tradicionales de tales nociones (*realidad* y *ficción*) y sus respectivos estatutos ontológicos. Resulta de particular interés para nuestro trabajo la profundización que la crítica hace en la capacidad de la metaficción para hablar de la realidad además de la literatura. Particular relación tiene este último punto con la visión que Waugh presenta de la metaficción y especialmente con su noción de *frame-break*. Waugh estudia la ruptura de los marcos ontológicos del relato que considera como una de las grandes diferencias entre la metaficción moderna y la posmoderna, a saber, el planteamiento intrínseco dentro de la obra literaria de la problemática sobre qué es y qué no es *real*. Al poner el énfasis en los distintos niveles ontológicos que cortocircuitan los diversos planos de *realidad* tiene lugar el cuestionamiento mismo de las fronteras entre la literatura y la vida, pudiendo ser vistas e interpretadas (según la crítica) ambas como relatos.

#### 1.5.1. ALTER Y LA AUTOCONCIENCIA

El autor de *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975) da una serie de características que son de gran utilidad para el reconocimiento y clasificación de la autoconciencia. Alter (1975) define la novella autoconsciente de la siguiente manera:

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 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. (pp. x-xi)

El crítico neoyorquino entiende que la autoconciencia debe ser exhibida de manera consistente a lo largo de todo el desarrollo de una obra, llegando a hacer de dicha exposición del artificio un acto sistemático: “I would lay equal stress on the ostentatious nature of the artifice and on the systematic operation of the flaunting”

(1975, x). Por nuestra parte, creemos que no son la cantidad ni la repetición criterios únicos ni fundamentales, sino contingentes, pues tal y como sostiene Pardo (2015), existe la posibilidad de que una obra sea considerada autoconsciente aunque las revelaciones de ese carácter de artificio sean puntuales (episódicas), siendo el factor determinante la incidencia en la estructura: “no porque tenga que estar presente de manera constante –por ser sistemática– sino porque es imprescindible para su interpretación –por ser sistémica–” (p. 62)<sup>15</sup>. Si una obra presenta una secuencia o marcador autoconsciente que resulta central para determinar el carácter de la misma como tal, no será necesario de más muestras que refuercen el dictamen. Un único elemento autoconsciente puede resultar tan revelador del carácter de constructo de una obra como un arsenal de manifestaciones, ya que la incidencia puede ser igualmente sistémica, sin ser sistemática.

Otro elemento de nuestro interés señalado por Alter radica en las implicaciones de la autoconciencia, pues la aparición de un marcador de esa índole es entendido como desafiante de todo un conjunto de convenciones y tradiciones literarias, entre ellas, el clásico pacto ficcional. Las formas en que puede tener lugar ese desafío son múltiples y es en dicha heterogeneidad en la que descansa la riqueza de tal sofisticación reflexiva, en las innumerables formas que tiene la obra de arte para hacer posar la atención del lector en su identidad construida, incluso ese tipo de novela que parece dar al elemento lúdico un rol preponderante: “the kind of novel that expresses its seriousness through playfulness, that is acutely aware of itself as a mere structure of words” (Alter, 1975, p. ix). Es esa ludicidad la que será tenida en cuenta por Pardo como un rasgo definitorio de las prácticas o propósitos de la reflexividad, lo que deviene en un vínculo directo con el *ars narrandi* de nuestros narradores.

Según lo dicho, resulta palmario que la autoconciencia tiende a vulnerar los límites tradicionales de la semántica mimética, es decir, la ontología clásica del relato, ya que la aparición de ese ruido comunicativo que puede suponer la exhibición del

---

<sup>15</sup> Tal y como profundizamos en el último apartado, la crítica Ana María Dotras (1994) también destaca la consideración episódica de la autoconciencia como suficiente para la clasificación metaficcional, siempre y cuando su incidencia lo justifique.

truco, del artificio de la literatura que se reconoce como tal, deviene en un planteamiento que trasciende la homogeneidad de un único nivel de *realidad*, uniforme y sin fisuras. Esto no significa, sin embargo, que una novela enmarcada en el *realismo* no pueda contener marcadores autoconscientes, sino que lo que se pone realmente en entredicho es el pacto ficcional tradicional. Una novela autoconsciente, es decir, cuya reflexividad autoconsciente sea central en la obra como organismo, estará reflexionando sobre su propia condición de constructo a la vez que indagando acerca de su capacidad para la representación de la *realidad*:

Ontological critique in the novel, moreover, is carried on typically not as discursive exposition but as a critical exploration through the technical manipulation of the very form that purports to represent reality . . . intended in various ways to draw attention to fictional form as a consciously articulated entity rather than as a transparent container of 'real' entities. (Alter, 1975, p. x)

Para Alter el modo en que se produce esa exhibición (*flaunting*), ese alarde de la forma, está vinculado también al proceso constructivo de una obra y una novela autoconsciente suele dar cuenta de dicha cuestión. Esta exhibición, en cualquiera de sus formas, tiene como objeto concientizar al lector de que las claves del proceso creativo están contenidas en la propia novela y son responsabilidad del narrador autoconsciente: “This novelist, in other words, pointedly ask us to watch how he makes his novel, what is involved technically and theoretically in the making, as the novel unfolds” (Alter, 1975, p. xiii).

Es lógico suponer que una mayor revelación de las condiciones en que se ha construido un texto —algo así como el privilegio del tramoyista— pueda ser también un puente para acercar al lector a la potencial dimensión crítica que la obra contiene, una invitación sugerida a partir del conocimiento más o menos explícito de los mecanismos de construcción empleados por el novelista. El comienzo de esta revelación del método a través de la forma coincide para Alter con el nacimiento de la novela moderna con Cervantes: “Literary criticism, its hould be noted, is intrinsic to the fictional world of *Quixote* and of all the self-conscious novels that follow it” (1975, p. 12). Esta perspectiva será retomada casi diez años después por Waugh (1984), quien

enfatisa el vínculo entre creación y crítica al punto de que para la autora son dos caras indisociables de la misma cuestión enmarcadas en el contexto de producción posmoderno. Sin embargo, dentro del conjunto de obras que no deben ser consideradas autoconscientes, aclara Alter, debemos tener en cuenta ese tipo de textos que, por su depurado uso del estilo y el metódico manejo de la forma puedan llegar a confundirse con aquellas. El trabajo sistemático sobre la forma, a nivel de ornamento, por ejemplo, puede ser una muestra clara de lo dicho, pues, en tanto que característica sostenida de manera constante a lo largo de un texto, podría generar una suerte de *efecto halo* que se malinterprete como una exhibición del artificio, no siendo en realidad nada más que un énfasis proporcionado por el estilo del autor.

#### 1.5.2. HUTCHEON: EL NARCISISMO, *ALWAYS*

La obra de Hutcheon gira en torno al carácter narcisista que la autora ve en la reflexividad como marca identitaria de la novela. Hutcheon (2013) recupera “an allegorical reading of the Narcissus myth in terms of narrative”, que tiene que ver con el carácter solipsista del personaje y, por tanto, de la novela como género representativo: “narcissism can be argued to be, not an aberration, but the ‘original condition’, of the novel as a genre” (p. 8). Sin embargo, la autora da una vuelta de tuerca al asunto al insistir no solo en los peligros que ese ensimismamiento conlleva, como en el caso de Narciso, “self-obsessed to the point of self-destruction”, (Hutcheon, 2013, p. 8), sino en la posibilidad de un nivel de conciencia superior a partir de la observación del propio reflejo, un estado de *autoconciencia* que lleve a la reflexión y al re-conocimiento.

Para Hutcheon la metaficción posmoderna (podemos hacerlo extensivo a nuestra visión de la reflexividad) alcanza ese segundo grado de autocontemplación a partir de la aceptación y superación de una paradoja —*the metafictional paradox*, como reza el subtítulo de su obra—. Esta se sustenta en dos necesidades yuxtapuestas, en la fidelidad e infidelidad simultánea del lector con relación al pacto tradicional de lectura, es decir, la necesidad de que aquel confíe en la capacidad de representación de la



realidad que la obra posee, al tiempo que tome conciencia de que esa representación, como el propio texto se encarga de evidenciar, es una muestra fehaciente de su condición de constructo. Se solapan, por tanto, el pacto realista y el metaficcional, de manera simultánea. El lector, habiendo perdido la inocencia, en lugar de alejarse debe tener un acercamiento que se vea reforzado en el texto autoconsciente: “The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused out ward, oriented to ward the reader” (Hutcheon, 2013, p. 7). Ya no es posible únicamente extrañarse, sino aceptar ese extrañamiento para poder seguir leyendo, para seguir dentro de la ficción.

En relación con el carácter narcisista de la novela, la canadiense interpreta ese aspecto paradójico como propio de la evolución del lector, de quien depende en buena medida que tal autoconciencia prolifere, no siendo una condición inmanente al texto, sino un aspecto en parte supeditado a la capacidad del hermeneuta.

Resulta de particular interés para nuestro trabajo la distinción que Hutcheon hace entre una metafiction de tipo diegético en cuanto que “conscious of their own narrative processes”, que pretende deshacer la diferencia entre “story telling” y “story told”, de otra que se destaca por su autoconciencia lingüística: “awareness of both the limits and the powers of their own language” (Hutcheon, 2013, p. 5). En ambos casos lo importante es la conciencia identitaria que el texto exhibe, el *flaunting* del que hablara Alter, dividido en dos categorías generales: “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon, 2013, p. 1). En la primera de estas, la obra se presenta consciente de su naturaleza diegética, es decir, un texto que se presenta a sí mismo como una narración, mientras que, en la segunda, la autoconciencia se expresa en relación a su carácter lingüístico, una novela, por ejemplo, que se expone como un constructo del lenguaje.

Otro elemento de la taxonomía de Hutcheon que ha sido de gran utilidad para clasificar las diferentes manifestaciones de ese narcisismo es el que separa la categoría abierta de la encubierta (*overt* and *covert*). La abierta implica un tipo de manifestación

más explícito, generalmente representado por una revelación irrevocable en relación a su carácter de artificio, ya lingüístico o diegético, mientras que la forma encubierta consiste en una presentación solapada de su autoconciencia que da lugar a un amplio espectro de posibilidades. Estas pueden oscilar desde sutiles muestras de su identidad narrativa o de su condición de producto del lenguaje, expresadas a través de casi imperceptibles manifestaciones. Dice Hutcheon (2013): “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious” (p. 7).

Dentro de los peligros que mencionamos en torno a la condición *narcisista* de la novela, uno de ellos tiene que ver con la ya mencionada literatura del agotamiento. No es sino hasta la posmodernidad cuando dicha característica alcanza cuotas de solipsismo tales que comienza a expresar tal síntoma, derivando en una recursividad exacerbada de su aparataje técnico, llevado en ocasiones a situaciones extremas, a una suerte de extenuación. Algunos teóricos sostienen que este narcisismo hipertrofiado no hace sino acompañar la evolución del *zeitgeist* posmoderno en relación con el capitalismo tardío, cuya lógica puede extrapolarse a la novela a través de la reflexividad: “Si este fenómeno por un lado es ‘posmoderno’, porque se basa en una nueva evaluación del pasado, por el otro es ‘híper’, porque intensifica el funcionamiento de la economía de la variedad y de la elección” (Lipovetsky y Serroy, 2014, p. 173).

El ensimismamiento que la reflexividad supone es una metáfora sintomática de la especularidad que esta contiene en la cultura del capital y la globalización. La autocontemplación acentúa el individualismo hasta dejar atrás lo prometeico —parafraseando a Hassan (1980)— para dar paso a lo narcisista. Según este crítico, dicho movimiento conlleva la pérdida de las posibilidades extradiscursivas del relato en pro de las discursivas y, con esto, la admisión y legitimación de una producción autorreferencial. Como veremos al analizar las obras de nuestros narradores, estos,

siguiendo en buena medida la recuperación de la narratividad que acompañó la posmodernidad literaria en España, no dejan de lado la referencialidad extratextual, sino que abogan por la comunión con las formas autorreferenciales. En ocasiones este ensimismamiento posmoderno encuentra en la reflexividad una suerte de antropoemía, de autoconsumo de su propio ser (Baudrillard, 2006), que transmite la sensación de estar agotando sus posibilidades recursivas que nos recuerda la idea de *literature of exhaustion* que mencionamos en torno a los textos de Barth (1967).

Debemos tener en cuenta que, más allá de lo dicho, existe una diferencia importante entre el narcisismo moderno y el posmoderno en relación con la reflexividad: su carácter autoconsciente. Este rasgo, en las obras modernas, no llega a alcanzar el nivel de trascendencia ontológica de la posmodernidad, a cuestionar las mismas fronteras entre realidad y ficción, entre literatura y vida. Como hemos mencionado, los múltiples planteamientos modernos se hacen a través de una reflexividad que se ocupa a nivel epistemológico, sin llegar a problematizar la cuestión de *lo real*. Tal distancia de niveles resulta ilustrativa en las palabras de Babcock (1980), quien se adhiere a la cuestión narcisista de Hutcheon:

Narcissus's tragedy then is that he is not narcissistic enough, or rather that he does not reflect long enough to effect a transformation from identity to identity with a difference. He is reflective, but he is not reflexive —that is, he is conscious of himself as another, but he is not conscious of being self-conscious of himself as another. (p. 2)

Ese *plus ultra* al que Babcock se refiere con “identity with difference” es, a nuestro entender, el que solo la autoconciencia de su propia condición de constructo puede aportar. Esa distancia entre un nivel y otro es la que posibilita y requiere un pacto ficcional eminentemente posmoderno, como el que representa la paradoja metafictional entre el lector y la obra de ficción, y por tanto, una forma de narcisismo superior como el que Hutcheon (2013) concibe:

Contemporary self-reflexive novels demand that the reader participates in the fictional process as imaginative co-creator. At the same time, they distance the reader by their textual self-consciousness. Like Narcissus in the Greek myth, the novel of today is

intensely aware of its own existence, continuously drawing attention to its own storytelling processes and linguistic structures<sup>16</sup>. (p. i)

Sin embargo, en las palabras de la misma Hutcheon siempre se encuentra presente, de manera explícita o en ocasiones soslayada, la advertencia de que la reflexividad no puede asociarse exclusivamente al ámbito de la posmodernidad o, al menos, que tal operación resulta inconveniente, pues, más allá de lo apuntado arriba, con respecto al posmodernismo como término cabe señalar otro recordatorio: “that ‘post’ is here too exclusive, too limiting, not to say too awkward and anticlimactic” (Hutcheon, 2013, p. 3).

### 1.5.3. WAUGH Y LAS FRONTERAS DE LA FICCIÓN

Así como Hutcheon cree que el narcisismo es una condición inmanente del género novelístico, una observación paralela hace Patricia Waugh (2001) respecto de la metaficción, la que, para la crítica británica, “is a tendency or function inherent in *all* novels” (p. 5). A diferencia de Alter y Hutcheon, en lugar de hablar de autoconciencia y narcisismo, Waugh concentrará sus esfuerzos en ese término (*metaficción*). La mirada de la crítica resulta especialmente eficaz y productiva para la evolución del proceso de purificación terminológica atinente a la *babel* de la que hablábamos anteriormente, ya que, además de alcanzar una mayor precisión, recupera parte de las consideraciones realizadas por otros teóricos, al punto de que su obra se vuelve una síntesis depurada de lo que hasta entonces era el estado de la cuestión de los estudios metaficcionales, disgregados terminológicamente en toda una serie de derivados de diversa índole (*surfiction, fabulation, self-begetting novel*, etc.)<sup>17</sup>. Dar prioridad a la definición de

---

<sup>16</sup> Coincidimos en este aspecto con Colapietro (2007), quien, sin negar la existencia transhistórica de la reflexividad, señala su énfasis posmoderno, al igual que lo hacemos nosotros a lo largo de nuestra tesis: “Reflexivity has beentaken to be a hallmark of postmodernity . . . There is unquestionably a warrant for doing so. For ours is manifestly a time in which self-reference, especially in its most intensified forms and paradoxical implications, is a pervasive and thus inescapable facet of our lives” (Colapietro, 2007, p. 33).

<sup>17</sup> Téngase en cuenta que la proliferación de obras y estudios referentes al tema alcanza en estos años su cenit, por lo que Waugh, amén de sus evidentes méritos, se encuentra en el momento de mayor ebullición de los estudios metaficcionales, como lo hace ostensible el catálogo de términos, obras y autores

metaficción de Waugh resulta imprescindible porque esta posee la capacidad de aunar buena parte de los términos análogos, coincidiendo con nuestra definición de reflexividad en su función de *dominante*, lo que permite una mayor clarificación de nuestro modelo, pero reconociendo a su vez los matices perceptibles en las definiciones de sus colegas (Federman, Scholes, Kellman), a diferencia de una taxonomía —en este punto— más generalista, como la de Hutcheon. Para Waugh lo que realmente homologa las definiciones alternativas del fenómeno es su capacidad de reflexionar sobre su propia naturaleza. Este punto resulta vertebral para nuestro trabajo, porque confirma lo que anunciamos al comienzo: que la aparente ambigüedad del término *reflexividad*, más que una debilidad, deriva en una controlada polisemia que no se aparta, sino que refuerza las acepciones fundamentales de aquel. Ahora bien, según la definición de Waugh ¿qué es lo que hallamos en ese carácter inherente de la metaficción? Si bien la crítica continúa por la senda transitada por Alter y Hutcheon, para aquella, sin embargo, la reflexividad está presente no como un género en sí, como propugna Alter desde el subtítulo de su obra (*The Novel as a Self-Conscious Genre*), sino como un modo (meta)ficcional inherente a cada texto, como sugiere el subtítulo de la suya (*The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*), que es el que opera en cierto tipo de escritura que “self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 2001, p. 2).

A nuestro entender el aporte más significativo de Waugh está relacionado con la segunda parte de su definición, en la que señala el poder de la metaficción en la posmodernidad para abordar la problemática de la ontología del relato, representada en la difusa frontera que separa la realidad de la ficción. Se destaca especialmente su noción de ruptura de marco o *frame break*, un concepto vital para la comprensión de dicho conflicto (y para nuestro modelo). Con el fin de ahondar en esta cuestión, Waugh

---

expuestos anteriormente. Quizás esto explique por qué su labor incluye la reorganización de cuestiones como la problemática terminológica.

(2001) se pregunta, primeramente, “what is a ‘frame’? What is the ‘frame’ that separates reality from ‘fiction’?” (p. 28). Partiendo de esta interrogante, desarrolla una serie de categorías que permiten dar cuenta de esta problemática, a fin de poder profundizar sobre el estatus ontológico del discurso literario-ficcional y la posibilidad de que este sea concebido de una manera tan artificial o *real* como la que posee el propio mundo extratextual, igualmente enmarcado que la ficción. Es por eso que, con el desarrollo de su noción de ruptura de marco, Waugh plantea la problemática posmoderna del solapamiento de los niveles diegéticos dentro de la ficción como una cuestión que, lejos de ser exclusivamente narrativa, puede llegar a tener su trasvase al mundo real a través de esa estrategia metaficcional: “Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels” (Waugh, 2001, p. 28). A través de la exposición de la ruptura del marco, Waugh (2001) demuestra cómo la literatura se hace consciente de su propia construcción y aprovecha intencionalmente esos cortocircuitos diegéticos como una forma de indagar en su funcionamiento interno: “one method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction” (p. 31).

Tanto el autoanálisis a partir del ensimismamiento narcisista como la extrapolación que permite dar cuenta de una realidad extratextual que puede ser *leída* con los mismos códigos que la literatura son dos caras de un síntoma posmoderno que Waugh recupera y depura con su visión. Si bien hemos dicho que no es exclusiva de la posmodernidad, esta característica resulta representativa de cierta *weltanschauung* contemporánea para la autora y deviene en un elemento transversal y definitivo de su perspectiva crítica: “The historical period we are living through has been singularly uncertain, insecure, selfquestioning and culturally pluralistic. Contemporary fiction clearly reflects this dissatisfaction with, and break down of, traditional values” (2001, p. 6). La combinación de su *ruptura de marco* con la visión fragmentaria de la posmodernidad hace de su propuesta una de las más completas para ese peritaje ontológico arriba mencionado. Son varios los críticos españoles que aquí citamos que

parten de dicha noción como elemento vertebral para sus propios modelos (Lozano, 2007; Lens, 2011; Martín Jiménez, 2016), enfatizando su rol en la ruptura del pacto ficcional clásico que Waugh entiende como una forma de *radical metafiction*, con su consecuente incidencia ontológica.

De la visión de Waugh se desprende una concepción de la metafiction con un correlato ideológico que resulta imprescindible para la modalidad extrovertida que Pardo señala en su modelo y nosotros aplicamos aquí, contemplando la posibilidad de entender el mundo real como un texto, como un discurso que oficia de mediador entre el hombre y la realidad, pudiendo ser esta transformada por aquel, lo que hace de la metafiction una forma de autoconciencia no solo a nivel textual sino vital.

### **1.6. El modelo: autorreferencia y autoconciencia**

Si debemos hacer mención a un término no siempre aplicado con un significado unívoco al estudiar el nomenclátor de la reflexividad ese es el de la *autorreferencialidad* (*self-reference*). Antonio Gil (2001, 2005), por ejemplo, hace un uso de esta noción que difiere del que aquí le damos —emparenta la autorreferencialidad con lo que para nuestro modelo es el gran dominio de la reflexividad—. Para nosotros, siguiendo a Pardo (2015), las obras autorreferenciales son aquellas cuyo “referente no es el mundo sino la literatura (o la literatura además del mundo, o el mundo de la literatura, una doble referencialidad), y son por tanto literatura sobre literatura” (p. 51). Esa doble referencialidad, al momento de hablar de autoconciencia, se verá duplicada, y deberemos considerar esta, por lo tanto, como “una reflexividad específica o al cuadrado en virtud de la cual la obra hace referencia a sí misma y pone al descubierto su condición de tal, su carácter construido, artificial, ficticio en última instancia (Pardo, 2017, p. 412). En otras palabras, en lugar de referirse al medio, como las obras autorreferenciales, las autoconscientes “no hacen referencia tanto a la literatura como a

sí mismas en cuanto que literatura” (Pardo, 2015, p. 51)<sup>18</sup>. Es necesario señalar que la diferencia entre ambas categorías se encuentra enunciada tácitamente en buena parte de la bibliografía primaria aquí aplicada, pero no siempre a través de términos unívocos, por lo que merece la pena realizar una precisión y considerar, además, cuáles son los elementos vitales para superar las ambigüedades existentes. Así pues, el propio Pardo (2015) recuerda y aclara:

En el campo de la reflexividad hay una distinción fundamental que, si bien no ha sido formulada claramente como tal, está implícita en los estudios fundacionales y más influyentes sobre el tema. Tanto Alter al definir la novela autoconsciente como Hutcheon y Waugh al hacer lo propio con la metaficción, inciden en el hecho de que este tipo de escritura no es simplemente novela sobre la novela o ficción sobre la ficción, sino sobre la propia novela o ficción que estamos leyendo. (p. 50)

Podemos sintetizar que la literatura tiene dos formas de dar cuenta de sí misma como sujeto y objeto de referencia, una más general, como disciplina, arte o lenguaje — en términos generales—, que implica la autorreferencia, y otra más específica, la autoconciencia, que consiste en referirse a sí mismas y a su propia condición de artificio — como texto particular —.

Según lo dicho, en un sentido laxo, podríamos asociar la autorreferencialidad a una forma amplia de intertextualidad como la que propone Genette en su obra *Palimpsestos* (1989), es decir, una de tipo general que incluye lo que el narratólogo francés denomina *transtextualidad*, que implica a su vez cinco formas de trascendencia textual: architextualidad, metatextualidad, paratextualidad, hipertextualidad y la misma intertextualidad, reducida a alusiones o citas textuales directas. Aun así, la autorreferencia trasciende estas prácticas y categorías, ampliando su espectro a muy variadas formas de presencia de la literatura en la literatura, cupiendo en su radio de alcance una enorme variedad de modalidades más allá de la transtextualidad, ya que la autorreferencialidad promueve la tematización del medio dentro de sí. A través de la presencia de autores, lectores, críticos, editores, etc. y sus acciones o reflexiones como

---

<sup>18</sup> Este aspecto se relaciona directamente con el segundo grado del narcisismo mencionado anteriormente por Babcock en relación con la autociencia de la autoconciencia.



parte de la trama narrativa, se tematizan los procesos de producción y recepción de la literatura dentro de la literatura. Cabría agregar cualquier otra preposición, pues el espectro de la autorreferencia es amplísimo, por lo que podemos incluir distintas formas de vínculo de la obra que leemos con la literatura en tanto que disciplina, como institución, como tradición, conjunto de prácticas lectoras o transhistóricas, etc. Sucede que la autorreferencia, en tanto que doble referencialidad, “designa a una reflexividad general en virtud de la cual una obra de un medio específico hace referencia a, refleja, o reflexiona sobre el propio medio” (Pardo, 2017, p. 412).

Podemos afirmar que la autorreferencialidad en la literatura puede abarcar desde un grado mínimo de intertextualidad, con la presencia de alguna cita o alusión encubierta a una obra, autor, corriente, generación o grupo, hasta obras que claramente se cimientan de manera absoluta en la propia literatura, como en el caso de una reescritura completa de un texto fuente. De manera paralela, puede limitarse a la aparición episódica de un personaje o acción de índole literaria o girar en torno a la escritura o la lectura de un texto. Lo determinante para el caso de la autorreferencia será el peso que esta tenga en una obra. Un texto en el que la autorreferencia alcance una incidencia orgánica podrá ser considerado dentro de la categoría creada por Barthes (1967) como *metaliteratura*, pero entendida del siguiente modo: la “autorreferencia . . . solo será metaliteratura cuando sea constitutiva o definitoria de la obra que hace uso de ella” (Pardo, 2015, p. 63). Como veremos al momento de presentar todas las categorías del modelo, no podrá ser considerada como metaliteraria una novela en la que la autorreferencialidad, amén de ser puntual o presente de principio a fin, sea *marginal* o no determinante para la obra entendida como un organismo.

De todas las dificultades que existen al momento de diferenciar la autorreferencia de la autoconciencia, una de las más evidentes radica en el hecho de que aquellas no son categorías contrapuestas, antitéticas *per se*, sino que la segunda es más bien una variante sofisticada de la primera, que no necesariamente debe incluir a aquella. Podemos (y de hecho resulta más frecuente) hallar obras autorreferenciales

que no llegan a declarar su condición *textual* de manera directa. Y, por el contrario, las hay también autoconscientes que no son autorreferenciales en el sentido de que no se refieren a la literatura en términos generales como medio, sistema, tradición, etc. Ahora bien, como iremos recordando a lo largo de toda la investigación, lo esencial del asunto es definir y consolidar unas estrategias que permitan distinguir una manifestación de autoconciencia de lo que no lo es. Para ello, aplicamos dos nociones medulares formuladas por Pardo (2011) como la *epifanía metaficcional* y la aún más inobjetable *anagnórisis metaficcional*. La primera es “la revelación al lector del carácter ficticio del texto que está leyendo” de forma inequívoca y, por supuesto, a costa de la ilusión mimética (p. 155). La segunda, aún más interesante a nuestro entender por recuperar el vínculo con la terminología clásica de la *Poética*, funciona a través de un principio de equivalencia:

. . . si la anagnórisis en la tragedia, según Aristóteles, es el momento crucial en que un giro de la fortuna revela al héroe trágico una verdad fundamental sobre sí mismo o los otros, generalmente con efectos demoledores, en la metaficción es el momento en que el personaje descubre su naturaleza ficticia, lo que tiene parejos efectos. (2011, p. 155)

Resulta palmario señalar que esta última manifestación es una forma radical de la primera. Evidentemente, unas muestras tan ostensibles del carácter de artificio del texto literario suelen tener un grado de incidencia central y primaria en la obra. Estas dos categorías, vertebrales para nuestra taxonomía, son vitales, por tanto, para dar cuenta de la importancia de la incidencia sistémica más allá de la sistematicidad de sus manifestaciones. “El adjetivo primaria hace alusión al peso o importancia, relevancia o significación del componente autoconsciente en la obra en su conjunto” (Pardo, 2015, p. 61). Por lo tanto, así como una autorreferencia primaria nos permite hablar de *metaliteratura*, una autoconciencia que se presenta en idénticas condiciones hace posible la clasificación de la obra como *metaficción*. Suscribimos la visión de Pardo (2015) al respecto, pues se potencia la operatividad del término si se aplica exclusivamente a un tipo específico de obras

. . . en las que la autoconciencia es protagonista o juega un papel determinante, y no porque tenga que estar presente de manera constante —por ser sistemática— sino porque es imprescindible para su interpretación —por ser sistémica—. Con ello estamos intentando evitar la equiparación genérica o modal de obras en las que la reflexividad es algo central o esencial, con otras en que es algo anecdótico o decorativo, marginal o periférico. (pp. 61-62).

Evidentemente, en las novelas de nuestros autores la reflexividad siempre juega un rol preponderante, pero no todas las obras estudiadas en la segunda parte poseen siquiera manifestaciones episódicas de autoconciencia, y en ciertos casos, estas tan solo ocupan un lugar secundario, supeditado a la supremacía autorreferencial de carácter primario.

### 1.7. Dos senderos que se bifurcan y un coeficiente

Amén del guiño borgesiano de nuestro título, al referirnos a los senderos en los que puede bifurcarse la reflexividad aludimos a aquellas formas que Hutcheon (2013) llamó en relación al narcisismo manifestaciones *abiertas* y *encubiertas*. Nuestro modelo considera estas categorías, pero las reformula en relación al grado de explicitud de las manifestaciones y las estrategias llevadas a cabo para su constatación textual, además de hacerlas extensivas no solo a las formas autoconscientes, como lo hace la crítica canadiense, sino también a las autorreferenciales. Si bien las formas abiertas (o *descubiertas*) parecen más fáciles de comprobar, las encubiertas resultan problemáticas por el grado de subjetividad que suscita su interpretación. Esta es una de las grandes críticas que se le ha hecho a Hutcheon. Zavala (2007), por ejemplo, elabora una objeción al respecto con la que coincidimos, una carencia que nuestro modelo puede llegar a mitigar: “reconocer que existían ciertas ciertas modalidades implícitas de autorreferencia era tanto como autorizar cualquier arbitraria lectura obstinada en considerar un determinado relato como metaficcional” (p. 45). Con respecto a esas formas implícitas que también nosotros consideramos, el modelo de Pardo permite

reducir el margen de error en su clasificación con el reconocimiento de categorías concretas como las ya mencionadas *epifanía* y *anagnórisis*, entre otras que proponemos a continuación para evitar el tratamiento azaroso dentro de la taxonomía, más allá de que todo lo que se aprecia como *encubierto* o *implícito* deposita en la interpretación lectora un alto grado de responsabilidad.

Los casos de la variante *abierta* son aquellos en los que la reflexividad revela de manera evidente e incuestionable el carácter autorreferencial o autoconsciente de su identidad como narración o como producto lingüístico; en las variantes *encubiertas*, como anticipamos, el proceso se encuentra interiorizado, lo que acentúa el rol activo del lector, quien “becomes one of actualizing textual structures” (Hutcheon, 2013, p. 71). El modelo de Pardo (2018-2019) ofrece, además, una serie de categorías que permiten discernir una suerte de gradiente de ese *coeficiente de reflexividad* que hemos anunciado antes, en cuanto que sistema de medida de la presencia de la reflexividad en una obra, ya en su modalidad autorreferencial, ya autoconsciente. En los puntos anteriores expusimos la necesidad de que estas formas reflexivas básicas tuvieran un influjo central para ser consideradas ya como *metaliteratura*, ya como *metaficción*<sup>19</sup>. Ahora bien, esa manifestación de un mayor o más intenso *coeficiente* depende de varios factores que pasamos a enunciar:

- 1) El mencionado carácter *central* de la reflexividad la vuelve **primaria** en su incidencia, y no **secundaria** cuando es *periférica*.
- 2) Una reflexividad *central* y *primaria* podrá ser considerada, a nivel de su incidencia vertebral en el texto, **orgánica** y, por ende, **sistémica**, afectando a toda la obra como organismo o sistema. De lo contrario, hablaremos de una reflexividad que, ya a nivel autorreferencial ya autoconsciente, por ser *secundaria* y *periférica*, será considerada **marginal** y, por tanto, **anecdótica**.
- 3) Con respecto a las formas **primarias** —que son a las que pertenecen todas las novelas aquí estudiadas— podemos encontrar casos en los que las

---

<sup>19</sup> Algunas de estas categorías son el resultado del planteamiento hecho por Pardo en su curso magistral, del que exponemos nuestras notas como una síntesis de tales taxonomías.

manifestaciones se den de manera **intensiva** o **extensiva**, a saber, de un modo concentrado, en uno o unos pocos episodios (*episódica*), o a lo largo de toda la obra, teniendo una incidencia *estructural*. En este caso, como ya lo hemos dejado en claro, lo importante en nuestro modelo es la contundencia y no la cantidad, es decir, que sea de naturaleza **sistémica**.

- 4) Dentro de la dualidad *abierta/encubierta* del narcisismo de Hutcheon, puede distinguirse una adicional entre **explícita** o **implícita**, dependiendo del grado de evidencia que aquellas revelaciones tengan y como lectores le adjudiquemos, y **directa** o **indirecta**, según el grado de inmediatez.

Conforme a lo expuesto, estas categorías formuladas por Pardo (2018-2019) resultan fundamentales al momento de establecer el coeficiente de reflexividad de una obra dada (o un autor, género, período, etc.). Tomamos este concepto de *coeficiente* de Stam (1999), quien no alcanza a definirlo con certeza, sosteniendo que “varía de un género a otro . . . de era a era . . . Incluso los textos más paradigmáticamente realistas . . . están marcados por vacíos y fisuras en su ilusionismo” (p. 230). Dada esta laxitud, las categorías de Pardo nos permiten resemantizar el término propuesto por el teórico norteamericano y darle una precisión de la que en su propuesta original carecía.

### 1.8. Las estrategias del modelo: sus modos y niveles

Las estrategias que hacen de nuestro modelo uno que equilibra las propuestas de una taxonomía externa con las de una interna, son también las que ofrecen la necesaria flexibilidad para poder ser aplicado en diferentes matrices textuales, sin por eso convertirse en una propuesta generalista ni llegar a ser un modelo *ad hoc*, pasible de ser utilizado únicamente en esta tesis. Dentro de las categorías que más contribuyen con esta *certeza flexible*, con la capacidad adaptativa del modelo, se hallan las *estrategias* que Pardo apunta en relación con la reflexividad. De estas podemos señalar que representan una serie de cuatro modalidades formales o dispositivos que funcionan

cada uno en un determinado nivel diegético y con una finalidad diversa, bien sea de un modo autorreferencial (del medio) o autoconsciente (del propio texto que leemos), convirtiéndose, por lo tanto, en estrategias metaliterarias o metaficcionales según la intensidad del coeficiente, conforme a las categorías arriba aludidas.

Antes de presentarlas, es necesario detenerse en la exposición de los niveles diegéticos con los que se corresponden, según los describe Gérard Genette en *Figuras III* (2005). El crítico distingue tres niveles principales o básicos: 1) el extradiegético, en el que el narrador figura como instancia productora de la narración principal, perteneciendo por definición a este nivel, diferente a aquel en el que ocurre la acción narrada, aun cuando ese narrador sea homodiegético y, por tanto, participe de la misma. Hablamos, claro, de un narrador que se dirige a un narratario que no está dentro de la diégesis que aquel narra, sino en el plano en el que ocurre el acto elocutivo de la enunciación; 2) el nivel intradiegético, también llamado directamente diegético, por ser al que pertenecen los sucesos narrados (diégesis/historia), el enunciado propiamente dicho, en el que se encuentran los actantes de la acción narrativa (personajes); 3) el nivel metadiegético, es decir, el de la historia dentro de la historia, pues se halla contenido en el relato (intra)diegético. Genette llama narrador intradiegético a cualquier narrador que genera un relato metadiegético, es decir, un narrador que se encuentra en el nivel intradiegético, a saber, cualquier personaje que es representado en el acto de narrar desde tal nivel. A partir de la apertura de un primer nivel metadiegético puede proliferar una concatenación de niveles derivados de lo que Genette (2005) denomina “inserciones metadiegéticas” (p. 341), cuya anexión permite extender el acto de narrar ilimitadamente.

La primera de las formas o estrategias tiene como dispositivo o herramienta fundamental lo que Pardo en su modelo denomina *digresión*. Esta funciona en el plano de la enunciación y su modalidad es la de una “reflexividad discursiva (por desarrollarse en el discurso extradiegético del narrador)” (Pardo, 2017, p. 414). Para esta estrategia en particular, según lo precisa el mismo Pardo (2018-2019): “El narrador reflexiona sobre la literatura o sobre el propio texto, comentándolo, dirigiéndose a un

lector o incluso dialogando con él”, dando lugar a una digresión que puede ser *monológica* o *dialógica*. Evidentemente, esto aplica cuando la digresión no es parte del registro natural o genérico de un texto, a saber, del tipo que encontramos en buena parte de las novelas decimonónicas, pero también en cualquier tipo de digresión donde la función fática, en tanto que orientación hacia el contacto (Jakobson, 1985), no cumpla más que un rol ornamental, retórico. Al igual que cualquier manifestación de reflexividad, la digresión, a nivel extradiegético, también podrá ser explícita e implícita. Tomaremos como el caso más evidente el que se denomina *confesión abierta de ficcionalidad*, entendida como una declaración de parte del narrador que tiene ese propósito confesional de la condición de constructo de su discurso. Se trata de la intromisión del autor o novelista dentro de la novela, quien utiliza la voz del narrador en un acto de ventrilocuismo para revelar el carácter imaginado o creado de todo lo narrado.

La segunda estrategia implica la **tematización** y funciona en el plano intradiegético del enunciado o la historia, por lo que su modalidad puede denominarse *narrativa*. Se reconoce como “la que tiene lugar en la acción intradiegética de la historia” (Pardo, 2017, p. 414). Para este caso, la escritura o la lectura aparecen tematizadas: la historia gira en torno a la literatura, los avatares de la creación u otras actividades como la edición, impresión, venta de libros. Esta estrategia puede utilizarse de forma autorreferencial o autoconsciente. En el primer caso, su forma más explícita es un novelista diegético comentando su creación metadiegetica, lo que implica una teoría tematizada en la diégesis. A este tipo de comentarios daremos el nombre de *metacomentarios*, siguiendo a Jameson (1971), creador del término, y a Ródenas (1995), siempre que su finalidad sea autoconsciente (sin importar el nivel diegético en el que se encuentre ni si es abierta o encubierta su manifestación). Si la tematización es autoconsciente quiere decir que el escritor está escribiendo la novela que leemos o hemos leído. Su forma paradigmática es la novela autogenerativa o *self-begetting novel* (Kelman, 1980). En su variante autorreferencial puede presentarse de manera alegórica, es decir, a través de “personajes que actúan o se sienten como si fueran escritores,

personajes o lectores, incluyendo alegorías de la autoría . . . o de la lectura” (Pardo, 2018-2019). La tematización autorreferencial puede devenir en autoconsciente en un mismo texto. Como Pardo ejemplifica, una de las muestras más paradigmáticas de esto tiene lugar en la obra de Pirandello “*Seis personajes en busca de autor* (1921), donde hace aparecer, junto al director y actores que ensayan una de sus obras (autorreferencia), a un grupo de personajes que se saben y se confiesan tales (autoconciencia)” (2017, p. 416).

La tercera estrategia implica la *especularidad* o *duplicación* en el nivel metadieético, es decir, una estrategia en segundo grado que “se sirve de obras enmarcadas u otro tipo de artefactos metadieéticos que actúan como la mise en abyme” (Pardo, 2017, p. 414), recurso vertebral estudiado por Dällenbach en *El relato especular* (1991)<sup>20</sup>. Su modalidad es, según lo dicho, *especular* y las formas de (re)duplicación se identifican con las propuestas por el crítico suizo en su obra (*simple, ad infinitum, aporistique*) (Dällenbach, 1991, p. 133). La primera de ellas implica una única instancia en la que el relato de un nivel diegético es, precisamente, duplicado, de manera tal que el que se encuentra a nivel metadieético puede considerarse una forma en espejo de su continente, y lo que predomina en esta manifestación es la relación de similitud. La segunda, también definida como “desdoblamiento hasta el infinito” por el crítico, impone una lógica de mimetismo, es decir, un grado de reflejo imitativo que tiende a una reduplicación exponencial, como su nombre lo sugiere, y apunta a una suerte de “relevo infinito” que, según el autor, “está abocado a permanecer, si no en estado de programa, si en fase de esbozo” (Dällenbach, 1991, p. 134). La tercera categoría implica un imposible, un “desdoblamiento paradójico” (Dällenbach, 1991, p. 133) en el que el grado de identificación es tal que la obra contenida sugiere la continencia del propio continente, generando una superposición

---

<sup>20</sup> No deja de ser una relación lógica la del modelo con las categorías de Dällenbach en este punto, ya que, como sostiene el propio crítico, “la raíz de todas las mises en abyme es, a todas luces, la noción de reflectividad” (1991, p. 58).



aporística, como su nombre lo indica<sup>21</sup>. Independientemente de la forma que adopte, el propósito de esta estrategia especular puede ser autorreferencial y, por tanto, reflexionar sobre la literatura a través de ese dispositivo metadieético especular, o autoconsciente, en cuyo caso estamos ante lo que Pardo (2018-2019) denomina *espejo metafictional*, que se basa en duplicar los rasgos constructivos del relato intradieético en el relato metadieético.

La cuarta estrategia es nombrada por Pardo como *ruptura de marco*, traduciendo el *frame-break* de Waugh. Como su denominación sugiere, da cuenta de una modalidad *transgresiva* “que colapsa los diferentes niveles dieéticos de manera imposible a través de la metalepsis” (Pardo, 2017, p. 414), definida esta por Genette (1989) como “toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática, como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes” (p. 470). Por lo tanto, no le corresponde un nivel específico dentro de la diégesis, sino la ruptura de aquellos, ya sea de un modo descendente (extradieético a dieético) o ascendente (metadieético a dieético)<sup>22</sup>. En términos de Genette (2004) la dirección en que se produce la metalepsis determina su tipo, pudiendo ser llevada a cabo por el autor (implícito), un personaje, o por el lector (también implícito). Para el caso de la metalepsis ascendente, Genette (2004) propone el término antimetalepsis: “ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar” (p. 31), que implica el acercamiento ya no del autor hacia la narración, sino de los personajes hacia el espacio o dimensión que las convenciones reconocen como propiamente autoral —o del nivel del autor representado— emparentado con la realidad extratextual. En cualquier caso, la ruptura de niveles narrativos siempre nos

---

<sup>21</sup> Estas reduplicaciones “infringen en tres niveles la ley del *tertium non datur* [tercero excluido]: en el nivel de la causalidad, porque el relato auto-encajador explota la recurrencia, dándose como producto de su producto; en el nivel de la temporalidad, porque se proyecta en el futuro, como don Quijote, tratándose de un relato terminado o en vías de publicación, porque se presenta como su propia parte, dejándose encerrar en lo que contiene” (Dällenbach, 1991, pp. 135-136).

<sup>22</sup> Kukkonen (2011) simplifica el modelo genettiano distribuyendo las clases de metalepsis en dos (retórica y ontológica) según su naturaleza y la dirección del desplazamiento: “We can further distinguish between transgressing the boundary rhetorically or ontologically. The basic matrix of types of metalepsis thus takes direction (ascending-descending) and nature (ontological- rhetorical) as its variables” (p. 19).

llamará siempre la atención sobre la existencia de los mismos, por lo que se tratará de un recurso autoconsciente, más que autorreferencial, especialmente porque “al cortocircuitar niveles ontológicos supone una confesión de ficcionalidad” (Pardo, 2015, p. 51). Tal es el caso de autores que descienden al universo diegético de sus personajes o de personajes que ascienden al extradiegético de sus autores.

### **1.9. Los propósitos y sus prácticas**

La clasificación de un texto como perteneciente a una determinada forma de reflexividad o como el espacio discursivo en el que se llevan adelante ciertas estrategias no es suficiente para reconocer su especificidad como artefacto. Debemos conocer el contexto en el que ven la luz determinados textos, su trasfondo ideológico, filosófico y cultural, para acertar en sus propósitos y poder saber, por consiguiente, de qué prácticas o corrientes derivan y así comprender cabalmente el objetivo de dichos recursos. A partir de los años 60 —sobre todo en el ámbito anglosajón— las prácticas de la reflexividad comenzaron a asociarse con las de la posmodernidad y son para muchos críticos una forma de ensimismamiento con una connotación más bien negativa, adjudicando para aquella una suerte de relación narcisista —para usar la terminología de Hutcheon— que, con esta actitud, deja de lado la representación de la realidad. Esto es una falacia que el modelo de Pardo denuncia a la hora de catalogar los propósitos y prácticas generales de la reflexividad. Si bien hemos mantenido que la literatura se ha referido a sí misma desde sus comienzos, en este apartado prestamos particular atención a la incidencia de ciertas prácticas o corrientes de pensamiento en los propósitos a los que la reflexividad ha servido desde la Época Moderna a la Posmodernidad. Pardo (2018-2019) estudia tales prácticas a lo largo de tres ejes que exponemos a continuación: 1) clásica a (pos)moderna, 2) conservadora a subversiva y 3) lúdica a didáctica.

### 1.9.1. CLÁSICA A (POS)MODERNA

Si hemos de profundizar en las diferencias y similitudes que existen en los modos en que la reflexividad se manifiesta en las distintas etapas de la historia de la literatura, la diferencia entre la Modernidad y la Posmodernidad (se tome esta como consecuencia o reacción de aquella) depende de la forma en que es concebida y representada la realidad fundamental al momento de separar los modos metaficcionales. Si en las formas reflexivas clásicas de la literatura los límites entre realidad y ficción estaban claramente diferenciados, de forma que un texto autoconsciente al reconocerse como ficticio no cuestiona la existencia de una realidad extratextual claramente diferenciada de la ficción, con la novela moderna parece comenzar ese juego progresivo en el que se infringen o problematizan cada vez más dichas fronteras, de forma que, como explica Waugh (a propósito de la metaficción posmoderna), la revelación de la naturaleza artificial o construida del propio texto apunta a una realidad que es igualmente artificio o constructo. Pardo (2018-2019) señala como punto de inflexión entre la reflexividad clásica y sus vertientes moderna y posmoderna el que se inicia con la proliferación de corrientes de pensamiento como el existencialismo (con el filósofo danés Kierkegaard como pionero), hasta llegar al posmodernismo, pasando por las doctrinas del postestructuralismo. El fenómeno de la textualización de la realidad, es decir, su percepción a través de la lógica y las leyes de las construcciones discursivas, fue haciéndose cada vez más evidente a lo largo del siglo XX, siendo la novela el género por excelencia en el que plantear tal fenómeno. La concepción de la dominante reflexiva que aquí proponemos representa ese cambio de foco paulatino, que va de la concepción clásica a la (pos)moderna, en el que la literatura se plantea una cuestión de índole ontológica sobre los límites entre ficción y realidad, incluso sobre el significado del término *verdad*, este último de gran importancia para el cambio en la concepción de la novela histórica. Si la realidad puede ser vista como una construcción regida por premisas similares a las de la literatura (de un texto, en sentido amplio), la historia y su estatuto de acontecimiento verdadero e incuestionable pasa a ser vista como un discurso más, igualmente elaborado, como la

realidad misma, siendo la metaficción la herramienta predilecta para exponer este cambio:

Metafiction suggests not only that writing history is a fictional act, ranging events conceptually through language to form a world-model, but that history itself is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design. (Waugh, 2001, p. 49)

Así comienza a tener lugar la asunción del posible carácter ficticio de la propia realidad (en tanto que comprensible también como un discurso, un constructo narrativo y lingüístico) y, a su vez, la consideración de la ficción como una entidad real (en tanto que manifestación humana de la búsqueda de sentido por medio del lenguaje). La importancia de este cambio de paradigma tiene relación con el nuevo peso que recae sobre la literatura y las representaciones ficcionales en general, ya que, si es posible entender la realidad a través de una lógica discursiva, son las ficciones los modelos que más insumos poseen para tal fin, al punto de que la realidad cotidiana puede configurarse mediante el prisma y las herramientas de la ficción. En palabras de Waugh (2001): "If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself" (p. 3).

Tal y como hemos venido anticipando, esa ligazón con pretensiones de exclusividad entre la reflexividad y el escenario posmoderno representa en sí uno de los escollos que debemos superar. Una de las cuestiones centrales radica en que la reflexividad es una modalidad narrativa que preexiste a la propia época (pos)moderna, pues su presencia es *transhistórica*, pero dicha época la utiliza al servicio del cuestionamiento ontológico antes aludido. Si debemos sintetizar el cambio más importante entre las prácticas clásicas y las (pos)modernas, este radica en la ya enunciada transición en la que lo epistemológico cede su territorio a lo ontológico, cuestionando el estatuto de verdad, haciendo caer así la noción clásica de Historia y, al decir de Fukuyama (1992), *los grandes relatos*, para abrir su horizonte hacia la existencia posible de tantas verdades como historias (discursos) hubiere. Tal paso se fundamenta

en la reflexión sobre los límites mismos de la realidad y será vertebral para el enfoque de la ficción posmoderna, que se radicaliza al punto de transformar el modo de representar la realidad, no solo en oposición a formas consagradas como el Realismo, sino en términos aún más extremos que plantean un cambio completo de paradigma.

### 1.9.2. CONSERVADORA A SUBVERSIVA

El paso de una práctica reflexiva *conservadora* a una *subversiva* es el que está presente en el cambio de enfoque en relación al manejo de la mimesis respecto del pacto tradicional de lectura e incluso de las expectativas lectoras para con este. El *quid* de la cuestión se centra en buena medida en torno al alejamiento del realismo tradicional o al apego a sus convenciones. Si antes definimos la *paradoja metaficcional* como una de las nociones centrales de la metaficción posmoderna, debemos decir que su esencia se configura en esa asunción y rechazo simultáneos del pacto tradicional característico del realismo mimético. Pardo distingue dos derivas para estas manifestaciones, una de tipo *representacional*, que “conserva la mimesis, es su forma normativa de presentación [realismo] aun poniendo a descubierto su artificio” y otra “*antirrepresentacional* [que] subvierte la mimesis, bien para crear una nueva forma de la misma [representación], o sea para ser más mimética que el realismo, bien para rechazarla de plano” (2018-2019)<sup>23</sup>. La variante subversiva se expresa en la visión rupturista que encierra la llamada *radical metafiction* propuesta por Waugh (2001): “The logic of the every day world is replaced by forms of contradiction and discontinuity, radical shifts of context which suggest that ‘reality’ as well as ‘fiction’ is merely one more game with words” (p. 137), lo que deriva, evidentemente, en una nueva visión mimética antirrealista para la que aquí aplicamos el calificativo de *altermimética*, que tendrá como consecuencia una versión alternativa del concepto de *verosimilitud*.

La subversión en torno a lo que es la representación de la realidad en la novela trae consigo la transformación del propio género. Así, las nuevas técnicas modernas

---

<sup>23</sup> De manera similar, el crítico Carlos Javier García (1994) plantea dos categorías homólogas aplicadas a la metanovela en las que profundizamos en el último apartado: *realizadora* y *desrealizadora*.

permiten cuestionar la práctica representacional consolidada como parámetro durante el auge de la novela decimonónica, acaparada tanto por el Realismo como por el Naturalismo. Sin embargo, debemos recordar que esta dicotomía constituye una falsa oposición, pues, como apunta Stam (1999), “reflexividad y realismo no son necesariamente antitéticos” (pp. 229-230). Pardo, por su parte, complementa esta idea al señalar que la metaficción, como manifestación autoconsciente de la reflexividad, puede ser vista como una reacción contra las convenciones del realismo, o bien como su versión autoconsciente (2018-2019). Por todo ello, no basta la presencia de elementos autoconscientes para calificar a una ficción de subversiva. Será definitivo el apego o rechazo de las formas tradicionales de la mimesis y con ello, de otras nociones de índole técnica, como la mencionada verosimilitud, durante mucho tiempo supeditada a la lógica del realismo clásico.

Según lo apuntado hasta el momento, podemos concluir que es la experimentación con los recursos del lenguaje, así como la innovación genérica, lo que determina el paso de una reflexividad conservadora a una subversiva. A todo esto, nociones como las de permeabilidad o hibridismo propuestas en nuestro modelo, resultan también considerables para comprender la complejidad del fenómeno de las prácticas de la reflexividad, haciéndonos conscientes de que es posible hallar lo subversivo en lo clásico, así como lo conservador en lo (pos)moderno.

### 1.9.3. LÚDICA A DIDÁCTICA

Así como Pardo adapta algunas categorías de Hutcheon por mor de una mayor depuración instrumental, también lo hace con otras que sirven para expresar una forma de polarización que adopta la reflexividad en su devenir histórico y modal, ya no en relación a una corriente determinada o a un nivel de radicalización de sus métodos, sino respecto a su propósito, ya sea asociado a la idea de arte como juego, ya sea que tenga un propósito más trascendente, una dimensión moral, filosófica y/o existencial. Hablamos de las categorías modales establecidas por Stam (2005) para dar cuenta de tales variables:

I have disengaged three perennial modes of reflexive art: ludic, for example, the playful self-referentiality of a Borges novella, a Keaton two-reeler or a TV sitcom; aggressive, the modernist dehumanization typical of Jarry's *Ubu Roi* or Buñuel's *L'Age d'Or*; and didactic, the Brechtian materialist fictions of Godard, Berger, Tanner; their usefulness is rhetorical rather than scientific. (pp. xvi -xvii)

De la propuesta de Stam el modelo de Pardo retiene dos de sus modos como polos o extremos a los que puede tender la reflexividad dentro de un continuo, el **lúdico** y el **didáctico** y les adjudica funciones nuevas, más amplias, no necesariamente idénticas a las de Stam. Hemos de señalar que esta polaridad no es de carácter excluyente, por lo que una obra puede suscribir los postulados de la reflexividad *lúdica* como de la *didáctica*<sup>24</sup>.

Con el polo lúdico se asocian las obras de tipo cómico, humorístico, así como las pertenecientes a géneros populares (aventuras, policial, *thriller*, etc), mientras que con el polo didáctico se relacionan dos variantes que implican una refuncionalización de otras categorías de metaficción propuestas por Hutcheon (2013). Hablamos de las formas *intramural* y *extramural* que Pardo toma como punto de partida para la formulación de sus categorías de reflexividad *introvertida* y *extrovertida*. La reflexividad introvertida es la que tiene como objeto o propósito principal a la literatura misma y, dentro de ella, Pardo (2018-2019) distingue una dimensión intramural (el medio e incluso la propia obra que leemos, sus convenciones, su lenguaje, su narratividad, etc.) de otra extramural, atinente a la literatura como institución, a su funcionamiento en la sociedad (incluyendo actividades satelitales como la edición de libros, la venta, su traducción, lectura y crítica). Sobre la segunda, Pardo apunta que “la variante *extrovertida* es la que sale a extramuros de la literatura para reflexionar sobre la vida como novela, sobre el carácter construido de la realidad y, especialmente en este caso,

---

<sup>24</sup> Estos parecen estar implícitos en otras obras de Stam (1999), aunque no totalmente desarrollados: “Mientras que la crítica cultural angloamericana ha considerado con frecuencia la reflexividad como un signo de lo posmoderno, un punto en el que a un ‘arte del agotamiento’ le queda poco que hacer excepto contemplar sus propios instrumentos o rendir homenaje a obras de arte anteriores, la facción izquierda de la teoría fílmica, especialmente aquella influenciada por Althusser así como por Brecht, ha considerado la reflexividad como una obligación política” (p. 229).

sobre el problema de la libertad individual” (2011, p. 154); pero también para abordar cuestiones filosóficas, ideológicas, políticas, etc. Por ello, entre las prácticas derivadas de la manifestación extrovertida, el crítico señala algunas que puede adoptar la reflexividad extrovertida: *historiográfica, filosófica y comprometida*.

De todas las prácticas extrovertidas que puede adoptar la novela contemporánea, a nuestro entender es la de la *metaficción historiográfica*, una noción concebida por Hutcheon (2004), de las más representativas del cambio de paradigma posmoderno. Como refiere Zavala (2007), la caída de los grandes relatos, lejos de representar el fin de la historia, provoca un movimiento reescritural derivado de la pérdida de la solemnidad de la que esos relatos gozaban, dando lugar a la parodia o la fragmentación, teniendo como vehículo predilecto la metaficción historiográfica. Esta es entendida por la crítica canadiense como “the pastime of past time” (Hutcheon, 2004, p. 105), y resulta vital al momento de analizar la incidencia del discurso de la literatura en el de la historia, así como la opacidad que existe entre uno y otro, ya que esta modalidad apunta directamente a la imposibilidad de una manifestación neutral del discurso histórico, más bien a la confirmación de su innegable multiplicidad. Se plantea, por lo tanto, un debate acerca de cómo escribir el/sobre el pasado y las múltiples posibilidades del estatuto de verdad (todas ficticias, todas discursivas) de la historia. Así la define Hutcheon (2004): “Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction” (p. 109), y agrega, en relación a los discursos literario, histórico y teórico: “Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the ground for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (p. 5). De este modo, la conclusión que se desgaja tiene que ver con la imposibilidad de conocer la historia de una manera a-discursiva, por lo que desde la posmodernidad solo podemos acordar que conocer es leer una versión subjetiva de aquella —en definitiva, ficticia (no necesariamente contrafáctica)— que depende del contexto de interpretación, así como de la visión del narrador aplicada a dicho



discurso. Y para analizar estas características, la metaficción historiográfica se muestra como una vertiente imprescindible de la reflexividad que se sirve de los ropajes de la historia solo para deconstruirlos. En nuestro modelo proponemos, además, una variante no abiertamente autoconsciente, pero ostensiblemente metaliteraria en el tratamiento del material histórico: *la metaliteratura historiográfica*, que aplicamos al *Manual* de Reig.

Según lo visto, se aprecia el paso de la reflexividad moderna, que parodia las grandes fantasías (como lo hace el *Quijote*), a la posmoderna, que se permite hacerlo con la Historia con mayúsculas, a través de la transgresión de las fronteras ontológicas de la narración, con el paso de una reflexividad conservadora a una que se vale de modalidades más subversivas para cuestionar las estrategias tradicionales de representación ya sea que se enfatice el polo lúdico o didáctico de la propia reflexividad<sup>25</sup>.

### 1.10. Metacrítica en español: más que un complemento, un instrumental

Cabe culminar este primer capítulo haciendo mención al resto de teóricos que en mayor o menor medida contribuyen con nuestro modelo, ya sea como complemento, ya a través del disenso parcial que permite el matiz y lo hacen perfectible. Hemos mencionado en la introducción algunos autores y obras que a nuestro entender representan toda una escuela con propuestas no menos sólidas que las de la teoría continental o la escuela anglosajona de las que abrevan. De tal modo, esta escuela de críticos españoles e hispanoamericanos resulta muy útil al momento de construir el instrumental analítico del que hacemos uso, como puede apreciarse en la segunda parte de la tesis. Si bien nuestra base es, en esencia, la del modelo

---

<sup>25</sup> El mismo Zavala (2007) nos advierte, sin embargo, sobre “el riesgo de considerar que toda narrativa, al proponer un universo ontológico autónomo frente a la realidad empírica, es inevitablemente posmoderna” (p. 105).

hermenéutico de Pardo, también es cierto que, en ocasiones, con la intención de abrir el debate y aportar matices que juzgamos valederos, contrastamos algunas nociones con otras similares que pueden resultar enriquecedoras.

En lo que refiere a los estudios de carácter analítico-historicista hemos hecho referencia a los trabajos de Francisco Orejas (2003), no tanto por compartir con este la aplicación terminológica como por su capacidad compilatoria. Atributos similares tiene la tesis de Carlos Lens San Martín (2015) y algunos de sus trabajos con los que, además de nutrirnos de un amplio catálogo de obras autorreferenciales y autoconscientes, compartimos perspectivas y enfoques, al punto de que nociones como las de *epifanía* y *anagnórisis metaficcional* de Pardo son aplicadas también por el crítico. A esta lista debemos agregar los trabajos de Javier García Fernández (1994, 2002) y Ana María Dotras (1994), que fueron de gran valía al momento de aplicar determinadas estrategias de análisis para las distintas novelas estudiadas. De los trabajos de García tomamos como base sus categorías derivadas en relación a la *metanovela*, de la que se desprenden, y aplicamos definiciones como las de novela *realizadora* o *desrealizadora*, en consonancia con las prácticas *representacionales* y *antirrepresentacionales* del modelo de Pardo. También hacemos uso de su concepción de *metanovela* y *metanovela mimetizante*, en sintonía con las definiciones arriba expuestas, así como de su noción de *voluntad mimética* y *voluntad inventiva*, interesantes para el abordaje de la fabulación como concepto clave en la obra de Reig y de Orejudo (particularmente). De Dotras tomamos su enfoque en relación a la idea de *dominante*, no porque la crítica conciba la reflexividad como tal de manera explícita, sino porque recupera dicho concepto y lo aplica a la metaficción como uno de los rasgos distintivos de la posmodernidad, estrategia similar a la nuestra, con la salvedad de tomar la reflexividad como primer móvil. Además, Dotras (1994) es una de las primeras en reparar, como Pardo, en la necesidad de una categoría *episódica* para constatar la presencia de las manifestaciones autoconscientes, aunque sin llegar a proponer el término concreto: “el novelista formula, *sistemática o asistemáticamente*, su propia teoría de la novela que bien puede

limitarse a ser creación literaria, o bien puede suponer una determinada concepción del arte de novelar y/o del género novelístico mismo” [el subrayado es nuestro] (p. 193).

Como referencias constantes de esta tesis, no siempre sistemáticamente citados, están los estudios de Antonio Gil (2001, 2005, 2012, 2013, 2018) que oficiaron de fuente permanente de consulta. De algunas de sus reflexiones más luminosas —o de sus más ingeniosas citas— damos cuenta al momento de abordar nuestro análisis. También gracias a Gil llegamos a la serie de estudios *Metanarrativas hispánicas* o al *Boletín Hispánico Helvético* de los que ha sido editor y colaborador, cuyo contenido se encuentra ligado en perspectiva al de nuestra tesis, siendo buena parte de sus colaboradores representantes de esas escuelas española e hispanoamericana de las que hablamos arriba.

Merecen también una mención particular algunos críticos que, sin estar enfocados pura y exclusivamente en el ámbito de la reflexividad, nos han proporcionado con sus trabajos insumos de primer nivel para el análisis de ciertas novelas aquí estudiadas. Un teórico cuyo aporte ha sido sustantivo para nuestra investigación es Manuel Alberca, quien, como abanderado de los estudios sobre *autoficción*, a partir de la publicación de *El pacto ambiguo* (2007), ha representado una referencia ineludible al momento de entender dicha modalidad. Además, según la propuesta de Martín Jiménez (2015, 2016), es posible identificar los textos autoficcionales como una manifestación puntual de la metaficción, ligada a la estrategia de la metalepsis con un propósito autoconsciente, que aquí denominamos ruptura de marco, y estudiamos en el caso puntual de tres novelas de nuestros autores. Sus trabajos nos permitieron afrontar el análisis de obras que se mueven en esa zona gris de los textos autobiográficos que, a veces de un modo excesivamente generalista, se denominan como *literaturas del yo*, resultando vertebrales al momento de debatir sobre esta variante genérica y/o modal en novelas como *Un momento de descanso* (2011), *Los Cinco y yo* (2017) o *Amor intempestivo* (2020).

Para el debate sobre la posmodernidad y sus contingencias, ya sea en forma de reflexión sobre las fronteras de la ficción, ya sea por enfocarse en la ludicidad como un

rasgo clave de ciertas ficciones contemporáneas de la narrativa española, ha sido de gran utilidad el trabajo de María del Pilar Lozano Mijares *La novela española posmoderna* (2007), así como a los estudios del crítico Epícteto Díaz-Navarro, enfocados en el mentado polo lúdico de nuestro modelo: *Juegos de lenguaje: en torno a la narrativa española actual* (2007), “Extrañamientos del mundo” (2008) y sus *Ensayos sobre narrativa española contemporánea (1989-2018)* (2019).

Con respecto a otro de los ámbitos presente en la narrativa de nuestros escritores, el enfoque *metahistoriográfico*, fueron un faro constante los trabajos de Amalia Pulgarín y Santiago Juan-Navarro, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica modernista* (1995) y *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista* (1998), respectivamente. En sus textos se hallan ejemplos prácticos en torno al análisis de obras clave dentro de la narrativa de las últimas generaciones de autores españoles e hispanoamericanos que nos proveyeron de herramientas fundamentales para comprender la complejidad del fenómeno transicional existente entre la reflexividad moderna a la posmoderna, sin duda complementarios a nuestro modelo.

Encabezando una lista de segundo orden, pero no por eso menos importante (acaso menos específica en cuestiones de reflexividad) se encuentran los insumos aportados por Vicente Luis Mora, a quien llegamos a consultar personalmente, facilitándonos ese tipo de materiales que en ocasiones suelen ser esquivos a los investigadores. Además de sus publicaciones de índole académica, no menos interesante fue el sondeo realizado en su blog, del que extrajimos valiosos aportes específicos sobre la obra de cada uno de los narradores. A esta lista podemos sumar la contribución de Patricia Cifre Wibrow en relación a su visión de la posmodernidad, la que, aunque centrada en ejemplos que no siempre pertenecían al ámbito hispánico, nos dio herramientas de análisis de gran valía para el tratamiento de ciertas obras relacionadas con dicho fenómeno, transversal a nuestro estudio.

Mención especial merecen los trabajos de Domingo Ródenas de Moya, los cuales se han citado a menudo en lo que precede por su sintonía con el modelo aquí

propuesto. Estudios como “Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías” (1995), *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia* (1997), *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* (1998), “Metaficción sin alternativa: un sumario” (2006) o sus “Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual” (2014) resultaron grandes contribuciones cuyo basamento teórico devino en una aportación de primer orden o, en el más tenue de los casos, en un interesante matiz para nuestro modelo de abordaje. Al igual que en el caso de Mora, a algunos de estos materiales solo fue posible acceder luego de que el crítico nos los facilitara, siendo su hallazgo casi imposible por vías convencionales, debido al caprichoso destino que corren ciertos textos en estos tiempos telemáticos.

Existe un grupo de autores referenciados de manera puntual que no citamos aquí por esa misma condición excepcional, pero que también representaron un aporte para esta tesis en circunstancias puntuales oportunamente aludidas ad hoc. Su contribución, aunque de segundo orden en cantidad y peso teórico, resulta, de todos modos, digna de mención en estos términos si consideramos el trabajo como un todo orgánico en el que todas las partes poseen una importancia y función determinadas. Son también dignas de reconocimiento las aportaciones de los teóricos e historiadores de la literatura que hicieron posible el segundo capítulo que presentamos a continuación, en cuya introducción aparecen pertinentemente referenciados.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### En busca de una generación *intempestiva*

Si existiera esa generación (pero insisto, se trata de una idea de bombero), habría que llamarla ‘generación intempestiva’, siempre estuvimos, como dice el diccionario, ‘fuera de tiempo y sazón’ (Reig, 2020, p. 19).

Era que teníamos la sensación de pertenecer a esa generación que había concitado, igual que el país tras la muerte de Franco, unas esperanzas que se habían frustrado al mismo tiempo que nuestras vidas (Orejudo, 2017, p. 101).

Tal y como anticipan los epígrafes precedentes, en este capítulo nos dedicamos a reflexionar sobre el origen, las características constituyentes y la pertinencia misma del binomio *generación literaria* en torno al grupo que integra nuestro tándem de narradores, que tiene, a nuestro entender, como uno de sus rasgos medulares, ese carácter intempestivo que Reig le confiere en su novela —*Amor intempestivo* (2020)—. Esta es, junto con *Los Cinco y yo* (2017), una de las obras que con mayor precisión analiza a dicha generación (literaria y existencial), un grupo que llegó a destiempo, fuera de sazón y de manera inoportuna, a los acontecimientos más significativos de la historia reciente de España. Según la visión de nuestros autores, su generación, a diferencia de la de sus hermanos mayores, aún no estaba preparada (por ser

demasiado jóvenes) para involucrarse plenamente con el proceso de restitución democrática como sí lo hicieron los integrantes de la generación precedente, también llamada la Nueva Narrativa, según la denominación de Sanz Villanueva (Muñoz Molina, Javier Marías, Soledad Puértolas, Rosa Montero), o los más prolíficos de la anterior a esta (Enrique Vila-Matas, Juan José Millás). Tampoco llegaron a tiempo, muchos años después, para afrontar en plenitud y con ilusión los sucesos más recientes del dramático 15M, como lo plantea con su habitual sentido del humor el propio Orejudo:

Éramos demasiado jóvenes para hacer la transición y demasiado viejos para lo que quiso ser una revolución y al final no lo fue, el 15M. No teníamos edad ya por aquel entonces para dormir en una tienda de campaña en Sol. (2017)

Aunque se hace evidente que la noción de generación literaria está en buena medida en desuso, para algunos obsoleta, y para otros ya no es operativa (como lo exponen los distintos estudios generacionales realizados por los hispanistas de principios y mediados del siglo pasado), aún hoy resulta controvertida y es motivo de debate. Esto nos permite pensar que, incluso en su rechazo, sigue siendo una de las nociones centrales al momento de clasificar a los distintos artistas que se destacan en un determinado periodo histórico, con el agregado de que son los mismos integrantes de estos grupos los que acaban validándola, al considerarse dentro o fuera de tal o cual tribu etaria, esética y ética, volviéndose dicho punto fundamental para nuestro estudio.

A lo largo de este capítulo damos particular importancia a la autopercepción de los distintos integrantes del grupo en cuestión, considerándola como un elemento básico al momento de establecer taxonomías y fijar el uso del término. Por otra parte, las nociones sustitutivas que se han propuesto a la de generación —que ya tiene sus propios problemas en la búsqueda misma de una homogeneidad grupal—, como, por ejemplo, la clasificación por décadas, derivada de los *cultural studies* (Morales, 2017), tampoco resulta del todo precisa, pues, como sostiene Mainer (1982), las décadas devienen en eras, haciendo aún más inestable la cuestión.



A pesar de lo expuesto, muchas de esas consideraciones resultan de gran utilidad para este capítulo, ya que nuestro objetivo al abordar el estudio de la *generación intempestiva* es precisamente reflexionar en torno a la connotación que el término posee (desde su origen en la obra de Reig), para combinar así la idea misma de *generación* con la clasificación por décadas, pero tomando en cuenta, sobre todo, el debut literario de los involucrados (los años 90) como primer gran conjunto. A partir de este y sus oposiciones naturales (la generación de los 80, por ejemplo) priorizamos el alcance de esa *intempestividad*, con el fin de determinar tanto el lugar como las características sobresalientes del grupo.

Antes de comenzar el estudio generacional, se hace necesario realizar algunas puntualizaciones. Así como Cattaneo (2017, p. 6) ve en su estudio de *La Cultura X. Mercado, pop y tradición* a Juan Bonilla como un ejemplo equidistante de la obra de dos narradores en las antípodas estilísticas y de proyecto literario como lo son Ray Loriga y Juan Manuel de Prada, para nosotros ese punto medio o, mejor aún, esa metonimia de la generación intempestiva la representan Reig y Orejudo, cuyas obras, aunque miradas también bajo la compleja pero subjetiva lente del *gusto*, abarcan un amplísimo espectro de temáticas, recursos y líneas de estudio que nos permiten concebir a sus creaciones como la *pars pro toto* generacional y literaria.

Conforme a lo dicho, en este capítulo analizamos hasta qué punto resulta válido y conveniente avalar esta terminología generacional, así como el carácter plausible de una larga lista de epítetos que han sido utilizados a lo largo de los últimos veinticinco años para definir a este complejo y heterogéneo grupo de escritores nacidos alrededor de los años 60. Se los ha llamado desde la *Generación Nocilla* (Fernández Mallo), *Afterpop* (Fernández Porta), *Kronen* (Luis Mancha), *Apolo* (García Galiano), *Generación X* (generalmente en alusión a los miembros más jóvenes de este grupo), *Generación en cuarentena* (según el propio Orejudo), *Generación pasota* (en palabras de Javier Cercas), o, para precisar un mojón de certeza inequívoca, los *Novísimos de los años 90*, según la definición de José María Izquierdo (2001), en alusión al conglomerado que constituyen sus primeras publicaciones a comienzos de esa década, que representan una

constatación innegable del comienzo de su actividad en dicho periodo. Lo cierto es que existen tantos puntos en común como inconexiones, amén de la proximidad de las efemérides autorales.

Para el caso particular de Reig y Orejudo (ambos nacidos en el año 63) vale decir que la precocidad del primero con *Esa oscura gente* (1990) —muy anterior a *Fabulosas narraciones por historias* (1996), la primera novela del segundo— es también una posible explicación de la muy dispar recepción de una y otra obra (y de su intempestividad). Mientras que la novela del asturiano pasó desapercibida para la crítica, la del madrileño obtuvo el Premio Tigre Juan para escritores noveles y recibió elogios de críticos y académicos por la solidez de su prosa: “La novela tuvo un enorme éxito crítico, catapultada por su calidad y por el hecho insólito de que un narrador novel hubiese sido capaz de escribir una novela tan compleja, madura y bien acabada” (Mora, 2020)<sup>26</sup>.

Para dar cuenta de esas derivas antes aludidas, ya de forma afirmativa como reactiva, damos paso a un recorrido que puede situar su punto de partida varios años antes del nacimiento de estos escritores y que nos permite deconstruir también el concepto de *generación literaria*, hoy en día denostado o resignificado a partes iguales, pero difícilmente prescindible tanto para sus defensores como para sus detractores, al estar instalado en el discurso crítico como pocos términos lo están.

El primer apartado lo dedicamos a la revisión de aquel periodo que da nombre a lo que Robert Spires definió como *Post-totalitarian Spanish Fiction* (1996) y que, evidentemente, se focaliza en las primeras novelas en los albores de la transición democrática moderna. Dichas obras —algunas ubicadas incluso en el tardofranquismo— representan las bases de dos tendencias fundamentales de la narrativa española de aquellos años y, consecuentemente, dos pilares identitarios en

---

<sup>26</sup> Reig ironiza sobre el hecho en la más autobiográfica de sus novelas, *Amor intempestivo* (2020), al hablar de esa obra: “Contra mi criterio, habían decidido que la mía era una novela de humor. Esa fue la recepción crítica de mi primera novela en el periódico más leído de España. Durante décadas la prensa se acostumbró a hablar a menudo de mí, aunque siempre con el desconcertante seudónimo de: ‘y otros escritores’” (p. 128).

los que sustentan el quehacer de los narradores de los 90, de los que los intempestivos forman parte. Por un lado, apreciamos un prolífico experimentalismo que tiene su origen en la recuperación y exacerbación por parte de la nueva narrativa norteamericana (Scholes, Gass, Federman, Barth) y del *Nouveau roman* francés (Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Simon) de muchas de las técnicas exploradas por las vanguardias literarias europeas y el Modernismo anglosajón, al punto de que autores como el propio Barth (1969) o John Stark (1974) hablaron de una “literatura del agotamiento”, tal y como lo hemos expuesto en detalle en el capítulo anterior; por otro lado y no siempre en franca oposición —en muchos casos mediante manifestaciones integradoras—, como consecuencia de aquellas tendencias, pero también como reclamo contra las cláusulas del realismo social de los 50, una literatura que abogaba por la recuperación de la narratividad (por el placer de contar historias, de construir argumentos y personajes que no fueran solo el pretexto para un experimento formal, sino la manifestación de una mancomunidad entre los más novedosos juegos del lenguaje (Díaz Navarro, 2007) y el clásico placer por contar historias en el sentido clásico del término.

La novela post-totalitaria de la que hablamos, caracterizada por una visión cargada de optimismo en relación a los cambios sociopolíticos (salvo contadas excepciones de las que daremos cuenta), sin embargo, con la llegada de la tan mitificada como cuestionada transición democrática, dará paso a otras vertientes que poco a poco irán preparando la escena literaria para otra transición que abordamos en el segundo apartado, la que va de “la esperanza al desencanto”, según lo plantea José Luis Calvo Carilla en *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España* (2008, p. 297).

La sensación de desilusión de buena parte de los actores sociales es compartida por críticos como Santiago Morales Rivera en su *Anatomía del desencanto* (2017), un título tan posmoderno como el de Teresa Vilarós, dedicada como aquel a estudiar la otra cara de la Transición en una obra que coincide a nivel temático y nominal con la anterior, *El mono del desencanto* (2018), y profundiza, por ejemplo, en el lado B de

fenómenos como la célebre Movida madrileña, absolutamente desmitificada en las obras de Reig y Orejudo.

El estudio de los fenómenos integrales de la posmodernidad española también lleva a autores como Gonzalo Navajas a promover una visión que trasciende las fronteras de la cultura literaria local para situarse en ese espacio híbrido que Robertson (1992) denominó como *glocal*, y que el crítico español analiza en un texto como “La literatura posnacional del siglo XXI” (2012). A nivel teórico, el propio Orejudo toma en consideración la mencionada obra de Calvo para plasmar sus *Narrativas utópicas contemporáneas* (2020), un ensayo que profundiza en las más trascendentes manifestaciones literarias de ese proceso de ilusión y desencanto a través de la noción de *utopía* y sus hiperónimos (distopías, ucronías, antiutopías e incluso contrautopías). Muchos de estos términos tuvieron un carácter casi profético en relación a la llegada de la democracia (aún en tiempos de Franco) como en lo referente a esa desilusión colectiva por parte de los más idealistas cultores del cambio social. Acerca de este periodo construyen su estudio Domingo Ródenas de Moya y Jordi Gracia en *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (2011), el séptimo de los volúmenes dirigidos por José Carlos Mainer sobre la *Historia de la literatura española*. En dicho volumen analizan, entre otras tendencias, la presencia de la herencia cervantina en los narradores contemporáneos, incluyendo a Reig y, aún más enfáticamente, a Orejudo como dos de sus principales representantes. Así lo estudiamos también en el segundo apartado de este capítulo, pues de dicha herencia también es responsable, evidentemente, la reflexividad.

En tercer lugar, nos dedicamos a abordar la problemática en torno a la construcción de la identidad generacional a partir del reclamo de cierto grupo de narradores (intempestivos) de un espacio en el campo literario. Para ello nos centramos en lo que representó la publicación en el año 2004 del libro *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, coordinado por el propio Antonio Orejudo y que cuenta con la visión de jueces y parte del grupo, como el antes mencionado Jordi

Gracia, Germán Gullón, Ángel García Galiano o Fernando Valls, por citar solo algunos de los primeros cronistas y críticos de mayor prestigio dentro de dicha generación.

En aquella publicación, derivada de un encuentro celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, dejan testimonio reconocidos narradores como Javier Azpeitia, Inma Monsó o Lucía Etxebarria, entre los más destacables autores que por entonces ‘frisaban’ la edad de cuarenta años (de ahí parte de la polisemia del título). También incluimos en este apartado algunas de las percepciones que Reig plantea en su tan cáustica como cómica antología crítica, *Visto para sentencia* (2008), en la que reflexiona sobre la propia existencia del concepto de generación, muchas veces aplicado, según el autor, para no afrontar lo que él considera el verdadero baremo literario: la oposición entre una literatura popular y otra con pretensiones elitistas. Tales consideraciones reflejan de un modo palmario la mirada marxista del autor, que en este punto difiere de la de Orejudo<sup>27</sup>.

En la sección siguiente configuramos una lista genérica de algunos de los temas que constituyen las líneas de fuerza de la generación de los 90, en términos generales, y del grupo de narradores intempestivos en particular (a sabiendas de las eventuales excepciones) como una forma de aproximación a su *ars narrandi*.

Entre los puntos de conexión más destacados hallamos la presencia de los clásicos de la literatura española, ya de manera directa y explícita a partir de las reescrituras o falsas biografías, como sucede con algunas de las obras de Reig y Azpeitia, ya por ser el revisionismo una actitud identificable en estos narradores. Con esto, se hace lugar el cuestionamiento —acorde a los tiempos y las prerrogativas de la posmodernidad— no solo de la versión histórica de un acontecimiento, sino del carácter mismo de *verdad* que tal pudiese tener, para incardinarse así con nociones fundamentales para nuestra investigación como la de *metaficción historiográfica*. Esa ligazón con los clásicos se convierte en muchos de estos escritores en una

---

<sup>27</sup> Cuenta el narrador madrileño: “A mí me echaron en cara cuando saqué *Los Cinco y yo* (2017) que hablara de conflictos generacionales y no de conflictos de clase, pero es que no son incompatibles. Mis colegas más rojos, marxistas se ofuscaron” (Anexo 2). Se supone más que posible que uno de esos escritores fuese el propio Reig.

reivindicación de la figura del más grande novelista español, haciendo de algunos de ellos —Orejudo como el que más— evidentes representantes del cervantismo contemporáneo. Esto se aprecia, entre otros aspectos, en la presencia de la ludicidad y el humor —casi ausente en las décadas anteriores— y en la multitud de estrategias derivadas de la reflexividad, identificables con la generación *intempestiva*, amén de otros más reactivos, como el rechazo a la figura del intelectual, contra la que se construye el perfil de muchos de estos escritores.

En el quinto apartado se tematizan algunos hitos que a nuestro entender marcaron un punto de inflexión en la carrera literaria de ese grupo de narradores de los años 90 como son la creación de ciertas editoriales independientes (una alternativa para los noveles escritores de entonces). Entre aquellas destacamos la Editorial Lengua de Trapo en la que hicieron sus primeras armas Orejudo y Reig, entre muchos otros escritores, como es el caso del madrileño Javier Azpeitia, cuya obra, a nivel de reflexividad, posee grandes puntos en común con la de nuestros narradores. Dicha editorial dio a la imprenta una antología que ofició de primer conglomerado formal de muchos de los narradores que trascendieron a lo largo de la siguiente década, *Páginas amarillas* (1997), en la que se reúnen los relatos de treinta y ocho narradores que por aquel entonces tenían menos de cuarenta años, algunos de los cuales revolucionaron el mercado literario español, como Ray Loriga o José Ángel Mañas. Aparecen en esa publicación otros nombres de relevancia como Lucía Extebarría, Lola Beccaria, Benjamín Prado, Juan Bonilla, Marta Sanz, Juan Manuel de Prada o el propio Orejudo; empero, paradójicamente, Rafael Reig no formó parte de aquel compendio<sup>28</sup>. Resulta medular para este punto de nuestra investigación el estudio preliminar que acompañó aquel volumen, a cargo del escritor y crítico Sabas Martín, que analizamos en el respectivo apartado.

Incluimos en esta sección, además, testimonios de voceros de privilegio como el editor y narrador Constantino Bértolo, quien, desde la dirección de la Editorial Debate,

---

<sup>28</sup> En *Generación Kronen* (2015) de Luis Mancha, el entonces director de la editorial, José Huertas, deja claro que la ausencia de Reig fue fortuita, debido a un inconveniente de última hora, al igual que la de algunos otros escritores que iban a formar parte de esa primera versión.

llegó a publicar a buena parte de los escritores de la generación de los 90, entre ellos, a algunos narradores intempestivos.

Es también de nuestro interés la obra de Luis Mancha *Generación Kronen* (2006) —desgajada, a su vez, de su tesis doctoral “Estudio antropológico del campo literario en la España contemporánea” (2003)— y su adaptación fílmica homónima de 2015, una versión actualizada de las dos anteriores. En estos trabajos el profesor de la Universidad de Alcalá da cuenta del *estado de la cuestión* generacional al profundizar en los derroteros de las otrora jóvenes promesas del campo literario y el mercado editorial español, dando testimonios personales del ascenso y caída, la consagración e incluso la desaparición de algunos de los narradores con mejor proyección de aquel momento, nombres clave de la floreciente generación de los 90, que Mancha engloba en torno a la denominación de *Kronen*, tomada de la novela de Mañas.

En este punto prestamos particular atención, entre otros, al excelente estudio realizado por el profesor Simone Cattaneo, quien ofrece una perspicaz mirada generacional preguntándose “¿Qué ha sido de la joven narrativa de los años 90?” (2010) y aportándonos con su estudio algunos insumos de relevancia para caracterizar a aquellos narradores que por diversos motivos, y según le punto de vista que apliquemos, habrían quedado, como recuerda Reig, ‘fuera de tiempo’.

En sexto lugar nos centramos en uno de los aspectos más significativos de ese grupo de narradores que, acaso sin grandes líneas de identidad en común, posee en la capacidad fabuladora y la libertad con que enfocan la realidad cotidiana uno de sus ejes transversales más destacables. En este apartado hacemos uso de algunos críticos también referidos en la segunda parte de la tesis al momento del análisis específico de ciertas novelas. Para tal fin priorizamos los trabajos de Epicteto Díaz Navarro, Pilar Lozano Mijares, Peregrina Pereiro y, particularmente, de Fernando Valls, cuya obra *La realidad inventada* (2003) da cuenta del proceso de fabulación presente en los nombres más relevantes de esa generación, sirviendo su criterio como tamiz para la configuración de un panorama más acotado de autores y obras que ubicar dentro de dicho grupo de narradores.

Otro de los factores esenciales para la consideración de los rasgos estilísticos sobresalientes de ese heterogéneo conjunto de escritores lo hallamos en su también heteróclito pero ostensible manejo de la ludicidad, en su comprensión de la literatura como un sistema de *juegos del lenguaje*, parafraseando a Díaz Navarro (2007), quien así lo sostiene en su estudio homónimo. A través de dicho rasgo los narradores y narradoras de su generación exponen un amplísimo repertorio de herramientas creativas que ofrecen lo mejor de las estrategias de la reflexividad posmoderna, conjugando lo aprehendido del proceso experimental que tuvo lugar dos décadas atrás con la necesaria recuperación de la narratividad, característica de la posmodernidad literaria española.

Acaso ya sin fe en los grandes relatos colectivos de aquella época, más desencantados o *integrados*, según la terminología de Eco, pero no por ello menos talentosos que sus predecesores, los narradores de esta generación demuestran ser conscientes de su propia *condición posmoderna*, pero también del proyecto de modernidad rechazado<sup>29</sup>. Esto que los hace en buena medida —y según el planteamiento de teóricos como Bourriaud (2011) y Josephson Storm (2021)— representantes de la *alter* o *metamodernidad*, respectivamente<sup>30</sup>.

De índole panorámica, el siguiente punto a considerar tiene que ver con la producción y la recepción de las obras de algunos de los autores más emblemáticos de la generación, así como de la problemática en torno a los rasgos comunes de la misma, un conjunto de narradores —acaso el más cuantioso desde la célebre generación del 27— que no puede definirse solo por reticencia, por su negatividad, y cuyos miembros muestran entre sí más desavenencias de las que el mercado editorial parece reflejar, pretendiendo homogeneizar en unas pocas categorías preestablecidas un crisol de diversidad creativa.

En el siguiente apartado tomamos en consideración las cuestiones relacionadas con el campo literario y la incidencia de la mercadotecnia en la formación de nociones

---

<sup>29</sup> Nos referimos a la obra *Apocalípticos e integrados* (1964), del narrador y semiólogo italiano.

<sup>30</sup> Antes que estos dos teóricos, Marc Augé señalaba una hipertrofia del término con su denominación de *sobremodernidad* en su obra *Los no lugares* (1993).



como las de *criterio* o *gusto*. Para ello nos basamos en la que consideramos la mejor reflexión crítica sobre el tema: *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004), de Germán Gullón. En este punto analizamos las condiciones que hicieron posible la mayor proliferación de obras literarias de toda la historia de la literatura española, propiciada por los cambios acaecidos en torno al mercado literario español.

En el último apartado de este capítulo damos cuenta de los puntos en común que presentan los dos narradores aquí estudiados en torno al tema generacional y su funcionamiento metonímico al respecto, ya sea que consideremos la muy estrecha relación que presentan ambos en términos de su *ars narrandi*, o que tomemos en cuenta su formación como académicos —casi idéntica en su época universitaria—, para luego exponer también algunas diferencias que, aunque puntuales, resultan imprescindibles para el estudio de sus novelas en la segunda parte de la tesis, de la que este último punto funciona como una suerte de transición.

Para culminar el capítulo hacemos uso de algunas citas y autocitas, referencias veladas o explícitas que los narradores hacen de sí mismos —y entre sí— en sus respectivas novelas, así como de algunos miembros de su generación que consideran más cercanos, ya por cuestiones literarias como por experiencias vitales, para componer con ellas un grupo autorreferencial. En última instancia, explicitamos el análisis generacional a través de un popurrí de alusiones que ambos narradores hacen del tema. A partir de estas y de las plasmadas por los críticos más destacados del grupo, profundizamos en nuestra definición de esa generación *intempestiva*.

## 2.1. Algunas miradas panorámicas

La literatura actual no es más que un eslabón añadido, el último de la cadena de la tradición, de modo que sólo adquiere sentido encardinándose con ella (Valls, 2003, p. 21).

Como ha señalado José Manuel Querol, otro juez y parte de la generación aquí analizada, en un ensayo tan interesante como introspectivo (“Mary Poppins y los deshollinadores de historias”), se hace difícil hallar rasgos generacionales que puedan dar lugar al mito de origen de ese grupo de narradores nacidos en los años 60, encontrar elementos que permitan reconocer una línea estilística recurrente, “ni siquiera un nombre que ilumine nuestras hazañas, que identifique nuestro estilo literario, que nos haga un hueco entre las demás generaciones en la Historia” (2017), a lo que agrega:

Y nos han llamado con muchos nombres, pero ninguno cuaja, probablemente porque no haya nada que cuajar y porque todo aquel enredo en que nos metió Salinas quizás no fuera sino una forma de ganarse el pan, como la de cualquier profesor universitario. (Querol, 2017)

La confusión al a que se refiere el catedrático de la Universidad Carlos III es la categorización creada por Pedro Salinas en su ya clásico estudio de la Generación del 98 (1983)<sup>31</sup>. Allí Salinas, acaso como sostiene Querol, por cuestiones relacionadas con la simplificación didáctica, optó por apuntar una serie de criterios que debían cumplirse para poder hablar con propiedad de miembros de un mismo grupo o generación

---

<sup>31</sup> El texto original fue publicado por la Revista de Occidente (1935). Aquí citamos la fecha de los Ensayos completos de Salinas, publicados por Taurus.

(basados aquellos, a su vez, en la obra de Petersen)<sup>32</sup>. Esas categorías, de dudosa operatividad al día de hoy, eran de rigor entonces y lo fueron durante buena parte del siglo XX, aunque sin hermanarse del todo la teoría con la práctica, quizás porque Salinas quiso hacer de lo particular una generalidad. Dichas líneas de fuerza han sido reiteradas en otros múltiples ensayos sin llegar a establecerse un criterio único, probablemente porque es un tema que no puede alcanzar tal grado de simplificación u ofrece una complejidad semejante al que aludimos en el capítulo anterior en torno a la *babel terminológica* de la que ironizaba Genette. Tal complejidad la demuestran los estudios atinentes al tema realizados por autores españoles con anterioridad, desde Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* (1924), pasando por Pedro Laín Entralgo con *Las generaciones en la historia* (1945) o Francisco Ayala y su *Tratado de sociología* (1947,) hasta llegar a uno de los últimos discípulos orteguianos, Julián Marías, quien, a nuestro entender, ha logrado profundizar como pocos en la problemática inherente a la definición misma de una generación literaria con su obra *El método histórico de las generaciones* (1949).

La dificultad del tema generacional no puede llevarnos a su abandono, máxime cuando no es el objetivo de esta tesis definir lo que es o deja de ser una generación literaria, sino apuntar algunas características de la persistente problemática en torno al concepto, así como ciertos patrones que se reiteran y bien pudieran utilizarse para constatar las líneas transversales en torno a los escritores más relevantes de la década de los 90 y, específicamente, a aquellos que dentro de este grupo consideramos (y se consideran a sí mismos)*intempestivos*.

Con todo, como apunta Izquierdo (2001) retomando la taxonomía de Salinas, pueden sintetizarse los siguientes puntos para la consideración de un grupo como *generación literaria*: a) pocos años de diferencia en la fecha de nacimiento, b) homogeneidad en la formación recibida, c) relaciones personales entre los miembros del grupo, d) experiencia generacional, e) lenguaje generacional y f) actitud crítica

---

<sup>32</sup> Nos referimos al emblemático trabajo del investigador Julius Petersen, *Las generaciones literarias* (1930), cuya primera edición en español (1947) es contemporánea —y no casualmente— a los estudios antes mencionados.

(pasiva o activa) (p. 293). De estos, más importante que su cumplimiento total o parcial, lo que resulta significativo es la relatividad inherente a dichos puntos en común, sobre todo cuando profundizamos en aspectos tan subjetivos como *el lenguaje generacional*. Ni siquiera los miembros de esa generación aquí estudiados se toman muy en serio la pertenencia a tal o cual grupo literario, conscientes de ser este más un punto de partida didácticamente necesario que un reflejo de la realidad. Así se aprecia en la siguiente opinión de Reig: “La generación es una cosa escolar. Está bien agrupar a los escritores, pero hay escritores de muchos tipos en mi generación” (Canal Librería Alberti, 2020, 00:10:10). Es esa diversidad la que nos interesa.

La preocupación sobre la cuestión generacional fue la que llevó a Antonio Orejudo a reunir a más de treinta autores y críticos contemporáneos que por entonces, además de hallarse alrededor de sus cuarenta años, se encontraban, según el narrador, *en cuarentena* (2004), en tanto que en situación de aislamiento por parte de la crítica y el público lector. De ahí el nombre de aquella compilación derivada del encuentro celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, hace casi veinte años<sup>33</sup>. Son varios los críticos que sostienen que esa sensación de marginalidad (aún a finales de la segunda década del siglo XXI) se mantiene constante<sup>34</sup>. Quizás por eso. los mismos integrantes de la generación que en algún momento fue definida como *pasota* (Cercas, 2017) han decidido, finalmente, por cuenta propia, darse un lugar y los creadores de su propia épica, aunque algunos echen de menos, precisamente, dicho carácter (épico), según lo recuerda Casajuana (2017), basándose en las palabras del personaje de Toni, avatar del autor de *Los Cinco y yo*. Esta actitud tan posmoderna, de ser creadores y críticos, no parece del agrado de todo el mundo. Constantino Bértolo,

---

<sup>33</sup> El encuentro se llevó a cabo entre los días 14 y 18 de julio del año 2003, dentro de una serie de actividades programadas por la Universidad Internacional del Mar (Murcia). El curso del que derivó la publicación que aquí citamos se tituló “Entrando en cuarentena: la nueva crítica literaria y la nueva narrativa española”. La intención del evento fue, como se lee en la solapa del volumen, la de “reunir en un mismo acto a escritores y críticos que en esa fecha rondaran los cuarenta años . . . la generación que protagonizará la narrativa y la crítica literaria del primer cuarto del siglo XXI” (Orejudo, 2004).

<sup>34</sup> Dice Querol al respecto: “La cuarentena pasó, estamos en la cincuentena, y aún parece que todo está por decidir, como si nuestro tiempo pudiera alargarse indefinidamente, y nos reservaran para algún centenario glorioso en el que alguien pueda venir a recitar sobre las tumbas de todos” (2017).

uno de los editores más perspicaces del mercado español, se ha manifestado en contra de dicha *autoconstrucción*: “cualquier juicio que provenga de alguien que es juez y parte me parece sospechoso e imprudente” (2012). Sin embargo, esta parece haber sido para los integrantes de nuestra generación la única opción posible ante la esquiva mirada de la crítica, las grandes editoriales y los premios literarios más prestigiosos. Pero ¿es ese juicio sostenible hoy en día cuando autores como Javier Cercas o Manuel Vilas se han convertido en ganador y finalista, respectivamente, de premios como el Planeta? ¿Acaso no ganaron el premio Nadal Pedro Maestre y Lucía Extebarría? Como veremos, el modo en que los propios integrantes de la generación se perciben como grupo será determinante para la consideración del mismo como tal. Autores como Reig, aun habiendo ganado algunos premios de primer orden como el Tusquets de Novela o el Premio de la Crítica de Madrid, han dicho en algunas entrevistas no haber recibido nunca un galardón (Anexo 1). A nuestro entender, aunque tardíamente y sin desplazar con ello a los narradores de las anteriores generaciones de su sitio de privilegio, esta generación de escritores ha podido alcanzar por fin el lugar al que aspiraban y por el que en un primer momento no lucharon como lo habrían debido hacer, por tener, en palabras de Orejudo, “una suerte de mentalidad funcionarial, conforme a la cual piensas que en algún momento te llegará el turno” (Anexo 2). Por todo ello, podemos concluir que, si bien el concepto de generación literaria ha sido puesto en tela de juicio desde hace décadas, para aludir al grupo de escritores en cuestión parece tener cierto sentido, ya que son sus propios miembros los que lo aplican con mayor o menor fortuna.

Apuntemos, por tanto, algunas de las nociones más generales en torno a esta generación. Como sostiene Juan Antonio López Ribera(2006), los narradores de los noventa “han superado los dos tipos de novela casi hegemónicos que se cultivaron tras la guerra: 1) el llamado realismo social . . . y 2) la novela de carácter experimental” (p. 23), cuyos más destacados representantes, o fueron ignorados (Ignacio Aldecoa o Jesús Fernández Santos, por citar algunos ejemplos para el primer caso), o atacados (como

Juan Benet o Juan y Luis Goytisolo, para el segundo)<sup>35</sup>. Una de las características más destacadas de este conjunto de escritores, su autopercepción, llevará a que en varias ocasiones se identifiquen de forma negativa, a través de la no pertenencia o de una veta entre victimista y autopunitiva. Sánchez Magro (2003) alude al conjunto de escritores como “generación inexistente” y el propio Orejudo (2004) se refiere al silencio y la indefinición de la crítica para con su generación como el que le ha generado una sensación de no pertenencia. Sin embargo, no es este un rasgo exclusivo de ninguna generación, sino más bien una reacción común entre los grupos que surgen en un panorama literario y sus predecesores: la historia misma de la literatura. Esa incapacidad para disputar con vehemencia un sitio de poder en el sistema literario será uno de los rasgos que muchos de sus integrantes coinciden en ver como un *mea culpa* colectivo.

Autores como Germán Gullón (2004) sí definen al grupo y le adjudican una categoría y un lugar en la historia de la literatura española al referirse a este como el de los *postrealistas*, sosteniendo que su quehacer literario consiste en “explorar las relaciones humanas no solo en libertad, sino fuera del marco de las representadas por la novela realista decimonónica” (p. 35)<sup>36</sup>. No obstante, parece como si a cada definición le correspondiese un rechazo, una negación de los términos aplicados para la identificación del grupo, ya que en ningún caso pueden utilizarse con unanimidad. El mismo Querol no se muestra de acuerdo, por ejemplo, con aquel prefijo (*post*):

Las acusaciones a toda la generación han sido varias . . . Hay acusaciones de levedad, las hay de enquistamiento en la tradición, las hay de las que acometen antes de la cuchillada un prefijo moderno: “post”, como si la literatura “post” fuera una

---

<sup>35</sup> En *La cadena trófica. Manual de literatura para caníbales II* (2016b), el protagonista de la novela se ve envuelto, de repente, por una bruma de la que surgen varios escritores, entre los cuales, Juan Benet y su “discípulo”, Javier Marías, son ridiculizados. En una nota al pie se lee: “Se trata de un escritor del siglo XX que llegó incluso a ser finalista del Premio Planeta en 1980. El acróbata debía ser J. Marías, otro escritor al que Benet y Juan García Hortelano habían amaestrado para obligarle a hacer volatines por el paseo de Recoletos. A veces lo llevaban de gira por los pueblos, con una furgoneta en la que exhibían a Rosa Montero desnuda” (p. 31).

<sup>36</sup> Gullón (2004) se refiere a las novelas postrealistas “en el sentido de que el narrador no fundamenta una ideología predominante que permite interpretar los hechos contados” (p. 16).

continuación débil y ansiosa de ser otra cosa, un modelo líquido de lo auténtico. Y quizás sea correcta esta aseveración para lo “post”, pero yo me atrevo a negar la mayor, y no me voy a permitir escribir ese prefijo para clasificar la literatura de esta generación. (2017)

El crítico y miembro del grupo, Ángel García Galiano (2004), propone el nombre de *Generación Apolo* en alusión a cierta marca de cornetes que coronaban las efemérides durante su niñez. Posteriormente, juega con la polisemia del término para referirse a los astronautas del Apolo XI que fueron puestos en cuarentena (retomando la terminología de Orejudo) al regresar de la luna, como si portasen alguna “enfermedad, síndrome, virus, miasma lunar o adherencia extraterrestre” (p. 56). La autopercepción de alteridad se encuentra nuevamente patente.

Esa intención de definirse por oposición no anula la conciencia grupal *per se* — que siempre se refuerza cuando se apela a la cuestión etaria por encima de la literaria— que puede apreciarse con la publicación de textos que materializan los puntos de encuentro generacional. Esta autorreferencia a la generación se aprecia también a través de alusiones dentro del propio universo creativo de los narradores, pero en esas referencias —que analizamos en el último apartado— no siempre existe una coherencia o una lógica imperante, más allá del subjetivo sentimiento de unión. Un ejemplo claro es el del *Manual de literatura para caníbales* (2016a) de Reig, en cuya introducción el autor agradece a varios autores por su colaboración (Javier Azpeitia, Manuel Fernández Cuesta, Constantino Bértolo, Juan Cerezo, etc.), calificándolos, precisamente, como caníbales. Ese canibalismo, un concepto fundamental para entender la obra del narrador asturiano, no puede ser un criterio válido para la construcción generacional, ni siquiera de un grupo, en el caso de los narradores españoles, pues autores como Bértolo, diez años mayor que Reig y Orejudo, resultan incluidos dentro de su generación, mientras que otros como Ray Loriga, por citar un ejemplo emblemático, resultan siempre considerados como parte de la generación siguiente, siendo la distancia entre aquellos y el autor de *Héroes* (1993) menor a un lustro.

En el epígrafe inicial de esta sección, perteneciente a *La realidad inventada* (2003), Fernando Valls recuerda el carácter consecutivo y causal de toda generación, de

manera tal que solo es posible entender la función de cada grupo de escritores al estudiarlo en su contexto, con un gran conocimiento de causa en materia de historia de la literatura, pudiendo comprender, solo así, de qué modo se incardina dicho grupo con sus predecesores y continuadores. Empero ¿cuál sería la problemática en torno a las coordenadas entre las que ubicar a la nueva generación de autores? A diferencia de lo que cree López Rivera (2006), quien sostiene que en relación con su tradición y con las generaciones anteriores “estos autores rechazan tanto el compromiso social como la ostentación formal” (p. 23); Germán Gullón (2004), que argumenta que la “sociedad que les ha tocado vivir a los nacidos entre 1960 y 1970 . . . desatiende a las cuestiones ideológicas porque existe en un entorno multipolar” (p. 21); o Gonzalo Navajas (1996), cuya postura se adhiere a los planteamientos anteriores y señala como una de las características de la novela posmoderna la negatividad axiológica; podemos trazar un contraargumento y matizar esta ausencia de compromiso o ideología.

En la generación de los 90 sí existe una voluntad de participación ideológica, aunque no siempre sea perceptible a la manera de la literatura del exilio republicano o del realismo social de la posguerra, por citar dos ejemplos paradigmáticos, ni tampoco de un modo marcadamente proselitista, como es el caso de cierta literatura ideológicamente afín al régimen dictatorial. La generación que aquí se estudia no es por ello menos clara en términos ideológicos y en su relación con la historia política y literaria de España. Así lo cree también Pereiro (2002), quien sostiene que “la narrativa española de la década de los noventa supera la despolitización y relativismo moral que se le ha achacado a la década anterior” (p. 9), decantándose por una orientación hacia el compromiso ético tanto a nivel individual como colectivo, así como por la incorporación de la realidad político-social al mundo de la ficción. En esta línea se manifiesta Querol (2017) argumentando que hay casos de autores “en los que el compromiso ideológico es profundo y honrado (Belén Gopegui, Rafael Reig o Marta Sanz) y se reúnen con los mayores (Rafael Chirbes, Matías Escalera) o con otros más jóvenes (Isaac Rosa, Pablo Martín)”. En pareja sintonía se expresan Valls (2003), Lozano (2007) y Calvo (2017), teniendo sus tres ensayos como punto en común el estudio



específico de la obra de Gopegui, probablemente una de las narradoras más comprometidas —incluso a nivel de militancia política— de toda su generación y del grupo intempestivo en particular en términos de reivindicación social, como lo planteamos en el apartado específico (2.7.).

Como último punto, antes de comenzar a analizar más profundamente el lugar y las características de la generación *intempestiva*, debemos mencionar el vínculo que dichos escritores establecen con la tradición literaria española, pues, como lo apunta otro de sus grandes narradores, Javier Azpeitia (2004), pareciera ser que para buena parte de aquellos “no hay otra originalidad que la vuelta al origen” (p. 101). De manera directa o a través de referencias más o menos explícitas, son muy pocos los narradores que no hacen uso de la reflexividad en relación con dicho punto, que no reflejan o reflexionan sobre los autores que los preceden de manera inmediata o acerca de aquellos que ya son referentes clásicos y canónicos dentro de las letras españolas. Ese vínculo entre tradición y contemporaneidad adoptará también, en ocasiones, una actitud anticanónica como forma de relacionamiento.

## 2.2. Una ilusión post-totalitaria

Así como no existe literatura ni fenómeno artístico (ni humano) que pueda abstraerse de su contexto de producción, para la literatura del tardofranquismo y los primeros años de la transición a la democracia aplica el mismo principio. Con la agonía del dictador y de su régimen, España empezó a respirar cierto aire de optimismo que parecía augurar a la novela solo prosperidad<sup>37</sup>. Sin embargo, como señalan Prieto y

---

<sup>37</sup> De este sentimiento da cuenta Reig en sus obras, incluso siendo, a su vez, un escritor desencantado con el periodo posterior, la transición: “Nosotros somos hijos de los 60, quizá el mayor momento de optimismo colectivo que ha habido en los últimos dos siglos. Aquí en España, a pesar de la dictadura se empezaba a vivir mejor, por lo que todo el mundo educaba a sus hijos para que fueran felices y disfrutaran del mundo. Hoy en día esto es un dislate y generacionalmente nos produjo mucha frustración, pero también una especie de esfuerzo por conservar la alegría, lo que me parece una buena herencia” (Reig, 2020a).

Langa (2007), aunque la caída del franquismo “trajo consigo la esperanza de que por fin podrían publicarse las obras maestras que la censura había mantenido ocultas”, una vez asentado el nuevo panorama político, “la realidad evidenció que tales obras no existían, bien porque los autores habían burlado la censura . . . bien porque se habían acomodado a ella mediante la autocensura” (p. 140), o bien, agregamos, porque esas obras tan esperadas ya habían sido editadas en el extranjero. Esto sucedió, por citar un ejemplo emblemático, con los dos primeros tomos de la trilogía de Juan Goytisolo: *Señas de identidad* (1966) y *La reivindicación del Conde don Julián* (1970), ambos publicados en México.

La primera parte de la década de los 70, aún durante la dictadura, se caracterizó por dar lugar a toda una serie de novelas de corte experimental que hoy en día, además de no tener reediciones, difícilmente serían publicables en el contexto del extremo mercantilismo contemporáneo, salvo como “prueba inequívoca de que la literatura tuvo un estatus diferente en aquellos días”, según lo expresa Orejudo (Anexo 2)<sup>38</sup>. Esa pulsión experimental de los 70 ya se manifestaba en algunas de las más innovadoras piezas de la década anterior<sup>39</sup>.

Tomando en consideración el contexto, vale la pena tener en cuenta cómo el progreso económico de la década del 60 también tuvo incidencia en el sistema literario que vendría después. Como recuerda Spires (1996), “the decade of the 1960s, with an influx of tourism and modern foreign investments, marked what many consider the beginning of modern Spain” (p. 51). De tal modo, el cambio económico incidió en el progresivo abandono de las directrices del realismo social para adentrarse en el terreno

---

<sup>38</sup> A este respecto el autor nos manifestó una inquietud personal: “Hay un tipo del que me he comprado todo lo que publicó, J. Leyva, que llegó a ganar el Premio Biblioteca Breve [*La circuncisión del señor solo*, 1972] y cuyas novelas son realmente una locura. Uno piensa ¿cómo ha sido posible que esto se publicara alguna vez? Me interesa lo que significó y fue el mundo literario español en el que esa literatura se publicaba” (Anexo 2). Gracia y Ródenas (2011) destacan también la obra de este autor (Leyva) “por su radicalidad deconstructora” y “por la seriedad de su empeño” (p. 612).

<sup>39</sup> Díaz Navarro (2007) ubica como cenit y final de dicho proceso a *Volverás a Región* (1967), de Juan Benet, y a *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza y *Cerberos son las sombras* de Millás (ambas novelas del emblemático 1975) como el comienzo de un “tercer período, a partir de la llegada de la democracia, [que] supondría el retorno a unas formas clásicas de narrar” (p. 11).

del experimentalismo que, en buena medida, se plegó a lo propuesto por tendencias como la del *Nouveau roman* francés, sobre todo en los casos más radicales, obras “que optaron por romper con la referencialidad mimética”, “novelas empeñadas en arruinar la ilusión de la realidad creada por el texto” (Gracia y Ródenas, 2011, p. 611). Para estos autores el cambio fundamental hacia una nueva experimentación no ayuna de narratividad lo representó la obra de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962), en la que se destaca una reutilización de muchos de los recursos del Modernismo anglosajón, a saber, el monólogo interior, el manejo de la segunda persona narrativa, el perspectivismo, la estructura laberíntica y el uso de un lenguaje de corte barroco.

Podría argumentarse que muchas de esas características arriba enunciadas tienen una gran coincidencia con el cervantismo de algunos de los escritores de los noventa y, muy especialmente, con nuestro tándem intempestivo, sin embargo, no hay una línea recta desde aquel entonces hasta la generación de nuestros autores. Llama la atención el hecho de que *Tiempo de silencio* no tuviera epígonos inmediatos, sino el mencionado experimentalismo cada vez más ilegible para el gran público, lo que iba a terminar desembocando en un reclamo de recuperación de la narratividad, pues en algunas ocasiones las estrategias de aquellos narradores llegaron casi al *agotamiento* de los recursos (acorde a la terminología de Barth).

Según Pereiro (2002), esa época experimentalista “no tuvo una existencia prolongada ni una aceptación extendida entre la mayoría del público lector, debido a su extremo intelectualismo y a su carácter elitista” (p. 12)<sup>40</sup>. Prieto y Langa (2007) señalan como elemento clave de la recuperación de la narratividad la “perfecta combinación de las técnicas experimentales y del utopismo ideológico del momento” (p. 139) y mencionan una serie de obras que, justo antes de que se alcanzara el paroxismo de esa experimentalidad, ya habían sentado las bases de una novela pensante, innovadora y a la vez comprometida (sin caer en el panfleto),

---

<sup>40</sup> Gracia y Ródenas (2011) caracterizan este tipo de ficción por su lectura “ardua” y “aburrida”, así como “poco rentable para una industria que, si bien en 1972 apostó por una ‘nueva novela’... muy pronto rectificaría sus prioridades apostando por una novela más accesible” (p. 611).

constituyéndose en antecedentes de relevancia de aquel proceso, consolidado casi una década después. Como ejemplos de esta hibridez tenemos a la ya mencionada *Señas de identidad* (1966) de Goytisolo, al Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa* (1966), a Alfonso Grosso con su *Inés justcoming* (1968) o a Juan García Hortelano y *El gran momento de Mary Tribune* (1972).

En lo que respecta a las causas del fracaso de esa novela experimental de los 70, pueden señalarse la falta de equilibrio entre la apuesta por la innovación técnica y el lugar, casi inexistente, concedido a la elaboración de la trama, a saber: una literatura “que prescinde del argumento y se centra en la deconstrucción metaliteraria” y que, por tal motivo, “no encontró el deseado eco entre los lectores” (Prieto y Langa, 2007, p. 139). Por razones similares a las señaladas por Pereiro, llegó a instalarse, como emblema de lo absurdo, una distinción entre *artistaspuros* y *realistas* que mejor puede explicarse por la oposición entre ficción ilusionista y anti-ilusionista (Gracia y Ródenas, 2011, p. 611), llegando a abarcar un periodo aproximado de siete años (1966-1973).

### 2.2.1. HACIA LA RECUPERACIÓN DE LA NARRATIVIDAD

La reivindicación de la importancia del argumento como marca señera de la novela de la transición lo representa, según Spire (1996), *Juan sin tierra* (1975), de Juan Goytisolo, por ser “one of the more revolutionary novels to appear on the scene in de mid-1970s, and over the years it has become identified with the 1975 change from totalitarian to a democratic government” (p. 53). El proceso de recuperación tiene lugar de manera progresiva y en simultaneidad con el ocaso de la novela experimental pura, que se iría desgastando por el impacto de obras como la de Mariano Antón Rato (1943), por citar un ejemplo de novelas que “marcan la frontera con el galimatías logorreico y, en definitiva, el divorcio con el lector”, esto debido a su “falta de signos de puntuación, la exacerbada atomización del discurso, la injerencia de digresiones científicas . . . la confusión rampante” (Gracias y Ródenas, 2011, p. 613), entre otros

motivos de menor incidencia. Sin embargo, no ocurriría así con muchos de sus recursos, los que, una vez normalizados por el tamiz del mercado, regulados en su intensidad y proliferación (moderando su capacidad para el *agotamiento*), pasarían a formar parte de las estrategias narrativas de la nueva novela<sup>41</sup>.

Aunque el público pudo ser reactivo ante cierta literatura, no así lo fueron muchos autores que tuvieron influencia de esas fuentes por mor a la combinación de innovación técnica y predilección por el argumento. Dentro del grupo de obras que conservaron algunas de las técnicas experimentales para sumarlas a la novela argumental sedestacan textos como *Mas la ciudad sin ti...*, de Javier Mina o *El año que viene en Tánger* y *El corazón antiguo*, de Ramón Buenaventura, ambas novelas caracterizadas por el uso de “materiales heterogéneos, metaliteratura y culturalismo” (Prieto y Langa, 2007, p. 142). Estas características permanentes darían lugar a la presencia constatable de la reflexividad a través de dos tendencias, la *antinovela* —en los términos planteados por Sartre (1977), en tanto que apariencia novelesca que sin embargo es autodestructiva con sus principios estructurales— y la *metanovela*. Como ejemplos paradigmáticos de la primera podemos ubicar las obras del Goytisolo de los 80 —*Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982) y *Las virtudes del pájaro solitario* (1988)— y también la de narradores como Juan García Hortelano, particularmente su *Gramática parda* (1982). Del grupo de autores que cultivaron la reflexividad la lista es amplia, pero vale la pena incluir también a Juan Benet y toda la obra de Luis Goytisolo, particularmente *Antagonía* (1976-1981), tetralogía que lo convierte, para ciertos críticos, en “el novelista español más metaficcional” (Prieto y Langa, 2007, p. 144).

Un ejemplo paradigmático del abandono del mero experimentalismo que dio lugar a la recuperación de la narratividad lo representa la obra de Gonzalo Torrente Ballester *La saga/fuga de J. B* (1972) que, a nuestro entender, instala otro precedente para los narradores de la década de los 90: el revisionismo de la historia española en clave

---

<sup>41</sup> Nuevamente aquí apelamos a la metáfora de John Barth (1967) y su *literature of exhaustion* aludida en la página anterior.

de parodia, que hará escuela en Reig con su *Manual de literatura para caníbales* (2006), pero también en el Orejudo de *Fabulosas narraciones por historias* (1996)<sup>42</sup>.

Otras obras emblemáticas de la transición hacia la plena recuperación de la narratividad, ya por ser “one of the more imaginative literary responses that we have to the end of the Franco regime”, ya por “focused on the repressive and ideological apparatuses created by the regime” (Spires, 1996, p. 63) fueron: *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, y *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás<sup>43</sup>. Esta última está centrada en la crítica a los mecanismos de control y represión del estado a través de la idea de una visión panóptica que vuelve a los ciudadanos partícipes de dicho control totalitario.

Con respecto a la obra de Mendoza, son varios los críticos que coinciden en adjudicarle el rol de *reintrodutora* de la temática histórica en la novela española a partir de la Transición. Así lo ve Amalia Pulgarín (1995), quien sostiene que las narraciones de Mendoza (particularmente *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*) reúnen las características fundamentales de la metaficción historiográfica, pues “son textos contradictorios y especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convenciones que el género implica” (p. 20). El autor consigue con la primera, a través de la narración de los sucesos acaecidos en la Barcelona de principios de siglo XX, construir una alegoría no ayuna de crítica encubierta al régimen franquista, por entonces en estado terminal, pero con sus herramientas de censura activas<sup>44</sup>. La mención a obras tan dispares, amén de las coincidencias arriba aludidas, puede entenderse como un símbolo del *zeitgeist* de la época:

---

<sup>42</sup> Para una profundización en esta se recomienda la lectura de Gil González y Ana María Dotras (ver referencias). De la narrativa de Torrente dicen Prieto y Langa (2007) que esta se manifiesta “mezclando tiempos en el monólogo interior del personaje, e incluyendo elementos fantásticos sin desdeñar la fábula” (p. 140). Piénsese en el recurso de la metempsicosis como artefacto para esa *revisión* histórica en el mentado *Manual* de Reig.

<sup>43</sup> La propia Martín Gaité o Miguel Delibes, por citar dos clásicos, se inspiraron en la transición para dar lugar a “una novela de corte testimonial y crítico” (Calvo, 2017, p. 27) que evidentemente obtuvo su influjo del *New Journalism* norteamericano, que haría escuela también en los llamados “novelistas reporteros” que inspiraron a autores como Cercas, sin duda la mayor figura de la generación intempestiva.

<sup>44</sup> El autor tuvo que cambiar el título de su novela, en un principio titulada *Los soldados de Cataluña*.

. . . el rasgo que resulta característico desde al menos 1975 es la pluralidad de formas narrativas que encontramos simultáneamente, sin que ninguna tenga un papel dominante . . . algo que para algunos supone la falta de carácter y para otros un signo de libertad artística. (Díaz Navarro, 2019, pp. 18-19)

Lo más interesante de esta consideración tiene que ver con su asentamiento como uno de los pocos rasgos de identidad distintivos de la generación aquí estudiada. Esa heterogeneidad será metabolizada por el mercado editorial para sacar provecho en relación a una mayor oferta comercial y de tendencias, llegada la década de los 90.

### 2.3. Una anatomía de esperanzas y desencantos

Ante la sensación de tierra baldía por fin disponible que sobrevino a la recuperación de la democracia, el comienzo de la década de los 80 dio lugar a una desilusión progresiva que se traduce en el anticipado desencanto. Esta sensación parece derivar en dos grandes tendencias, una de índole reactiva, que implica la manifestación de esa disconformidad y un consecuente énfasis en la actitud reivindicadora, y otra que se evidencia en la resignación paulatina ante la imposible concreción de las esperanzas germinadas en los años de lucha social y en la institucionalización de muchos escritores que en la década anterior habían presentado un discurso mucho más desafiante, ahora cooptado por el poder político de turno. Acaso esto sucedió porque “los tiempos de bonanza exigen menor reflexión” (Acín, 1996, citado en Pereiro, 2002, p. 17), o porque “en la repentina euforia colectiva que habían despertado las prometedoras posibilidades políticas que se adivinaban en el estreno de un régimen democrático estaban ya los gérmenes del *desencanto*” (Calvo, 2017, p. 37). Sin dudas el tópico del desencanto y sus causas posee un carácter multifactorial, pero lo cierto fue que el optimismo político tuvo para buena parte de los autores activos en los 70 y 80 un carácter fugaz. Como lo expresa García Galiano (2004),

. . . tras la explosión posmoderna y antirrealista de los años setenta . . . la literatura (y el cine) española de esta última década había dado un giro neorrealista, costumbrista, en el que los hallazgos e innovaciones (y excesos) de las dos anteriores habrían sido sustituidos, incluso en los mismos autores, por narraciones febles, comerciales, epidérmicamente sentimentales, políticamente correctas, textos digeribles y previsibles que apuestan, tácita o explícitamente, por una neosentimentalidad acomodaticia y comercial de quien no quiere arriesgar el número no sé si de lectores o de compradores. (p. 41)

Si bien es cierto que, a nivel literario, el retorno a la democracia sirvió para regular la radicalidad de muchos de los experimentos de las décadas anteriores y que, ciertamente, hubo obras y autores más o menos acomodaticios al nuevo poder literario que venía del antifranquismo y pedía un descanso, no por ello resulta justo ni exacto considerar a los nuevos autores como insensibles o tendentes a la banalización de su arte. Sería inocente pensar que fueron miopes a la evidente distancia —en constante progresión— entre los objetivos y expectativas trazadas en tiempos del régimen y los logros obtenidos una vez consolidada la transición y también sería falso afirmar que estos no existieron.

En su *Anatomía del desencanto*, uno de los ensayos más lúcidos respecto a la relación de la cultura española con el tópico de la melancolía, Santiago Morales reflexiona sobre este sentimiento y su función como promotor de los diversos y sucesivos desencantos acaecidos en territorio nacional desde el siglo XVI. Dice Morales (2017) que en la España contemporánea se entiende por *desencanto* “la frustración de las expectativas de regeneración moral que trajo consigo una transición pactada a la democracia y que cristalizó en el adagio ‘contra Franco, vivíamos mejor’” (p. 1).

Para hablar de *la novela del desencanto*, cuyas máximas representaciones podemos encontrar una vez ocurrida la transición y ya bien entrada la década de los 80 (incluso extendiéndose como fenómeno a nivel genérico en las décadas siguientes — contenido en la *novela de la Transición*—), sin embargo, debemos remitirnos a ejemplos y géneros que comenzaron a cultivarse incluso dos décadas antes. Tenemos que considerar tres fenómenos clave: el ya mentado desencanto llevado a la novela, la recuperación absoluta de la narratividad literaria y la consolidación, por parte de los



narradores de los años 80, de un público literario masivo, que había renovado su deseo por leer autores españoles que supieron combinar lo local con la cultura popular de la globalización neoliberal, abriendo esta veta para su explotación definitiva por los narradores de la década siguiente.

Según propone Spires (1996), existe un grupo de autores y obras que “more effectively projects the post-totalitarian discourse of the first half of the 1980s” (p. 106), compuesto por Luis Goytisolo y *Teoría del conocimiento* (1981), José María Guelbenzu con *El río de la luna* (1981), *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz y *Te trataré como a una reina* (1983), de Rosa Montero. Este grupo de autores, así como presentan en sus obras los paradigmas fundamentales del cambio, también expresan la desilusión derivada de ese momento histórico. De la obra de Goytisolo ya hemos hablado en el punto anterior como uno de los mayores representantes de la novela metaficcional de finales de los 70 y comienzos de los 80, y, de la obra en cuestión, el mismo Spires ha señalado una característica sobresaliente: “suggests the need for a surgical procedure to change the discourse itself” (Spires, 1996, p. 107)<sup>45</sup>. De la novela de Guelbenzu el crítico norteamericano destaca su manejo del principio del “orderly disorder”, una suerte de desorden ordenado que “in effect attempts to redress the issue of Francoism discourse” (Spires, 1996, p. 121). En *Urraca*, Lourdes Ortiz narra la historia de la reina castellana, esposa de Alfonso de Aragón, y con ello consigue representar simbólicamente otra forma de desencanto propiciada por el revisionismo histórico en clave alegórica, hecho que permite anticiparse desde lo literario a tópicos vertebrales del discurso de la izquierda internacional en las décadas siguientes, como el tema de género y el feminismo o la discriminación positiva<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Para Spires (1996), especialista en la obra de Juan y Luis Goytisolo, *Teoría del conocimiento* es la novela que marca el paso definitivo del cambio de discurso literario hacia la posmodernidad, no solo por la incorporación de artificios técnicos, sino por la combinación de estos con las bases de la ficción narrativa tan reclamada por el público lector.

<sup>46</sup> Según Pulgarín (1995), esta novela de Ortiz es una de las primeras escrita por una mujer en la nueva España de la democracia que “presenta la contrarréplica al discurso patriarcal presente en las narraciones históricas” (p. 155). De esta novela dice Spires (1996): “directs the focus to the dual concepts of genre and gender as the protagonist attempts to compensate for her loss of political authority by exercising poetic licence” (p. 132). Evidentemente, el reclamo de reivindicación implícito en la novela es una forma más de manifestación del desencanto político ante las promesas no consolidadas.

La última novela citada por el hispanista es una de las que mejor expone la inclusión de la cultura popular de la época como manifestación de esa globalización a caballo de la apertura económica propiciada por la política neoliberal. En la obra de una por entonces treintañera Rosa Montero se aprecia una mixtura de cultura popular y literaria en la utilización del género de la canción de masas como el bolero, que recuerda el que de este hiciera el autor argentino Manuel Puig en sus novelas, y bien puede entenderse como un elemento inclusivo esperanzador<sup>47</sup>.

Es precisamente la visión intelectual que aportan esos textos arriba aludidos la que representa un estallido de lucidez que llevará del optimismo al desencanto<sup>48</sup>. Acaso sea este uno de los puntos positivos, una vez acaecida la Transición. Nos referimos no tanto a la ilusión verdadera, a la esperanza como tal, sino a la conciencia plena de haber realizado y protagonizado un cambio de episteme del totalitarismo a la democracia: “a definitive move away from Francoism as the authoritative discourse to be subverted” (Spires, 1996, p. 106). Dicho cambio permitió comprender, a través de la literatura, las fuerzas ideológicas que hicieron posible la creación y permanencia de un Estado fascista y dio lugar, con el cambio de paradigma mencionado, a una transformación del discurso literario en sí mismo<sup>49</sup>.

Se hace patente que esperanza y desencanto son dos tópicos que en la narrativa de la transición funcionan como un binomio en constante reciprocidad. Tanto la deconstrucción como el posterior análisis y la resignificación del discurso totalitario a través de la nueva novela, como la incorporación flagrante de la cultura popular, fueron hitos que hacían pensar en un panorama narrativo alentador, que reflejase esas esperanzas depositadas en el proceso de cambio social.

En relación a la plasmación del tema de la esperanza, derivado de las expectativas depositadas en el retorno a la vida civil despojada del discurso totalitario,

---

<sup>47</sup> Heredera directa de esta incorporación de los géneros musicales populares en la literatura es la novela de Reig *Para morir iguales* (2018), cuya temática gira en torno al tema de la Transición.

<sup>48</sup> Esa visión intelectual no sol estuvo representada por la literatura, en otras artes como el cine también se produjeron reflejos emblemáticos que representan el sentir de toda una generación, como sucede con la película de Jaime Chavarrí, *El desencanto* (1976).

<sup>49</sup> Para Robert Spires (1996) especialista en la obra de Juan y Luis Goytisolo, la novela por excelencia, el paso definitivo a este respecto es *Teoría del conocimiento* (1981), del segundo.

y del desencanto como reflejo de la desilusión colectiva ante el incumplimiento de aquellas, cabe decir que dicha tematización también estuvo presente incluso desde los tiempos de la dictadura. Lo interesante de este punto es el recurso utilizado, a nivel genérico, así como la capacidad proyectiva o anticipatoria del mismo (inherente, en buena medida, a su naturaleza). Nos referimos a la ciencia ficción o *ficción especulativa*. Fue la novela utópica con sus variantes sintetizadas en las diversas preposiciones al término propuesto por Moro (dis-anti-contra *utopías*) las que resultan ejemplares en relación al binomio anteriormente aludido (esperanza/desencanto). Los trabajos de Calvo (2008) y Orejudo (2020) hacen mención a la capacidad, casi profética, de la novela utópica de la década de los 70 (incluso desde finales de los 60) para anticipar tanto la esperanza en la caída del régimen, como para proyectar por adelantado esa aura de desencanto y los consiguientes problemas que llegarían de la mano de una democracia derivada del proceso dictatorial. Esto refleja, a su vez, cómo esos géneros considerados menores o de naturaleza subalterna para el mercado tendrían un rol decisivo en la sintomatología de ese desencanto. Calvo y Orejudo coinciden en destacar como textos fundacionales de tal reflejo literario a obras como *Los encartelados* (1968) de Gonzalo Arias, *Historia de Elio* (1976) de Ramón Tamames, o a las primeras novelas de Domingo Santos (probablemente el mayor representante de la ficción especulativa en España). Con el transcurso del tiempo, se pasa del desencanto anticipado a través de la novela utópica a la confirmación del mismo mediante la utilización de otros géneros populares que se consolidan como instrumento para tal fin.

Si hemos de nombrar las novelas de la Transición que mejor exponen la desilusión colectiva de la sociedad española—y que tendrán influjo en la generación intempestiva—, se destacan en especial las de Vázquez Montalbán, de cuya obra *Los mares del sur* (1979) se muestra como una de las más tempranas semblanzas del proceso transicional, gracias al modo en que el autor renovó la novela negra y refundó el realismo crítico-social a la vez que “metabolizó ingredientes que habían estado siempre en la matriz del género” (Gracia y Ródenas, 2011, p. 253). Para conseguir dichos logros,

este narrador se valió de la capacidad innata de aquel género como continente, elaborando una radiografía crítica de la sociedad de la época como solo el policial, y antes la picaresca, han sabido hacerlo<sup>50</sup>.

Vale la pena hacer mención a una forma particular de manifestación del desencanto. Nos referimos a la desaparición y reaparición de la figura del héroe, tomando como fundamento los trabajos de Encinar (1990) y el mismo Calvo (2008, 2017), por citar solo dos autores de relevancia. Si ya la construcción del héroe colectivo de los años del realismo social se había alejado de los parámetros clásicos del heroísmo (un ser que destaca por su carácter excepcional, eminentemente individualista), la novela de los años 70 dio “un giro espectacular en el trato concedido a los personajes, llegando a un extremo en que resulta difícil hablar de ellos como tales” (Encinar, 1990, p. 13), lo que llevaría a la desaparición progresiva del héroe. Con la novela del desencanto la figura del héroe (o antihéroe) parece reaparecer y tomar una nueva dimensión, sentando las bases de los personajes de la narrativa de las próximas décadas. Según Calvo (2017), los héroes de las novelas de los 80 son en realidad herederos de personajes como “el vitaminas” de *Visión del ahogado* (1977), de Millás, o Enrique, el perdedor de *Luz de memoria* (1976), de Lourdes Ortiz, o de los héroes juveniles de las novelas de Julián Ríos: “*desencantados, desacreditados, desolados en plena zozobra existencial*” [el subrayado es nuestro] (p. 42)<sup>51</sup>.

Como punto final, podemos destacar otros textos que, ya hacia finales de los 80 y principios de los 90—con el proceso transicional plenamente consolidado— se muestran como herederos de esa reflexión acerca del *temple* (que diría Ortega y Gasset) del desencanto español. Nos referimos a las obras *Los dioses de sí mismos* (1989) de J.J. Armas Marcelo, *Muchos años después* (1991) de José Antonio Gabriel y Galán y, del mismo año, a una obra que Calvo (2017) considera como el ejemplo definitivo del

---

<sup>50</sup> A este respecto resultan ilustrativas las reflexiones realizadas por Reig que citamos en el apartado “Metaficción, parodia y sátira. La trilogía policial de Carlos Clot” (3.4.), con estrecha relación con el tema del desencanto y la Transición.

<sup>51</sup> La obra del narrador gallego, según Prieto y Langa (2007), también es pionera en tanto que “refleja el espíritu de una generación desengañada de universitarios cuyo desencanto terminó en nihilismo” (p. 142) y anticipa con ello el desencanto posmoderno transicional.

proceso, la que en buena medida da cierre a ese binomio de esperanza (cada vez más enjuta) y desencanto (devenido en tópico de la Transición), hablamos de una novela emblemática del realismo crítico de aquella época, *El socialista sentimental* (1991) de Francisco Umbral. A este texto acaso se le pueda achacar como demérito el haber sido publicado cuando buena parte de la tempestad estaba más que comenzada y el ingreso en la UE y la OTAN, así como los primeros casos de corrupción del PSOE (en especial el de Alfonso Guerra), eran ya una realidad y no solo un horizonte ominoso que no había sido iluminado. Sin embargo, su virtud ya no radica en la visión prospectiva de las novelas de los 70, ni en el reflejo progresivo de una decepción aún esperanzada como la de las primeras obras de los 80, sino en su capacidad de síntesis del proceso transicional y su plasmación de la desilusión colectiva hecha ficción.

Con el paso del tiempo, el tema del desencanto daría lugar a una suerte de *remake*, convertido en un sub-género en sí mismo a través de la novela de la Transición. Ya entrado el siglo XXI, destacan obras como *La agonía del dragón* (2000) de Juan Luis Cebrián o *El día de mañana* (2011), de Ignacio Martínez de Pisón, que también hacen honor a aquella época, se genera así una novela que se fundamenta en la recreación narrativa del proceso y la cultura de la Transición (muchas veces compuesta bajo las premisas de la metaficción historiográfica, de gran interés para nuestro trabajo), escrita por autores que fueron niños o adolescentes durante aquellos años y no pudieron participar activamente del proceso, como es el caso de los narradores estudiados en profundidad en esta tesis (de ahí nuestro epíteto de *intempestivos*).

### 2.3.1. NO TAN KLEENEX

En un primer momento, la literatura de los 80, y sobre todo, la de comienzos de los 90 fue clasificada por la crítica como una que, acompañada por el recreo democrático y las manifestaciones socioculturales como la popular Movida madrileña, dejó de lado el compromiso, minimizó la ideología y fomentó un hedonismo que sintonizaba con las políticas socioeconómicas expansivas de la socialdemocracia europea en la que España se había integrado, casi una década después de la muerte del

dictador y su régimen<sup>52</sup>. Sin embargo, como sostienen Gracia y Ródenas (2011), aunque algunos creyeron ver “en el tono de las nuevas novelas de los ochenta una banalidad acrítica o un individualismo tan narcisista que acabaron por asociarlas con la desmemoria, la desespañolización, el sentimentalismo, el egoísmo ético o el vacío ideológico” (p. 248), este juicio bien puede ser visto como excesivo y no ajustado a la realidad literaria de la época. Acaso esta concepción derivada de la exigencia de muchos de los actores sociales que, habiendo sido combativos contra el franquismo, comparaban la literatura de la democracia con los textos más ideológicamente contestatarios de la década anterior, hallándolos blandos, o una literatura *kleenex*, como fue llamada injustamente en algunas ocasiones, calificativo solo aplicable para olvidables excepciones. Esta supuesta asepsia ideológica puede ser resultado de la inviabilidad de la utopía izquierdista, cuya percepción es muy anterior a la de los narradores de los 80 y 90.

Si hacemos una observación genérica o panorámica de los sectores de la sociedad en los que cundió el desencanto hasta alcanzar un estatus legendario, seguramente sean los asociados a *la izquierda* (entendida genéricamente) su principal epicentro. Ese desencanto alcanza un reclamo y una consecuente revisión de peso en las obras de algunos de los nombres más importantes de la generación de los 90, al dirigir sus críticas sin ambages contra estos sectores de la población y, en particular, confrontando discursivamente a los votantes y militantes confesos que “aparecen juzgados con extrema dureza en las novelas de Gopegui” (Calvo, 2017, p. 45), por citar un ejemplo de una autora sumamente consecuente a nivel narrativo con su ideología. También se aprecia dicha tematización crítica en obras como *Un árbol caído* o *Todo está perdonado*, de Reig, ambas ubicadas dentro de esa tendencia revisionista antes mencionada que, combinada con el influjo del nuevo periodismo norteamericano,

---

<sup>52</sup> Lozano (2007) señala ese hedonismo como una marca generacional no necesariamente negativa, sino como la punta de lanza para el paso del desencanto a la esperanza. Como ejemplo de esto coloca a la novela *Últimas noticias del paraíso* (2000), de Clara Sánchez: “Esta especie de resignación que estaba ya presente en las primeras novelas de Clara Sánchez evolucionará hacia la lucha por la realización del deseo” (p. 247).

también haría escuela en los narradores de los 80 y 90, generando en las últimas décadas novelas muy dispares pero que representan la consagración de dos narradores que podríamos ubicar dentro de nuestra generación *intempestiva*<sup>53</sup>. Hablamos de autores de la talla de Javier Cercas y Fernando Aramburu. Estos, según Calvo (2017), realizaron una nueva incursión en la intrahistoria, el último con *Años lentos* (2012) y *Patria* (2016), y el primero con su ya clásica *Soldados de Salamina* (2001), así como con *La velocidad de la luz* (2005) o *Anatomía de un instante* (2009).

Las formas de desarrollo del proceso transicional en la narrativa y su consiguiente desencanto no tienen por qué percibirse exclusivamente desde una óptica pesimista, amén de representar un síntoma de disconformidad social plasmado a través de la literatura. Bien puede entenderse esto como una vía de renovación temática gracias al advenimiento de los tiempos democráticos, un cambio que, sin un patrón uniforme a nivel de proyecto narrativo, tenga en esa misma heterogeneidad su fortaleza. Así lo plantea Gracia (2004), aportando con su mirada, además de optimismo y una reivindicación de autores y formas discursivas por entonces novedosas, una semblanza que pretende oficiar como punta de lanza para resemantizar ese periodo en ocasiones estigmatizado por los sectores más combativos de la crítica literaria:

Contra los diagnósticos abrumadoramente derrotistas, puede ratificarse para la democracia, y por tanto también para la década de los noventa del siglo XX, una pluralidad y riqueza literaria equiparable sin ningún complejo a las décadas anteriores: de hecho, el único modo razonable de entender esta última etapa es dentro de un mismo ciclo cultural que arranca en la década de los cincuenta y sigue en una expansión homogénea y diversa hasta hoy. (p. 185)

En sintonía con las palabras del crítico catalán se incardinan las de Calvo (2017), que tienen la virtud de reivindicar de los narradores de las generaciones post

---

<sup>53</sup> La consideración de Cercas y Aramburu como *intempestivos* podría fundamentarse por la diferencia en el momento de su consagración en relación con los narradores de la década anterior, habiendo sido estos encumbrados cuando se encontraban en la treintena, mientras que aquellos lo consiguieron casi alcanzados los sesenta. A esto podríamos sumarle las declaraciones de Cercas (2017), quien, haciéndose eco de Orejudo (2017) también se sintió, como aquel, *intempestivo*. No obstante, habiendo alcanzado un considerable prestigio literario y un éxito editorial más que destacable, la *intempestividad* debe ser, cuando menos, matizada, como veremos más adelante.

totalitarias precisamente su carácter de agentes sociales nacidos a la vida democrática sin la contaminación de las anteriores, lo que les permitió erigirse “en portavoces de una generación de españoles que había crecido con la democracia y que no había conocido ni la guerra ni la posguerra ni la dictadura” (p. 128), haciendo de la no participación una virtud. Este mismo principio puede aplicarse para el caso de nuestros narradores y concebir su intempestividad como una condición favorable, pasible de ser explotada positivamente teniendo que construir (y reconstruir) un discurso histórico a través de la ficción para darle entidad.

#### **2.4. Tan jóvenes y tan viejos: una cuestión autoperceptiva**

Tal y como hemos venido afirmando, si se trata de reflatar el concepto de generación literaria, con todas las objeciones que pudieran hacerse, es porque entendemos que, tomando como punto de partida las propias críticas recibidas y sumando a estas la autopercepción generacional, podemos llegar a comprender también su permanencia. En este apartado nos dedicamos a analizar algunas de esas autopercepciones fundamentales para poder brindar una visión panorámica compuesta por las fotografías instantáneas que los juicios de valor en su diversidad construyen. Comenzamos por algunas de las denominaciones recibidas por ese heterogéneo grupo de narradores concebido —también de un modo heteróclito y con alto grado de subjetividad— entre la generación de los narradores de los 80, “la primera generación que volvió a recuperar el contacto con el público en lengua española” (Anexo 1), y la de los nacidos a finales de los 70 y mediados de la década siguiente, la cual, como aquellos entonces, también roza o apenas pasa la cuarentena (previa a la generación de los jóvenes *millennials*).

Tal y como anticipamos en el apartado anterior, la recuperación de la democracia constitucional y su asentamiento a través de la Transición son acontecimientos inseparables del currículum de los escritores intempestivos.



Precisamente, la trascendencia de tales hechos y la escasa o nula participación que los narradores tuvieron en ellos, siendo actores pasivos debido a su joven edad, fueron dos factores que los llevaron a mirar dicho fenómeno tanto dentro como fuera de su literatura a través de una recreación. Estos tuvieron que *leer* la historia a través de los discursos ya existentes y, por consiguiente, en tanto que constructos del lenguaje — amén de su referencialidad histórica —, ficciones más o menos representativas, exactas o injustas con los hechos acaecidos durante aquellos años. Es este el verdadero significado de la intempestividad a la que se refiere Reig en su obra (*Amor intempestivo*) y que nos parece el calificativo más adecuado para el grupo generacional de aquellos que solo pudieron formar parte de los hechos fundamentales que los engendraron como escritores y ciudadanos a través del discurso ficcional (de la *historia* de la Historia), el que, dada su cercanía en el tiempo, se entremezcla con la experiencia.

Esa conciencia del carácter discursivo de la historia parece marcar una tendencia hacia el descreimiento (en un claro gesto posmoderno) en la existencia de una verdad única y uniforme, así como evidenciar una predilección temática por todo lo que se encuentra en la periferia de los discurso totalitarios u oficiales, en detrimento del centro. Así lo cree también Gracia (2004):

La democracia ha engendrado en quienes crecimos con ella, hoy en torno a la cuarentena, una piel visiblemente escéptica. Tendemos a recelar de toda actitud dogmática y a menudo nos reconocemos sensibles, o al menos atentos, a lo marginal, lo raro, lo infrecuente o poco común, como si de los márgenes del sistema pudiesen llegar iluminaciones difíciles de percibir bajo la atronadora actualidad (p. 187).

Ser y sentirse intempestivos no deja a los integrantes de este grupo de narradores otro asidero que el discursivo —pero también gracias a esto— la productividad literaria parece dispararse como opción dialógica, como alternativa de intercambio de puntos de vista que no acaban nunca de clausurar un tema (se trate de la Guerra civil, la Transición o la burbuja inmobiliaria). Pareciera como si solo las ficciones pudieran responder a las ficciones y, paradójicamente, hallar en su pluralidad, una verdad que se presenta disgregada. Es allí cuando la reflexividad entra en juego, con la confirmación, por ejemplo, de una determinada línea de la tradición

literaria (incluso de la más inmediata, como en la novela de la Transición) o su rechazo, o también su revisión y consiguiente propuesta alternativa, desafiando así las convenciones sin prescindir del reflejo del discurso literario previo.

Quizás ese escepticismo antes mencionado sea una de las causas de la definición que, con motivo de la publicación de *Los Cinco y yo* (2017), de Orejudo, diera a *El País* Javier Cercas. El más consagrado integrante de su generación —en buena medida, el menos *intempestivo* de todos ellos— coincidió con la opinión vertida en el libro de Orejudo en relación a la incapacidad posmoderna para creer en los grandes relatos (como pretendía ser el de la Transición). Según Cercas (2017) eso los hizo pasar por “pasotas”, por haber renunciado a plantar batalla a la generación anterior. Hemos sido acomodaticios, hemos preferido esperar, no ser conflictivos . . . Hemos sido mansos”. Ese pasotismo y la actitud “acomodatícia” de la que habla Cercas son vistos por Orejudo con ciertos matices; al primero, lo asocia con la cobardía, y a la segunda, aun compartiendo dicho punto de vista, la vincula con otras variables que explican parte del complejo lugar que su generación ocupa (o no termina de ocupar) en el panorama literario español:

La cultura, como casi todos los terrenos de la vida, es un campo de batalla y no quererlo reconocer es mitad por cobardía y mitad por una suerte de mentalidad funcionarial, conforme a la cual piensas que en algún momento te llegará el turno. Pero basta con echar un vistazo a las generaciones más importantes para darse cuenta de que han liquidado a la anterior a ‘machetazos’. Nosotros no hemos sido así y lo hemos pagado de esta manera. (Anexo 2)

Las palabras del narrador madrileño confirman su percepción del espacio cultural como uno identificado con el conflicto, así como el arrepentimiento por no haber actuado de un modo más combativo, acaso ejerciendo ese *canibalismo* tan caro a Reig, el cual el asturiano reconoce como elemento fundamental para la vital de dicho espacio (Anexo 1).

#### 2.4.1. CRÍTICA Y AUTOCRÍTICA

Se hace evidente que uno de los *mea culpa* colectivos que los integrantes de la generación reconocen se configura en relación con esa noción de campo de batalla que plantea Orejudo y que tiene como centro la disputa de lo que Bourdieu y Passeron denominaron en su obra *La Reproducción* (1973) como *capital cultural*. Puede decirse que las mieles de la democracia apaciguaron una pulsión combativa (también en términos culturales), que debiera haber sido la natural entre generaciones. Acaso por una intención de acompasar pacíficamente los nuevos tiempos, quizás por hartazgo o para superar viejas rencillas, pero lo cierto es que los autores intempestivos no aplicaron para sí mismos dicha actitud, subvirtiendo el común discurrir de los acontecimientos, provocando un vacío de conflicto que, en el contexto de “recreo” o “fiesta” (expresiones comunes por aquellos años) de la nueva España democrática, de la incorporación a la Unión Europea y de La Movida, tuvo sus consecuencias a posteriori. Así lo expresa Marta Sanz en una entrevista:

Fuimos detrás de los de la Nueva Narrativa, que ocupaban todos los espacios: el prestigio, la prensa. E hicimos poco por construirnos contra ellos. Asumimos de una manera acrítica su visión de la literatura: el entretenimiento, la prevalencia de las tramas, eso que se llama escribir bien y que, con el tiempo, hemos visto que significa estar conforme. Esos escritores dibujaban una visión de España muy estupenda, la España de la democracia, el postfranquismo, la España de las libertades, de las burbujas, de las novelas protagonizadas por escritores, por cantantes de ópera” (Gordo, 2015, citado en Sánchez Zapatero y Reyes Martín, 2018)<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Si bien con el término “Nueva Narrativa” Sanz no menciona nombres concretos. Tal y como hemos venido planteando desde el comienzo, resulta conveniente reafirmar que es esa otra de las denominaciones con las que se conoce a buena parte de los narradores cuyas publicaciones fueron de las más destacadas a comienzos de los años 80 y en torno al fenómeno de la recuperación de la narrativa. Tomamos como una de las más convenientes referencias la realizada por Constantino Bértolo en su “Introducción a la narrativa española actual”, publicada en *Revista de Occidente* (1989), en la que ubica dentro del grupo a autores como Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Jesús Ferrero, Soledad Puértolas, Francisco J. Satué, Luis Landero, Almudena Grandes, Rafael Chirbes, Pérez Reverte, Javier Marías o Juan Madrid, entre otros de segundo orden. Esta lista no deja de ser problemática en su heterogeneidad etaria. Incluye también nombres como el de Grandes, que para muchos, como la propia Sanz, se encuentran en una posición de bisagra generacional. En una entrevista realizada más de veinte años después, Bértolo (2012) confirmó su lista de finales de los 80. Lo interesante de la denominación es

En pareja sintonía lo percibe García Galiano (2004) al referirse al grupo y hablar de “nuestra generación”, contrastando sus postulados estéticos con los de la generación anterior, a la que se refiere en los siguientes términos:

. . . la generación costumbrista, la de las chicas Almodóvar y sus epígonos, la de los sentimientos a flor de piel, la que es capaz de poner a sus novelas títulos como el de Pura Vida, La hija del caníbal o Luna Lunera, que tritura lo más obvio de la entraña, lo edulcora, lo riega de apacible ingenio, mórbida ironía, dulce estilo, suave retórica, brillante columnismo quasi homiliético, ética sesentayochista metida en el refrigerador, tópicos de progresía postsartriana y moralina de dominical.(p. 55)<sup>55</sup>

La opinión del crítico no deja de ser tendenciosa y de estar provista de esa misma “mala idea” que confiesa, ya que representa una suerte de argumento *ad hominem* (o *ad librum*), al tomar como ejemplo —para fortalecer su postura— no necesariamente los más dignos representantes ni las mejores obras de dicha generación, cosa que también Orejudo ha hecho al ironizar acerca de las virtudes de sus predecesores, para luego bromear sobre su talento literario: “en la generación anterior hay gente muy brillante, inteligente, bien preparada e incluso hay buenos escritores” (Anexo 2). Por su parte Reig, aunque reconoce de los autores de los 80 que “tuvieron muchísimo éxito —y merecido, además—”, no deja de insistir en haberse “sentido siempre fuera de lugar, ‘intempestivos’”, así como “encajonados” entre dicha generación y la siguiente, que llama “la Generación X” y a la que el asturiano ve como la que mejor se adaptó a las necesidades del mercado editorial que “estaba cambiando

---

que, al igual que muchas otras, tiende a ser reciclada, por lo que siempre hay una “Nueva Narrativa”, como sucede con la *Nueva narrativa española* (2014) en la que los editores (Gómez y Kunz) ubican bajo el mismo rótulo a un rango de autores tan amplio como el que va de Rafael Chirbes (1949), pasando por Juan Francisco Ferré (1962) o Vicente Luis Mora (1970). Por lo tanto, creemos que resulta interesante ceñirse, a priori, a las décadas en las que ven la luz las primeras obras de los escritores, por mor de mayor objetividad, amén de la importancia que el componente subjetivo de la denominación pueda representar como insumo para esta tesis. Resulta evidente, por lo tanto, que la problemática en torno al tema generacional se hace extensiva a sus denominaciones y taxonomías que son, según lo creemos aquí, una hermenéutica en sí.

<sup>55</sup> Se refiere a las novelas de José María Mendiluce, Rosa Regás y Rosa Montero, publicadas en los años de 1998, 1999 y 1997, respectivamente.

y . . . buscaba jovencitos como Mañas [José Ángel] y Loriga [Ray]”, siendo este el motivo de que quedaran “un tanto fuera” (Anexo 1)<sup>56</sup>.

Al igual que sucede con Reig, Orejudo también parece tener una muy subjetiva captación etaria en torno a los escritores que pertenecen o no a su generación. Por ejemplo, en relación al también ganador del Premio Nacional de Literatura (2017), Fernando Aramburu (1959), aquel lo ha definido como “un escritor mucho mayor”, cuando en realidad el escritor easonense solo tiene con aquel una diferencia de cuatro años, lo mismo que sucede, pero en un sentido contrario, con autores como Loriga, según lo visto. Esto confirma que uno de los factores determinantes al momento de la delimitación etaria de un grupo o generación es la autopercepción que sus propios miembros tienen entre sí. Más que en esa franja poco significativa (la de la edad), habría que buscar comprender el asunto en relación a la cuestión estilística y a la estética demandada — cómo no— por el mercado editorial en aquella estrategia comercial muy acorde a la hipertrófica pulsión neoliberal.

Una deriva natural de la autopercepción que tiene un vínculo directo con esa actitud valiente y confrontativa tan reclamada por Reig, Cercas y Orejudo para su generación es la atinente a la veta crítica. No solo hablamos del desempeño de los narradores como críticos literarios, sino de su percepción respecto al lugar que la crítica asignó a su grupo, así como de la opinión que estos escritores tienen del oficio y su ejercicio dentro del panorama literario español, lo que, evidentemente, se ha visto condicionado por el modo en que ellos mismos han sido percibidos por sus colegas.

Atendiendo al espacio y la función tradicionalmente ejercidos por la crítica, García Galiano (2004) atribuye cierta falta de intensidad a un fenómeno en buena medida endogámico por el cual “en España la crítica literaria la ejercen otros escritores, éditos o inéditos. . . que leen y critican a los demás, como seguramente es natural,

---

<sup>56</sup> Como sostiene Gullón (2004) en relación al punto planteado por Reig: “Otro aspecto que habría que explorar del éxito de la novela debut es el cambio de carácter de la novela, que de ser un género de madurez se ha convertido en un género de juventud, quizás porque . . . los libros se acercan peligrosamente a la temática del momento, del presente, a lo exigido por la actualidad y no a las propias etapas del desarrollo. Los miembros de la generación X, José Ángel Mañas y demás, fueron acusados de oportunistas e ignorantes, porque sus libros tuvieron éxito, pero fueron un claro síntoma de lo que acabo de decir” (p. 33).

completamente necesitados de justificar su propio imaginario estético” (p. 44), hecho que va en contra de una mirada profunda, comprometida y con pretensiones de imparcialidad.

En lo referente a la mirada de la crítica literaria en relación al grupo de narradores aquí abordado, así como de su propia percepción al respecto, Orejudo (2004) ha sostenido de aquella que “no ha establecido todavía jerarquías fiables, paradigmas, clasificaciones” (p. 9). Dicha ausencia, a su vez, es la misma que llevó Sánchez Magro (2003) a hablar, hace casi veinte años, de una generación *inexistente*. Resulta interesante no perder de vista el tenor de los calificativos. Así refleja Querol, al despojar de todo mérito (quizás excesivamente punitivo) a su grupo de coevos:

Al final, sólo somos la generación del baby boom, pero si debo elegir, a lo mejor la etiqueta que más nos retrata es la que nos ilumina para la posteridad como la generación jodida (que también así se nos ha llamado). (2017)

El mismo epíteto es utilizado dentro de las obras de estos narradores para aludir al malhadado origen de su existencia literaria y generacional, como se aprecia en uno de los más contundentes retratos al respecto, elaborado por Pedro Maestre en su novela *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996):

. . . estoy arrepentido de ser un crío cuando murió Franco, aunque no me acuerde, aunque el 20 de octubre de 1994 todo me suene a márketing pringoso, yo lo único que sé es que estoy tan jodido como mi amigo Vicente y mi amigo Mesca, el que está en Madrid, y que la única salida que nos queda es agarrarnos a los huevos de la imaginación. (p. 60)

Una vez expuesta la percepción de y hacia la crítica literaria de parte del grupo, es momento de analizar el propio desempeño en la función de nuestro tándem de escritores desde los distintos suplementos literarios en los que la ejercieron. En el caso de Orejudo, tomamos como ejemplo sus columnas de la edición sevillana de *El País*, y en lo que respecta a la labor de Reig, este llegó a publicar una compilación de sus veredictos críticos realizados desde las páginas del suplemento *El Cultural* del diario *El Mundo* titulada *Visto para sentencia* (2008), en la que arremetió contra algunas de las

figuras señeras de la literatura contemporánea, en un claro acto de contravención del canon actual, no exento de su característico humor y de un sarcasmo que supo aplicarse también a sí mismo.

La actitud de Reig ha sido beligerante porque es esa la base de su *ars narrandi* y, como el propio escritor lo entiende, solo así se da vigor al campo literario y se presenta cara a las *representaciones imaginativas* divergentes, contra las que, según el narrador, “hay que armarse . . . creando otras que se les opongan, otro discurso. . . que venga a decir ‘esto no es así’, hay que dar batalla y morir de pie” (Anexo 1).

Según lo planteaba anteriormente García Galiano, en un campo cultural que luego de los tiempos de la censura dictatorial asumió una crítica *light*, tendente a la evasión del conflicto y de la rispidez, una actitud como la del asturiano no fue bien recibida, amén del humor con que sus objeciones —siempre literarias, nunca personales— fueron dirigidas, al punto de que autores como el *bestsellerista* Pérez Reverte amenazó con llevar a Reig a los tribunales. ¿De qué manera podría afianzarse un grupo de escritores, una generación, si el temor a disentir se sobrepone al ejercicio de la libertad crítica? Así lo expone Reig (2008) en el prólogo de su antología:

¿Qué sucede? ¿Está mal visto opinar sobre colegas? Y entonces, ¿por qué en cambio sobre colegas extranjeros no? ¿Porque no lo van a leer los interesados? ¿O quizá porque eso pone al que opina a salvo de las posibles represalias? ¿Es que hay represalias? ¿No se puede decir lo que se piensa sin más? Por supuesto que no, ya lo sabemos todos. O se puede, pero tiene un precio. (p. 7)

En sintonía con el asturiano, Calvo (2017) también ha criticado esa falta de tensión y de profundidad en el panorama crítico de las letras ibéricas al advertir que quienes ejercen el oficio la mayor parte de las veces lo hacen con tibieza desde “las reseñas hechas a pie de publicación”, y que esa actitud descafeinada no contribuye a que pueda abrirse camino un cambio de rumbo: “Nadie exige más; los profesores universitarios siguen anclados en el anticuarismo” (p. 11).

De las colaboraciones mantenidas por Orejudo para *El País* podríamos destacar su intento de recuperación del tiempo combativo perdido (en las lides literarias, claro está), ya que, como en el caso de Reig, el madrileño también procuró, al límite de la

afrenta personal, no ahorrar denuestos en relación a ciertas obras y autores que se encuentran en las antípodas de su poética. Así pues, en sus columnas ha elogiado novelas como *Érase una vez el fin* (2015) de Pablo Rivero (1972), utilizando como contrapeso la crítica a otros autores que, aunque pertenecientes a la generación de los años 90 (no así a su grupo de narradores intempestivos), se hace evidente que no comulga con ellos ni su obra. De tal modo, refiriéndose al autor de la citada novela lo define como alguien “de extracción más humilde que los pijos de Loriga y Mañas” (Orejudo, 2016). Del mismo modo que el escritor madrileño se opuso a la literatura de sus coevos de la *Generación X*, así lo ha hecho, finalmente, con los mayores, como es el caso de António Lobo Antunes, cuya novela *Comisión de las lágrimas* (2015) supo calificar como “un libro deliberadamente inexpugnable” en el que el autor “abandona al lector a su suerte” (Orejudo, 2015). Esos breves ejemplos de semblanzas críticas resultan interesantes porque en ellos se atacan dos modos de entender el quehacer literario que son antitéticos al de Orejudo, a saber, una literatura en exceso intimista y hedonista, centrada en la exaltación de una cultura joven con la que el autor madrileño nunca comulgó (ni siquiera en sus inicios), y una concepción de la novela cuya oscuridad estilística tiende a cierta pedantería y en la que se aprecia una plasmación monológica del universo ficcional por no tener, según el crítico a la sazón, “una verdadera creación de voces” (Orejudo, 2015), como en la novela polifónica que defiende y prodiga el madrileño.

Si hemos de sintetizar parte de las visiones arriba planteadas, podemos sostener que, al haberse transformado los espacios tradicionalmente concebidos para la crítica en un lugar desde el que se ejerce una estrategia de inserción mercantil, teniendo los escritores que ganarse el pan no exentos del multiempleo que acecha al resto de los trabajadores, habiéndose vuelto profesionales de la escritura al punto de ser víctimas también de la coacción del sistema como cualquier otro funcionario y teniendo que velar por su sustento en detrimento de un juicio crítico plenamente libre, puede considerarse que la crítica literaria, como herramienta para la autoafirmación de una generación con su propia poética, sus prerrogativas estilísticas y sus logros o



desaciertos temáticos, aún resulta un instrumento en vías de desarrollo, uno que no se ha despojado de alguno de sus más pesados lastres, no pudiendo siquiera dar cuenta, salvo algunas de las excepciones mencionadas, de esa heterogeneidad con la que de manera casi unánime se ha definido a la generación aquí estudiada.

## 2.5. Algunas líneas genera(ciona)les

Luego de haber comentado el panorama previo, así como la gestación y la autopercepción de la generación de los autores nacidos a la vida literaria de un modo intempestivo en los años noventa, es posible proponer algunas de las líneas de fuerza que de manera genérica engloban su quehacer como creadores.

Esos ejes a través de los cuales se puede delinear una semblanza del grupo generacional se encuentran determinados por principios posmodernos, contienen elementos aparentemente contradictorios, fragmentados, pero que, a su vez, están en constante interrelación, regidos por una pulsión dual, que se mueve de la confirmación al cuestionamiento, de la rendición de tributo a la desacralización de ciertas obras y autores que se consideran *clásicos*, *canónicos* o incuestionables. En buena medida, dicha pulsión tiende al desplazamiento del centro a la periferia o a la revisión y a la crítica de lo establecido, del *sistema literario* en sí mismo y de sus principales agentes (como es el caso de *la figura del intelectual*), pero también a la confirmación de algunos de esos autores y obras dentro del panorama literario español, con el propósito de afianzar definitivamente una línea de la tradición, de remarcar una senda, hecho que los conecta, nuevamente en ese sentido, con la Modernidad.

Algunos de los anteriores rasgos son perceptibles en lo que ha dado en llamarse por cierta crítica como *la herencia cervantina* (Gracia y Ródenas, 2011). La reivindicación de lo cervantino no es en sí una actitud original, evidentemente, ya que el mayorazgo del autor del *Quijote* tiene larga sombra en la historia de la literatura, pero lo que sí parece ser una característica central de esta generación es el modo

particular de plasmar esa herencia (especialmente destacable para el caso de Antonio Orejudo y su aplicación de la *teoría eutrapélica*). Se hace difícil definir con exactitud lo que significa ser un heredero cervantino, pero acaso en las palabras de García Galiano (2004) estén condensadas sus características esenciales al sostener que dicha generación se hace reconocible por su “sentido lúdico, reflexión metaliteraria y, en general, cervantismo de la mejor estirpe, así como un aceptable sentido del humor”, a lo que agrega que estos escritores son creadores de una “literatura culta y leída pero no erudita ni hermética” (59). Podríamos señalar que el núcleo de la herencia radica en un juego de negación/confirmación que el célebre escritor alcalaíno plasmó a través de la parodia como vehículo, con el humor y la ironía como recursos destacados (aunque no exclusivos del autor del *Quijote*, claro está), los cuales, específicamente en este grupo generacional *intempestivo*, funcionan como exorcismo ante la pedantería, la circunspección y la solemnidad. El gesto de volver la mirada hacia Cervantes también es parte de la recuperación de una línea completa de la tradición que reivindica esos pilares suspendidos durante los tiempos de la guerra civil o del realismo social de la posguerra, por citar dos momentos históricos de relevancia.

Cuando los coevos de nuestros narradores se aventuran a elaborar un esbozo de las líneas generales de la poética de aquellos en torno a su generación, uno de los temas mencionados tiene que ver con dicha línea de la tradición. A este respecto se expresa Javier Fornieles Alcaraz en un extracto del volumen *En cuarentena* (2004):

El humor puede desempeñar así una tarea específica en autores como Germán Sierra o Antonio Orejudo. Les ofrece una atalaya desde la que pueden observar las condiciones en que se desarrolla nuestra forma de vivir. Les permite, quizás, no perder de vista el hecho de que en una sociedad tan desarrollada como la nuestra resulta desproporcionado plantear como un drama algunos de los problemas que nos afectan. Y les permite atender también a la compleja situación de una comunidad en la que las pancartas, los sentimientos y los grandes ideales responden, a menudo, a unos intereses poco confesables. (pp. 225-226)

Para Fornieles el uso del humor como ingrediente fundamental puede ser la vía para alcanzar, no solo una reivindicación de un componente de la tradición literaria

española del que el cervantismo es pieza clave, sino un modo de “construir un género intermedio adaptado a los rasgos de nuestra sociedad y a los condicionamientos del mercado” (2004, p. 225), uno que claramente está presente en las novelas de Orejudo y Sierra, pero también, por supuesto, en las de Reig, aunque no lo incluya en sus reflexiones. Así se expresa al respecto: “la parodia o la hipérbole en algunas novelas de Sierra o de Orejudo. Son el medio más adecuado para mostrar los hilos de una ideología . . . que sólo mediante la exageración adquiere una presencia definida” (Fornieles, 2004, p. 226). Son estos también, innegablemente, recursos que establecen un vínculo directo con Cervantes, el mayor parodista de la literatura y que, en algunas obras de Reig y Orejudo, ofician como puntapié para dar paso a la sátira, siendo ambas manifestaciones recursos predilectos de los autores para dar cabida a la reflexividad a través de la imitación y la transformación de modelos architextuales.

Con respecto al otro elemento mencionado por García Galiano, el gusto por *las estrategias meta*, este constituye un rasgo cuya exploración forma parte central de la segunda parte de la tesis, extensible, por supuesto, ala presencia de la reflexividad (en términos generales), y una de las características comunes más claramente ostensible en el grupo intempestivo, en el que tiene que ver, también, el conocimiento académico de la literatura que buena parte de sus integrantes poseen. A través de este saber se plasma esa sensación de intempestividad, haciendo uso de las diversas estrategias reflexivas planteadas en nuestro modelo (Pardo, 2018-2019), las cuales permiten dar cuenta de esa posición *fuera de lugar* que se manifiesta en las alusiones autorreferenciales a sí mismos o a los miembros de las generaciones anteriores (generalmente parodiados) que muchas veces son criticados por haber llegado, a diferencia de aquellos, *a tiempo* para protagonizar los más importantes hitos literarios y generacionales. La importancia de la presencia de la reflexividad se evidencia en las palabras de Fornieles, quien percibe la literatura de dichos creadores como una caracterizada por determinados propósitos concretos:

. . . se propone inventar mundos en los que nazcan personajes que reflexionen sobre su condición. Una narrativa que . . . apuesta por convertir la creación literaria, también, en una investigación sobre el ser humano. Una literatura, en fin, escrita por filólogos, esto

es, amantes de la palabra, por creyentes: con clara fe en la literatura y la sabia autonomía de su universo estético, por anti-teos, saben que dios existe (el dios dinero, el dios futuro, el dios mercado), pero no son partidarios. (2004, pp. 60-61)

Tal y como hemos argumentado al comienzo (y hemos planteado teóricamente en el capítulo primero), para estos escritores la reflexividad se manifiesta como un destino inexorable, propiciado por su condición (epocal) posmoderna, que parece plantear como inconcebible una literatura que no remita a sí misma como medio, ya en términos generales como específicos.

Esa literatura “escrita por filólogos” a la que alude el crítico, no obstante, no es una escrita exclusivamente *para* filólogos. Esta característica hace de la obra de nuestros narradores una que no pretende refugiarse en el hermetismo, sino que, precisamente, por buscar la reconciliación con las bases de la tradición literaria, constantemente está tendiendo puentes con la experiencia extraliteraria, lo que da lugar a otro de los rasgos generacionales sobresalientes: *la doble extroversión*. Gracias a las categorías de nuestro modelo, podemos definir esa característica como el traspaso de la esfera introvertida de autorreferencia hacia la exploración extrovertida que permite la reflexión en torno, por ejemplo, al vínculo entre realidad y ficción, entre literatura y vida, trascendiendo dicha frontera (muchas veces a través de la alegoría) para ahondar en otro de los grandes temas de la dominante reflexiva posmoderna, la cual, como sostiene Querol, también deriva del cervantismo: “proponemos la interactuación de los modelos literarios y la vida, algo que parecía olvidado, pero que en la tradición de Cervantes servía, y mucho, para hacer literatura”, a lo que agrega:

En definitiva, la vida y la literatura son la misma cosa sin ser lo mismo, pero en el relato literario, separar una de otra, o intentar deslindarlas, decir si tal o cual suceso pertenece a la biografía del autor, a su memoria literaria o a su fantasía creadora, es tarea inútil en las narraciones de estos autores. (2017)

La extroversión también se afianza como contrapeso a una actitud que se percibe en muchas de las obras de los narradores de la generación precedente (de los años 80), ante la que esta reacciona. Nos referimos al uso de ciertos recursos —el

extenso monólogo interior, los amplios parlamentos interminablemente subordinados y, sobre todo, la alusión constante a la *interioridad* (la visión introspectiva)— que no son, ciertamente, rasgos característicos de los autores intempestivos, y mucho menos del tándem que estudiamos como metonimia de tales. Tómese el siguiente aserto de Orejudo (2001) en el que ejemplifica dicha actitud:

Frente al actual predominio de la introspección, reclamo una actitud extrovertida; frente a la tendencia de crear subjetividades y de contar el mundo sólo a través de sus ojos, prefiero las denominadas composiciones corales . . . y prefiero una novela más cercana al teatro, con un predominio de la acción sobre la introspección. (p. 6)

Si antes hablamos de la recuperación de una línea de la tradición y del cervantismo y su herencia como rasgo generacional, en estrecho vínculo con esto se muestra otra de las características centrales del grupo: *La desmitificación anticanónica*. Por esta entendemos una de las pulsiones centrales de nuestros narradores. Tanto Reig con su *Manual de literatura para caníbales*, como Orejudo con *Fabulosas narraciones por historias* (podríamos agregar *Las máscaras del héroe* de de Prada) toman partido por una literatura que se sostiene en una actitud que atenta contra buena parte de los autores y obras considerados canónicos e incuestionables dentro del parnaso literario. Una de sus herramientas fundamentales para emprender esta desacralización se centra en el uso del humor y la ironía, que toman como vehículo genérico la sátira o la parodia. Así lo advierte Jordi Gracia (2004), al referirse a *Fabulosas* y señalar el elemento desmitificador y la metamorfosis simbólica como atributos fundamentales de su generación, expresados a través de un narrador que “quiso enseñar una forma de libertad corrosiva y burlona que revitalizase, a lo mejor un poco abruptamente, el museo de Santos laicos” (p. 192). En el caso de Reig, las más de seiscientas páginas que suman *Señales de humo* y *La cadena trófica* como partes de su *Manual* representan una apuesta literaria tan iconoclasta con ciertas obras como tributaria de otras (esa literatura popular de jarchas y juglares, de la picaresca originaria, del policial, entre otros géneros de los que el autor abreva y pregona en sus novelas).

Sucede también que a través de la combinación de creación y crítica, en las obras de estos narradores no solo se cuestiona a ciertos autores canonizados, sino la propia noción de *canon*, que se tematiza, por ejemplo, en el *Manual* de Reig mediante un conflicto que ilustra lo que para el autor es el origen del problema: la dicotomía entre *cultura pop* y *cultura popular*. La primera es identificada como un derivado del sistema literario, su versión oficial, prefabricada por y para defender los intereses del poder, encargado de la canonización de ciertas obras y autores dentro del sistema, la segunda, tal y como la entiende el asturiano, representa la médula de la tradición literaria, su vertiente más popular, afín a los intereses de las mayorías, defensora de una cultura *tradicional* contraria y anterior al surgimiento del sistema mismo.

La desmitificación anticanónica, según lo dicho, tiene también las características de una pulsión contradictoria, que afirma y niega a la vez, ya que suele darse en este grupo de narradores, del que tomamos a nuestros dos escritores como metonimia, un ataque contra ciertas figuras totémicas del canon, para exaltar a otras periféricas o de segundo orden. Pero también sucede con las obras de los grandes autores. Amén de ciertos textos clásicos incuestionables, se recuperan algunos libros desconocidos para el gran público y se les da un protagonismo inusitado que representa la contracara de esa desmitificación<sup>57</sup>. A este respecto sostiene Querol (2017):

Desde mi punto de vista, el modelo común a los narradores que rondan la cincuentena es la integración de todos los elementos de la tradición literaria y de la cultura que llaman pop . . . que construye su imaginario literario a favor y a contracorriente del canon literario al mismo tiempo.

Esa aparente contradicción que señala Querol también es percibida por Becerra (2004), al señalar que muchas de las novelas de esta generación se abocan a una “labor de reciclaje de modelos y códigos expresivos . . . que recuperan formatos genéricos de gran peso en la tradición, transformándolos en mayor o menor medida al reescribirlos desde actitudes más transgresoras o clásicas según los casos” (p. 160).

---

<sup>57</sup> Así sucede en *Señales de humo* de Reig con las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burquillos* de Lope de Vega, por citar solo un ejemplo, afín a sus intereses de desplazar la periferia al centro y viceversa.

Con la reincorporación de lo clásico en lo posmoderno, lo canónico se ve sujeto a revisión, lo que se hace notorio cuando el componente histórico suele ser el protagonista de sus ficciones y la *deconstrucción historiográfica* otro rasgo que se desprende de esa oposición contradictoria. Con dicha actitud revisionista y deconstructiva, como sostiene Pulgarín (1995), los autores de la generación “renuevan el género de la novela histórica en España al presentar frente al discurso histórico el contradiscurso novelesco, frente al proceso de recuperación de la historia, su parodia” (p. 19). Con este tipo estrategias, el propósito literario se ve modificado en relación a lo que pudo ser la novela histórica de las décadas anteriores y se aprecia cómo “la literatura ya no aspira a transformar fundamentalmente la realidad”, sino que “trata de desenmascarar las falsas construcciones totalizantes” (Pereiro, 2002, p. 16). Así se aprecia con las novelas sobre la Guerra Civil escritas por los autores de la generación, de las cuales *Soldados de Salamina* (2001) se ha convertido en un nuevo clásico<sup>58</sup>, o con temas como el terrorismo de estado de ETA en *Patria* (2016), de Aramburu, pero también, y sobre todo, con las llamadas novelas de la Transición, un género en sí mismo en el que Reig, con su trilogía policial y la novela *Un árbol caído*, ha consolidado su contribución.

De la actitud anticanónica se desprende el último rasgo característico de la generación que mencionamos en este apartado: su *rechazo por la figura del intelectual*. Esta se halla parodiada en muchas de las novelas de la generación por construirse en función de unas ambiciones de protagonismo que no encajan con los tiempos que les ha tocado vivir y por estar directamente vinculada con figuras señeras de las generaciones anteriores que han encarado su quehacer literario confundiendo la complejidad con la complicación (parafraseando a Orejudo). Tal es el caso de Juan Goytisolo, quien, comoretrata, Gracia (2004) “pertenece al equipo de intelectuales . . . [que,] una vez al año, formula su diagnóstico sobre los males de la patria, en vieja clave

---

<sup>58</sup> Así lo atestigua su edición realizada por la editorial Cátedra, a cargo del catedrático Domingo Ródenas de Moya.

regeneracionista. Todavía parece sentir sobre sus hombros la responsabilidad de actuar como conciencia crítica de sus desorientados lectores” (p. 186).

## 2.6. En las páginas amarillas de la literatura

En este apartado abordamos algunas de las primeras manifestaciones literarias que pretendieron dar entidad grupal a los autores de la narrativa de los 90, muy especialmente a la mencionada antología de relatos *Páginas amarillas* (1997), publicada inicialmente por Lengua de Trapo y reeditada al año siguiente por Círculo de Lectores (edición que utilizamos aquí)<sup>59</sup>.

Esa compilación de treinta y ocho relatos de “38 narradores con menos de 38 años”, como versa la solapa de su segunda edición, representó una contribución a la visibilidad de autores aún no consagrados, pero también una confirmación de otros que para entonces habían obtenido menciones como finalistas o ganadores de premios de relevancia (Nadal, Planeta, el propio Lengua de Trapo o el Tigre Juan para primeras novelas), lo que representaba, *a priori*, un agüero prometedor, que luego, con el paso de los años —y no para todos los casos—, se convirtió en una suerte de lastre para futuras publicaciones (resulta ejemplar el éxito condicionante de *Historias del Kronen* en la carrera de Mañas). Con respecto a este asunto, la ya mencionada publicación *En cuarentena* representó una segunda instancia de reflexión gregaria en torno al tema generacional.

Germán Gullón (2004) da cuenta en aquella compilación del fenómeno en ocasiones condenatorio del éxito editorial prematuro:

. . . a los que andan por la cuarentena, tampoco se les abre el hueco merecido . . . se mezcla el rechazo a la comercialización de la literatura con el hecho de que las

---

<sup>59</sup> Dentro del mundillo literario de los coleccionistas, acaso exacerbado por los tiempos que corren, la primera edición se ha vuelto un objeto de culto de difícil y oneroso acceso, por lo que hemos tenido que hacer uso de su reedición en Círculo de Lectores (1998).



editoriales hayan puesto todo el fuego en el asador en las primeras novelas de los autores en su debut literario [Mañas, Extebarría, Orejudo]. (p. 204)

Se plantea así un ejemplo de intempestividad asociado a la idea misma de la cuarentena en relación con aquellos a quienes se tiene aún en suspenso por parte de la crítica y el público lector, sin asignación definitiva de un lugar dentro del panorama de las letras. Sin embargo, como veremos más adelante, considerar como intempestivos a aquellos que, precisamente, tuvieron éxito y/o reconocimiento desde la publicación de sus primeras obras debe ser, cuando menos, matizado, si se quiere aplicar nuestra noción de manera extensiva.

Una tercera (y última) instancia de análisis está constituida por el film *Generación Kronen* (2015) de Luis Mancha, una síntesis de un largo estudio que comienza con la tesis doctoral del director, pasando por el libro homónimo hasta desembocar en el film, un documental guiado por la consigna del *ubi sunt* generacional que expone la versión más actualizada del *estado de la cuestión* hasta el momento.

Como apunta Cattaneo (2017) en la introducción de otro trabajo compilatorio “que intenta analizar con precisión la situación de la joven narrativa española de los noventa”, aquellas primeras compilaciones como la de *Páginas amarillas*, concretamente su estudio preliminar realizado por el crítico Sabas Martín, se vale de “cinco macrocategorías que podrían, en ocasiones, parecer compartimentos estancos demasiado excluyentes” (p. 6). Sin embargo, es precisamente esa intención y el uso de dichas categorías, muy perfectibles vistas desde el presente, un más que interesante punto de apoyo para evaluar lo que fue una primera impresión grupal, cargada de subjetividad, con sus aciertos e imprecisiones, para tener así una mirada más acabada de la proyección que se hizo entonces de aquella generación.

Con respecto a aquel estudio preliminar, merece la pena considerar la opinión del por entonces director de la editorial Lengua de Trapo, José Huerta, quien, cuando fue entrevistado por Mancha con motivo de su película, se expresó de la siguiente manera: “Sabas no se cortó. En vez de hacer una clasificación más neutra, se le notaban algunas preferencias, que prefería más a un grupo o un estilo de literatura que a otro y

alguno se me enfadó con lo que decía en el prólogo” (2015, 00:44:07). Con este tipo de afirmaciones parece reforzarse aún más la compleja relación de la generación literaria con la crítica, y el influjo que esta tuvo en aquella desde sus primeras producciones.

#### 2.6.1. TENEMOS TANTOS NOMBRES

Según lo dicho antes, para comenzar el análisis resulta interesante hablar de aquellas “macrocategorías” que Martín aplica para esos treinta y ocho narradores, haciendo uso de una taxonomía tan original como caprichosa, dividiéndolos en a) La cofradía del cuero, b) Universos juveniles, c) De ambientes, iniciaciones y búsquedas, d) De la comedia a lo grotesco y e) La condición literaria.

En la primera categoría, la menos literaria de todas, el crítico ubica a narradores como (por supuesto) Ray Loriga, a quien considera “el abanderado mayor de esta suerte de narrativa que subjetiviza la escritura y en donde la intensidad de la experiencia condiciona el desarrollo literario” (Martín, 1998, pp. 14-15). Esta categoría demuestra la subjetividad y preferencia del crítico, quien, coherente con su propio quehacer literario (más orientado hacia su quinta macrocategoría), se inclina por los autores de raigambre clásica, como de Prada, que han cultivado una prosa barroca muy alejada del argot empleado por Mañas, Loriga o Maestre, por citar solo algunos ejemplos paradigmáticos<sup>60</sup>.

En el segundo gran continente, “universos juveniles”, Martín (1998) ubica a escritores que plasman historias de “angustias existenciales juveniles” (p. 15) y “el fin de las ensoñaciones y las quimeras” (p. 16). Los narradores que integran aquella categoría (Josan Hatero [1970], Ángela Labordeta [1967]) integran al día de hoy una segunda línea en relación a su trascendencia y popularidad en el panorama de las letras hispánicas, aun habiendo sido reconocidos miembros de ese fenómeno literario de los años 90, como es el caso de Martín Casariego (1962) o Begoña Huertas (1965). De

---

<sup>60</sup> De Prada representa un ejemplo de aquellos escritores que, habiendo aprovechado el impulso que tuvo la generación a nivel de difusión a comienzos de los 90, se benefició de los detractores de esa literatura de la experiencia con la que se asocia a dicha ‘la cofradía del cuero’ y categorías similares, representando una de las más destacadas excepciones a esta poética.

dicha categoría —de dudosa diferencia con la anterior en sus líneas estilísticas generales— destaca por la fugacidad de su consagración el ganador del Premio Nadal (1996), Pedro Maestre (1967), un autor que, a pesar de tal presea, al decir de Cattaneo (2010), pasó “del Nadal a la nada” (p. 14), siendo considerado un escritor que por su irregularidad puede decirse que “aún no ha encontrado su voz como novelista” (p. 15).

En la tercera categoría, “de ambientes, iniciaciones y búsquedas”, Martín engloba, so pretexto de ser reconstructores de los ambientes más canallas de los diversos bajos fondos de distintas grandes ciudades españolas —una suerte de adaptación del *dirty realism* norteamericano— a escritores que efectivamente adquirieron cierta notoriedad durante los primeros noventa y supieron mantener (en la mayor parte de los casos) una carrera literaria. Nombres como los de Francisco Casavella (1964), Leopoldo Alas (1962) (ambos de los primeros fallecidos de la generación)<sup>61</sup>, Paula Izquierdo (1962), Marcos Giralt Torrente (1968), Lola Beccaria (1963), Pedro Ugarte (1963), Antonio Álamo (1964), resultan de relevancia; pero quienes merecen particularmente la atención dentro de esta filiación son las escritoras Marta Sanz (1967), Lucía Etxebarria (1966) y Almudena Grandes (1960). Para el caso de esta última, primeramente, porque, a excepción de sus primeras novelas, el resto de su producción no se deja describir por esa idea que la taxonomía encierra, siendo su estética y quehacer literarios mucho más amplios. En segundo lugar, por ser, como hemos mencionado en otro lugar, una escritora *bisagra* que muchos críticos ubican, no sin reparos, en esta misma generación (Gracia y Ródenas, 2011). A nuestro entender, tal y como lo expresa Luis Magrinyà (2015), autores como Grandes, a pesar de tener una cercanía etaria con los miembros de la generación, no se encuentran vinculados a esta última ni temática ni estilísticamente<sup>62</sup>. Con respecto a Marta Sanz, una de las escritoras

---

<sup>61</sup> Una prueba más de la sensación de pertenencia obtenida con el paso del tiempo es la conciencia de tales ausencias, como lo constató Orejudo cuando le realizamos una entrevista personal con motivo de esta tesis. El autor, al describir a su generación inmediatamente hizo alusión a los primeros ausentes (Anexo 2).

<sup>62</sup> Dice el ganador del Premio Herralde por *Los dos Luises* (2000): “Yo soy del 60, pero es que del 60 son también Almudena Grandes y Martínez de Pisón, que yo siempre he visto como mis abuelos . . . A mí las fantasías de posguerra de Almudena Grandes no me dan ninguna curiosidad, porque además son todas mentiras que no te corresponden” (Mancha, 2015, 00:37:14).

insignia de la generación intempestiva, sucede algo similar a lo que con Grandes, en tanto que sus novelas no se dejan aprehender por esas aproximaciones críticas tan generales y subjetivas establecidas por Martín (1997), ya que, desde sus primeras obras, como puede ser el caso de *El frío* (1995) o *Animales domésticos* (2003), se aprecia una búsqueda existencial que trasciende las de tipo experiencial, así como la narración de aventuras en los sórdidos rincones de las capitales de provincia, para ahondar en los vericuetos de una interioridad que configura la noción de identidad femenina a través de la conciencia del cuerpo y el dolor. Quizás la que más acertadamente pueda categorizarse dentro del sintagma propuesto por Martín sea Etxebarria, quien desde su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), expresa en sus textos esos “ambientes” juveniles que suelen conllevar una “iniciación” y su consiguiente “búsqueda” postadolescente de un sentido existencial, como se hace evidente también en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), novela de claro tono autoficcional con la que la autora, no obstante, se hizo con el Premio Nadal ese mismo año.

La cuarta categoría de Martín, “de la comedia a lo grotesco”, es una muestra indirecta de ciertas predilecciones de parte del crítico, por ser aquella en la que menos profundiza y parece tratar, aunque sin desprecio, sí con el desinterés propio de quien concibe el humor como un ingrediente menor en la literatura y no, como proponemos a lo largo de esta tesis, como un mecanismo medular de la reivindicación de la línea fundamental de la tradición literaria española. En este gabinete taxonómico aparecen citados por Martín nombres como los de David Trueba (1969), Pablo González Cuesta (1968) o Félix Romeo (1968), pero los elogios son escasos, centrándose en la capacidad paródica del último, “la reelaboración literaria de la comedia de situación” y el manejo del “absurdo lúdico” (1997, p. 23) para los dos primeros, respectivamente.

Es en la última macrocategoría en la que las preferencias del prologuista se aprecian más enfáticamente, ya que por “condición literaria” entiende “una inagotable capacidad imaginativa” y “un sorprendente dominio del lenguaje” (p. 24), hecho innegable en autores como de Prada (1970), el ya mencionado Magrinyà (1960) o Azpeitia (1962), por citar los casos más destacados en relación, sobre todo, al último

punto, así como los de Gopegui (1963) —de quien no hay relato en la antología a pesar de la mención—, Cercas (1962) o el propio Orejudo, quienes, sin menospreciar su también muy elogiado manejo del lenguaje, se han destacado por su gran capacidad fabulatoria y, según el crítico, en sus obras se “produce con acierto la adecuación entre el proyecto narrativo y los medios expresivos empleados para culminarlo” (Martín, 1998, p. 31). Dicho encomio hace aún más evidente la preferencia de Martín por este último grupo, pues deja entrever la solidez estructural de estos en comparación con los primeros.

#### 2.6.2. DE AUSENCIAS, PROYECCIONES Y DENOMINACIONES

Del criterio de selección de los editores de Lengua de Trapo cabe destacar, nuevamente, la ausencia de Rafael Reig, quien deja entrever en su novela *Amor intempestivo* (2020) las idas y vueltas que tuvo con un editor, Tote Fuentes (probable avatar de José “Pote” Huerta), que hicieron que su cuento tuviera (también) un destino intempestivo en la antología, cosa que, por otra parte, Huerta menciona de paso en el film de Mancha (2015): “faltan algunos porque la fecha no lo permitió. Me parece que Rafa Reig no está, Lorenzo Silva creo que tampoco” (Mancha, 2015, 00:42:19)<sup>63</sup>. Otra de las ausencias más notorias de la antología, pasada revista desde el presente, es la de Manuel Vilas (1962), no incluido en ninguna antología ni listado generacional, y que con el paso del tiempo se ha convertido en uno de los más exitosos representantes de su generación, como lo atestiguan sus propios miembros (Anexos). Todas estas omisiones nos interesan porque expresan desde el nacimiento de la generación la tensión existente en dicho grupo, pues no todos los escritores estaban conceptual y

---

<sup>63</sup> Dice Reig (2020): “El editor, Tote Fuentes, me aseguró que el cuento era ‘excepcional, de verdad, excepcional’, aunque lamentablemente no había llegado a tiempo de incluirlo” (p. 32). Con respecto al caso de Silva, aunque es cierto el dato de Huerta y no hay relato de aquel que esté incluido en la antología, el autor de *La flaqueza del bolchevique* (1997) sí es mencionado dentro de los autores de “La condición literaria”, según las categorías analizadas, y se realiza una breve semblanza de su obra, mientras que Reig brilla por su ausencia en todo sentido.

estilísticamente afiliados a esa *generación Kronen*, ni a los lineamientos establecidos en las categorías de Sabas Martín.

De la película documental de Mancha podemos decir, además, que es otro testimonio de la imposibilidad de una definición homogénea de cualquier generación, pero también del valor de la autopercepción de sus integrantes (fundamental para nosotros, según lo planteado), quienes, aunque conscientes de sus diferencias, también lo estuvieron (y lo están) de su unidad, amén de que se tratase de una amalgama prefabricada por las necesidades del mercado, una de las tantas consecuencias de la “triple revolución: tecnológica, económica y sociológica” —como lo expresa también Martín (1997)— que hizo que muchos autores salieran al mercado homogeneizados por una necesidad financiera, “según la dominante del ‘pensamiento único’” que tuvo como consecuencia la “trivialización y mercantilización del fenómeno cultural” (p. 7). En consonancia con las ideas de Martín discurre el penúltimo apartado de este capítulo dedicado al influjo del mercado en la construcción generacional.

En relación al alcance de la generación y sus miembros, en el film de Mancha se dan testimonios que evidencian la complejidad del asunto desde la perspectiva de los propios integrantes. Ray Loriga, por ejemplo, demuestra ser consciente de que muchos de esos autores de los 90 (él incluido) estuvieron en el momento y lugar indicados, y que al fenómeno que buscaban las editoriales no le bastaba la juventud de los narradores que iban a integrarlo, sino que lo que se pretendía hallar era un producto *joven* completo. Dice el autor de *Héroes* (1993): “Había autores de nuestra edad, lo que pasa que no escribían sobre asuntos juveniles o desde el punto de vista de la juventud” (Mancha, 2015, 00:37:01)<sup>64</sup>. Esta observación de Loriga resulta vertebral para comprender el porqué de ciertas ausencias o la falta de identificación de muchos autores con denominaciones como las de *Generación X*, *Afterpop*, etc. También se explica en parte la percepción errónea que desde el punto de vista etario han manifestado Reig

---

<sup>64</sup> El mismo Martín (1997) en *Páginas amarillas* se refiere a cómo la juventud llegó a ser una especie de “patente de corso” y pone como un caso de paroxismo de tal afición editorial la publicación de “los textos adolescentes de la barcelonesa Violeta Hernando *Muertos o algo mejor* . . . quien apenas contaba con catorce años” cuando salió a la luz su texto en 1996, en un intento por “repetir las cifras de ventas del ‘caso Mañas’” (p. 9).

y Orejudo (Anexos), quienes toman a autores como Loriga por “jovencitos” (Reig, 2022) cuando en realidad, además de la escasa diferencia de edad, lo que prima y acabó siendo el elemento diferencial tiene más que ver con la selección temática, el uso del lenguaje (el argot juvenil) y la proyección al público lector. A este respecto apunta Querol (2017) lo siguiente: “Repasando formas de nombrarnos parece que se dejan ver más los gustos literarios y los deseos de los críticos que una realidad que se me antoja, al menos por ahora, y paseando dentro del bosque, polimorfa”.

Con respecto la problemática en torno a la unificación de los nombres de los integrantes, esta parece tan insalvable como otras (la terminológica, por ejemplo) y, sin embargo, es pertinente hacer un esfuerzo por determinar ciertas líneas de fuerza, ciertos rasgos de estilo o identidad narrativa, aunque sea a través de la negatividad. Así lo sostiene Díaz Navarro (2019) al ubicar, en contraposición con autores que “han mostrado su interés por las redes, las formas intermediales” —como sería el caso de Fernández Mallo—, a otros que “no parecen clasificables en el grupo anterior y sus relatos están entre lo más interesante del presente: Rafael Reig, Andrés Ibáñez, Ricardo Menéndez Salmón, Care Santos, Juan Manuel de Prada, Calra Usón, Juan Bonilla o Willy Uribe” (p. 26). Con una percepción similar a la anterior se expresa Querol (2017) al plantear retóricamente una interrogante que, entre otras cosas, confirma ciertos nombres. “¿Qué relación pueden mantener Antonio Orejudo, Agustín Fernández Mallo, Lola Beccaria, Rafael Reig, Javier Cercas, Juan Vilá, Juana Salabert, Javier Azpeitia, Belén Gopegui, Marta Sanz, Lorenzo Silva, Ray Loriga, Juan Bonilla y Esther García Llovet?” El mismo catedrático parece responder a su propósito taxonómico y enumerativo de manera contundente, insistiendo en un dato fundamental, de corte estadístico, que el mismo Reig menciona en relación al hecho de ser “los babyboomers de los sesenta” (Reig, 2004, p. 76) y que el crítico advierte como inobjetable:

Nómina completa imposible, ya lo he dicho, somos muchos, somos la generación del baby boom; si intentara nombrarlos a todos, buenos y malos, con memoria y desmemoriados, comerciales y exquisitos, estas líneas serían un sinsentido de nombres sin cohesión, sin armadura. (Querol, 2017)

¿Por qué hemos insistido entonces en aplicar la denominación de narradores *intempestivos* para aquel grupo que ningún crítico puede definir con precisión? Porque, aunque nuestra definición pueda tener el mismo efecto que las demás, tomamos como punto de apoyo las innegables fechas de nacimiento (los años 60) y publicación de las primeras obras de los autores (los años 90), así como esa sensación constante (y constatable en diversas declaraciones de distintos narradores) de sentirse, como lo sintetiza el propio Reig, “encajonados” (2022), “entre paréntesis”, “emparedados” (2004), en definitiva, “intempestivos” (2020).

Las consecuencias del posicionamiento generacional las perciben otros escritores como Juan Manuel de Prada o el mismo Orejudo. El primero, en relación a la imposibilidad de los escritores de su generación, salvo contadas excepciones, de vivir de la literatura, a diferencia de sus predecesores:

El drama está en los escritores de mi generación. Los de la generación anterior ya son demasiado viejos, tienen sesenta tacos y en el fondo están remoloneando un poco hasta llegar a la jubilación, y los de la generación posterior ya le han visto las orejas al lobo y se van a buscar un trabajo<sup>65</sup>. El problema somos los de mi generación que nos hemos quedado ahí, trizados, en un mundo que ya no existe, pero que nos lo habían prometido (Mancha, 2015, 01:06:50)<sup>66</sup>.

Orejudo, por su parte, tiene una perspectiva bastante próxima a la de de Prada, ya que sostiene que, hasta para la generación precedente, la de los 80, “las categorías en las que ellos quisieron encajar estaban vigentes todavía. La diferencia con nosotros es que esas categorías han desaparecido cuando tuvimos la disposición de acceder a ellas” (Orejudo, 2022). De lo anterior puede conjeturarse que la generación de los 80 fue la última que se benefició de los estertores de la Modernidad literaria. Sin embargo, a

---

<sup>65</sup> Con una percepción similar a la de de Prada se expresa Reig (2020) en *Amor intempestivo*: “Nuestros predecesores aguantan el tipo como pueden, a sabiendas de que son un anacronismo” (p. 19).

<sup>66</sup> Tal y como lo dejamos en claro en el apartado dedicado al mercado, si bien la profesionalización de la escritura es un fenómeno que crece acompasado con la proliferación del mundo editorial moderno, como lo deja en claro Ignacio Soldevilla (2001), en España nunca ha habido escritores exclusivamente dedicados a esa labor única. Por ello, de Prada, amén de sus quejas, es una de las pocas excepciones de la generación que, como él mismo menciona en el documental de Mancha (2015), sí vive exclusivamente de lo que escribe.



pesar de las dificultades mencionadas, estos dos escritores, como muchos otros de su generación, se encuentran unidos por esa ilusión iniciática de “vivir alegremente de la literatura”, que diría de Prada (Mancha, 2015, 00:58:40), y que para Querol (2017) es uno de los aspectos más loables de estos autores, entre los que se incluye: “Si hay algo que podamos decir que nos une es la honradez en la búsqueda y la pasión, la posición vitalista casi suplicante de un ‘dejadme ser’ (algo bueno teníamos que tener)”<sup>67</sup>.

### 2.6.3. MARCA DE LA CASA

Si volvemos al tema de las etiquetas generacionales, que mucho tiene que ver con esa posición “fuera de juego” que describimos arriba son factores como el afán del mercado, la crítica y la academia por dar un lugar (siempre más nominal que real) en el panorama de las letras los que han afectado de una u otra manera a todos los escritores de esta generación, desde aquellos adscritos a la “condición literaria” de la que hablaba Sabas Martín, hasta a aquellos otros asociados al pop, la literatura de la experiencia y la tan poco literaria “cofradía del cuero” propuesta por el crítico en *Páginas amarillas*. Así lo confirma el más emblemático de todo ese grupo, Ray Loriga (2021), quien, respecto a la necesidad clasificatoria de la crítica (y el mercado) se ha expresado siempre con bastante disconformidad, como se aprecia en el siguiente fragmento de entrevista realizada por la periodista Natalia Junquera para *El País*:

P. La literatura se explica a veces en grupo: la generación X, los poetas malditos... ¿Cree en esas etiquetas?

R. No. Porque además las he sufrido siempre. Los escritores somos islas. La crítica académica o incluso comercial tiene la obligación de crear unos parámetros, ver cómo se vende cada cosa, pero cada escritor es su pequeño mundo, para bien y para mal.

Esta problemática clasificatoria también es percibida por escritoras como Marta Sanz, quien advierte de la heterogeneidad como única marca de unión y del resto de las categorías como veleidades mercantiles o más propias del mundo del espectáculo:

---

<sup>67</sup> Mucho más cáustico, Reig se ha expresado en términos similares, con su particular forma de canalizar la energía creativa: “Para querer escribir una novela y dedicarte a la literatura hace falta mucho rencor, una actitud de ‘a mí se me debe algo y me lo van a pagar’” (Anexo 1).

Los límites no están para nada claros. Almudena Grandes es una escritora que nace en los 60 y luego en esa misma generación está un hombre como Mañas que ya es de los 70, y en medio todos los demás, con una variedad de registros, estilos y propuestas absolutamente disparatadas. No teníamos ninguna conciencia de grupo. Todos los aglutinantes de grupo tenían que ver con la fecha de nacimiento, con la fecha de publicación de las obras o con que nos arremolináramos en torno a eventos literarios como la presentación, por ejemplo, del libro *Páginas amarillas*. (Mancha, 2015, 00:38:15)

Resulta particularmente interesante para nosotros, y uno de los motivos de la configuración de este apartado, la ligazón que varios de los integrantes de la *Generación Kronen* de Mancha advierten entre sí a partir de la publicación de *Páginas amarillas*. Y si hablamos de dicha compilación, debemos hacerlo también de la editorial que la hizo posible: Lengua de Trapo<sup>68</sup>. Esta fue fundada en el año 1995 por José Huerta, quien sería, a la sazón y durante más de una década, su director. En el proyecto participó también de forma activa, primero como corrector y luego en la subdirección, el narrador Javier Azpeitia, quien con su contribución hizo del emprendimiento una forma de dar visibilidad a escritores jóvenes que estaban haciendo sus primeras armas, o bien, aunque ya encaramados en un éxito prematuro que se acomodaba a la lógica del mercado, a aquellos narradores que pretendían mantener una línea que no se dejase definir plenamente como un producto concebido exclusivamente para su reproducción masiva. Junto con la editorial Debate, Lengua de Trapo fue desde sus comienzos la otra *gran pequeña editorial* que logró, no solo sobrevivir, sino prosperar ante los embates de los grandes monopolios que pretendieron, dentro de la lógica anexionista de la economía de libre mercado, comprar su estructura y hacerla parte de una gran firma. ¿Cuál fue la estrategia para dicho éxito a pesar de la presión de los grandes medios? Así lo respondía hace más de veinte años su entonces director: “establecer como primer requisito para la publicación de los libros unos criterios claros de calidad y no lanzarse a la edición comercial, que es la práctica de los grandes grupos debido a la voracidad de recursos que estos tienen” (Huerta, 2001). La opinión de

---

<sup>68</sup> Por ser esta editorial la que promovió las primeras publicaciones de nuestros narradores, hemos decidido darle prioridad. Sin embargo, también destacamos a Debate y, posteriormente, a Caballo de Troya. En ambas tuvo una participación destacada el crítico, narrador y editor Constantino Bértolo, quien, junto a Huerta, fue de los principales propulsores de la generación.

Huerta se refleja también en la de Díaz Navarro (2019), quien demuestra que en casi veinte años la situación no ha cambiado demasiado: “Los grandes grupos editoriales no tiene la menor preocupación en el ‘patrimonio cultural’ y casi siempre quienes asumen riesgos son algunas editoriales pequeñas que compiten en desigualdad de condiciones” (p.20). Ese fue, precisamente, el riesgo afrontado por Lengua de Trapo en su día y que mantiene hasta hoy, priorizar el factor patrimonial y cultural por encima del económico, más allá de tratarse de una empresa que, como tal, debe velar también por sus intereses comerciales. Es evidencia de esta apuesta, como lo son las declaraciones de Huerta, aquella antología como la muy lograda película documental de Luis Mancha aquí comentada, encargada de poner nuevamente en el panorama a autores con tan disímiles derroteros literarios, pero con un mismo punto de partida.

## **2.7. La realidad inventada de cada día**

Con el título de este apartado, paráfrasis de la obra de Fernando Valls, *La realidad inventada* (2003), se plantea el complejo tema de la representación de la realidad en la novela española contemporánea a partir de los años 90 y su incidencia en la generación intempestiva.

Según la afirmación de Pilar Lozano (2007), “la novela española última es, de facto, posmoderna, y . . . las transformaciones que ha sufrido se deben al cambio de episteme” (p. 235). Por lo tanto, dicho cambio es el que marca el paso hacia una novela que problematiza la propia ontología del relato, haciendo evidente la necesidad de “una nueva mimesis realista” (Lozano, 2007, p. 236) que dé cuenta del mundo como representación, de su nueva y compleja realidad, la que implica, tal y como sostiene Mora (2006), “La pérdida de la Weltanschauung o visión global”, así como “la caducidad del ‘gran relato’ explicador del mundo” (p. 8).

Calvo (2017), en consonancia con Lozano, también destaca el cambio de dominante y su influjo en los modos de representación, señalando “cómo la mimesis aristotélica ha dejado de ser operativa”, debido, precisamente, a que “la realidad . . . ha dejado de tener consistencia y es puramente imaginaria y evanescente (p. 145). Es ese mismo carácter imaginario el que permite fundamentar la importancia del discurso literario y hará que el mismo crítico califique el panorama narrativo como: “heteroglósica realidad de la novela actual”, evocando el concepto bajtiniano para reflejar la pluralidad discursiva de las narraciones de esta generación, describiendo esa diversidad por su “ausencia de normas o principios dominantes, estéticos o de cualquier otro tipo” (Calvo, 2017, p. 14)<sup>69</sup>. En consonancia con aquel, Gullón (2004) advierte similares ausencias, destacando como rasgo de las nuevas narrativas “la falta de un sistema de valores que decida la validez de las conductas humanas” (p. 37).

El “nuevo realismo”, según la terminología de Díaz Navarro (2019, p. 30), ante la ausencia de doctrinas imperantes, concibe su estética en la fragmentación misma de la realidad, lo que deviene en una mayor amplitud discursiva al momento de su representación, hecho que conlleva el abandono de la pretensión de objetividad de la novela moderna, poniendo el énfasis en la representación de realidades particulares. Esa heterogeneidad, aunque para algunos críticos pueda representar una carencia de líneas o programas generacionales, para otros es en sí misma el rasgo por excelencia de la generación. Así lo entiende Eduardo Becerra, quien sostiene:

Son precisamente las características de este cosmos confuso (de una supuesta narrativa global y globalizada) las que permiten a cada escritor adentrarse desde su singular subjetividad a este territorio y aumentar con sus propuestas, muchas veces muy valiosas, el desorden que sus múltiples versiones manifiestan. (2004, p. 162)

Cercas (2017) coincide con Becerra, entendiendo la heterogeneidad y la carencia de normas imperantes como signos potenciales de una mayor libertad creativa, la que es vista, a su vez por el autor, como el rasgo sobresaliente de su generación, la

---

<sup>69</sup> Al igual que Calvo, Díaz Navarro (2007) también destaca la “heteroglosia y la multiplicidad de normas y modelos estéticos” (p. 23) como uno de los pilares de la narrativa española de la posmodernidad.

contracara y el antídoto para aquel pasotismo con el que el escritor calificara a dicho grupo (*Generación pasota*). En sintonía con esta idea, Díaz Navarro (2007) afirma:

La pluralidad de tipos de novelas y relatos, la hibridación de géneros, pueden ser fenómenos superficiales, simple apariencia . . . pero creo, sin ser en extremo optimista, que la actual pluralidad narrativa responde a la libertad que disfruta la cultura española desde hace más de 30 años. (p. 17).

Es esa libertad creativa la que permite a los narradores intempestivos representar con la mayor eficacia posible la plural y multiforme realidad del mundo posmoderno (el *suyo*) e incluso superar, según Pereiro (2002), la característica indeterminación epistemológica que Navajas (1996) reconoce como elemento medular de la Posmodernidad.

Según lo dicho, a continuación, nos atrevemos a reflexionar sobre tres derivas centrales, reactivas, en buena medida, a la apatía con la que se calificó a esta generación de escritores: la recuperación de la mirada social (nuevo realismo comprometido), la profundización en el mundo interior y su representación (realismo intimista o narcisista) y la reflexión sobre las posibilidades de la novela como fabulación de la realidad (realismo lúdico-fabuloso).

### 2.7.1. REALIDAD Y COMPROMISO

La generación aquí estudiada y en particular el grupo de narradores intempestivos, según lo expuesto anteriormente, no pudo participar de manera activa en algunos de los hitos sociopolíticos más importantes de su tiempo. Ya fuere por excesiva juventud o madurez —recuperando las palabras de Orejudo y Cercas (2017)— lo cierto es que su compromiso político siempre ha sido cuestionado. No obstante, aquí demostramos que calificar de apáticos o despolitizados a los integrantes de la generación es una generalización y un riesgo, una afirmación apresurada. Sobre este punto hace una observación fundamental Díaz Navarro (2007) al recordar que características como la ludicidad, el manejo del humor o la subjetividad narrativa —centrales en esta generación—, aunque en principio pueden dar una impresión egótica

y desconectada de la realidad, no son prueba suficiente de que los narradores de la posmodernidad “renuncien a la capacidad crítica, ya sea social, política o histórica, sino que la narración es vista primero como objeto artístico” (p. 16).

Según lo dicho, la recuperación de un realismo comprometido se da, evidentemente, de un modo distinto a como pudo darse a mediados del siglo pasado, con el auge de la novela social, pero no por ello puede decirse que la representación de la realidad en las novelas de este grupo de narradores y de su generación de los 90 en un sentido amplio no demuestra una mirada comprometida con su acontecer inmediato, ni una reflexión política en el más puro sentido.

La realidad fragmentada de los tiempos posmodernos hace imposible la plasmación de un discurso único por el que abordar el tema representacional. Sin embargo, en los textos de la generación —muy especialmente, pero no con exclusividad, en los de índole historiográfica— se aporta una mirada que contempla la complejidad discursiva del mundo actual. Así lo piensa Gracia (2004) al opinar sobre la narrativa de estos autores:

Cada una de las novelas es una mirada literaria exigente y combativa al presente y cada una contribuye a descubrir el modo de ser profundo de esta sociedad, aunque sus tramas novelescas traten de episodios históricos o de pura fantasía. (p. 192)

Lo interesante de la observación de Gracia es la consideración misma que este hace de la pluralidad discursiva como realidad (heteroglósica, según mencionamos antes). Para el crítico, la manifestación de cada una de las miradas es en sí misma una forma de compromiso, al menos con el reflejo de la propia diversidad, un testimonio de su complejidad ontológica.

A pesar de que la multiplicidad de realidades representadas —tantas como discursos haya— genera una indeterminación (que es en sí un rasgo sobresaliente de la Posmodernidad), la actividad novelística de muchos de los escritores intempestivos vino a plantear una alternativa a aquella indefinición, una propuesta ante la falta de valores que apuntaba Gullón arriba. Peregrina Pereiro (2002) advierte dicha alternativa axiológica “en la progresiva afirmación y reinstauración de la noción de compromiso a

nivel individual y colectivo, así como en la reaparición de la realidad contemporánea como materia novelable” (p. 135).

Una de las narradoras que más exitosamente ha llevado adelante ese retorno de la novela comprometida, de la representación de la realidad como inexorablemente política, en su sentido más clásico, es Belén Gopegui. En las obras de la escritora madrileña el individuo parece no querer aceptar su condición (individual) y la realidad es representada siempre como una de tipo polifónico en la que el sujeto debe consolidar su condición gregaria. Así lo aprecia Calvo (2017) al mencionar *La escala de los mapas* (1993), la primera novela de la narradora, como “un diagnóstico y, a la vez, un libro de autoayuda para salir de las actitudes de desorientación y de apática pasividad que estaba aquejando a la juventud de los noventa” (Calvo, 2017, p. 126).

La recuperación de la mirada política como representación novelística de la realidad, o su puesta en primer plano, como sucede en la mayor parte de las novelas de Gopegui, se encuentra estrechamente ligada con otro tema que parece revitalizarse en este tipo de novelas y se presta a debate: el héroe en la nueva narrativa contemporánea. Según lo apuntado en apartados anteriores —y contraviniendo a Encinar (1990)—, las novelas de Gopegui propician la reaparición de un tipo particular de héroe en la narrativa española, uno con conciencia de clase, que representa metonímicamente a su colectivo, una combinación del héroe de la novela obrera con el intelectual de la narrativa existencialista del medio siglo, pero adaptado a los tiempos contemporáneos

Esa reaparición no será necesariamente la de un héroe en el sentido clásico, pero sí la del retorno de lo heroico en un sentido moral, de resiliencia. En las novelas de Gopegui (pero también en las de Reig, Sanz o Cercas), este nuevo héroe, tomando como punto de partida el desencanto desgajado de la Transición, logra metabolizar su *zeitgeist*, presentando a los personajes como bastiones de una sociedad que necesita *religarse* —en el sentido etimológico del término (volver a unirse)—. Frente a la idea clásica que se asocia al heroísmo y a la descripción del prohombre (o mujer) como alguien que sobresale en los momentos excepcionales por su conjunto de virtudes —su *areté*, en términos clásicos—, Gopegui reivindica el compromiso cotidiano al señalar

que sólo “en la pelea de la vida real” (p. 124) es cuando aparece el verdadero héroe, resiliente, según lo proponemos, ante el desencanto, como se expone en *La conquista del aire* (1998).

La combinación de creación y crítica en un mismo discurso que las amalgama es una de las características de la novela posmoderna, tal y como lo hemos planteado en el capítulo anterior, y esto no es la excepción en las novelas de la narradora madrileña, ni lo será en otras de sus coetáneos<sup>70</sup>. En la novelística de Gopegui este rasgo es medular y, como lo sostiene Calvo (2017), se aprecia en fragmentos autorreflexivos en los que la narradora deja expuesta su propia concepción del texto que leemos como uno que representa el “paso del realismo existencial al testimonial”, ahondando en su propuesta al teorizar sobre el objeto mismo de la novela como género: “La novela que no nombre el significado, que no ilumine el sentido, la novela que solo quiera ser emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento” (Gopegui, 1998, p. 11). Esto se ve también en otra obra de la autora que puede ser considerada como una novela de tesis, *Lo real* (2001), y que funciona en buena medida como un ensayo sobre la moral del militante de izquierdas ante los avatares que van de la desesperanza a la búsqueda de una reinención del sujeto a través de la inserción en el colectivo.

### 2.7.2. NARCISISMO, INTIMISMO Y AUTOFICCIÓN

En muchas de las novelas de la generación la representación de la realidad toma como punto de partida la cotidianidad (como sucede en las novelas de Gopegui), pero no siempre para el desarrollo de una mirada extrovertida y de carácter dialéctico entre el individuo y la sociedad, sino para la construcción de un discurso que, como sostiene Díaz Navarro (2019), está caracterizado por “la voluntad de relacionar narración y vida” (p. 30) en su concepción más intimista, vinculado con las llamadas

---

<sup>70</sup> Esta comunión del discurso creativo con el metatextual que recupera la mirada comprometida se aprecia, a nivel historiográfico, en obras fundamentales de la narrativa de la generación, como *Soldados de Salamina* (2001), de Cercas, pero también en otras menos populares pero igualmente reflexivas a nivel deontológico sobre la profesión de escritor y su compromiso, como es el caso de *Los dos Luises* (2000) de Magrinyá.



*literaturas del yo*, y con la representación de cierto narcisismo hedonista que también fue parte de la narrativa de la generación, aunque no de todos los integrantes del grupo de los intempestivos<sup>71</sup>.

La cultura del placer en la novela joven cuyos temas tienen que ver, como correlato generacional, con el mundo de las drogas, el sexo y la percepción de un futuro obturado desde la temprana edad, también tuvo su representación como testimonio de la realidad de aquellos años a través de la voz de narradores que presentan su mundo desde una lógica intimista. Maestre, Loriga, Mañas o Etxebarria son algunos de los máximos exponentes de lo que fue la contrapartida del compromiso en un sentido político tradicional, tal y como lo señalamos en Gopegui. Esa literatura narcisista tuvo su auge y su importancia por representar una suerte de versión oficial de cierta cultura joven que, acorde también a los postulados posmodernos de la época, tenía una formación cultural y sentimental abiertamente cosmopolita como no se había dado nunca en la literatura española.

Tomando el término de la obra de Christopher Lasch, *Culture of Narcissism* (1991), Calvo (2017) coloca a Francisco Umbral como el “narcisista mayor de la literatura española”, el fundador y ejemplo de “un biosistema literario que gira invariablemente en torno al constructo egótico del escritor” (p. 119). El camino marcado por Umbral, poniendo la intimidad de sus narradores/personajes como centro de la historia, resultó fundamental para las novelas españolas de la generación de los 90, por ser uno de los primeros en introducir el elemento autoficcional que aquella consolidaría, a pesar de estar en boga desde finales de los 80, según sostiene Alberca (2007). Ese narcisismo llevó a la exacerbación de las llamadas *literatura del yo*, al punto de que son muy pocos los narradores que no han publicado al menos una novela bajo las directrices del género.

Sobre la inclusión del componente narcisista como mecanismo creativo y característica generacional, dice Valls (2003):

---

<sup>71</sup> Aquí podríamos mencionar una diferencia, por ejemplo, entre algunas novelas de Marta Sanz que, si bien no alcanzan el regocijo hedonista, sí construyen un discurso intimista (La lección de anatomía, Clavícula), a diferencia de las novelas de Reig, Azpeita u Orejudo, por citar solo algunos casos.

No se trata de insertar lo biográfico en la ficción o de compaginar realidad e invención, sino que la ‘delicadísima fórmula’ consistiría en abordar lo autobiográfico sólo como ficción [pues,] según el uso que se le dé, puede ser un vehículo de constricción o de libertad. (p. 134)

Para el crítico, amén de que Umbral fuera el pionero, quien logró potenciar aquel aspecto hasta alcanzar la maestría fue Javier Marías.

El camino de la inclusión autobiográfica tuvo diversas vertientes y no todas tendieron a la exaltación narcisista como forma de representación, amén de que en algunos casos se pueda constatar una coincidencia onomástica entre autor, narrador y personaje, o la prevalencia de una estética intimista (acorde a los postulados de la *autoficción*). Para el caso de nuestros autores (Reig y Orejudo) la inclusión de la voz narrativa en primera persona, afín a esta modalidad representacional, no se consolida hasta la segunda década del siglo XXI —y nunca como fin, sino como medio—, sin embargo, los antecedentes generacionales al respecto pueden ubicarse entre los cultores de aquellos *universos juveniles* que categorizara Martín (1997) y que tienen en Pedro Maestre a uno de sus más destacados representantes. Al respecto de este punto, sostiene Calvo (2017):

En los primeros años de su actividad pública, las novelas de estos jóvenes se caracterizaron por un autobiografismo un tanto directo o primario que, en el caso del largo monólogo interior del narrador y protagonista de *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996), llega al extremo de la identificación del narrador y protagonista. (p. 132)

Un recurso parecido al de Maestre se aprecia en las novelas de Lucía Etxebarría, primero con *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y luego con *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), con la diferencia de ser, además, de las más potentes de su generación en lo que a reivindicación de la figura femenina se refiere, al menos desde los tiempos de *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes. Así lo entiende Calvo (2017) al afirmar que dichas obras exponen “todo un prontuario de secuencias cotidianas en las que la mujer se ve obligada a sobrevivir en un mundo . . . que parece no estar hecho para ella” (p. 134). En este tipo de novelas, el narcisismo cede terreno a la resiliencia y las

protagonistas también alcanzan, como en las obras de Gopegui, un espacio de representación colectiva de la realidad, ya sea que se habla del mundo del trabajo o del universo femenino.

Otro de los autores que prontamente hizo uso de la estética intimista, coqueteando con los elementos autoficcionales en su obra, fue Ray Loriga, particularmente en su novela *Héroes* (1993), llevando en este caso el aspecto narcisista al extremo, el ejemplo perfecto: un *héroe juvenil* que se refugia en su habitación para hacerlo, a la misma vez, en su mundo interior a través de sus ídolos musicales de la adolescencia y así poder evadirse de una realidad que le resulta hostil y sin alicientes. En esta novela, el hedonismo se consagra como la gran vía de escape.

### 2.7.3. FABULACIÓN, REALIDAD Y JUEGOS DEL LENGUAJE

Como expusimos al comienzo del apartado, el cambio de episteme que trae consigo el posmodernismo pone en jaque el paradigma moderno y genera un sismo ontológico que, a nivel de la literatura, afecta directamente la mimesis tradicional, viéndose sus consecuencias también en la novela de nuestros autores y su generación. Sin llegar necesariamente a hacer uso de una lógica antirrepresentacional, cosa que también sucede en ciertos casos más extremos (la *radical metafiction*, de Waugh), el nuevo realismo derivado de ese cambio de dominante, a partir de los años 90 enfatiza como nunca la concepción de la realidad en tanto que constructo lingüístico y a su representación—llevada al terreno literario— como una fabulación producto de la imaginación creadora.

Si la realidad es vista como una entidad balcanizada que se construye con una serie de discursos entrelazados y heterogéneos, muchas veces jerarquizados en función de su estatuto de verdad adquirido, entonces su condición comienza a emparentarse con la de la ficción, volviéndose verosímil (más que verdadera). Si la realidad es discurso, un constructo hecho de palabras, su representación literaria puede verse como un *juego del lenguaje* en el que, a través de este, se construye la realidad, que puede verse ampliada y enriquecida por la ficción.

Así como a comienzos de los años 80 se consolida la recuperación de la narratividad en la literatura española, podemos afirmar que en la novela de los 90 ocurre lo propio con la reivindicación del carácter lúdico de la literatura. Esto no implica, como lo apunta Díaz Navarro (2007), que las novelas de esta generación renuncien a su capacidad crítica, sino que “la narración es vista primero como objeto artístico que no obtiene suficiente fundamento por su contenido” (p. 16), por lo que adquiere un renovado interés la destreza formal, el manejo del lenguaje como materia prima, enfatizando con ello “una condición de la literatura cercana al juego” (p. 15), pero sin incurrir en los excesos de la novela experimental de los 70.

La conciencia cada vez más firme de la realidad como discurso permite la proliferación de toda una serie de fabuladores que a través del lenguaje construyen realidades literarias que reflejan el potencial lúdico de la literatura. Como antecedentes de esta línea lúdico-fabuladora podemos ubicar las obras de Luis Landero, especialmente su novela *Juegos de la edad tardía* (1989), y casi la totalidad de las obras de Enrique Vila-Matas, en las que la reflexividad, como en el caso de Reig y Orejudo, tiene un papel preponderante en la fabulación lúdico-realista.

Si hemos hablado antes, al referirnos a la novela narcisista, de personajes que se refugian en su intimidad, podemos sostener que algo similar ocurre con los de la novela de los fabuladores, que se refugian en su capacidad para la creación de realidad a través del lenguaje, jugando con este se demuestra lo que puede hacerse con la idea misma de lo *real*. Así lo ve López Rivera (2011) cuando se refiere a las obras de los escritores, al sostener que “no están firmemente ancladas en la realidad cotidiana . . . Son relatos que muestran una clara proclividad hacia la creación de submundos”(pp. 32-33), podemos poner como ejemplos de la generación las novelas de Orejudo (*Fabulosas narraciones por historias, Ventajas de viajar en tren*), de Reig (*Sangre a borbotones, Todo está perdonado*), Juan Bonilla (*Cansados de estar muertos*), de Javier Calvo (*El dios reflectante, Mundo maravilloso*). Esos submundos de los que habla el crítico arriba tienen la particularidad de convertirse en un reflejo intratextual de la cambiante realidad extratextual, ya que ambas se encuentran regidas y supeditadas, según la lógica

planteada (de la realidad como discurso) por las disposiciones del lenguaje, por la capacidad creadora (fabuladora) de realidad que se expresa de manera excepcional a través del juego, de la idea misma de ludicidad como componente esencial de esa *realidad inventada* de la que habla Valls (2003). Así lo ve Fornieles (2004) al incluir a Germán Sierra (A Coruña, 1960) como representante generacional de una nueva forma de abordar la fabulación lúdico-realista que venimos planeando: “No creo que sea tampoco una casualidad el hecho de que estos juegos con el lenguaje y con las normas de verosimilitud para señalar nuestras contradicciones y nuestros hábitos de pensamiento tengan especial relieve en autores como Sierra u Orejudo”, a lo que agrega:

Su presencia se corresponde con el hecho de que ambos señalan explícitamente que la percepción del entorno se apoya sólo en un determinado orden de palabras o que nuestra mirada no se posa limpiamente sobre una realidad objetiva, sino que implica ya una perspectiva determinada. (p. 227)

Con respecto a esa ausencia de realidad objetiva, Valls (2003) subraya el tema “[d]el artificio del realismo tradicional”, destacando para la novela de esta generación “el valor de la imaginación frente a la realidad y cómo ésta a menudo no es más que un espejismo que acaba por desilusionarnos” (p. 266). Esa desilusión sería uno de los motivos que lleva a los personajes de las novelas de estos autores a refugiarse en una realidad nueva, hecha a medida, a través del lenguaje. Para Valls (2003) un ejemplo paradigmático de este recurso lo representa Antonio Soler con su novela *Los héroes de la frontera* (1995).

En lo atinente al carácter múltiple de la realidad como discurso, la fabulación lúdica adquiere una deriva singular en algunas ficciones de la generación a través de la creación de narradores y personajes cuya identidad es tan intercambiable como la misma realidad, un prolífico juego de máscaras en el que ambas (realidad e identidad) se han asumido como producto del lenguaje. Por lo tanto, hallaremos al leer las novelas de estos autores (Calvo, Sierra, Reig, Soler, Orejudo) a un narrador o unos personajes que van confeccionando su identidad como si de un *work in progress* se tratara,

haciendo de esta un discurso en construcción. A este respecto se refiere Gullón (2004) al hablar de la novela de los *postrealistas* (según su terminología) como una en la que “los personajes viven vidas diferentes” (Gullón, 2004, 34), que se caracteriza por la presencia de “un personaje auténticamente capaz de ser otro, por un momento” (p. 36). Con palabras similares Lozano (2007) profundiza en la idea al referirse a los narradores de estas novelas, y definir su representación de la realidad como producto del “sujeto débil, abyecto, semiótico, esquizofrénico de la posmodernidad” (p. 266). Dentro del grupo de narradores cuya obra se deja describir por los términos antes planteados debemos agregar el nombre de Manuel Vilas, quien, según Calvo (2017) representa un ejemplo exitoso de ese discurso en mutación constante, producto “de un narrador de mil caras, transformista, ubicuo y virtualmente *mutante*, que pretende que el lector conceda credibilidad a un mundo arbitrario y disparatado” (Calvo, 2017, p. 141).

En última instancia, debemos destacar un aspecto no menor como característica de este tipo de novelas, como lo es el hecho de que sus narradores o personajes suelen tener un estrecho vínculo con la literatura, ya de manera directa, siendo la encarnación de escritores, profesores, lectores consumados, o indirectamente, por ser individuos que no pueden dejar de contar (inventar) historias (realidades, submundos), desde fabuladores natos hasta mitómanos compulsivos (como veremos con el protagonista de *Ventajas de viajar en tren*). Evidentemente, esta ligazón con el mundo literario favorece la proliferación de la autorreferencialidad (según nuestro modelo teórico), por lo que muchas de estas obras tienden a ser eminentemente metaliterarias. Los personajes de este tipo de novelas, a las que podríamos agregar *El mapa de las aguas* (1998) de García Galiano o *La escala de los mapas* (1993) de Gopegui, por sumar ejemplos concretos, son individuos que no viven, sino que narran su vida y en buena medida la construyen, como construyen la realidad, a través de premisas literarias, encontrando mayor placer en narrar que en vivir, enfatizando el elemento lúdico del lenguaje, como si de un juego se tratara.

## 2.8. Es el mercado, amigo lector

Parafraseando la tan bastardeada frase de Adam Smith respecto a la mano invisible del mercado, podemos decir que en España nunca como con la recuperación democrática el mundo editorial y la cultura del espectáculo se vieron tan influidos por el cambio de signo político, dejando que ese agente, *naturalmente* justo, diera paso a un reajuste de la economía que se acompañaba con los nuevos tiempos que venían.

El triunfo del partido socialista, el ingreso en la OTAN y la entrada en la UE son solo algunos de los acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia sociopolítica de los últimos cuarenta años. A todo esto podemos sumarle el vértigo de los cambios que la globalización trajo aparejados a partir de la adopción de políticas neoliberales cada vez más intensamente aplicadas —centradas en la desregulación económica, el incremento de la privatización de los servicios y el favorecimiento de la llegada de capitales extranjeros—. Si con el retorno de la democracia los escritores españoles recuperaron la narratividad (no siendo esta consecuencia, sino un factor correlativo de aquella), no menos cierto es que también resurgió el interés por saber qué se estaba escribiendo y quiénes lo estaban haciendo en la nueva España postfranquista, recuperando así, además, un público lector que pronto pasaría a ser considerado, inexorablemente, en términos estadísticos y de mercado. Los escritores de los años 80 fueron los primeros en empoderarse de manera tal que a muy temprana edad ocuparon los espacios de influencia y prestigio a nivel cultural. Los nombres de Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, el escritor gallego Manuel Rivas o Almudena Grandes (una escritora bisagra entre ambas generaciones), hoy en día incorporados al nuevo canon, se posicionaron prontamente en los sitios de mayor relevancia de la época —no sin esfuerzo y talento, claro está— impulsados por una suerte de predestinación hija del *zeitgeist* de renovación histórica que no implicó del mismo modo a los autores de la generación de los 90, a quienes les tocaría hacerse un lugar en el contexto de otra renovación, la del mercado editorial.

La democratización de la cultura trajo consigo la importación de modelos culturales foráneos (generalmente angloamericanos). Con esto también estuvo incluido el proceso de licuefacción y progresiva banalización que aquellos habían alcanzado, una manifestación sintomática de *La era del vacío* y de la *Metamorfosis de la cultura liberal* de las que hablara Lipovetsky (2002, 2003), cambios en buena medida generados a partir de la proliferación de un modelo socioeconómico que parecía solo entender de aquello que le resultaba redituable en términos comerciales.

En ese nuevo contexto es que surge a la vida literaria la generación de los años 90, dentro de la cual algunos autores se sentirían ‘fuera de tiempo y sazón’, según la frase de Reig, mientras que otros se llevarían toda la luz de los focos desde sus primeras publicaciones, favorecidos por las nuevas tendencias, cada vez más dependientes de los designios de la economía.

Tal y como lo sostiene Soldevilla (2001) “los cambios modales en la novela resultan difícilmente explicables si no se consideran esas fuerzas del mercado que rigen en tanta y tan importante medida el mundo editorial” (p. 169), por lo tanto, es menester de indagar en los motores de dichas fuerzas y su influjo en la generación de los autores de los años 90, para luego reflexionar sobre el alcance de la propia idea de *intempestividad*. Del gran grupo de narradores que publicaron sus primeras obras en la última década del siglo XX, podemos decir que sufrió las adversidades de un contexto que llevó, como nunca antes, la mercantilización de la cultura a otro nivel, pero también que, en algunos casos (de manera directa o indirectamente) hubo autores que se beneficiaron de las posibilidades que el cambio de paradigma traía consigo.

A nuestro entender, ese cambio en torno al mercado editorial y, por consiguiente, al sistema cultural español desde la Transición hasta bien entrada la década de los 90, puede entenderse a través de cuatro motivos fundamentales: a) la transformación de la noción de valor o calidad de una obra literaria, b) el cambio en la preferencia etaria de los autores por parte de las editoriales, c) la vertiginosa búsqueda de novedades literarias y d) la predilección por una literatura de rostro posnacional.



### 2.8.1. DIME CUÁNTO VENDES

Con respecto al primer punto, podemos decir que la generación de los 90 es la primera generación española que “desde su estreno literario, a las duras leyes de un mercado que concede solo una oportunidad y condena a permanecer en la sombra . . . a quienes no conquistan desde el principio a un vasto séquito de lectores” (Molinero, 2005, citado en Cattaneo, 2017, p. 46). Los autores nacidos a la vida literaria en esta época tuvieron que atenerse a una suerte de fuerza centrípeta del mercado editorial que, mediante la aplicación de una lógica importada del mercado anglosajón, especialmente de los Estados Unidos, que adjudica y concibe el valor de una obra en función de la cantidad de ejemplares vendidos, haciendo del principio de rentabilidad el único filtro (Gullón, 2004). Partiendo de esta lógica, algunos nombres y títulos, evidentemente, resultaron más o menos oportunos, y otros, por contrapartida, ciertamente *intempestivos*<sup>72</sup>.

Ese nuevo principio por el cual una obra, pero también un autor —en tanto que cara visible en la nueva era de la imagen—, se vuelven rentables, es el mismo que altera el equilibrio entre calidad literaria y cantidad de obras vendidas, que bien puede resumirse en la máxima propuesta por Cattaneo (2017) que da cuenta de una ejemplar transición al respecto: “Del bestseller de calidad a la cantidad de bestseller” (p. 23)<sup>73</sup>.

Este cambio de paradigma se refleja en la lúcida apreciación de Becerra (2004), que señala, no ayuno de ironía, cómo se “pasó del Café Voltaire al *fast-food*” y cómo, a su vez, los criterios editoriales se redujeron a simples máximas de mercado, a la categoría del *slogan*: “Si con la modernidad la literatura es todo lo que se lea como tal”, con la globalización “la literatura es todo lo que se venda como tal” (p. 161), a lo que podríamos agregar que un escritor es todo aquel que de idéntico modo capitalice su quehacer.

---

<sup>72</sup> De la primera novela de Reig, *Esa oscura gente* (1990), conocemos las peripecias de su publicación y el infortunio en el mercado y en la opinión de la crítica a través de *Amor intempestivo* (2020).

<sup>73</sup> Ricardo Gullón insiste en afirmar a lo largo de su obra —*Los mercaderes en el templo* (2004)— que “el bestseller “es hijo del capitalismo estadounidense” (p. 167).

Para algunos críticos como Gracia (2004) “la vida democrática tiende a neutralizar o igualar lo que se ofrece a la venta porque todo desemboca en el mar que es el mercado” (p. 189). Según esta idea, con el progreso (o la estabilidad) de la democracia en España también fueron asentándose algunas estrategias de mercadotecnia que aquella posibilitó. Sin embargo, podemos objetar que no necesariamente la democracia como sistema puede llevar a ese principio de homeostasis mercantil, sino su política económica, en este caso, el cada vez más incipiente auge del neoliberalismo.

El cambio de signo socioeconómico permitió la llegada de las grandes firmas multinacionales, sobre todo de origen norteamericano, que llevaría, por ejemplo, al encumbramiento del gigante Grupo Prisa y de conglomerados como el Grupo Planeta o Random House. Comenzaba entonces a imperar la lógica del monopolio que dio lugar al crecimiento de las grandes editoriales que poco a poco fueron adoptando una actitud absorbente, cooptando a las firmas menores, y con ello, haciendo mucho más monocromático el espectro y los criterios por los cuales un libro podía llegar a pasar de ser un inédito a convertirse en uno calificado como *superventas* (según la nueva terminología de la época). Podemos afirmar que los grandes monopolios editoriales no son sino la cara culta (y oculta) de los monopolios comerciales que implantan su ideología a través de los muy claros criterios de publicación, amén de no estar siempre expresamente escritos en los contratos firmados por los escritores.

Transformaciones como la arriba descrita llevaron a críticos como Alonso (2003) a sostener que se había dado paso “a la sustitución de la literatura por el comercio” (p. 24). Sin embargo, aunque esta frase pueda ser cierta desde un punto de vista general, debemos matizar que, a pesar de que fueron las tendencias del mercado las que marcaron en aquel momento (y lo hacen hoy en día) los criterios que dan valor a una obra literaria, no siempre la calidad y la cantidad de ventas tiene que estar reñidas. Como lo apunta Gracia (2004), el mercado “permite con relativa frecuencia éxitos cuantitativos insospechados para obras de muy digna calidad” (p. 194).

### 2.8.2. FOREVER YOUNG

Con respecto al segundo punto, resulta interesante recordar la observación de Soldevilla (2001), que advierte, en relación al ingreso de la juventud en el mercado editorial, que en tiempos precedentes “las generaciones se sucedían a un ritmo mucho más lento, tal vez por el indiscutible respeto al principio de la autoridad y de la veteranía” (p. 498). Sin embargo, desde mediados de los 80 —y como nunca en la década de los 90— las editoriales comenzaron a buscar escritores jóvenes que estuvieran acompasados a ese cambio de paradigma cultural.

Es esta una de las situaciones que marcan la subdivisión dentro del gran grupo generacional de narradores de los 90, los que se amoldaron a las exigencias del mercado —y este sacó provecho de aquellos— por ser su estética (personal y literaria) la más conveniente (en función del mencionado principio de rentabilidad), y los que no encajaron total o parcialmente con dicha pretensión comercial, quedando en una posición de fuera de juego: los narradores intempestivos.

Dentro del grupo de los que se vieron beneficiados exponencialmente por las nuevas exigencias comerciales se encuentra el de autores como Ray Loriga, Pedro Maestre, Lucía Etxebarría y José Ángel Mañas, entre otros que podrían estar en una segunda línea (como Francisco Casavella). Estos autores, elegidos por su juventud y su respectivo culto literario fueron los que se identificaron de manera directa con la denominación de *Generación X*, cuyo nombre se desgaja, a su vez, de la obra homónima de Douglas Coupland, en la que se plasma un perspicaz reflejo de esa aceleración de los tiempos editoriales y, sobre todo, vitales<sup>74</sup>.

Acaso esa búsqueda de una literatura que exaltaba la juventud por encima de todo explique por qué autores como Reig, Orejudo o Azpeitia, no mucho mayores que otros como Loriga o Etxebarría (cuatro y tres años, respectivamente), quedaron fuera de esos primeros vientos favorables a la joven narrativa, ya que las obras de aquellos, aunque aggiornadas con todo el repertorio de técnicas y recursos posmodernos, son

---

<sup>74</sup> *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991).

una clara muestra de unión con la modernidad en tanto que una forma de nueva vinculación (incluso a través de la crítica o la parodia) con los clásicos de la literatura española, y no un punto y aparte de proyección global y globalizante, ni mucho menos 'la literatura joven' que el mercado buscaba.

El propio Loriga explica el motivo de su selección, así como de la exclusión del resto de narradores al momento de acaparar el interés de las grandes editoriales y del público lector: "Había otros autores de nuestra edad, lo que pasa que no escribían sobre asuntos juveniles o desde un punto de vista de la juventud" (Mancha, 2015, 00:37:00). Una visión complementaria a esta, que da cuenta de hasta qué punto se había dado un cambio de paradigma, es la que manifiesta el editor y escritor Constantino Bértolo al describir el momento en que conoció a Loriga: "Cuando yo veo llegar a Ray en una Harley Davidson, con una chaqueta de cuero, me digo 'aquí hay un mediático vendible'. Yo creo que tuvo más entrevistas que libros vendidos" (Mancha, 2015, 00:36:14).

A contracorriente de esa demanda joven, pero aprovechando su impulso, muchos escritores entre los que podemos ubicar al tándem aquí estudiado, pero también a narradores como de Prada, Magrinyà, o Cercas, que no proponían una estética necesariamente juvenil ni con sus obras ni con su personalidad, no se dejaron llevar por la tentación del costumbrismo, pero, de todos modos, también encontraron su lugar. La publicación de *Coños* (1994) de de Prada es una clara muestra de cómo algunos autores pudieron subirse al tren editorial sin que su propuesta literaria fuese en lo más mínimo la de una literatura *joven*. A través del anzuelo representado por el título de la obra, el autor logró la publicación de una novela lírica de lenguaje barroco, fiel a su estilo y en claro guiño laudatorio a la obra de Ramón Gómez de la Serna (*Senos*, 1917), aprovechando así la demanda lectora de ese público juvenil, para luego sorprenderlo.

### 2.8.3. ¿OBSOLESCENCIA PROGRAMADA?

Si bien en aquel entonces la cultura juvenil fue elegida como la más rentable en términos literarios, esta también sufrió el efecto de las modas pasajeras y muchos de los escritores que se dedicaron específicamente a la creación de una suerte de costumbrismo de época, testimonios exclusivos de la vida joven en las grandes metrópolis españolas, también fueron desechados por el consumidor, que también fue modificándose con el paso del tiempo. La demanda de una literatura que no necesariamente tuviera que enseñar, siendo suficiente con que pudiese entretener al lector fue otro de los factores a considerar. Sin embargo, el más determinante de todos fue el más representativo de los nuevos tiempos: su novedad.

Partiendo de la idea de abonar el mercado constantemente con nuevos títulos —entendidos como productos literarios de consumo—, los escritores no solo debieron adaptarse a los requerimientos temáticos y genéricos, sino a la velocidad con que se llevaba a cabo dicho consumo. Con tal de mantener en funcionamiento ese engranaje, el escritor acabaría respondiendo casi exclusivamente —en muchos casos de manera forzada— con las exigencias de la agenda editorial, en detrimento evidente de la calidad literaria.

Aún hoy son muy pocos los autores que pueden escapar de la “hipervelocidad” de la que habla Díaz Navarro (2019): “pocos talentos resisten la cita anual, la presentación de un libro nuevo al comienzo del curso, en Navidad o en las ferias del libro” (p. 21). Con respecto a este punto, Orejudo ha destacado su rol docente como la causa de que un autor como él pudiera seguir escribiendo, pues, considerándose un escritor ‘lento’ —cuyo promedio de publicación es de un libro cada tres años—, no hubiera podido cumplir con el excesivo ritmo de publicación que ya por entonces comenzaba a imponerse a los escritores (Anexo 2).

Vale la pena aquí analizar el caso paradigmático de José Ángel Mañas, uno de los autores que más beneficio obtuvo, a nivel de popularidad y rédito económico, con sus primeras novelas, partiendo del enorme éxito de ventas de *Historias del Kronen* (1994). Con este título el joven narrador madrileño cumplió con todas las demandas del

mercado editorial que hemos venido mencionando, pero también quedó atrapado por la voracidad de aquel, llevándolo a la creación de una tetralogía que intentó replicar la fórmula de su primera obra, encasillándose en la estética del *dirty realism*, con resultados inversamente proporcionales a los que le granjearon notoriedad. Así escribió: *Mensaka* (1995), *Ciudad rayada* (1998) y *La pella* (2008). El propio escritor ha explicado cómo esos cambios y exigencias del mercado con el paso del tiempo fueron afectando a muchos otros colegas que no pudieron adaptarse plenamente a la demanda, decayendo así sus ingresos debido a la necesidad de una mayor diversidad de oferta: “El que te dice que vende es mentira. El que vendía veinte mil en los años noventa hoy vende dos mil. Estamos en tiradas de poesía” (Mancha, 2015, 01:08:10). Según lo acontecido, podemos darle otra vuelta de tuerca a la noción de *intempestividad* y preguntarnos: ¿Es Mañas el caso paradigmático de aquel que extrajo del mercado todo lo que pudo, alguien que en otro momento no hubiera logrado ese descollante éxito juvenil? ¿O es también un narrador *intempestivo*, alguien que quizás llegó muy pronto y fue desechado cuando no fue funcional a las modas que lo encumbraron?

Díaz Navarro (2007) destaca cómo el cambio de velocidad de consumo también ha tenido consecuencias nefastas para la pervivencia del libro como objeto y su antiguo prestigio que lo trasladan de la categoría de *obra* a *producto* y, como tal, pasible de desecho, exponiendo la despiadada mano del mercado (la obsolescencia programada de sus mercancías), que solo entiende de réditos y tendencias: “Muchos libros son destruidos, en un nuevo *Fahrenheit 451*, porque la superficie dedicada a la exposición de novedades tiene que renovarse cada poco tiempo” (p. 17)<sup>75</sup>. A su vez, Calvo (2017) agrega que, debido a “esas grandes operaciones comerciales quedan fuera muchas

---

<sup>75</sup> Esta asociación la hace también Javier Azpeitia (2004) en un artículo en el que señala irónicamente que el malestar en la cultura española (parafraseando a Freud) con respecto a la lectura es tal que más valdría comenzar “un acontecimiento sin precedentes, que dejará pequeña la antigua e intrascendente quema de la biblioteca de Alejandría y superará la ficción de *Fahrenheit 451*”, y agrega, o directamente pasar a “la cremación de escritores y editores vivos” (p. 63). Vale contextualizar, además, que aquella publicación se manifestaba dentro del marco de oposición al préstamo de pago en las bibliotecas españolas, lo que refleja aún más el contexto de privatización que hemos venido mencionando acorde a los designios neoliberales.

obras de calidad, obligadas a recluirse en librerías minoritarias, con la única esperanza que el boca a boca de los lectores las redima del silencio” (p. 12). La afirmación del crítico apunta a otra diferencia que tendería a enfatizarse a partir de los cambios acaecidos en el mercado editorial durante los noventa, la que existe entre la noción de éxito y la de prestigio literarios, siendo este último negado a autores como los de la *Generación X*, a diferencia de lo que sí podría afirmarse para aquellos escritores que Martín (1997) ubicara en “la condición literaria”, dentro de los cuales se encuentran Orejudo y Reig (amén de la ya comentada ausencia de este en el estudio preliminar del crítico canario realizado para la edición de *Páginas amarillas*).

Según lo visto, la juventud se convirtió en un valor en sí mismo que hizo de los escritores jóvenes un producto muchas veces maltratado por la crítica. Así lo percibe también Gullón (2004), al referirse a aquellos como a quienes “por una supuesta falta de aura se les negó el pan y la sal” (Gullón, 2004, p. 202). Sin embargo, ¿hasta qué punto se sostiene esta afirmación en narradores como Mañas, Loriga, Etxebarria e incluso Maestre, que tuvieron, a falta de ese ‘aura’ de los de Prada, Azpeitia o Cercas, otro que los aproximó al estrellato desde su debut literario?

#### 2.8.4. GLOCALIZACIÓN POSNACIONAL

Con respecto al último de los grandes cambios del paradigma del mundo editorial se destaca la progresiva demanda de una literatura que representa la trascendencia de la esfera local y nacional. La globalización trajo consigo un efecto dominó en relación a las exigencias comerciales, llevando a la internacionalización forzosa de muchas de las temáticas requeridas por el mercado, que estimulaba (tanto entonces como hoy), a través de sus estrategias publicitarias, el consumo de títulos que pudieran llegar a ser del interés tanto de un ciudadano local como global.

Con el avance de las nuevas tecnologías —y particularmente de la internet hacia mediados de los 90— el color local fue poco a poco desestimado por el mercado editorial, salvo cuando en las páginas de una obra se apreciaba el potencial para su *glocalización* (Robertson, 1992), a saber, la combinación de lo local con lo global. Si bien

este fenómeno puede tener su veta comercial, haciendo de algunos títulos una representación literaria y literal de lo que Marc Augé (1993) denominó como un *no lugar*, a nuestro entender, la verdadera literatura *kleenex* de la que habla Fernando Valls (2003), aquella la que, en su afán de adaptarse a cualquier público lector, desarrolla un espacio que muchas veces tiende al anonimato, a la ausencia total de identificación. Debemos aclarar que no todos los textos que siguen la estrategia de la glocalización se convierten en meros productos comerciales, sino que, como lo propone Gonzalo Navajas (2012), desde mediados de los 90 esta parece ser una vía legítima para que la literatura de los nuevos tiempos pueda resemantizar nociones como las de la localidad (o la nacionalidad) y la globalización (esta última, con una innegable connotación comercial adquirida) para dar paso de manera efectiva al elemento *glocal* o *posnacional*.

Para Navajas (2012) el proceso comienza de posnacionalización de la literatura y su glocalización tiene como antecedentes las novelas de Javier Marías y el cine de Isabel Coixet, a mediados de los 80. De las obras del narrador madrileño, dice el crítico que “ha redimensionado el núcleo nacional de sus novelas hasta abarcar no solo la cultura en español, sino también en inglés”, y agrega que “Oxford, Londres y Nueva York son algunos de los emplazamientos de sus textos y no solo de manera anecdótica y cosmética sino como marco central de ellos” (p. 157). También pone como ejemplo al cine de Almodóvar que, según el crítico, “ha recodificado y ha reescrito ese casticismo” (2012, p. 170) típicamente español. Este logro, a nuestro entender, podría aplicarse también a la primera novela de Orejudo, *Fabulosas narraciones por historias*, así como a *Las máscaras del héroe*, de de Prada<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> En este sentido, la novela de Orejudo también aporta una profunda reflexión sobre arquetipos como los que Almodóvar deconstruye en sus films, por lo que podría leerse desde ese mismo lugar y ser considerada igualmente como ejemplo de glocalización posnacional. Sin embargo, dicha obra, como el propio escritor nos lo confesó, tuvo serias dificultades para su comercialización internacional porque para los editores, precisamente, su temática era “demasiado local” (Anexo 2).



### 2.8.5. PRESUNTOS IMPLICADOS

Además de los cuatro motivos fundamentales en torno al cambio de paradigma —cada vez más receptivo a los designios mercantiles—, derivados de estas transformaciones podemos hallar otros factores que tuvieron incidencia, siendo consecuencias de aquellas y causas de nuevas variaciones en el panorama de la cultura del libro.

Una de las profesiones más afectadas, pero con mayor responsabilidad en relación al cambio, fue la del editor. Como lo expresa Gullón (2004a):

. . . cuando el cine, la cultura popular, se abrió un hueco en el espacio cultural a mediados de los años setenta del novecientos, los profesionales del libro cerraron filas, mirando por encima del hombro al intruso, y en vez de seguir en primera línea decidieron atrincherarse en la exclusividad. Los editores necesitados de ventas se dividieron en los editores literarios y los bestselleristas. (p. 220)

De las palabras del crítico podemos extraer uno de los motivos que explican cómo en un campo de batalla como el de la cultura los espacios que se dejan librados al azar resultan prontamente ocupados o reconquistados. Tal es así que quienes tenían las herramientas como para hacer frente a la avasallante transformación del mundo del libro optaron por aislarse en una suerte de torremarfilismo, allanando el camino a los mercaderes. Debido a esto, “las secciones culturales de la prensa y los suplementos culturales aprovecharon la falta de influencia de quienes saben de literatura, de los expertos, e impusieron sus reglas, el criterio periodístico y el azulismo” (Gullón, 2004a, p. 221). Por lo tanto, los editores acabaron fomentando una suerte de grieta, una división en bandos que no hacía sino replicar la antiquísima disputa entre dos campos o esferas, la de la alta y baja literatura<sup>77</sup>. En esa disyuntiva también se vieron involucrados otros agentes fundamentales: los filólogos.

---

<sup>77</sup> A este respecto también apunta Gullón (2004) que “una de las mayores y más evidentes pobreza de nuestro ámbito cultural es ese cainismo, ese dualismo, que existan dos campos en vez de cien campos y maneras” (Gullón, 2004a, p. 202). Como solución o alternativa a ese cainismo, Reig propone el *canibalismo* (Anexo 1).

El haber cedido a ese tipo de confrontaciones generó entre los supuestos actores culturales más calificados una suerte de política aislacionista. Así fue como los profesores, los críticos literarios y los periodistas del mundo de la cultura, que en un principio rechazaron los cambios, luego, cuando pudieron acompañarlos, no lo hicieron del modo más eficiente:

. . . los críticos y profesores que debimos resistir el empuje de la comercialización manteniendo la dignidad del libro, su capacidad de auscultar en las entrañas de nuestro universo, nos sumamos en cuerpo y alma al espectáculo comercial, para a continuación rasgarnos las vestiduras y apuntar con un dedo acusador a los editores. (Gullón, 2004, p. 222)

Se hace evidente, por lo tanto, que cuando un cambio de paradigma se efectiviza, todos los actores sociales que participan de dicha transformación tienen una cuota de responsabilidad. Cuando se trata de la incidencia del mercado, quien maneja la economía, acaba manejando todo lo demás, incluida la cultura.

#### 2.8.6. AND THE WINNER IS...

Dentro de los factores que se sumaron en favor de una cada vez más intensa mercantilización de la cultura —cuya incidencia afectó de manera directa a los integrantes de la generación de los años 90— se encuentran los premios literarios. El análisis de algunas de las más prestigiosas preseas y sus respectivos ganadores (o finalistas) parece contener una calve interpretativa más del panorama literario de aquella década y cómo ciertos premios contribuyeron con la división entre aquellos escritores que fueron arrojados por el cambio histórico y los que tuvieron que luchar a contracorriente de las tendencias del mercado.

Debido a la situación del panorama editorial español, se hace palmario el vínculo comercial en relación a los premios y sus ganadores, una inversión en sí mismos, y, en algunos casos, una apuesta. Por lo tanto, el culto a la cultura joven que hemos comentado anteriormente no quedó fuera de la conversación. Algunos

resultados obtenidos en premios de enorme prestigio como el Nadal o el Planeta ilustran este panorama<sup>78</sup>.

Quizás el caso más emblemático del estado de la cuestión del mercado editorial de aquel entonces y sus intereses comerciales lo represente el mencionado premio Nadal del año 1994, en el que José Ángel Mañas quedó finalista con sus *Historias del Kronen*. Con dicha mención, el joven narrador madrileño dejaba definitivamente abierta la puerta para todos los escritores que se adhiriesen en mayor o menor medida a los reclamos de los nuevos tiempos, a saber, al retrato de una generación y una cultura *jóvenes*. Con tal reconocimiento, Mañas obtiene una publicidad que le granjea un considerable éxito a nivel de ventas, con más de 60 mil ejemplares en su primer año (Cattaneo, 2017), pero también oficia él mismo, además de su literatura, como faro genérico y temático de una tendencia, asegurando así el funcionamiento de toda la cadena de suministros del engranaje del mercado editorial en el que los premios son, hasta el día de hoy, su brazo armado. Las cuantiosas ventas de aquel libro (emblemático para una generación) animó a los editores y publicistas a apostar por un tipo particular de literatura y de lector, ávido de historias en las que ver reflejada su propia cultura, su experiencia juvenil. No deja de ser significativo —aunque no fuese la primera vez— que el mayor renombre en tal ocasión lo tuviera alguien que no fue el ganador. Este premio Nadal resulta muy ilustrativo de la situación de aquellos años, pues significó otro tipo de victoria, la de un tipo de producto sobre otro. Aunque la ganadora fuera Rosa Regás (con su novela, *Azul*) —más de veinte años mayor que Mañas y con una propuesta literaria en las antípodas de la del narrador madrileño—, fue este quien se consagró, a nivel de popularidad y éxito editorial. Esta concesión representó una suerte de victoria pírrica de un tipo de literatura sobre otro, ya que la

---

<sup>78</sup> Premios emblemáticos como el Nadal (el más antiguo de España) son representativos de ese cambio de paradigma. En 1988, el Grupo Planeta se anexó las Ediciones Destino (encargada de la entrega del Nadal) para luego crear su propio premio, el Planeta, cuya dotación económica fue clave desde sus orígenes, siendo el más cuantioso de todos, superando al primero y generando una nueva dinámica en el campo de la cultura de las letras, convirtiéndose en la fruta más codiciada por los escritores, pero no necesariamente en la más prestigiosa. Nuevamente resulta transversal a este asunto el dilema entre prestigio y éxito literarios.

cultura joven fue la realmente exaltada en aquella ocasión. El grado de popularidad del libro de Mañas fue tal que al año siguiente tuvo su versión fílmica, *Historias del Kronen* (Armendáriz, 1995), en la que el propio narrador participó como guionista, ocasión que le abrió las puertas de dicho rubro en la industria del cine, resultando ganador del Goya (1996) al mejor guión adaptado junto con el director<sup>79</sup>.

La popularidad de Mañas por aquellos años explica la lógica del mercado en relación con los premios, pues hizo que la apuesta por un tipo de literatura se redoblara, aunque no siempre con parejos resultados. Dentro del gran grupo de la generación de los 90, otros escritores noveles, cuya temática se incardinaba con esa cultura joven por entonces tan exaltada, también se hicieron con el premio, tal es el caso de Pedro Maestre en 1996 con *Matando dinosaurios con tirachinas* o Lucía Etxebarría y su novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Sin embargo, los recursos del mercado para cooptar a los grandes nombres (o a los más redituables) no se limitaron a los escritores de la cultura joven, sino que, como ya hemos comentado, las editoriales contemplaron siempre el reverso de la ecuación, del que Juan Manuel de Prada fue uno de los más insignes representantes. Así pues, tal y como lo refleja Cattaneo (2017), en 1997 el joven narrador “se rendiría a las zarpas de los grandes grupos editoriales y se presentaría al premio Planeta con la novela *La tempestad*, llevándoselo con tan solo veintiséis años de edad” (p. 49).

Mientras que algunos escritores de la generación quedaban encaramados en lo más alto del prestigio o el éxito literarios (a veces reñidos, como en el caso de Mañas, en otras más hermanados, como en el de Prada), otros narradores se vieron relegados a un segundo orden, no necesariamente asociable a la idea de fracaso o participación inoportuna que la noción de intempestividad refleja, tal y como la proclama Reig. De hecho, uno de los pocos nombres destacados de la generación que no obtuvo ningún premio hasta entrada la siguiente década (ningún premio *joven*) fue precisamente el narrador asturiano, lo que refuerza aún más nuestra convicción respecto a la

---

<sup>79</sup> Este fenómeno casi simultáneo de adaptación fílmica no ocurría desde la década anterior con la novela de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989) y la película homónima de Bigas Luna del mismo año.

autopercepción hecha discurso como un factor que se impone, en muchos casos, por encima de la realidad.

Otros autores premiados en aquella década —incluidos dentro del grupo específico de los narradores intempestivos— fueron Belén Gopegui, con el Tigre Juan de novela (otorgado solo a primeras obras) por *La escala de los mapas* (1993), Antonio Orejudo, también con el mismo premio por sus *Fabulosas narraciones por historias* (1996), y, al año siguiente, con el Hammet International, Javier Azpeitia, por su novela *Hypnos* (1997).

Ganar un premio literario en la nueva era de la mercantilización significaba, más que nunca antes en la historia de la literatura española, insertarse en el sistema y aprovecharse de sus mieles, asegurándose, en la mayor parte de los casos, un porvenir —que no siempre un prestigio—, o al menos un antecedente con el que engrosar el currículum, una forma de visibilidad y un modo de garantizarse cierta continuidad dentro del engranaje mercantil y literario. No haber obtenido un galardón o haber recibido uno de muy modesta cuantía y reconocimiento implicaba inevitablemente la búsqueda del sustento por medios alternativos, generalmente adyacentes a la escritura, siendo la docencia, el periodismo y la misma edición los rubros más requeridos. Sin embargo, pesar de todo esto, hay que recordar, tal y como lo hace Soldevila (2001), que “en ningún momento de nuestra historia literaria ha habido novelistas profesionales y exclusivos” (p. 194).

A estas alturas, la consideración de una generación como *intempestiva*, incluso a nivel comercial, se hace cada vez más relativa en términos generales. Aunque pasible de aplicación en circunstancias específicas como las relacionadas con el lugar del grupo etario y su actuación (o ausencia de tal) en los sucesos históricos y cambios políticos más trascendentes, como la Transición (según lo hemos venido planteando), o también respecto a la ocupación de cargos de poder o de un lugar dentro del canon —aún hoy en posesión de los miembros más insignes de la generación de los 80—, sin embargo, no queda tan claro el uso del término y su operatividad si no se circunscribe a un grupo específico de narradores que, ya por su estilo, temática o temperamento, no

podieron formar parte del grupo elegido en términos de prestigio y/o éxito a nivel comercial. Aún en esos casos, también resulta pasible de debate, como el que aquí presentamos.

Si como hemos referido, las crudas leyes del mercado rara vez otorgan una segunda oportunidad a aquellos que no hubieran obtenido el éxito en su debut literario, el caso de Reig —aún más que el de Orejudo y casi cualquier otro de la generación de los 90—, resulta excepcional a aquella regla tácita que planteaba Cattaneo (2017) y digno de un mérito mayor por su resiliencia y posterior, pero innegable, reconocimiento de talento, en primer lugar, y de éxito (siempre relativo), en segundo, ya que el asturiano supo obtener en las siguientes década algunos galardones de considerable prestigio, como el premio de la Crítica de Madrid o el Tusquets de novela, amén de haber sido finalista de otra gran cantidad de certámenes.

## 2.9. Un tándem frente al espejo

En este último apartado nos dedicamos a exponer y comentar algunos fragmentos de las obras del tándem intempestivo de naturaleza autorreferencial, ya por aludir a sí mismos, a su generación (vital y literaria) o a sucesos de relevancia para dicho grupo. Si Díaz Navarro (2019) señala que en la narrativa contemporánea española “no existe ningún programa compartido y, en muy pocas ocasiones, una conciencia de grupo” (p. 20), podemos objetar y matizar esta afirmación acotando que, si bien es cierto que no funciona esta generación como un grupo más o menos compacto, como lo hicieron algunas de las generaciones clásicas (valgan como paradigma la del 98 o la del 27), tampoco es posible negar, al día de hoy, cierta conciencia grupal, ya que son sus propios miembros, como hemos visto hasta el momento, los que se autoperciben—ya con una sólida carrera literaria a sus espaldas— como integrantes de una generación. Así lo expresó Reig cuando en entrevista personal lo interrogamos sobre su sentimiento de pertenencia en relación a dicho grupo:

Sí, ahora sí. No lo tuve, pero ha pasado mucho tiempo. Antes sentía que éramos Orejudo y yo tirando desde un árbol. Hay algunas concomitancias, rasgos comunes. No es casual. Hay gente de mi edad, como Azpeitia, Cercas, Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, que las veo conmigo en la misma generación. (Anexo 1)

No deja de ser interesante este fenómeno, pues, tal y como lo venimos planteando, si cualquier criterio estético resulta en buena medida subjetivo, lo llamativo es que también algunas cuestiones tan objetivas como la pertenencia o no a un grupo en función de la fecha de nacimiento de cada escritor tampoco pueda ser considerada una variable suficientemente fiable para determinar a los integrantes de tal. Hemos visto con anterioridad cómo nuestros narradores perciben a algunos de sus compañeros de generación como “jovencitos” y dentro de una generación posterior, cuando la diferencia con otros, mucho más jóvenes, no les priva de incluirlos dentro de su grupo. Evidentemente, la dificultad radica en la búsqueda de uniformidad y esta situación, en mayor o menor medida, se ha dado siempre en las generaciones literarias, en las que ha habido autores con una gran diferencia etaria entre sí dentro de un mismo grupo, como sucede con algunos miembros de la generación del 98 como Unamuno y Machado, por citar un ejemplo clásico. Toda esta cuestión nos permite seguir problematizando los criterios aplicados para la determinación de esa *intempestividad*. Según lo que hemos visto hasta el momento, hay escritores que coinciden estrictamente a nivel generacional, los hay también que, coincidiendo, no lo hacen a nivel de su propuesta estética, y también están los que, como Reig (cultor del término), no habrían estado en sintonía absoluta con el *zeitgeist* de su tiempo, resultando *intempestivos*.

### 2.9.1. UN ALUD DE ALUSIONES

Son muchas las alusiones a la generación de los autores que tienen lugar en sus obras. Con respecto a Reig, en la segunda parte de su trilogía policial, *Guapa de cara* (2004), el narrador asturiano se refiere a los años sesenta de su nacimiento (y el de su generación) con asombroso poder de síntesis: “Eran los años de los Planes de Desarrollo, el Seiscientos y la minifalda” (p. 78), para luego ampliar su visión

anticipando, sin mencionar el término, su definición de la generación *intempestiva*, al situarse a sí mismo y a su grupo de coevos entre dos extremos:

Siempre había pensado que nuestra generación, los babyboomers de los sesenta, íbamos a quedar entre paréntesis: que se nos iban a saltar, emparedados entre los que corrieron delante de los grises y esos pequeños que nacieron ya después de muerto Franco. (Reig, 2004, p. 76)

Por su parte, en relación al tema de los nacimientos, en su novela *Los cinco y yo* (2017), Orejudo da cuenta del mismo enfatizando la ligazón específica e incuestionable con aquella década, pero planteando, además, un tema de interés en relación a la presencia crítica en conjunción con la creativa para referirse a su grupo generacional, sirviéndose de juicios de valor y clasificaciones que, según lo visto en apartados anteriores, están en relación directa con su idea de *Generación en cuarentena*, la cual, según el autor, y dada la supuesta ausencia de rasgos específicos, ha sido puesta en suspenso por parte de la crítica. Así describe el autor a su generación: “la de los nacidos en los sesenta, la década en la que todo cambió sin que eso nos haya afectado a nosotros, que no tenemos narrativa ni características singulares” (2017, p. 23). Se hace evidente, por tanto, la presencia crítica como autocrítica en relación al tema, y el énfasis en esa heterogeneidad que en ocasiones ha sido entendida como sinónimo de una identidad difusa o indefinida.

En lo que respecta a Reig, en su mentada trilogía policial el narrador asturiano tematiza las referencias generacionales: “¡La movida madrileña! Sonaba arqueológico, veinte años después, con la Castellana anegada, la nueva vida, y nuestra generación, la última atravesada por la Historia” (Reig, 2004, p. 51). En la novela antes mencionada, el autor se aventura incluso a proponer una denominación muy anterior a la de *intempestiva*, lo que viene a demostrar que desde sus primeras obras el tema generacional se encontraba presente y en un lugar de relevancia: “Así nos ha pasado a todos los de mi edad, la llamada *generación terminal*, los que aún soñamos en español y fuimos al colegio en ruta” [el subrayado es nuestro] (Reig, 2004, p. 41).



La tematización del asunto generacional también tiene lugar en otras novelas de Reig que incurren en el revisionismo histórico, profundizando en distintas derivas de la cuestión. Así sucede, por ejemplo, en *Todo está perdonado* (2011), en la que, a través de la figura del narrador/personaje, se plantea uno de los conflictos intergeneracionales más referidos por el autor —tanto dentro como fuera de sus obras—, el de sus desavenencias con los miembros de la generación anterior, la que en buena medida, por ser la última en ocupar los lugares de privilegio y ser, a su vez, la encargada de protagonizar el cambio de signo político, es también, parcialmente, responsable de la intempestividad del grupo de escritores encabezado por Reig y Orejudo. Así pues, en un ejercicio de desdoblamiento magistral, Reig describe a su propia generación desde el punto de vista de sus mayores, acaso para explicarse a sí mismo el porqué de su silencio: “Fueron la primera generación española que creció con la televisión puesta. Vieron el Alunizaje, se sabían los anuncios de detergentes, las marcas de ropa, las sintonías de los programas. Confiaban en que les comprendiéramos. Esperaban eso de nosotros” (Reig, 2011, p. 88). En esta descripción se confirma implícitamente la denominación de *Generación Apolo* que propone García Galiano (2004), mencionada en el comienzo del capítulo.

Si de desdoblamiento o ejercicios de empatía generacional se trata, sin lugar a dudas la mejor novela de Reig al respecto es *Un árbol caído* (2015), cuyo *leitmotiv* es la historia que el narrador (al estilo del mejor Chirbes) reconstruye, “la educación sentimental” de un grupo de tres “matrimonios amigos a los que convirtió en la imagen de una generación y de un país” (p. 37), esa misma generación que protagonizó el cambio social de la transición, la que precede a nuestra generación intempestiva.

Será precisamente el tema de la transición el tópico generacional por antonomasia a partir del que se aprecian con mayor nitidez las causas de la tan socorrida intempestividad, en este caso, enmarcada en el contexto distópico de la segunda parte de su trilogía, en el que, no obstante, se replica una suerte de predestinación al éxito de parte de un grupo, los mayores (el equivalente a la

generación de los 80), por sobre los más jóvenes (sucedáneo del de los narradores de los 90):

Cuando murió el dictador (en su cama, a pesar de tanta heroica oposición, y diseminando hacia el futuro sus heces en forma de melena), aún estábamos en el cole. Esa noche pusieron por la tele Objetivo: Birmania. Tampoco llegamos a tiempo de protagonizar la transición democrática a la plena ciudadanía norteamericana. Demasiado tarde. De pequeños, queríamos ser como los mayores: rojos perdidos, con vaqueros y Chirucas, combatiendo al poder establecido con consignas marxistas, o bien mediante una hemorragia de creatividad enrollada, en plena movida, con gafas de colores, grupos musicales y carné de Rockola. Sin embargo, cuando alcanzamos la edad suficiente, los mayores supervivientes ya llevaban corbatas de Armani, coche oficial y gafas de Christian Dior, y los enrollados de la movida recogían el Oscar de Hollywood o participaban en tertulias por la tele. (Reig, 2004, p. 77)

En la cita anterior, además, se hace referencia al tópico del desencanto, ya abordado aquí, con el plus del elemento satírico incluido en el hecho de que la transición sea hacia un sistema democrático norteamericano. En la siguiente cita se hace también un intento por metabolizar esa carencia de relevancia histórica como un factor potencialmente positivo al exponer uno de los pocos rasgos generacionales que se le adjudican al grupo: su libertad creadora. Se confirma, además, su carácter *intempestivo*:

Esa era nuestra esperanza: carecíamos de protagonismo histórico colectivo, de ese narcisismo que hace tan cargantes a nuestros mayores como a nuestros pequeños. No existe un nosotros generacional y eso es lo más parecido a la libertad. Hemos sufrido las mayúsculas de la Historia sin llegar a escribirlas nunca. (Reig, 2004, p. 79)

Como hemos estudiado en el apartado anterior, el narcisismo al que se alude no es necesariamente una característica de otra generación si apuntamos en términos de referencia estrictamente etaria, pues los escritores que practicaron ese tipo de literatura más hedónica o solipsista también pertenecen a ese grupo de autores nacidos a la vida literaria en los 90. Sin embargo, su deriva estilística y su propuesta temática sí que fueron otras, pero no por ser, como apunta Reig, los “pequeños”, al menos no en todos los casos anteriormente analizados. Quizás ese *plañir* sea parte del reclamo de los

escritores intempestivos, una exigencia en parte satisfechas en lo que a la historia de la literatura se refiere, sobre todo si se considera el aporte de obras como el *Manual* de Reig o las *Fabulosas narraciones* de Orejudo. También Querol ofrece testimonio de los avatares generacionales a través de una alusión autorreferencial y metaliteraria, incluyéndose en el grupo y destacando en su semblanza la presencia de uno de los personajes emblemáticos de la más metaliteraria de las obras de Reig, el Martín Belinchón de *Señales de humo* (2016b), aquel *Highlander* literario<sup>80</sup>. Así describe Querol (2017), con referencias variopintas, a su generación:

Somos también la generación de replicantes que vieron con reverencia *Blade Runner*, porque necesitamos como ellos de nuestros propios recuerdos de ese interludio cansado, tedioso, de final de fiesta, como si hubiésemos llegado tarde a todo y fuera verdad ese fin de la Historia, y que esos recuerdos no se pierdan, y no por soberbia, sino por mantener esa transitividad de la Historia, ese pegamento que reúne todas las generaciones, como si fuéramos . . . el último de los belinchones de Reig [el subrayado es nuestro].

Se aprecia, nuevamente, la sensación de carencia en torno al rol de la generación en la historia, y también otro factor determinante, una suerte de remedio contra la intempestividad sintomática de la Posmodernidad que alude el crítico con la referencia a Fukuyama y su *fin de la historia*, acaso un signo de religión (*sensu stricto*) con la Modernidad (por su vínculo con la tradición), presente en ese intento por mantener la transitividad del discurso histórico, hablamos de la recuperación del protagonismo perdido a partir la creación de ficciones, de discursos que den a ese grupo de narradores el lugar que la historia no les dio.

## 2.9.2. PALABRAS MÁS, PALABRAS MENOS

Antes de pasar a lo que hemos confeccionado como un brevísimo catálogo de autocitas y referencias generacionales, merece la pena comentar algunas de las opiniones vertidas por los propios narradores en entrevistas personales realizadas con

---

<sup>80</sup> Comparamos con esta referencia al protagonista de Reig con el del film de Robert Mulcahy (1986), que representa una forma particular de inmortalidad asociada a la idea del eterno retorno.

motivo de esta investigación en las que los autores fueron consultados sobre el lugar de su generación literaria, así como sobre esa necesidad aún presente en el panorama actual de la narrativa contemporánea de tematizar el hito de la transición a través de la novela, acaso para comprenderla como suceso icónico que marca un nacimiento a la historia por parte de la generación, un antes y un después que da entidad a dicho grupo de autores a los que Reig y Orejudo pertenecen, el acontecimiento fundamental a partir del que estos narradores se reconocen a sí mismos como intempestivos. Con respecto a la noción de *generación intempestiva*, al lugar y el tratamiento dado a sus integrantes, Reig (2022) nos manifestó lo siguiente:

Yo creo que todos los escritores de mi edad hemos sido un poco maltratados y esquinados, nunca nos han hecho mucho caso. Siempre hemos sido una generación un poco aparte. Lo que resulta doloroso para el ego, pero saludable para escribir. Al no recibir grandes elogios tampoco me han comprado y por eso me siento más libre para escribir. No somos escritores oficiales ni nos han dado el Premio Nacional de Literatura. No formamos parte de ningún establishment . . . Por eso mismo nos hemos sentido siempre fuera de lugar, intempestivos. Y luego, cuando tuvimos veinticinco o treinta años empezó a surgir la Generación X, Z, y yo qué sé. (Anexo 1)

Esta cita confirma, además del ya mencionado rol de la generación precedente, otras dos cosas: 1) que fue, concretamente, la *Generación X* el otro factor de la cuestión, integrada por escritores que también tenían, como Reig y compañía, “veinticinco o treinta años” y 2) la importancia que los premios literarios poseen, no solo aquellos de índole privada, sino también los que provienen del erario público.

En lo que respecta a la opinión de Orejudo, en relación al tema este sostiene:

Ya estamos entrando en los sesenta años de edad, por lo que no se puede hablar de promesas. Aunque la generación anterior a la nuestra sea una tan potente y tan autoritaria y resistente a las siguientes. Nosotros no hemos sido capaces de matarlos . . . La generación anterior, digamos que sigue en el poder literario, aunque ahora los más hábiles o interesantes de la nuestra se han encaramado. (Anexo 2)

Por su parte, cuando interrogamos al autor sobre el contexto de la Transición y si este había acabado favoreciendo a los escritores de la generación anterior, el autor

abordó la pregunta relacionándola, con el movimiento intergeneracional en dicho contexto, advirtiéndole cómo habían obtenido su lugar en la historia cada grupo etario:

Claro. Había que hacer una renovación del ‘parque móvil’ de escritores y ahí estaba un tipo de gente que hacía una literatura que no era molesta, sino bastante cómoda para el poder . . . De un estudio aún más profundo del tema generacional nos ocupamos en los próximos capítulos al examinar la incidencia del mismo a través de su tematización en las distintas novelas de cada uno de los narradores. No obstante, la perspectiva actual del asunto a través de la vía dialógica de las entrevistas realizadas ad hoc resulta de gran validez porque permite contrastar la concepción que del tema tenían los narradores en otros momentos de su carrera, así como la distancia (o no) entre su tratamiento literario y la opinión personal de los sucesos históricos en cuestión.

### 2.9.3. EL CATÁLOGO AUTORREFERENCIAL

A continuación, tal y como lo hicimos en el capítulo primero en relación a las diversas definiciones aplicadas al tema de la reflexividad, presentamos aquí un breve catálogo de citas, autocitas y demás alusiones directas o indirectas realizadas por los autores en las que estos se refieren, bien a los distintos miembros de su generación, bien a sí mismos como avatares dentro de cada una de sus novelas.

Esta forma de autorreferencia en el caso de las últimas novelas de ambos narradores abre la puerta hacia el debate sobre la autoficción y la presencia de las distintas variantes de las llamadas *literaturas del yo*, como, por ejemplo, el género confesional al que pertenecen en buena medida *Los Cinco y yo* y, más enfáticamente, *Amor intempestivo*, según declaraciones de los propios autores. Enumeramos primero las referencias en la bibliografía de Orejudo, para luego pasar a las de Reig, más cuantiosas y diversas que las de su colega.

#### 2.9.3.1. Autorreferencias generacionales en la obra de Antonio Orejudo:

— *Fabulosas narraciones por historias* (1996) —

En la primera novela de Orejudo hallamos una referencia a un personaje literario con coincidencia onomástica absoluta con el narrador Javier Azpeitia, a quien se lo ubica el conductor de un vehículo que provoca la muerte de uno de los personajes centrales de la novela, el mecenas apócrifo de la Generación del 27, Leopold von Babenberg, de lo que, como lectores, nos enteramos a través de un falso titular de la época que representa una de las tantas

estrategias posmodernas aplicadas por el autor en su obra: “el auto, conducido por el popular noble austriaco . . . se despeñó . . . resultando milagrosamente ileso el conductor de la furgoneta, el paisano Javier Azpeitia” [el subrayado es nuestro] (p. 292).

—*Un momento de descanso* (2011)—

En esta novela, la cuarta del narrador, se hace nuevamente alusión a un personaje de apellido Azpeitia, que ejerce, esta vez, la medicina, y puede considerarse un nuevo guiño de parte del escritor, quien establece una complicidad generacional muy sutil en la reiteración de los nombres de algunos de sus miembros, como es el caso del autor de *Hipnos* (1996) o *Nadie me mata* (2007). Así se lee: “Dado que el paciente estaba muerto, el doctor Azpeitia no tuvo inconveniente en confirmarle que Florencio Castillejo sufría una esclerosis múltiple maligna” (p. 171).

—*Los Cinco y yo* (2017)—

En la quinta novela del narrador madrileño las alusiones generacionales son muchísimas y la gran mayoría las abordamos en el apartado específico dedicado al análisis de la novela. Una buena parte de estas tiene que ver con el fenómeno del baby boom que protagonizó la generación de los autores, por ejemplo, al referirse a cómo “lo que podría haber sido un saludable índice de natalidad” fue convirtiéndose “en una destructiva plaga de niños” (p. 11). En cuanto a las menciones a sus colegas, casi todas se focalizan en Reig, por ser un personaje de la novela y narrador del relato metadieético. Por lo tanto, la mayor parte de aquellas son una suerte de puente para el discurso indirecto del narrador de la novela insertada, *Afterfive*, con alusiones del estilo “dice Reig” o “cuenta Reig que”, etc., filtradas por la figura de Orejudo como lector de la novela apócrifa del primero. Sin embargo, también encontramos algunas referencias más interesantes en relación con el tema generacional cuando el narrador aprovecha para contar la historia de amistad entre ambos escritores, una suerte de novela de formación al alimón en sus tiempos de estudiante en la Universidad Autónoma de Madrid. Hay pasajes sumamente interesantes desde ese punto de vista, como los que tienen que ver con la dedicación de Orejudo a la escritura y el influjo de Reig en tal decisión: “Si Carlos Alemán despertó mi deseo de ser escritor, Reig lo convirtió en una obsesión. De no haberlo conocido, no me habría dedicado a la escritura con tanta obstinación” (p. 116). Otras referencias demuestran hasta qué punto la ficción refleja la realidad de su vínculo en épocas de juventud, pues en la novela se confirman muchas de las declaraciones que Orejudo ha hecho fuera de sus libros. Así, por ejemplo, el narrador nos dice: “Íbamos juntos a todas partes, y si alguien se olvidaba de llamarme, Reig me reclamaba” (p. 117). Se cuenta que trabajaron juntos en proyectos académicos como “un panorama de la literatura actual en Castilla-La Mancha” que Reig “aceptó con la condición de poder escribirlo conmigo, a cuatro manos” (p. 117), lo que evidencia esa dedicación literaria conjunta. Pero también, y acorde a las declaraciones que el autor ha realizado con motivo de la publicación de su novela (2017) en entrevista con Luis Magrinyà, se deja ver en el texto “una vieja amistad a prueba de bomba y también una vieja rivalidad a

prueba de bomba” (p. 9), como en el siguiente fragmento: “Cuando estábamos en público, me esforzaba por superar sus comentarios mordaces. Si él hacía una observación aguda, yo la llevaba más allá o la refutaba”, y agrega: “Reig me contradecía anulando mi argumento o esgrimiendo otro más difícil de atacar (Orejudo, 2017, p. 122).

— *Grandes éxitos* (2018)<sup>81</sup> —

Las referencias generacionales son también abundantes en la última obra de Orejudo hasta el momento. En muchas de sus páginas se alude a la semblanza generacional como objetivo artístico. Por ejemplo, se reitera la propuesta de lectura de *Los Cinco* y yo como una novela en clave, con la que, aludiendo a la vida de los personajes de Blyton más allá de su literatura, se reflexiona, en realidad, de la generación de los nacidos en los años sesenta, la del propio autor, tal y como Orejudo lo argumentara en entrevista para *El País* (2017): “no estoy hablando de *Los Cinco*, sino de mi generación y de mí mismo” (p. 2). Por lo tanto, su última obra se vuelve una confirmación hermenéutica de la anterior. Dice Orejudo (2019): “Es como si la idea de hablar de mi generación a través de los libros de Enid Blyton siempre hubiera estado ahí, como una semilla germinada, que, sin embargo, tardó en enraizar” (p. 52).

### 2.9.3.2. Autorreferencias generacionales en la obra de Rafael Reig:

— *Esa oscura gente* (1990) —

Es la primera novela de Rafael Reig y en ella, si bien no hay alusiones a nivel textual, el paratexto de la dedicatoria está dirigido nada menos que al propio Antonio Orejudo.

— *Sangre a borbotones* (2002) —

En la tercera novela de Reig nos encontramos —como en la primera novela de Orejudo, pero por duplicado— dos referencias a Azpeitia, quien aparece mencionado como el “C.E.O., don Javier Azpeitia” (p. 61), máxima autoridad en la ficción de una compañía Telefónica, que es retratado en la novela como una personalidad influyente cuya compañía es muy codiciada: “Quería llevar la agenda de algún banquero esdrújulo con traje de raya diplomática o tal vez la del mismísimo Azpeitia” (p. 60).

— *Guapa de cara* (2004) —

La cuarta novela del narrador asturiano está dedicada, nuevamente, a “Chavi Azpeitia” y también a “Edu Becerra”, ambos coevos y amigos de Reig. Por otra parte, tal y como hemos visto anteriormente, a nivel generacional las referencias son muchísimas, incluyendo la denominación de “generación terminal”, mencionada en dos ocasiones (pp. 41, 78). Pero

---

<sup>81</sup> Al igual que lo hicimos con el catálogo anterior, recordamos aquí la discordancia entre la fecha original de publicación y la que aparece en relación a las citas, perteneciente a la edición manejada aquí.

también hallamos una casi idéntica percepción a la citada por Orejudo en Los Cinco y yo de lo que fue el baby boom de natalidad de los años 60: “la generación de los sesenta, la más numerosa de nuestra historia, ese absceso inflamado que deforma las pirámides de población” (p. 76). Como otro punto digno de mención, tenemos una segunda denominación, al hablar de “generación elíptica”, también en dos ocasiones (pp. 79, 93), descrita metafóricamente como “una bocacalle que se aparta de las amplias avenidas y no da a ninguna parte o tal vez da así a la vida” (p. 79) y además como la generación que “se había unido a los mayores . . . para ocupar lo que ellos mismos llamaban ‘los resortes de poder’” (p. 93). Todos estos comentarios complementan la noción de intempestividad del grupo generacional.

—*Manual de literatura para caníbales* (2006)—

En esta novela, que luego pasaría a ser *La cadena trófica* (segunda parte de dicho *Manual*), Reig alude a su generación literaria con total propiedad como la de los “plumíferos nacidos en los sesenta (Orejudo, Azpeitia, Reig y otros)” (p. 251), a la que agrega los nombres de otros congéneres como “Martín Casariego, Almudena Grandes” (p. 245), “Ray Loriga, Pablo Tusser, Javier Calvo, José Ángel Mañas, Inma Turbau, Marta Sanz, Antonio Álamo” o “Luis Magrinyà” (p. 246), “Juan Manuel de Prada” (p. 247), “Eloy Tizón, Justo Navarro, Montero Glez, Luisgé Martín, Ismael Grasa, Fernández Mallo y Luisa Castro” (p. 247), “Paula Izquierdo o Lucía Etxebarria”, pasando desde “Belén Gopegui a Marta Sanza” (p. 248), por no hablar de la autoinclusión que el narrador hace de su avatar, siempre en tono sarcástico, del que se dice: “Si se necesitaba exclamaciones rotundas o insultos contundentes, ponía a trabajar al equipo de Rafael Reig” (p. 248-249). Todos estos escritores son referenciados dentro del grupo de trabajo de “LiberTotal, la productora literaria más importante del país” (pp. 230-231), que desempeña un papel fundamental en la ficticia contienda literaria denominada como “La Guerra de los dos Marías” (p. 230) (referida en el apartado correspondiente al análisis de la novela). Cabe agregar que la introducción al *Manual* consta con el agradecimiento del autor al “gran caníbal Antonio Orejudo” y a “varios canibalistas . . . Javier Azpeitia, Manuel Fernández Cuesta, Constantino Bértolo, Juan Cerezo” (p. 5), entre otros. En esta novela tenemos el más amplio catálogo de autores de la generación intempestiva de toda la novelística de Reig, todos ellos dentro de la generación de los 90.

—*¡Mío Cid!* (2007)—

En este caso se trata de una obra en la que no hay alusiones ni a miembros de la generación ni al concepto en sí de generación literaria o vital, pero que tiene la particularidad de ser una obra escrita en colaboración con el propio Orejudo y Luisgé Martín (otro de los miembros de la generación que participó de la tan referida antología de Páginas amarillas). En esta obra, con una tónica similar a la de *las Hazañas del capitán Carpeto* (2005), los autores emprenden una reescritura del clásico medieval que representa tanto una distopía, como una parodia llevada al género de la ciencia ficción a través de un hipertrofiado mecanismo de aproximación, en el sentido genettiano del término (1989).



— *Todo está perdonado* (2011) —

Reig vuelve con esta novela a retomar el juego autoficcional al construir avatares literarios cuyos nombres son producto de una muy intencionada mezcla de los de autores reales de su generación (y de representantes del mundo editorial español) con los de otros que literalmente son nombrados, sin juego de por medio, en una equivalencia onomástica absoluta. Así, el narrador enumera entre los asistentes a una lujosa boda a “don Javier Azpeitia Muñoz-Grandes, don Bruno Vilas Herrero y don Antonio Orejudo Utrilla”, “don Martín Casariego y Rivera de la Cruz, don Eduardo Becerra Grande, don Constantino Bértolo y Ruiz de Gopegui” (p. 115). En dicha enumeración los únicos nombres que se mantienen sin modificaciones son los de Orejudo y Becerra. Se hace evidente la boutade con el apellido compuesto del último personaje, pues el verdadero editor y escritor, Constantino Bértolo, está casado con la también escritora Belén Gopegui.

— *Un árbol caído* (2015) —

Según aclaraciones previas, en esta novela el autor no aborda directamente como tema a su generación, sino a la que la precede, por lo que las referencias funcionan a nivel intergeneracional, por contraste, trabajando acaso como en ninguna otra novela del autor ese problemático relacionamiento. Sin embargo, a través del narrador/personaje de Johnny, el autor se las arregla para dar cuenta de algunos temas vitales para la generación de los nacidos en los 60. Por otra parte, el narrador personaje mantiene grandes similitudes, además de la edad, con el autor de la novela, entre ellas, su afición por el ajedrez y el haber llevado adelante una partida por correspondencia con un tal “Antonio Orejudo” (p. 186).

— *Para morir iguales* (2018) —

En esta novela el tema generacional es uno de los fundamentales y se podría decir que, en buena medida, es una suerte de continuación de la propuesta de *Un árbol caído*, ya que pretende contar la historia de un integrante de la generación siguiente, la de Reig y los nacidos en los sesenta, a través de la reescritura picaresca de las andanzas de Pedrito Ochoa, quien se encuentra en la Inclusa de la Sagrada Familia, huérfano y preadolescente, exactamente en el año de la muerte de Franco en el que comienza la historia. A partir de allí el personaje atraviesa las distintas décadas que van desde mediados de los setenta hasta nuestros días y las reflexiones generacionales son varias, pero casi todas están abordadas desde el punto de vista de un personaje, quien no demuestra un compromiso político particular. En la novela se vierten algunas preguntas casi de naturaleza retórica que tienen que ver con la intempestividad generacional y con esa ausencia de conflicto que tanto Reig, Orejudo, Cercas o Sanz, por citar solo algunos de los nombres referidos en este capítulo, han visto como rasgo distintivo de su grupo generacional: “¿Íbamos a rechazar nuestra responsabilidad como generación?” (p. 37), se pregunta el narrador/protagonista. También se enuncia el conflicto entre generación y lucha de

clases planteado por Orejudo (2022). En la novela el narrador lo evoca en varias oportunidades, siempre con ironía: “Una generación . . . eran todos los de la misma edad, daba igual si ibas al Pilar o a la Safa” (p. 27); “Pero nosotros sabíamos que éramos distintos. Antes que formar parte de esa generación, de la que nunca había oído hablar, y que incluía a los chicos de colegios de pago, habría preferido hacerme a la mar con los tigres de Mompracem” (p. 28).

— *Amor intempestivo* (2020) —

Para este caso, poco podemos decir del tema y las alusiones a los miembros concretos de la generación que no esté incluido en el análisis del apartado correspondiente, pues toda la novela es, como *Los Cinco y yo*, una crónica generacional en clave autoficcional o, como prefieren los autores, confesional. Por tanto, además de recordar que es en esta novela en la que se expone el concepto de generación intempestiva, podemos simplemente comentar que también en ella aparece mencionado el núcleo duro de dicho grupo generacional: “Orejudo, Azpeitia, Becerra, Alicia Garay, Belén Gopegui . . . (Marta) Sanz” (p. 28). También hay alusiones solapadas, como la del posible avatar del ex-director de Lengua de Trapo, José “Pote” Huerta, nombrado en varias oportunidades como “Tote Fuentes” (pp. 32, 33, 34, 44, 90, 244). Como dato interesante y colindante con la figura de Huerta tenemos la alusión a “una antología que pretendió hacer visible por primera vez a la presunta generación literaria de los nacidos en los sesenta, Nueve narradores nuevos, publicada en 1998” (p. 29). Decimos que tiene un vínculo — aunque indirecto — con la figura de Huerta porque Reig (acaso por no haber sido incluido) no tiene en cuenta la antología *Páginas amarillas*, publicada un año antes, con un propósito idéntico al de la obra citada por el narrador, similar incluso en el uso de la aliteración como recurso para el subtítulo de la misma<sup>82</sup>. Un dato más que sustenta nuestra hipótesis es que, al igual que lo argumentara Huerta en el film de Mancha (2015), el Tote Fuentes de la novela también sustenta la ausencia de Reig en aquella antología del 97 de idéntico modo: “el cuento . . . lamentablemente no había llegado a tiempo de incluirlo” (p. 32). Un último punto a considerar es que, si en *Los Cinco y yo* Orejudo narra las fortunas y adversidades vividas junto a Reig en sus años de estudiantes, en esta novela Reig hace lo propio a través de una suerte de competencia entre ambos por escribir la GOM (Gran Obra Maestra), la cual termina sin un ganador, a pesar de que, como cuenta el narrador de la novela “lo que más me aterrorizaba era que la escribiera Antonio Orejudo” (p. 23), acentuando una amistad o, “Más que una amistad . . . una folie a deux” (p. 23).

Según lo visto en estas referencias, la noción de intempestividad parece haberse gestado de manera progresiva en la obra de Reig, pero también, aunque innominada, en la de Orejudo. Las alusiones a distintos escritores de su generación, así como la

---

<sup>82</sup> Nos referimos al título de la reedición de *Círculo de Lectores* de ese mismo año 98: *Páginas amarillas: 38 narradores con menos de 38 años*.

reiteración de ciertos nombres, confirman ese grupo generacional incluido dentro de la amplísima generación de los 90, de la que el fenómeno del *baby boom*, también referido, es responsable. En las citas, además, se aprecia otro de los mecanismos aplicado por Reig y Orejudo para reflexionar sobre su generación, uno de naturaleza antitética que, a partir del enfrentamiento o la oposición, permite organizar a los que se encuentran dentro y fuera de dicho grupo. Así pues, hallamos a lo largo de todo este capítulo que la generación *intempestiva*, precisamente como *grupo*, se encuentra enfrentada a la llamada *Generación X*, pero también a la generación de los 80 como grupo precedente de relevancia y, además, si observamos los enfrentamientos representados en las obras, los narradores *intempestivos* se oponen también, teóricamente, a uno de los dos grupos enfrentados en *La guerra de los dos Marías*, tematizada en el *Manual* de Reig, el que está liderado por el propio Javier (Marías), cultor de una literatura que se opone, según el narrador asturiano, a lo popular.

Podemos concluir que la *generación intempestiva* es el reflejo de una sensación similar a la que describe Orejudo al hablar de su *generación cuarentena*: un grupo de autores a la espera de un cierto reconocimiento que para algunos de ellos aún no ha llegado, ni de parte de la crítica, ni del público, ni de sus colegas. No obstante, es esta generación de autores de los años 90, en la que se incluye el grupo de nuestros narradores, una de las más laureadas de la historia. Ciertamente, es también una época en la que la proliferación de los premios literarios y la mercantilización de los mismos han devaluado o puesto en cuestionamiento algunas nociones como las de prestigio, éxito o reconocimiento literarios. Por lo tanto, la tan enfatizada autopercepción resulta determinante al momento de comprender el panorama generacional, ya por la necesidad de posicionamiento que encierra, como por las dificultades para establecerlo. Esto se hace evidente, sobre todo, cuando la denominación pretende ir más allá de la referencia etaria concreta, de la consideración de las fechas de nacimiento y/o publicación de los autores, tal y como lo hemos planteado hasta ahora, para alcanzar a delinear un perfil identitario del grupo.

Podemos concluir este capítulo arriesgando, según lo dicho hasta el momento, un intento de definición y sostener que los narradores intempestivos son aquellos que pertenecen a un grupo generacional que se encuentra dentro de la gran generación de los 90, y que, habiendo publicado sus primeros libros en esta década, con el paso del tiempo han percibido la evolución de su carrera literaria y el reconocimiento hacia sus obras como algo que ha ocurrido (parafraseando a Reig) ‘fuera de tiempo’, o demasiado tarde o muy pronto, manifestándolo tanto dentro como fuera de sus creaciones, por lo que no han podido deshacerse de una sensación de injusticia o falta de oportunidad histórica para formar parte, como sus predecesores, de los últimos lugares de prestigio y relevancia de la era moderna del sistema literario, teniendo que adaptarse, por lo tanto, a una fragmentaria e *intempestiva* Posmodernidad.

## SEGUNDA PARTE

LA REFLEXIVIDAD EN LA OBRA DE RAFAEL REIG Y ANTONIO OREJUDO



En los años ochenta del siglo XX hubo otro Parnasio en Madrid, en la calle San Andrés, al que acudían los plumíferos nacidos en los sesenta (Orejudo, Azpeitia, Reig y otros) a capturar impresiones y saciar lo que Keynes llamaría su (acentuada) 'preferencia por la liquidez' (Reig, 2016a, p. 22).





## CAPÍTULO TERCERO

### Rafael Reig, un caníbal

Los novelistas y poetas, ya sea por hábito histórico, por fatalidad invencible o por decisión propia, son siempre caníbales: se devoran unos a otros (Reig, 2016a, p. 4).

La labor literaria de Rafael Reig lo ha convertido en uno de los mayores exponentes de su generación en lo que al ámbito metaliterario se refiere. Es decir, acorde al planteo de esta tesis, un escritor en cuyas obras la autorreferencia a la literatura ocupa un lugar central y primario. Sin embargo, el escritor asturiano no ha procedido conforme a la usanza de sus predecesores, quienes —como hemos visto en el capítulo anterior— fieles a los vientos de su propia época, en muchas ocasiones, cedieron a la tentación experimental, al punto de alejarse de la senda de la narratividad. Reig siempre prioriza el hecho de contar historias y, muchas veces, unas en las que la literatura se percibe como una parte constituyente de sus mundos ficcionales, pero no como un componente hiperbólico, un lastre o un sobrante. Nunca mejor que en su narrativa encaja nuestra categoría de *primaria* (1.7.), para referirnos a la presencia de la reflexividad. Incluso en las novelas más alejadas de la modalidad autorreferencial, lo literario se ve representado en una atmósfera o en un motivo. Hasta sus personajes más prosaicos aluden de manera natural (entre copas y bromas) a técnicas y recursos literarios de no poca sofisticación.

A pesar de que la novelística de Reig se posiciona afín al uso de elementos reflexivos de clara veta autorreferencial (en ocasiones autoconsciente) en relación con la *res* literaria, el autor se ha declarado públicamente contrario a la metaliteratura o,

más bien, a lo que él entiende o asume por dicho término. La concepción que el propio narrador tiene de lo *metaliterario* parece reducirse a una forma de tematización acorde a la llamada *novela del artista* (un tipo particular de *künstlerroman*), que podríamos denominar, según algunas de las definiciones aún recurrentes, como la *novela del escritor* o, llanamente, *metanovela*, según lo propone García (1994) y exponemos más adelante. Ha dicho Reig (2010):

Aprendí lo que luego leí en Byron: “Good workmen never quarrel with their tools” [los buenos trabajadores nunca se pelean con sus herramientas]. Esto me ha hecho odiar la metaliteratura. A mí esos tipos que escriben de lo difícil que es escribir y cómo escribo a mí me parece una fantochada, la verdad . . . La gente que se queja mucho del pánico ante la página en blanco o del abismo entre la palabra y la idea... por mí no te molestes, no escribas. (Canal BRACKETCULTURA, 00:10:03)

En otra ocasión, participando como contertulio en el programa de TV *Las noches blancas*, conducido por el también escritor Fernando Sánchez Dragó, nuevamente se manifestó en contra de un cierto tipo de novela autorreferencial: “Realmente las novelas sobre escritores son detestables. Una novela en que lo único que se le ocurre al escritor es que el protagonista sea escritor ¡Hasta dónde vamos a llegar!” (Canal Juan Carlos Paredes, 2020, 00:02:49). Como respuesta a tal afirmación, el propio presentador replicó al narrador que, a pesar de lo dicho, sus personajes suelen ser escritores, profesores o detectives, como sucede, por ejemplo, en su trilogía policial aquí estudiada o en los dos tomos del *Manual de literatura para caníbales* que analizamos en el primer apartado de este capítulo.

En las novelas de Reig la autorreferencia a la literatura se cuela en los diálogos de los personajes más extravagantes de la manera más insólita y solapada, incluso en aquellas obras del autor que, *a priori*, presentan un menor *coeficiente de reflexividad* (1.7.), como puede apreciarse en su *Autobiografía de Marilyn Monroe* (2019), cuando descubrimos que la diva de Hollywood reflexiona ante su psicoanalista con palabras que son un intertexto puro (aunque solapado) de los versos del poeta zamorano

Claudio Rodríguez al exclamar: “en este callejón que da a la vida” (p. 82)<sup>83</sup>. El recurso resulta plausible.

A través de sus obras, Reig construye múltiples atmósferas narrativas idóneas para la proliferación de la reflexividad y sus formas derivadas. Entre las manifestaciones más frecuentes encontramos la parodia, la reescritura, la autoficción y hasta una forma de autorreferencia que hemos denominado *metaliteratura historiográfica* (1.9.3.). Reig es un animal literario, un autor que aborda todas las facetas de la creación como si de estamentos medievales se tratara, siendo a su vez *oratore, laboratore* y *bellatore*<sup>84</sup>.

De las catorce novelas publicadas por el autor hasta el momento, dos de las más fascinantes a nivel de reflexividad resultan las que conforman el mentado *Manual*: ensayos novelados, según algunos críticos, o novelas de corte ensayístico, según otros. Lo mismo da, pues lo ineludible es su acusado carácter metaliterario que propicia, a través del humor y la ironía (piezas clave en la obra del narrador asturiano), la deconstrucción, revisión y reconstrucción de algunos de los hitos fundamentales de la historia de la literatura española. A continuación, daremos cuenta del funcionamiento de esas autorreferencias aplicando nuestro modelo de análisis en ambos volúmenes.

### 3.1. Reflexividad para historiar la literatura

Tal y como versa el epígrafe de este capítulo, la actitud de Rafael Reig —y en buena medida la de gran parte de su generación— según palabras del propio autor,

---

<sup>83</sup> La primera edición data del año 1992 y su escritura fue motivo de un encargo editorial. Como hemos apuntado en la introducción, en esta tesis no hemos podido consultar en todos los casos las primeras ediciones, por lo que no siempre la fecha citada alude al año de la publicación original, sino al de nuestra edición. Con respecto a las referencias al poeta zamorano, estas son frecuentes en la obra de Reig, en este caso el verso pertenece al poema “Dando una vuelta por mi calle”, del libro *Don de la ebriedad* (1953). En entrevista con Javier Morales el narrador ha confesado que sin la lectura de la obra de Rodríguez “él no sería el mismo” (Reig, 2020d).

<sup>84</sup> Resulta fundamental la lectura del prólogo de su obra *Visto para sentencia* (2008) para comprender la postura de Reig como creador y crítico literario.

debiera haber sido la que sus homólogos italianos popularizaron hasta recibir el mote de *jóvenes caníbales*, a saber, una suerte de antropofagia literaria a partir de la cual se crea un necesario conflicto inter e intrageneracional que promueve la entropía del sistema literario<sup>85</sup>. Así lo ha declarado el autor en un considerable número de entrevistas (incluida la que en esta tesis anexamos), suplementos literarios y programas de televisión.

Esa actitud desafiante que radica en fagocitar al coevo y a los antecesores inmediatos —o canónicos— no tuvo lugar de manera cabal en la obra de Reig sino hasta la publicación de su novela *Manual de literatura para caníbales* (2006)<sup>86</sup>. Esta obra terminaría convirtiéndose en la segunda parte de la precuela *Señales de humo: Manual de literatura para caníbales I* (2016), editada diez años después, adquiriendo aquella el nombre en aposición de *La cadena trófica* y el segundo lugar en la cronología, como si de un verdadero ‘manual’ se tratase. De este modo el autor daba prioridad a una organización temporal diacrónica en relación con la historia literaria a la que terminaba ajustándose el mundo ficcional representado, teniendo como consecuencia que el primero de los volúmenes en ser publicado, que se enmarca a partir del auge del Romanticismo español, se convierta en la continuación del segundo, que toma su marco referencial en el comienzo exacto de la Época Moderna: “—¿Sabes que mañana se acaba la Edad Media? —se me ocurrió decirle” (Reig, 2016b, p. 11). En ambos casos, los narradores de las obras utilizan el pretexto argumental (la historia de una saga, los Belinchón; los viajes en el tiempo) para que el autor pueda contar su propia historia de la literatura, una con imprescindibles cuotas de humor y una asombrosa erudición.

A través del uso de distintas estrategias y recursos literarios el escritor asturiano aprovecha sus novelas como soporte de un propósito superior, omnipresente en todas sus creaciones: la promoción de una línea de la tradición y la defensa de cierta

---

<sup>85</sup> En el citado programa *Las noches blancas* (2016), Reig declaró que al aplicar el término caníbales en su novela “estaba pensando en jóvenes rabiosos que se comieran la historia de la literatura” (Canal Juan Carlos Paredes, 00:00:35).

<sup>86</sup> La fecha refiere a la primera edición, a cargo de Debate. Nosotros aquí manejaremos una edición posterior, a cargo de Tusquets, del mismo año que su precuela (2016), por lo que diferenciamos una de otra con las minúsculas de rigor (“a” y la “b”, respectivamente).

literatura que se identifica sin ambages con el adjetivo *popular*. Este término ha sido dignificado por el autor, no solo en su *Manual*, al confrontarlo con la idea de una literatura *pop*, más acorde a lo que Valls (2003) denominara con el calificativo de *kleenex*, según vimos en el capítulo anterior (2.3.1). La reivindicación tomará en ocasiones una de las formas de autorreferencia más absoluta, la *reescritura*, adoptando, como lo aplica también el propio Orejudo, una lógica de *vino viejo en odres nuevos* (Anexo 2), mediante la cual recupera y renueva géneros tradicionales que, no obstante, se reciclan a través de técnicas como el pastiche, para así reescribir, por medio de una modalidad combinatoria, las temáticas clásicas de la picaresca, la novela de aventuras o el policial, por citar solo algunos de esos géneros populares en los que Reig se mueve (y promueve) de manera militante. De estos, sin dudas la picaresca es, como el mismo narrador nos lo ha confesado (Anexo 1), el género que más lo ha marcado, al punto que, como veremos a continuación, es de allí de donde se desgaja la mejor prueba de comunión entre creación y crítica literaria: su *teoría estereoscópica* de la literatura.

### 3.2. Autorreferencia en el Manual de Literatura para caníbales.

La presencia autorreferencial en las obras de Reig suele tener, entre otras funciones que iremos analizando, la de plantear, según lo dicho, un contexto a través del cual el autor plasma, recreación mediante, su propia visión del canon literario, reivindicando una línea particular de la tradición. Así sucede en los dos volúmenes de su *Manual* que aquí estudiamos. En lo que concierne al primero en ser publicado, *La cadena trófica*, nos encontramos con la presentación de una saga cuyo gran protagonista es la familia Belinchón, presentada de manera paródica, a la usanza de García Márquez en su célebre *Cien años de soledad*<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Bien podría hablarse de una reescritura paródica de ciertos aspectos de la obra del narrador colombiano, pues a través de citas solapadas, de la presencia de un personaje casi idéntico al de Márquez —incluso del mismo nombre (Melquíades)— y de la emulación casi perfecta del final de la novela, hay material de sobra como para emprender un estudio del tema. Incluso uno de los acápites iniciales revela,

La obra comienza con los avatares de Agustín Belinchón, quien pretende, en pleno auge del Romanticismo español, adscribirse a una poética neoclásica, siendo presa de una pasión intempestiva que oficiará de mácula para toda su descendencia, originada por un anatema que cae sobre su prole:

La maldición del alfabeto cayó sobre los Belinchones hacia 1820, cuando por primera vez en la historia un Belinchón, Agustín BelinchónCerralbo, aprendió a leer y escribir. A partir de ahí, doscientos años de soledad, seis generaciones, dos siglos de escritura que ahora desembocan en mí: el resto será silencio. (Reig, 2016a, p. 6)

La obra nos ubica en el Madrid de Larra y Espronceda y se abre camino a través de las distintas generaciones literarias españolas e hispanoamericanas, la del 98, la del 27, la del 36, la del 50 —incluso la del boom latinoamericano—, para llegar a retratar como personajes a escritores contemporáneos de renombre: Eduardo Mendoza, Juan Benet, Javier Marías, Rosa Montero o Enrique Vila-Matas (por citar solo algunos). Esta operación es realizada por Reig no sin uso del humor y la sátira, dando lugar al cuestionamiento, deconstruyendo parte de ese mismo canon, pero reafirmándolo también (parcialmente), al salvar de la hoguera y del escarnio a los autores que integran su propio parnaso.

En *Señales de humo* (a partir de ahora, *SH*) nos encontramos con un narrador recluido en una clínica psiquiátrica que se confiesa como el último integrante de la familia Belinchón, Martín, un bisnieto del Benito Belinchón con el que finaliza *La cadena trófica* (*LCT*), quien murió creyendo (equivocadamente) ser el último de la saga. Desde dicho manicomio, el narrador autodiegético escribe sus *notas* (una suerte de bitácora autobiográfica) permitiéndole al lector conocer que es profesor de literatura, que cuando joven intentó suicidarse y que a partir de ese momento le fue revelado el don de la transmigración, por lo que ha podido viajar en el tiempo y conocer de primera mano los hitos y personajes más relevantes de la historia de la literatura española y

---

no solo este vínculo, sino la relación con el humor como aspecto central de la reflexividad reigiana: “A Aureliano Buendía no se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente” (Reig, 2016a, p. 3).

universal. Además, se explicita la relación filial antes mencionada, ligando la trama de *LCT* con la de *SH*, convirtiéndose, a su vez, en un claro marcador de acusado rasgo metaliterario, aludiendo —al mejor estilo cervantino— a la primera obra (segunda parte de su *Manual*) en la segunda (publicada):

De su penosa vida apenas conocemos lo que él mismo nos relata en estos papeles, aunque sí se ha documentado que fue bisnieto de Benito Belinchón, el narrador de La cadena trófica. Benito, el último Belinchón, murió convencido de no haber dejado descendencia. La literatura era, por tanto, su destino natural, pues la familia de los Belinchón, al menos desde 1820, fue una interminable saga de autores de segunda fila que fracasaron testarudamente durante doscientos años. (Reig, 2016b, p. 284)

Con este pretexto argumental el narrador asturiano parece redoblar la apuesta realizada diez años antes, manteniendo la hibridez genérica de su primer *Manual*, dando como resultado otro texto a caballo entre lo lúdico y lo didáctico, entre la narración y el ensayo<sup>88</sup>.

Para el caso del *Manual de literatura para caníbales* (ambos volúmenes), la historia de la literatura se hace partícipe a través de personajes que encarnan a protagonistas o testigos de privilegio de los sucesos literarios más insignes. Esta autorreferencia, debido a su continuidad y consistencia, evidentemente pasa de ser una mención aislada sin incidencia de peso para la construcción de las obras (*secundaria*, según nuestro modelo), a ser el motivo fundamental, ya que las dos historias se sostienen en la acción centrípeta de la reflexividad, en los avatares de distintos escritores anacrónicos o en las vicisitudes de un profesor de literatura (y cronista literario) singular.

En *LCT*, con un personaje principal que se encuentra a destiempo entre una y otra corriente literaria sin poder insertarse concretamente en ninguna *generación* o *movimiento*, la reflexividad permite centrar la acción narrativa en el revisionismo de

---

<sup>88</sup> Valga como complemento y ejemplo de esta referencia uno de los elementos inspiradores de la idea fundamental de la obra: “A veces se me ocurrían cosas, escenas protagonizadas por escritores, escenas un poco locas y empecé a escribir esas escenas. Entonces, salió un libro que se llamaba El mundo de Sofía, que era una historia de la filosofía contada en forma de novela. Entonces dije: ‘yo quiero hacer El mundo de Sofía pero para mayores ¡y con siete whiskies encima!’ Ese fue mi plan de trabajo” (Reig, 2017, p. 7).

tales nociones, su origen y el carácter arbitrario (artificial) de dichas taxonomías, permitiéndose así el autor fabular al respecto. En *SH* la apuesta parece redoblar, pues a través de un elemento fantástico, la reflexividad tiene la coartada perfecta para concentrarse no solo en corrientes y movimientos literarios, sino en la historia misma de la literatura y su escritura.

Mediante el don sobrenatural de la metempsicosis el protagonista de *SH* acompaña al lector por un recorrido mucho más ambicioso que el de *LCT*, desde los orígenes de la literatura española (¿con el Cid o con las jarchas?), para ampliar así la *weltanschauung* literaria planteada en el volumen anterior<sup>89</sup>. Como apunta Mora (2016), la relación de Reig con la metempsicosis puede hallar su origen en el “procedimiento rubeniano” descrito en el poema homónimo del padre del Modernismo, citado por el propio autor en *LCT*, en el que el yo lírico del poeta nicaragüense se encarna en un soldado romano, para viajar en el tiempo y así cortejar a la mismísima Cleopatra, un procedimiento que de manera encubierta anticipa la estrategia argumental del propio Reig a través de una solapada duplicación, a la vez que nos permite interpretar dicho gesto como una forma de propiciar la continuidad entre una y otra parte del *Manual*, más allá de la presencia onomástica de los protagonistas de la saga. Este recurso será fundamental para la construcción del perspectivismo narrativo reigiano, lo que permite, por un lado, adoptar una focalización interna con cada transmigración de la mente del narrador a un nuevo cuerpo, pero, por otro, al encontrarse simultáneamente agonizando en la clínica psiquiátrica, alcanzar un enfoque acorde a la teoría de Reig, que promulga el narrar desde el punto de vista del muerto (inminente en este caso), repetida a lo largo de la obra:

. . . el mayor esfuerzo imaginativo para un novelista debe ser inventarse a sí mismo. El que escribe es otro, alguien inventado, una voz distinta, otro punto de vista. Toda obra es póstuma, ha sido escrita por alguien que ya no existe . . . desde el punto de vista del

---

<sup>89</sup> Es este uno de los temas de debate en el comienzo de *SH*, al que el narrador le imprime su particular visión marxista que, en este caso, se decanta por las jarchas como el origen de la literatura española.



muerto. Desaparecer, convertirse en otro, quitarse de en medio es la principal obligación de un novelista. (Reig, 2016b, p. 205)<sup>90</sup>

Esa búsqueda de un cierto efecto de impersonalidad será vital a lo largo de toda la carrera del autor, como también sucede en el caso de Orejudo, amén de que ambos narradores también se involucren, por ejemplo, con el género autoficcional.

### 3.2.1. UN PROPÓSITO AUTORREFERENCIAL ENTRE LÚDICO Y DIDÁCTICO

Hasta el momento la reflexividad parece haber sido útil como motor de la propia trama, tanto en *LCT*, con la saga de escritores segundones y anacrónicos, como en *SH*, con la narración de los singulares viajes en el tiempo del protagonista, que puede narrar desde el “sistema nervioso de diversos personajes históricos para, como una cámara instalada en ellos, ir contando . . . en cuanto *élan vital*” la historia de la literatura (Mora, 2016). Al menos, la de Reig. Dentro de las prácticas propias de la reflexividad posmoderna, analicemos ahora la incidencia en su recepción (a nivel del lector), atendiendo al efecto producido o función que lo regula, distinguiendo, entre otros propósitos literarios, los vinculados con los polos orientados a la producción de placer o conocimiento: *lúdico* o *didáctico*.

De las muchas manifestaciones que estas vertientes explicitan, se nos hace difícil distinguir de manera aislada una de otra, pues en ambas novelas el propósito reigiano resulta una combinación entre la ludicidad y el didactismo que en su alternancia podría dar lugar, incluso, al reconocimiento de otros polos o *modos*, derivados de los que consideramos como centrales para nuestro modelo.

---

<sup>90</sup> Reig extrae su teoría de una afirmación de Walter Benjamin que recoge en su novela *SH*, que dice que “la vida de una persona [...] sólo adquiere forma transmisible en el momento de su muerte, porque es la muerte la que da autoridad a cualquier narración [...]. una persona que muere a los treinta y cinco años es en cada instante de su vida una persona que muere a los treinta y cinco años” (Reig, 2016b, p. 87). En *LCT* ya se aprecia esta idea, casi con idéntico desarrollo: “Eso decían, y citaban a Walter Benjamin, que decía que leemos para ‘vivir la experiencia de la muerte’ (puesto que) lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee”. Y continúa: “un hombre que muere a los treinta y cinco años es, hacia atrás, en cada momento de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco años. La muerte pasa la vida a limpio a partir del final” (Reig, 2016a, p. 237). El autor reflexiona sobre una analogía similar en *Guapa de cara* (2004) en la entrevista que le realizamos (Anexo 1).

Para el caso de *LCT*, el texto se presenta como un *manual* y mantiene (intermitentemente) la forma y la estructura correspondientes, a saber: el tono instructivo, la modalidad taxonómica y la construcción textual programada en torno al propósito didáctico que se asocian al término (una suerte de vademécum del sistema literario español). Desde las primeras páginas distinguimos este propósito didáctico, aparentemente motivado por la “prolongada ausencia de interés científico por los hábitos de lectura del caníbal” que justifica la existencia del texto que leemos, según lo prescribe el propio narrador: “El presente manual viene a intentar llenar ese vacío al menos en parte” (Reig, 2016a, p. 4).

En la implementación de ciertos recursos también puede advertirse la puesta en práctica de una reflexividad que, a través de las citas solapadas o de las falsas referencias, del uso de la ironía y el sarcasmo, da cuenta de ese propósito híbrido antes mencionado, que pretende también hacer uso del humor, entretener (no solo aportar conocimiento), tendiendo trampas al lector, dejando señuelos intertextuales que pueden llegar a hacerlo sospechar la inverosímil existencia de los textos (y autores) mencionados desde la introducción como parte del corpus sobre canibalismo: “*Digestión y trascendencia*, de Jesús Paniagua”, “*Cariño caníbal: el amor y la masticación*, de Violeta Fernández”, “*Cocina caníbal: recetas para principiantes*, de Marisol de Mateo”, “*Vajilla y ajuar doméstico de los caníbales de Samoa*, de Carmen de Eusebio”, “*Reason, Sense and Subjectivity in Cannibalism*, de MuhisimAlramli” (Reig, 2016a, p. 4).

No solo la diagramación parcial del libro como *manual*, sino su consecuente intención instructiva, son elementos significativos del polo didáctico. Tal característica se aprecia claramente en la siguiente explicación realizada por el narrador:

Cada unidad didáctica (salvo la última, por razones obvias) viene acompañada de los correspondientes ejercicios prácticos para el estudiante, así como de sugerencias de lectura. El presente volumen resultará por ello útil tanto para el canibalista profesional como para el lector curioso sin conocimientos previos de la materia, y, como es natural, para los propios caníbales. (Reig, 2016a, p. 5)

La reflexividad, en este caso, se nutre de una lógica autorreferencial que se complementa de manera ingeniosa con el polo lúdico, pues cada capítulo de la novela

se sirve por un lado de la narración de un episodio de la saga de los Belinchón, pero, por otro, hacia el final, también cuenta con una propuesta didáctica claramente planteada en su forma, aunque heterogénea en su tono y contenido, que se distancia de aquella a nivel diegético. De este modo, la novela acaba intercalando bromas y consejos para el *joven caníbal* con una serie de ejercicios que, tras su aparente forma didáctica, incorporan el componente lúdico y un anticipo de la finalidad extrovertida, que insiste en la ligazón entre arte y vida, de la que hablaremos en las siguientes secciones. En estos “Ejercicios prácticos”, como su nombre lo indica, se insta a la participación del lector a través de un narrador que hace las veces de docente (profesión también ejercida por Reig). Además, como elemento destacable, se refuerza la función apelativa de la autorreferencia al estar destinada, la reflexividad, a la interacción y ejecución por parte del lector, que queda investido como *alumno*. Valga el ejemplo de un único capítulo como muestra:

#### EJERCICIOS PRÁCTICOS

Compárese la actitud del autor ante sus personajes en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*. Explíquese el contraste entre la compasión de Galdós y la crueldad de Clarín. Pistas: ¿lo que va del humor al sarcasmo? ¿Lo que va del personaje individual al tipo genérico? ¿Lo que va de un rubio guapo, mujeriego y muy alto a un bajito, casi célibe y acomplexado?

Explique la imposibilidad de un ‘naturalismo católico’. Vaya más lejos: explique la imposibilidad de añadir cualquier adjetivo (salvo *zoliano*) a la palabra ‘naturalismo’.

Encuentre cinco argumentos para desmentir el sobrenombre dado a Galdós: ‘don Benito el Garbancero’.

Encuentre un paralelo contemporáneo para los principales personajes de *Fortunata y Jacinta*. ¿Le ha costado esfuerzo? Repita la misma operación con *La Regenta*. ¿A que no le ha resultado tan sencillo? Explique la causa de esta dificultad.

#### PARA SABER MÁS

*Fortunata y Jacinta* es la mejor novela española de todos los tiempos (sí, a pesar de Cervantes). Léase de inmediato. Después debe leerse *La Regenta*, de Leopoldo Alas. La lectura de los *Episodios Nacionales*, de Galdós, requiere de unas largas vacaciones, una prolongada enfermedad o una estancia penitenciaria de cierta duración. Merece la pena en cualquiera de los casos. Galdós siempre sorprenderá al caníbal curioso. Evítese durante un tiempo la lectura de *Miau*, *Trafalgar* y otros clásicos escolares; léase, en cambio, al azar entre sus obras: *Lo prohibido asombrará*

al caníbal; Tristana le dará energía; Misericordia le enternecerá a su pesar. A partir de los cuarenta años, lea completos los Episodios Nacionales. (Reig, 2016a, p. 73)

La predilección de Reig por Galdós se hace evidente en estos fragmentos, así como una difusión y reivindicación militantes de la obra del gran escritor canario.

### 3.2.2. UNA CUESTIÓN DE ACTITUD: METALITERATURA HISTORIOGRÁFICA

Conforme a lo dicho hasta el momento, en ambas novelas el propósito puede distinguirse por su carácter revisionista, en tanto que se *re-visita* la historia misma de la literatura, lo que podría suscitar una reflexión sobre ciertas categorías que se asumen como inalterables, en lugar de percibirse como una pieza más del engranaje literario. Así sucede con el mencionado concepto de *tradición*, el carácter *clásico* de ciertas obras y autores o la noción misma de *canon*, que analizamos más adelante. Uno de los protagonistas de *LCT* lo resume de manera magistral: “En eso pensaba, y me proponía, en cuanto tocara puerto, poner patas arriba la Historia de la Literatura” (Reig, 2016a, p. 223).

Ambas narraciones nos permiten conocer otro enfoque, a través de una perspectiva imposible, excepto mediante el foco de la ficción, y ahondar, so pretexto de la trama, en las consecuencias que ese tipo de funcionamiento tiene en la historia de la literatura. No solo la osamenta de manual de *LCT* evidencia el perfil didáctico, como hemos visto en el ejemplo anterior, sino que en *SH* también se aprecia dicha finalidad, tematizada en las clases de literatura que el último de los Belinchón dicta a sus alumnos de bachillerato, haciendo puntualizaciones al respecto:

La causa material de esta obra es la Historia de la Literatura, scilicet la memoria de una expropiación que estaba encubierta. La causa eficiente es quien la hace: el paciente de la habitación 9 de la Clínica Graellsia. La causa formal, la forzada navegación en el mar del tiempo. La final: el avance de la ciencia literaria e por ende (sic) la redención de la humanidad. (Reig, 2016b, pp. 281-282)

Más allá de que la segunda y tercera causas, subordinadas a la peculiaridad de la trama, son las que hacen del texto una novela, y no un ensayo, también es cierto que

en las causas primera y cuarta se aprecia nuevamente el carácter metaliterario de la obra, que incluye una hermenéutica propia: la recuperación de una versión de la historia literaria que el narrador entiende que ha estado supeditada a otra de carácter oficial. Esta alternativa es la que hace de las novelas un ejemplo de *metaliteratura historiográfica*. Si la variante *metaficcional* del recurso, tal y como lo planteamos en nuestro modelo (1.9.3.), es una que reconoce el carácter artificial (de constructo) del discurso histórico y se confiesa a sí misma como artificio (por lo tanto, como *ficción*), la *metaliteraria* prioriza la veta *autorreferencial* por sobre la *autoconsciente*. Más allá de que su propósito, en términos de revisionismo del material histórico, pueda ser el mismo, la estrategia no lo es.

En estas obras de Reig no hallamos marcas explícitas de autoconciencia cuya finalidad sea la antes señalada, sino más bien la presentación de otra línea alternativa de lectura. Nos referimos a una en la que el narrador cree fehacientemente, pues de sus viajes ha podido extraer “un conocimiento fidedigno de la historia de la literatura” (Reig, 2016b, p. 14) y siente que es su deber sacar a la luz (so pena de ser tomado por un demente) esa versión que se hallaba solapada por la versión oficial (oficialista). A través del enfático manejo de múltiples *autorreferencias* a obras y autores de diversas épocas y movimientos, la estrategia revisionista se pone en marcha en la novela, pero sin llegar a dar cuenta, a través de ningún tipo de revelación de su propio carácter ficticio, poniendo en evidencia únicamente su naturaleza *metaliteraria*, mas no *metaficcional*.

Según lo dicho, la dimensión metaficcional no es la que se destaca en estas novelas, aunque el acusado perfil historiográfico resulte innegable y existan ciertas manifestaciones que pudieran defenderse como formas implícitas de autoconciencia. Entrar en este territorio sería introducirnos en esa zona ambigua de la que habla Zavala (2007), que habilita a tomar por metaficcional cualquier signo encubierto, lo que, precisamente, nuestro modelo pretende evitar. Por tal motivo, se hace evidente la conveniencia de hablar de *metaliteratura historiográfica* en lugar de *metaficción*, ya que no existen marcadores abiertamente autoconscientes (*epifanías metafccionales*) que rompan

con el pacto clásico de lectura, sino una suerte de argumento de la experiencia (*ad verecundiam*) en el que el narrador se basa y que, gracias a los dones de la metempsicosis, lo cualifica de manera singular para reclamar la legitimidad de su discurso, llegando en ocasiones a lo hiperbólico:

He sido demasiados hombres, he estado unido a tantos sistemas nerviosos a través de los siglos. Fui esclavo y vi el cadáver de Julio César . . . asistí al asesinato en Sarajevo del archiduque Francisco Fernando . . . En el patio de la cárcel Modelo, he sido Galdós y contemplé en 1890 la ejecución a garrote vil de Higinia Balaguer . . . Fui Antón Sánchez, fui DomNicolas y conocí a François Villon . . . También traté a don Marcelino Menéndez y Pelayo, a Petrarca y a Homero. (Reig, 2016b, p. 130)

Según lo planteado, si bien en la obra de Reig no se manipulan los hechos desde el punto de vista de su valor empírico, sí es evidente que el propósito del narrador de ambos tomos es apologético, priorizando una interpretación de la historia de la literatura que (la compartamos o no), fiel al análisis marxista, se divide en dos bandos que luchan, no solo por el capital material, sino por “garantizar el beneficio del capital simbólico” (Reig, 2016a, p. 168). No obstante, conforme a lo expresado anteriormente, tal “tergiversación es legítima, por cuanto *Señales de humo* es una ficción y no un manual de historia literaria” (Mora, 2016) o, en todo caso, es mucho más que eso<sup>91</sup>.

Fiel al estilo y al propósito dual de enseñar y entretener, el propio narrador de *SH* hace uso del humor para dar cuenta de este aspecto y convierte a su protagonista en el receptáculo de todo tipo de sarcasmos, pues como lectores sabemos que al contar *de primera mano* sus experiencias con Homero, Cervantes, o Fernando de Rojas, entre otros, el narrador es tomado por un subversivo: “me acusaban de ‘propagandista político’ . . . por ‘distorsionar interesadamente los hechos históricos’” (Reig, 2016b, p. 182). Esta situación se agrava al punto tal de que termina siendo víctima del aparato de represión y sanción institucional. Primero en el instituto, para luego ser presa de la reclusión hospitalaria que lo llevará a la muerte, en pleno trance de delirio místico en el

---

<sup>91</sup> Con ocasión del XXI Congreso de la Fundación Caballero Bonald, El humor en la literatura, Reig fue convocado para una conferencia en la que la moderadora se refirió a su Manual como algo “que verdaderamente no es un manual”. A lo que Reig respondió con humor: “—Bueno, sí, también, ¿eh? Con eso sacas las oposiciones” (Canal Fundación Caballero Bonald, 2022, 00:25:33).

que su testimonio se convierte en una suerte de testamento que combina la referencia a la profesión docente con elementos paródicos propios de la ciencia ficción:

En 1992, tras aprobar la oposición a catedrático, me había sido revelado por las voces el plan divino de convertir mi cuerpo en el de una mujer para que de mi vientre naciera una humanidad nueva. En ese momento, me resistí con todas mis fuerzas a semejante ignominia, por lo que fui recludo durante tres años en la clínica del doctor Bonilla, que consiguió que se me incapacitara a efectos legales. Esto hizo posible que en 2015 fuera internado en contra de mi voluntad en la clínica del doctor Borrallo, donde, reconciliado al fin con mi destino, escribo estas notas para beneficio de mis hermanos humanos. (Reig, 2016b, p. 171)

La utilización de elementos propios del género de la ficción especulativa cumple aquí la función de justificar el don mismo de la metempsicosis como una intervención científica, pero no es un hecho aislado su incorporación en la novelística de Reig.

### 3.2.3. CREACIÓN Y CRÍTICA I: ¿FUERA O DENTRO (DE LA LITERATURA)?

Hemos visto que el autor se vale de una perspectiva diacrónica que, por un lado, llega a ser didáctica (la intención acompaña a la forma del manual), pero por otro su finalidad trasciende dicho formato y lo reformula valiéndose del humor y de la ludicidad para entretener a la vez que ‘enseñar’. Evidentemente, el objetivo didáctico, a través de las propias estrategias resignificadas por parte del narrador, se modifica y queda, si no en un segundo plano, al mismo nivel que el lúdico y ambos se repliegan y se expanden a través de mecanismos introvertidos como extrovertidos (1.9.3.), según el Modelo de Pardo (2018-2019).

En relación con la propuesta propedéutica de un manual tradicional, Reig nos *enseña* su propia concepción de la literatura, su propia línea de la tradición, su canon personal, *metaliterario* e *historiográfico*, lleno de conocimiento y erudición. De este modo, una de las máximas sobresalientes de la reflexividad posmoderna se concreta: creación y crítica resultan dos caras de la misma moneda. En esta mixtura podemos hallar también la oscilación de dos funciones que regulan los postulados del *narcisismo*

narrativo que analizamos en nuestro primer capítulo. Para el caso de Reig las autorreferencias serán generalmente una combinación de manifestaciones *introvertidas* como *extrovertidas*, dependiendo del grado de articulación de cada una, tal y como lo sostiene Pardo (2011) y aplicamos a nuestro modelo (1.9.3.).

Según lo analizado hasta ahora, se hace evidente que el autor concibe ambas posibilidades como inherentes al quehacer literario y tan ligadas a este como la labor creativa y crítica, tal y como lo sostiene en su antología crítica *Visto para sentencia* (2008): “Escribir una novela también es una forma de leer la tradición literaria y, por lo tanto, un escritor siempre es también un crítico” (p. 4).

Ambos volúmenes del *Manual*, según lo expuesto, si como partes de uno debieran señalar un conjunto de estrategias convencionales de lectura, como novelas los dos tomos desbordan el carácter instrumental de aquel para plantear así una historia (una saga familiar) que lleva la autorreferencia a otro nivel y deconstruye, con la herramienta de la reflexividad, nociones tradicionales como las de *canon*, *clásico*, *generación literaria*, no para renunciar a ellas plenamente, sino para que podamos advertir el origen o la forma en que han sido concebidas (construidas), y también conocer su alternativa, su propio proceso de canonización a contracorriente de la que el autor entiende como una *historia oficialista* que muchas veces deja de lado un recurso literario clave, el humor:

Desde el mester de clerecía al cine de Hollywood hay una línea recta. Juan Ruíz, Rodrigo Cota, Celestina, Lazarillo, Cervantes, Lope de Vega son otra línea recta: esfuerzos por volver a la tradición suprimida de la cultura popular; golpes de mano y emboscadas, guerrilla y maquis, sabotajes y resistencia. Y el arma que recuperaron Lope y Cervantes: la risa. (Reig, 2016b, p. 269)

Resulta más que oportuna al respecto la consideración que Gracia y Ródenas (2011) hacen de la obra de Reig como un “antimanual”, pues reconocen en esta obra una invitación implícita al lector “para revisar el canon hispánico con irreverencia y arbitrariedad sin tasa”, enfatizando nuevamente con su clasificación un recurso fundamental para tal propósito que radica en el polo lúdico, pues el autor “se nutre de lo corrosivo del humor grotesco” (p. 967).



Como se ha dicho anteriormente, en las novelas del narrador asturiano sus personajes gozan de una coartada narrativa que les permite conocer de primera mano la historia de la literatura, el quehacer literario puertas adentro. Ese don resulta imprescindible como clave argumental para dar espacio a la proliferación de la reflexividad a través de múltiples manifestaciones y dar otra vuelta de tuerca a la perspectiva del narrador de la *LCT*, dotando a su homólogo de una simultaneidad de la que carecían sus antepasados Belinchones.

El don de la metempsicosis como pretexto argumental permite de este modo el viaje en el tiempo de la historia (fábula) como en el de la trama, y posibilita un juego con la perspectiva y el punto de vista que combina lo sincrónico —cuando el personaje se desplaza *in situ* al lugar de los hechos— con lo diacrónico —a través de los recuerdos y las mencionadas *notas* que el protagonista escribe desde la Clínica donde está recluido—. Esto genera el espacio idóneo para una reflexividad que alcanza también con el análisis y crítica de los textos y autores principales del canon hispánico el terreno de la autorreflexividad, lo que permite, como veremos luego, salirse de manera extrovertida del plano meramente literario, para reflexionar sobre las relaciones existentes entre realidad y ficción, entre literatura y vida.

Del recurso de la metempsicosis hemos dicho que permite replicar algunas de las estrategias utilizadas en *LCT*, a saber, el punto de vista en primera persona a través de los distintos protagonistas de la saga, pero haciéndolo extensivo, sin llegar a ser repetitivo (considérese que el posicionamiento como precuela podría volverlo inverosímil), ampliando de manera selectiva las épocas en las que la transmigración se produce, pudiendo así liberarse de una cronología generacional sin intermitencias<sup>92</sup>. Con *SH*, Reig viaja, a través de Martín Belinchón, a los momentos particulares que le interesa narrar y analizar (para eso su doble faceta de docente y crítico, además de

---

<sup>92</sup> Si bien el texto *SH* ha sido denominado como la primera parte del Manual, priorizando la referencia a los hechos y su cronología, desde el punto de vista novelesco, el presente de la narración (punto cero de la enunciación) acontece tiempo después (año 2015) con la internación del último protagonista en la Clínica Graellsia. Por lo tanto, calificar a *SH* como el volumen dos, aceptando los constantes flashbacks, no hubiese sido descabellado, amén de que las precuelas parecen sentar muy bien en el mercado editorial de hoy en día.

narrador) con el fin de poder establecer su tesis, acaso de un modo mucho más funcional y enfático que en su primer intento. Con respecto a *LCT* el propósito del autor ha sido manifestado en varias entrevistas de manera explícita:

- Aquí lo que hago (en *LCT*) es ridiculizar un poco la teoría de las generaciones.
  - Que lanza Ortega.
  - La lanza Ortega y algún sueco y algún alemán —Jensen—, en respuesta al marxismo, ‘aquí lo que hay son generaciones, no clases, no ricos y pobres, sino jóvenes y viejos’.
- (Canal RTVE.Play, 2017, 00:13:50)

Evidentemente, en ese gesto proclive a la ridiculización está también el germen posteriormente aludido (con ironía y reticencia) de su teoría marxista aplicada a la literatura. El autor plantea como tema de discusión el modo en que ciertas categorías se construyen (las nociones de canon, clásico y tradición) y problematiza el asunto antes mencionado de las generaciones literarias como lo hiciera en *LCT*.

Conforme a lo planteado, la propuesta crítica de Reig presenta, *a priori*, otro modo de establecer taxonomías, paralelo, diverso, acaso heterogéneo en relación con el paradigma establecido por las generaciones, las corrientes y los movimientos literarios. Sin embargo, veremos que, aunque a través de otros parámetros, el propio autor terminará canonizando y agrupando autores conforme al criterio generacional, aunque a través de su propio filtro: dividiendo las aguas entre el proletariado y la burguesía del capital cultural. Según lo dicho, pondrá *patas arriba* a los canonizados, pero no la idea misma de canon. Dicha teoría reigiana, de marcado tenor marxista —basada en la consideración de la historia de la literatura como lucha de clases y de los escritores como sus agentes de cambio— es la que defiende el autor dentro (a) y fuera de sus obras (b):

(a) También la historia de la literatura es una historia de lucha de clases. Clerecía contra juglares, poetas de corte y poetas de calle, autores y anónimos, cronistas y bufones, intelectuales y cómicos de la lengua, académicos galardonados y novelistas sin suerte (sic). (Reig, 2016b, p. 34)

(b) Yo soy comunista, también, porque tengo imaginación, para ser comunista hace falta mucha imaginación, imaginar un mundo entre iguales, justo, etc. (Reig, 2018)

Cualquiera de las dos afirmaciones anteriores parece incardinarse con el principio propuesto por Reig de “leer en defensa propia”, complementario a la idea del campo cultural como *campo de batalla* (Anexos 1).

#### 3.2.4. CREACIÓN Y CRÍTICA II: EL SISTEMA

Hasta el momento, hemos visto los modos en que la combinación del elemento lúdico con el didáctico promueve una reflexividad que sirve de motor para el funcionamiento de la novela. Pero la poética de Reig no solo contempla esta posibilidad a nivel introvertido, sino que concibe también a “La novela como aparato óptico para asomarse al exterior” (Canal Juan Carlos Paredes, 2020, 00:03:01). Por lo tanto, si bien las dos partes del *Manual* nos permiten conocer la construcción de un discurso histórico literario, acorde con la idea de una reflexividad *introvertida*, también podemos trasladar dicha incidencia fuera de los textos de Reig, extrovirtiéndose a través del plano de la lectura a la posibilidad misma de que nuestra forma de leer novelas sea una clave para *leer* la realidad. De este modo, gracias a las obras de Reig podemos comprender, primeramente, el funcionamiento de la literatura como sistema, para así establecer pautas para otro tipo de conexiones a extramuros de la literatura.

El crítico Wendell V. Harris (1998) en su texto “La canonicidad” sostiene que “aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos” (p. 56). Esta definición comulga con la de Frank Kermode, quien en *El canon literario* defiende la idea de que “la interpretación asegura la vida de una obra . . . mediante el comentario, pues éste proporciona el medio que asegura la continuidad”, la cual determina “una permanente modernidad” (Kermode, 1998, citado en Sullà, 1998, p.22). Según las anteriores definiciones, la reproducción de un sistema literario (la perpetuación de ciertas cláusulas) depende en buena medida de la lectura que de esos textos realicemos, lo que, según la teoría de Reig, propicia la construcción, a través de esa recepción, de un relato del mundo extratextual:

Fue entonces cuando a Pérez Galdós y Cía. se les ocurrió la gran idea: la literatura realista y sus lentas novelas paquidérmicas y catastrales . . . Lo que la burguesía

necesitaba era explicarse el mundo, levantar un plano de sus posesiones y, sobre todo, crear su propia conciencia de clase. (Reig, 2016a, p. 46)

Esa actitud narrativa de Reig, al extrovertirse, contiene también una cláusula propositiva que invita a la reflexión y permite advertir que las estructuras internas del sistema literario no son sino un reflejo de un sistema más amplio, con reglas similares a las que mueven la sociedad toda. Por lo que un análisis del modo en que se estas se construyen y funcionan puede darnos herramientas para una interpretación acerca del funcionamiento del mundo fuera de los muros de la literatura y trabajar, como las *representaciones imaginativas* de las que habla el autor, para hacer frente a los discursos impuestos por el poder en todas sus formas. Para tal finalidad, como lo hemos argumentado, tanto el análisis marxista como el humor resultan clave.

Sobre este asunto también se ha pronunciado José Carlos Mainer, quien sostiene que la obra de Reig, sin ser pionera en tal intento metaliterario (ni totalmente original en su título), sí ha sabido, junto con la de su colega y amigo, Antonio Orejudo, ser más efectiva que la de sus antecesores<sup>93</sup>. Dice Mainer (2012):

En esa línea, está el libro *Canon heterodoxo*, del granadino Antonio Enrique, subtulado 'Manual de literatura española para el lector irreverente'. . . El autor busca – como dice en el prólogo – leer 'el sentido de determinadas obras clásicas –las que nos contienen y sostienen en nuestra condición de lectores– y que si estas con frecuencia no se disfrutan es porque ese sentido profundo ha sido, también con frecuencia, desviado a territorios formales, o de propedéutica literaria, ajenos a su intención'. (p. 13)

Y aunque Mainer expone ciertas características similares en la obra de Enrique a las de Reig, como lo inoportuno de un formato meramente didáctico, señala también ciertas particularidades:

---

<sup>93</sup> Otro ejemplo similar lo representan las *novelas Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas (1985) o *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan Manuel de Prada, esta última es de nuestro interés en tanto que se publica el mismo año que las *Fabulosas* de Orejudo y su temática tiene coincidencias en relación la descripción de "la sordidez moral y la grandeza tragicómica de la bohemia madrileña de las primeras décadas del siglo XX" (Cattaneo, 2010, p. 16).

. . . hay formas más simpáticas de exorcizar —y hasta de fumigar— la gravitación del canon obligatorio. Escribir la historia de la literatura española en broma es algo en lo que coincidieron la primera novela de Antonio Orejudo Utrilla, *Fabulosas narraciones por historias* (1996) . . . y otro relato de Rafael Reig, *Manual de literatura para caníbales* (2016), una divertida historia de la literatura donde los escritores son personajes y los presuntos autores pertenecen a una saga de apellido Belinchón, que siempre escriben al revés del estilo dominante. No hay mejor modo de conjurar los cultos excesivos —como el tributado a la ‘generación del 27’ o a la ‘generación de los cincuenta’— en un tiempo en que ya no queda rincón por escudriñar en busca de un escritor injustamente olvidado, o de un heterodoxo nunca reconocido. (2012, p. 14)

Esta cita parece confirmar que en ocasiones vale el adagio de que, “para novedad, lo clásico”, y también sirve como muestra de coherencia generacional en el empleo de la herramienta metaliteraria.

Tal y como mencionamos anteriormente, la brecha que existe entre una reflexividad que toma la historia de la literatura desde un enfoque metaficcional y una que lo hace desde lo metaliterario es la misma que hace que la obra de Reig no llegue a *deconstruir* los cimientos del discurso histórico en sí, fragmentándolo, por ejemplo, y reconociendo su carácter de artificio a partir del propio (de su misma novela), sino que emprende un revisionismo que plantea una línea alternativa pero haciendo uso de las mismas categorías que critica. Por lo tanto, crea su propio canon, tradición y generación, así como da cuenta de lo que para él debe ser un autor clásico y quiénes, según su criterio, merecen tal reconocimiento. Como sostiene Mora (2016): “este tipo de distinciones simplistas entre ‘buenos’ y ‘malos’ es problemática, porque a veces históricamente las cosas vienen mezcladas”.

Acorde a lo defendido por el narrador asturiano, los autores que forman parte de su parnaso son aquellos que se identifican con la denominación de cultura popular, que a lo largo de sus obras se define generalmente por reticencia, en términos bélicos y conspiratorios, tal y como se aprecia en estos ejemplos:

- 1) El contra ataque aristocrático, la conspiración para suprimir la literatura popular y ocupar su sitio, empezó de inmediato; primero con los trovadores y más tarde con la poesía petrarquista. Luego se construyó la figura del

intelectual, el autor, el hombre de letras. Después vino el arma química de Petrarca: la interioridad, esa alma en la que instalar el amor recién inventado y más tarde el individualismo, la creencia de que somos singulares. (Reig, 2016b, p. 269)

- 2) La cultura pop, que no es lo mismo que popular, sino lo contrario, dirigida al pueblo y fabricada por los poderosos, se ha vuelto en cambio “ligera”, “refrescante” y “seductora”. (Reig, 2016b, p. 177)

Más adelante, en la propia novela se especifica el tenor de la batalla, aludiendo indirectamente a la noción de capital simbólico como bien a conquistar, como factor determinante al momento de establecer un determinado discurso por sobre otro:

El combate se libra en el campo de batalla de las representaciones imaginativas: quiénes creemos que somos, cómo nos contamos a nosotros mismos quiénes somos y lo que nos sucede, qué imaginamos que nos está pasando. En otras palabras, la historia de la literatura. (Reig, 2016b, p. 49)

El autor encuentra en la confirmación de otro de los muchos criterios cuestionados (el de generación) su propio ejército con el que combatir la literatura a través de la literatura; su generación *intempestiva*:

El autor quiere manifestar la deuda contraída con el gran caníbal Antonio Orejudo, con quien compartió largos años de antropofagia insaciable. También quiere agradecer la colaboración inestimable de varios canibalistas de prestigio internacional, y excelentes caníbales todos ellos: Javier Azpeitia, Manuel Fernández Cuesta, Constantino Bértolo, Juan Cerezo y mi tío Ramiro Reig. (Reig, 2016b, p. 5)

Y propone el canibalismo como su arma predilecta para la disputa del capital simbólico<sup>94</sup>. Acaso sea un arma de doble filo, como lo deja ver el autor en una entrevista televisiva:

---

<sup>94</sup> En *LCT* queda plasmado el canibalismo en su máxima expresión a través de la Guerra de los dos Marías en la que escritores favorables a una literatura seria (hecha por intelectuales) entablan un combate contra los que se decantan por una de tendencia lúdica, una literatura igualmente inteligente pero liberada de los encorsetamientos formales de índole barroca y elitista.

S. Dragó —Yo creo que a los escritores (sobre todo nuestros coetáneos) los leemos para ver si sus libros son malos.

R. Reig —Por supuesto, eso es lo primero. A tus libros puedo leerlos con entusiasmo porque no eres de mi edad. A los libros de Azpeitia y Orejudo los leo para ver si la han cagado por fin. (Canal Libros con Wasabi, 2017, 00:12:03)

### 3.2.5. CREACIÓN Y CRÍTICA III: LA TEORÍA ESTEREOSCÓPICA

Esa conjunción de creación y crítica que combina lo lúdico con lo didáctico y toma la forma de manual en *LCT* termina desvaneciéndose, a nivel formal, a medida que avanza la novela y se aleja por completo de ese formato utilizado en la primera parte para encontrarnos con una historia que ya no depende directamente de esa estructura, sino que adquiere la forma de reflexiones literarias a modo de *notas*, según lo refiere el protagonista, Martín Belinchón, cuyo alto grado de reflexión sobre la literatura las hace ensayísticas, amén de que su organización y disposición las vuelva narrativas, idóneas para ser noveladas, acentuando esa hibridez anteriormente apuntada. A pesar de lo dicho, *SH* no abandona el didactismo, sino que modifica su formato, pues, si bien no hallamos las tareas que el narrador extradiegético encomienda a los hipotéticos lectores —como en *LCT*—, sí accedemos a contenido didáctico a través de dos modalidades centrales de tematización realizadas por parte del narrador autodiegético: (1) la transcripción de fragmentos de las clases más significativas para su formación como estudiante (con célebres académicos como protagonistas); y (2) la narración de las clases de literatura dictadas por él mismo a sus alumnos del instituto de Manoterías, las cuales exponen los cimientos de una de las teorías narrativas más recurrentes del autor, a la que nos referiremos, tal y como él mismo la ha definido, como “estereoscópica” (Canal Fundación Caballero Bonald, 2022, 00:23:05):

1) ‘Al alborear los tiempos históricos’, así empezó su primera clase don Rafael Lapesa . . . El romance hispánico (en cualquiera de sus dialectos) se utilizaba ya en escrituras de propiedad o notariales, porque toda escritura es de propiedad. (Reig, 2016b, pp. 19-21)

2) Si ahora mismo, al ir a sentarme sobre la mesa, me cayera de culo al suelo . . . ¿No os reiríais? (Claro que sí, a carcajadas como lo hace Jorge, con la timidez de Olga o la sonrisa lánguida de Yéssica.) Eso es el humor: al fin y al cabo el que se ha caído soy yo,

vosotros lo veis desde fuera, ahí sentados. ¿Y si sigo en el suelo? ¿Y si de pronto os dais cuenta de que me he hecho mucho daño? . . . ¿A que no tiene ninguna gracia? Eso es la compasión: os ponéis en mi lugar, imagináis mi dolor, lo padecéis conmigo.

Cuando alguien puede escribir en *estéreo*, con humor y compasión, desde fuera y desde dentro al mismo tiempo, el resultado es Lazarillo. (Reig, 2016b, pp. 205-206)

A esta doble perspectiva, externa e interna, volveremos a lo largo de toda la tesis, pues resulta medular para la comprensión de la obra completa de Reig y su vínculo, entre otros géneros, con el de la misma picaresca.

Respecto a la mixtura crítico-creativa en la obra de Reig que estamos comentando, también ha realizado ciertas puntualizaciones Mora, para quien aquella forma parte esencial de un género híbrido: “El libro de Reig . . . es una creación a medio camino entre la novela y el ensayo, lo que permite salvar sus deficiencias novelescas . . . por sus virtudes ensayísticas, y viceversa”, y agrega:

No es un manual de historia de la literatura española, sino quizá lo que se llamaba antiguamente un Espejo: un opúsculo de variable tamaño en el que se disertaba con libertad sobre una materia concreta, un *Speculum de viris illustribus* adaptado a nuestras circunstancias (2016).

Como lo ha señalado su otrora editor, José Enrique Huerta (2020), respecto al *Manual*: “con Rafa nunca está claro en qué género quiere estar, ha hecho esta cosa híbrida y es lo mejor que podía haber hecho” (Canal Juan Carlos Paredes, 00:49:10). Queda más que evidenciado que la autorreferencia, al permitir la combinación simultánea entre ensayo y novela, entre el polo didáctico y el lúdico que propicia la narración en *estéreo*, potencia también el cumplimiento de una de las máximas de la reflexividad posmoderna, pues son tanto obras de ficción como *sobre* ficción, simultáneamente *creación* y *crítica*, aspectos fundamentales de la metaficción contemporánea (Waugh, 2001), pero atribuibles también a obras eminentemente metaliterarias como estas en las que “La tarea de narrar, al aparecer de un modo autorreflexivo y referirse a sí misma, pone de relieve el proceso creativo inquiriendo en la relación de la ficción con la realidad” (García, 1994, p. 59).



### 3.2.6. LA EXTROVERSIÓN FINAL: LITERATURA Y VIDA

Según lo visto, el *Manual* con sus dos volúmenes se vale de elementos propios del género propedéutico al que en teoría pertenece para ampliar su alcance hacia dos derivas: primero, adquiriendo un tono ensayístico superior al de un mero prospecto, segundo, transformándose al mismo tiempo en novela, es decir, planteando toda una cosmovisión, un mundo de autor en el que la literatura como protagonista puede servir, extrovirtiéndose, incluso para comprender (aprender y aprehender) la vida, retomando el polo didáctico pero desde otro lugar que lo amplifica hacia lo *filosófico-existencial*, según nuestro modelo (1.9.3.).

Hasta el momento, hemos comentado algunos casos de relevancia en los que la visión metaliteraria del autor se vuelca de manera episódica a extramuros de las propias novelas. Podemos aventurarnos a distinguir una gradación que comienza con la referencia al concepto de capital simbólico en consonancia con la ya clásica noción de Pierre Bourdieu:

Cuando el dictador murió, el primer filósofo español [Ortega y Gasset] ya lo había dejado todo preparado: una Fundación, editoriales, colegios... un aparato cultural apisonador, los mandarines que iban a garantizar el beneficio del capital simbólico. (Reig, 2016a, p. 168)

Dicha noción, en palabras de Reig (2016a), se vuelve central, ya que “puede (y debe) utilizarse para analizar la fijación del canon literario” (p. 265) entre otros elementos vertebrales del sistema.

Esa lucha por la apropiación de los bienes simbólicos entraña en realidad un significado mucho más amplio que las autorreferencias a la *res* literaria; con ese grado de reflexividad el autor parece hablarnos de lo que connota la disputa por el capital cultural. Esta batalla se tematiza en *LCT* a través de la ya mencionada “Guerra de los dos Marías”, Javier y Fernando, quienes representan esos dos bandos, intemporales, según Reig, identificados los primeros con “los partidarios de la ‘literatura más exigente’, la que no hace concesiones al lector ni se propone divertirlo”, y los segundos con “los partidarios de ‘contar una historia’” (Reig, 2016a, p. 234). Como el propio

autor lo plantea en *SH*, es posible conjeturar que esa colorida guerra pretende granjearse una victoria superior a la que puede significar el capital simbólico antes mencionado, para llegar a representar “un combate por lo único que poseemos de verdad: las representaciones imaginativas” (Reig, 2016b, p. 269)<sup>95</sup>.

Ese tipo de representaciones, aludidas como tales a lo largo de toda la obra (*SH*), parecen llevar el combate a un plano de extroversión *ontológica* (otra de las categorías de nuestro modelo) que trasciende el conflicto literario para situarse en un nivel hermenéutico en el que se debate el sentido mismo de la vida como relato. Esas representaciones imaginativas pueden leerse, por lo tanto, como la huella simbólica del paso del hombre por la tierra, un testimonio vital que explica al arte como una entelequia, un fin en sí mismo a través del que se manifiestan, sin importar si pertenecen al terreno de la alta cultura o la literatura popular, las señas de identidad a nivel, ya no literario, sino antropológico. De ahí la importancia de la reflexividad extrovertida, incluso en los ejemplos más pedestres:

El impulso creador no es otra cosa que escribir tras la puerta de un lavabo JUAN ESTUVO AQUÍ, o TONI AMA A PAQUI, o LOLA LA CHUPA. El arte sólo es un nombre en un muro, un corazón en la corteza de un árbol, una mano en la pared. (Reig, 2016b, p. 15)

Como hemos argumentado, la hibridez que resulta de la combinación de propósitos hace que no solo las novelas en cuestión, sino toda la obra de Reig presente una tendencia hacia la reflexividad como fuerza entrópica, gran *dominante* que se nutre constantemente de la energía extraída del circuito conformado por la experiencia vital y la literaria. Es válido afirmar, según lo visto hasta ahora, que en las novelas de Reig es difícil encontrar formas de reflexividad que no puedan interpretarse como algo más que una autorreferencialiteraria introvertida. El autor suele servirse de este juego para establecer su propia concepción vital, adherida a la idea del lenguaje como el más

---

<sup>95</sup> A este respecto también se refiere el autor en la entrevista personal realizada con motivo de esta investigación (Anexo 1).

humano de todos los rasgos de la especie y a la literatura como su manifestación más acabada. Así lo deja en evidencia el siguiente ejemplo:

La narración se basa en la realidad, y la realidad se basa en la ficción. De manera que hay una circulación, como una especie de batería con dos polos . . . Lo importante no es si esto está basado en la realidad o en la ficción, sino que siga habiendo corriente. El corazón de toda novela es establecer esa pila que funciona dentro del lector . . . Para mí, la base de la literatura. Y por eso es importante el humor, porque establece una circulación paralela entre la visión desde fuera y la visión desde dentro. (Canal Fundación Caballero Bonald, 2022, 00:52:02)

Todas esas conexiones arriba mencionadas promueven la particular sinergia que describe Reig y son las mismas que forman parte de lo que el autor denomina como el Archivo General de Emociones, que en el siguiente ejemplo expone con solvencia el potencial de la literatura para extrovertirse a la vida, e incluso de darle insumos para su propio guion, destacando la capacidad de fabulación humana como esencial para la constitución del espectro emocional:

Pero si necesitas aprender qué es la ambición, cómo enfrentarse a la culpa o al miedo, o cuáles son tus sentimientos ante la victoria de otro, lee novelas y relatos. Ahí está todo lo que hemos logrado aprender. Es nuestro Archivo General de Emociones (AGE), en el que hemos ido almacenando las enseñanzas de Mío Cid, de Lázaro de Tormes, de Julian Sorel . . . Ahí están, en el AGE, disponibles para quien quiera saber algo sobre sí mismo y sobre cómo vivir. (Reig, 2016b, p. 69)

Para culminar este apartado, podemos sostener que el culmen de esta operación extrovertida que hemos analizado lo representa el punto en el que se llega a la indeterminación entre literatura y vida, característica de la reflexividad posmoderna. Ese momento tiene lugar con motivo de una de las clases dictadas por Belinchón en el instituto, cuando el narrador está comentando el capítulo 31 de la novela de Twain *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), en el que el personaje de Huck se encuentra frente a un dilema: concretar la delación de un amigo con una carta, exculpándose, o no. En el último momento, confesión en mano, Huck rompe la misiva. El personaje de Belinchón tematiza la extroversión, teorizando, en principio, sobre el arte novelesco, para luego extrovertirse hacia una dimensión más amplia de naturaleza axiológica:

“En el vértice de toda novela digna de tal nombre, hay una decisión moral<sup>96</sup>. Cada dos por tres todos tenemos que volver al capítulo 31 de nuestra vida” (Reig, 2016b, p. 182). Con esta cita, se evidencia cómo la reflexividad alcanza, partiendo de lo literario, un plano trascendente que resulta central para la comprensión de toda la obra del narrador asturiano en la que literatura y vida pueden ser igualmente escritas, como el destino.

### 3.3. *Un árbol caído*: la novela autogenerativa de una generación (y una Transición)

En el año 2015 vio la luz la novela *Un árbol caído*. Podríamos comenzar este apartado diciendo que, a través de distintos géneros narrativos, en términos de reflexión y análisis generacional, Reig reescribe una misma novela, o vuelve, de manera explícita o solapada, a profundizar en ciertos asuntos fundamentales, suscribiendo, como lo ha hecho en varias entrevistas, que “un autor no elige sus temas, los soporta” (Reig, 2015). Tal el caso de *Un árbol caído* (a partir de ahora *UAC*) y lo que probablemente sea el gran tema de la obra de Reig (junto con la literatura *per se*): la Transición.

La historia de esta novela tiene lugar en la capital española y las acciones abarcan un periodo que va desde el año 1979 hasta comienzos del 2003, en el que se ubica el presente de la enunciación, más allá de que conozcamos, a través de las distintas analepsis, momentos de la infancia, adolescencia y primera militancia política de los distintos personajes que integran la trama: cuatro matrimonios amigos, todos izquierdistas, representantes de la generación que protagonizó el cambio hacia la democracia (el grupo etario que antecede al del autor), de actitud más o menos acomodaticia, según los vientos de la historia colectiva y personal. De los amigos, uno

---

<sup>96</sup> Véase la entrevista al autor (Anexo 1) para comprender la importancia de esta extroversión y su relación con la novela *Amor intempestivo* (2020).

de ellos, Luis Lamana, concentra gran parte de la tensión narrativa, pues, parafraseando a Freud (1919) y su definición del *unheimlich* (lo siniestro/lo ominoso), con su regreso sale a la luz *aquello que debía permanecer oculto*.

En paralelo a la acción, funcionando como un correlato que aporta pautas hermenéuticas para comprender (y anticipar) parte de la trama, se desarrolla una partida de ajedrez que comienza, transcurre y termina durante el periodo mencionado (1979-2003). La novela y la partida (metonimia esta de la primera) se dividen en tres partes: I) Apertura. Variante Gloria. II) Juego posicional. La Venus de Willendorf. III) Final de partida. Desconsideración.

A través de la focalización en los distintos puntos de vista la novela expone una reflexión en torno al olvido selectivo y la memoria perdida (tanto social como individual), así como en relación a la imposibilidad de dar con una única respuesta para comprender el tema de la transición a la democracia. En lo que respecta al foco discursivo, este va posándose en cada uno de los personajes, lo que permite una aparente plurivocidad que favorece la presencia del diálogo en la novela, aunque, probablemente, no tanto el dialogismo, ya que, estemos de acuerdo o no, la obra parece ofrecer una única tesis: “No fue una transición, fue una transacción” (Reig, 2011). El vínculo que mantiene unidos a los integrantes de los cuatro matrimonios está relacionado con una delación ocurrida en los últimos años del franquismo. El tema, convertido en tabú con el paso del tiempo, ha hecho, por reticencia, que cada uno de los involucrados complete sus propios *espacios de indeterminación* como quiera (o pueda), por lo que todos ofrecen su hipótesis respecto a lo que pudo haber sucedido en torno a los motivos de la desaparición y posterior regreso de Luis Lamana.

La obra de Reig se configura dentro de una constelación de novelas que han dado protagonismo al periodo transicional. Tal y como lo expusimos en el capítulo anterior (2.3.), por ese mismo motivo, la reflexividad también se aprecia en una autorreferencia solapada a textos fundacionales de la llamada *Cultura de la Transición* (CT) en la literatura. En relación directa con la fecha de publicación de *UAC*, el también novelista Carlos Zanón ha dicho: “De haberse publicado hace quince años, esta novela

sería saludada como novedosa y hasta polémica. Pero ya hemos basculado de extremo a extremo nuestra valoración sobre la transición ejemplar” (2015).

Con respecto a las diversas interpretaciones del periodo que están plasmadas en las novelas de la Transición y su correspondiente crítica literaria, podemos decir que, para el caso de Reig, el propósito no pasa únicamente por tener algo más que decir, sino por dar cuenta, como lo hizo en *Todo está perdonado* (y lo haría luego en *Para morir iguales*), de la evolución de un proceso interno que es el de muchos de los integrantes de su generación, como él mismo lo argumenta:

Por eso he escrito sobre la Transición, la transición política evidentemente, pero también sobre el paradigma de la transición porque la verdadera transición es nuestra vida, la transición a la vida adulta. He intentado establecer un paralelismo entre la vida personal y la vida colectiva. (Reig, 2017, p. 3)

Es por ese motivo por lo que el autor recurre una vez más a la intrahistoria unamuniana. La necesidad del escritor y su generación es la de, antes de pasar página, contar su verdad tomando la novela como un mecanismo galdosiano para “tener acceso a la maquinaria interna de la realidad” (Reig, 2013) y así comprender el mundo o, al menos, darle un significado, aunque haya que abandonar explicaciones tan falsas como inanes, sincerándose.

### 3.3.1. LA MEMORIA PACTADA

Antes de abordar el estudio específico de las distintas manifestaciones de la reflexividad y su influjo en la novela, debemos adentrarnos un poco más en la noción de *pacto* y cómo esta también atraviesa toda la historia de UAC. Nos referimos al hecho de que la fábula tematiza una serie de convenios históricos realizados entre los distintos partidos políticos, las fuerzas armadas y la Casa Real —todos contingentes o necesarios, según el posicionamiento ideológico—, hechos con el fin de transitar desde la dictadura hacia el sistema de partidos y su eventual ruptura. Pero la narración da cuenta, además, de los distintos tipos de pactos internos habidos entre los personajes de la novela, algunos de ellos también tácitos, reflejo de la situación social, dado el tabú

que derivara del traumático suceso delatorio ocurrido casi cuarenta años atrás. Tal influjo tiene en la serie de acuerdos contraídos que la historia manifiesta otra veta de la reflexividad, al convertirse en una *novela autogenerativa* debido también a un pacto contraído entre el narrador (Johnny) y la madre de su amigo Javito, Lola, quien le pide que cuente la historia del grupo: “Así sucedió: acababa de recibir el encargo para escribir esta novela, aunque entonces pensara que no iba a aceptarlo nunca. Tardé casi diez años en decidirme” (Reig, 2015, p. 55). De esta manera conocemos, simultáneamente, la condición de artificio del texto que estamos leyendo, confesándose como constructo y, a la vez, como un proceso de creación narrativa aún inconcluso, jugando así con el recurso del *work in progress*, para dar cuenta de esa simultaneidad desde el comienzo hasta el final de la historia.

Si bien hemos mencionado la presencia de pactos no declarados (pero asumidos), también hallamos en la novela otros que sí están acompañados de una suerte de manifestación explícita, como sucede con el caso del personaje de Pablo Poveda. El suntuoso escritor, un socialista *de libreto* que ha prosperado con la Transición, cuya mala conciencia parece querer aplacar a partir de la construcción de su propia versión de los hechos (depurada de ripios) cuenta en su novela *Las intermitencias* una historia que contrasta con la del narrador diegético Johnny, lector, a su vez, de la obra de Pablo. La novela de Poveda, como versión alternativa de los hechos, expone el carácter fluctuante de la verdad, ficticio, en tanto que discursivo (incluso dentro de la propia bibliografía de Poveda). El escritor da cuenta de ese cambio en su propia novelística, como se aprecia en este ejemplo que problematiza el debate metahistoriográfico entre *verdad* e *historia*:

Solo en La plenitud del malva lo había intentado. En esa novela contó los hechos y aportó sus sentimientos; no por pudor, sino porque así esperaba recuperar el sentimiento intacto, como fue y no como lo recordaba. A partir de *Las intermitencias* la verdad dejó de interesarle. Se inventó la educación sentimental de aquel grupo de matrimonios amigos a los que convirtió en imagen de una generación y de un país. (Reig, 2015, p. 54)

Queda claro, por tanto, que la verdad se maneja en la novela como una necesidad narrativa, como un discurso con el que *pactar* (o no), que tiene, en ese sentido, paralelismos con la realidad, que se concibe también *escrita*, igualmente guionizada: “Quizás Pablo quiso hacer lo mismo que Suárez al escribir *Las intermitencias*: adjudicarse el mejor papel del reparto” (Reig, 2015, p. 181). La reflexividad, en este sentido, se conecta directamente con la dimensión ideológica de la novela. A lo largo de la lectura hallamos, por ejemplo, manifestaciones como la anterior, atinentes a la escritura y su importancia en la construcción del discurso generacional. Esto alcanzará su culmen con la novela escrita por Johnny, que termina siendo la misma que leemos: *Un árbol caído*.

Según lo expuesto arriba, en *UAC* se evidencia que el verdadero pacto es el que aparece tematizado sistemáticamente en la novela, el que existe entre la realidad y la ficción, que funcionan simbióticamente, demostrando una necesidad recíproca que hace que todo parezca literatura, en tanto que la condición *sine qua non* termina siendo la verosimilitud, no la verdad. Como plantea la escritora Marta Sanz, otra congénere con la que, según lo visto (2.9.), Reig comparte varios preceptos ideológicos y narrativos, la Transición ejemplifica con claridad que el gran pacto es aquel que transita entre esos dos niveles ontológicos (realidad y ficción) y que la Historia no es sino su centro temático, mitad verdad, mitad mentira, siempre discursiva:

La Transición es el gran eje en torno al que pivota todo. El momento culminante. El clímax de nuestra historia real y contada. Toda la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX y de la primera mitad del XXI podría interpretarse como una precuela o una secuela del gran relato de la Transición. (Sanz, 2016, p. 10)<sup>97</sup>

Como ha sostenido Reig en algunas entrevistas y también en otras obras que analizamos más adelante (3.4.5.), en *UAC* lo que se revisa es ese pacto de conciencia que hace que lo no dicho sea lo que termina escribiendo la historia. El narrador reflexiona sobre esos acuerdos que el pueblo —según su concepción marxista de la

---

<sup>97</sup> Según José Manuel Querol (2017) “Los modelos neoépicas de la Transición podrían estar representados por Benjamín Prado o Fernando Aramburu, mientras que los reflexivos por Rafael Reig y Marta Sanz fundamentalmente”.



historia— ha decidido aceptar, prescindiendo de otros ideales que podían llegar a propiciar un cambio estructural, dejando de lado la gran transformación social y pactando con la versión aparente de dichos cambios, con su escenificación, con su farsa: “No hay realmente ninguna presencia real del pueblo en la democracia, ni de su carne y su sangre; nadie quiere esa presencia real, y menos las izquierdas”, y agrega: “La gente renunció a cambiar el mundo por vivir bien. De eso somos hijos los de los 60. Nuestros padres perdieron la memoria a cambio de un plato de lentejas” (Reig, 2011).

Esa deriva que ha tomado la historia de la democracia española es la que en la novela se manifiesta a través de la tesis de la Transición como un evento histórico planeado por las potencias extranjeras —“¿Tú crees que todo ocurrió sin que ni el Gobierno, ni la CIA, ni los grandes Bancos movieran un dedo?” (Reig, 2015, p. 150)— y que nada tiene de ejemplar. Como el propio Reig sostiene también fuera de las páginas de sus libros:

La Transición, dicen, fue ‘modélica’. Para mí fue modélica —responde Reig— en el sentido de que fue una gran operación de la CIA. Como madrileño adoptivo, me resulta imposible creer que se pueda matar a un presidente de Gobierno, a cien metros de la Embajada norteamericana, sin que la CIA esté implicada. Kissinger estaba el día anterior en Madrid, como cuento en la novela. Por pura lógica sospecho que eso convenía a la CIA. Carrero Blanco era el obstáculo que había que eliminar para facilitar una socialdemocracia, como luego Adolfo Suárez se convirtió en obstáculo. Fue el único presidente que se negó a la OTAN. (2011)

Las referencias al personaje de Adolfo Suárez también se presentan en la novela acordes a la idea de un obstáculo a derribar y, aunque no es el único que recibe el epíteto de *un árbol caído*, resulta ser el que más frecuentemente se ve asociado con esta imagen. Adolfo Suárez es el que, por no pactar, tuvo que ser quitado de en medio, y las referencias a este están siempre acompañadas de un tono casi elegiaco (evidentemente irónico), como cuando se habla del “acoso y derribo del presidente Suárez, aquel árbol caído” (Reig, 2015, p. 165). Como veremos en el apartado siguiente, la sistematicidad de estas alusiones constituye, como en otras novelas de Reig, una estrategia narrativa que vincula el uso de la reflexividad con una dimensión ideológica.

Conforme a lo señalado, de esa serie de pactos se desprende una idea paradójica que es trabajada a lo largo de la novela y resulta fundamental para la tesis del autor. Sucede que esos “matrimonios amigos” los que escriben la historia reciente como hijos de la Transición, obteniendo premios, haciéndose referentes de opinión, como el Pablo Poveda de la novela —palmario trasunto ficcional de varios escritores bienpensantes en las antípodas reigianas—. Son aquellos, paradójicamente, los que menos argumentos tienen para arrogarse dicha potestad narrativa<sup>98</sup>. “Esta burguesía de izquierdas no nos puede contar nada”, diría Reig (2011), y, sin embargo, es la que cuenta la historia en la novela, lo que genera la necesidad de un contrapeso: la novela encargada por Lola a Johnny *in memoriam* de Javito. La misma contradicción la aprecia Sanz-Villanueva (2015) al señalar el origen y el destino final de esos *hijos de la Transición*, argumentando que la novela de Reig vale como “una implacable catarsis grupal” y como una muestra “del derrotero ideológico y humano de la promoción joven que combatió la dictadura en el tardofranquismo y ha terminado nutriendo las filas de la casta” (p. 13).

### 3.3.2. LUDICIDAD EN CLAVE

Analicemos ahora algunas de las principales formas que adopta la reflexividad en relación con un propósito lúdico, atinente a los aspectos formales del discurso y la narración y, por otra parte, a las posibilidades extrovertidas de una reflexividad comprometida, cuyo énfasis recae en el vínculo entre la literatura y el mundo de las ideas, en este caso la deontología y la política.

Desde el comienzo de la novela, a través de su tematización, advertimos el vínculo con el juego, que puede rastrearse, primeramente, a nivel paratextual, con la

---

<sup>98</sup> Como lo apunta Sanz-Villanueva (2015), este recurso tiene cierto recorrido en la literatura contemporánea española, ya que, aunque con diversidad en el detalle, “así lo hicieron Vázquez Montalbán en *Los alegres muchachos de Atzavara* y Rafael Chirbes en *Los viejos amigos*” (p. 13). Cabe señalar que este influjo puede venir de las novelas de Updike, Yates o Cheever, en las que se relata un similar *modus vivendi* de la clase media acomodada durante la administración de Gerald Ford (Zanón, 2015). A nivel temático, la reflexividad está presente sutilmente en esas isotopías.

selección de uno de los acápites que recupera una reflexión sobre el ajedrez de parte del legendario maestro cubano José Raúl Capablanca:

De nuevo tenemos aquí una conexión directa entre la apertura y el final. El hecho es que esa conexión existe en todos los casos; pero no se manifiesta siempre de manera tan clara y evidente como en los casos que hemos indicado. (Reig, 2015, p. 4)

Tal y como sostiene Genette (1989) la paratextualidad tiene como característica fundamental el ser “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” (p. 11). Sin embargo, en este caso, esa distancia funciona de modo emblemático, como una insignia que señala desde la periferia textual la importancia que el polo lúdico (1.9.3.) cobrará en la obra, que se mantiene de principio a fin en relación con el ajedrez, anticipando incluso ese vínculo existente entre el principio y el final de la novela.

Según lo dicho, no solo el juego posee esa recurrencia a nivel de tematización — la novela comienza y termina con una partida—, sino que la trama también reitera parlamentos casi idénticos a nivel discursivo, aunque las piezas (los personajes) hayan cambiado, pasando de: 1) “Lo anunció Alejandro Urrutia en la primavera de 1979, sentados en la terraza del C.C. Palmeras, el club social de la urbanización El Tomillar: —¡Luis Lamana vuelve a España!” (Reig, 2015, p. 13); a 2) “Lo anunció aquella tarde del verano de 2003 Pablo Poveda en la terraza del Palmeras: —¡Luis Lamana se va a Estados Unidos!” (Reig, 2015, p. 302). Esa “conexión directa entre la apertura y el final” de la cita de Capablanca que “no se manifiesta siempre de manera tan clara y evidente” es la que descubre Johnny, como narrador de la novela, a pesar de las dificultades, pues, como le dice Lucas Lamana (su medio hermano), “todo está a la vista. Siempre” y “Sólo hay que saber mirar”, aunque se hallen “las distintas piezas muy alejadas unas de otras” (Reig, 2015, p. 298). Tales ejemplos son casi una puesta en ejecución del principio ajedrecístico de Capablanca, que se convierte así en una descripción autoconsciente de la propia novela.

Existen otras secuencias en las que el ajedrez es alegoría autoconsciente de la novela, haciendo de esta en su conjunto un gran juego, por funcionar, igual que este, con reglas similares. Del Johnny narrador sabemos que, además de terminar escribiendo la novela que estamos leyendo, en un claro proceso de autogénesis, ha escrito otras obras vinculadas al *juego ciencia*, lo que genera una aún más enfática sinergia entre literatura y ajedrez. Una de esas obras (que no conocemos a nivel metadieético) posee un título que representa una clara alusión al juego: “Publiqué mi primera novela *Las blancas ceden el centro* en 1988” (Reig, 2015, p. 284). El título de esa narración se vincula también con la acción de la novela marco, pues funciona como reflejo de lo que sucede en la partida entre Alejandro Urrutia y Pablo Poveda, con el retroceso de las fichas albas del segundo en favor de las negras del primero, lo que hace de la derrota de Poveda un suceso inminente: “Aquellos jaques y el mate final eran ya tan inevitables” (Reig, 2015, p. 292).

Además de la tematización del ajedrez en la partida de Pablo y Alejandro y de la relación existente entre esta y la trama de la obra, encontramos otra referencia en la partida que Johnny lleva a cabo durante el periodo de lectura, investigación y posterior escritura de su novela (que, a la sazón, se revela *autogenerativa*) triplicandola presencia en relación con el juego:

Ayer mismo enviaba la jugada n.º 31 de la partida por correspondencia que mantenía con Antonio Orejudo en el StonyBrook Open Postal Chess Tournament. Aunque . . . salta a la vista que Orejudo tenía un mate en tres, tras conocer la noticia, en un gesto de cortesía y amistad, abandonó y le concedió la victoria al que fue su adversario durante décadas. (Reig, 2015, p. 186)<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Curiosamente para el lector, la partida que Johnny lleva a cabo por correspondencia representa un claro guiño autoficcional, pues, el autor empírico Antonio Orejudo Utrilla mantiene con Rafael Reig una relación de amistad y también los vincula una partida de ajedrez de similares características. En un peritexto de la novela de Orejudo *Un momento de descanso* (2011) —que puede considerarse también de esta, según la noción de Genette (1989) de tal derivado paratextual— Rafael Reig cuenta para el periódico ABC cultural que existió entre ambos escritores un duelo similar: “como lo prueban dos maletas de cartas en las que mantuvimos (entre otras confidencias y rivalidades) una encarnizada partida de ajedrez por correspondencia” (Reig, 2011). Además de la referencia al autor empírico, la dirección de la institución en la que se celebra la partida coincide, a nivel biográfico, con la de la State University of New York at Stony

De las tres formas de tematizarse la presencia del ajedrez en la novela, la más importante es la que tiene incidencia a nivel diegético, pues, además de estar totalmente integrada a la trama, según lo dicho, la refleja y complementa, ya que a través de algunas digresiones del narrador advertimos que el proceso de escritura de la novela coincide, o es equivalente, con el de la partida disputada entre Alejandro y Pablo. Lo interesante es que el propio Johnny lo advierte: “me di cuenta de que ese era el comienzo, aquella partida de 1979 era el mismo juego que Lola me había pedido que escribiera” (Reig, 2015, p. 57).

Esa partida, consecuentemente, irá funcionando a lo largo de la obra de manera especular, duplicando las cualidades de la novela, a través de cada una de las imágenes incrustadas sistemáticamente en los comienzos y finales de cada capítulo, dejando constancia de cómo, a nivel de la realidad de los personajes, “los empecinados errores del juego se han reproducido en el espejo de la vida” (Sanz Villanueva, 2015, p. 13) de los personajes, al punto de que uno y otro se mimetizan en la voz del narrador de principio 1) a fin 2): 1) “Aquella tarde de primavera, en 1979, cuando empezó el juego”, 2) “pretendía anunciar mi decisión de acabar el juego, de derribar mi propio rey” (Reig, 2015, pp. 24, 241).

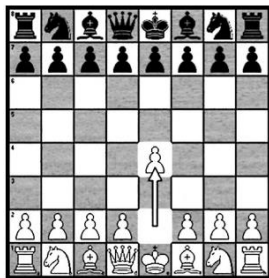
Es posible realizar una equivalencia más en relación con los distintos reflejos que el juego propicia a nivel de la trama, pues, además de reflejar la novela en términos lúdicos, de manera concreta lo hace con las distintas fases o etapas de la Transición, el gran tema de la obra. Esto queda evidenciado en la selección de términos que el narrador utiliza para hablar de ese momento histórico refiriéndose a la partida, ya que, apelando a la polisemia, palabras como *apertura* pueden aplicarse tanto al juego como al inicio de la democracia, como se aprecia en la siguiente imagen en la que se

---

Brook en la que Reig y Orejudo se desempeñaron (aunque no simultáneamente) como investigadores predoctorales, propiciando, una vez más, ese juego a medio camino entre la realidad y la ficción.

evidencia que no es la partida que mantienen Pablo Poveda y Alejandro Urrutia la que está siendo televisada<sup>100</sup>. Así se demuestra en la siguiente imagen:

Para ellos era un nuevo comienzo, esa apertura de la que no paraban de hablar en televisión: el peón de rey de las blancas que avanza dos escaques hasta e4. 1. e4.



De esta manera, queda en evidencia cómo el texto literario, a través de las imágenes sistemáticas del juego de ajedrez, funciona como puente para explicar un momento histórico que marcó a toda una generación, como reflejo de dicha dimensión ideológica. Así lo ve también Carlos Zanon: “Una partida de ajedrez mal jugada por ambos contrincantes sirve a Rafael Reig. . . para explicar esta historia generacional que es *Un árbol caído*” (2015).

La partida de ajedrez a la que aludimos también puede estar representando una advertencia respecto a las relaciones entre ficción y realidad, pues el triunfador en el juego, Alejandro, termina perdiendo rotundamente en la vida, siendo asesinado, mientras que Pablo, aunque derrotado al ajedrez, logra triunfar como hombre del sistema, galardonado incluso con el Premio Planeta. Las analogías que pueden trazarse entre este último con otros escritores —coetáneos a Reig— resultan más que plausibles: “Él, Muñoz Molina, Javier Marías y algún otro son indiscutibles: les esperan la Academia, los premios y la fama (que ellos dirán que nunca fueron su ambición” (Reig, 2015, p. 214).

---

<sup>100</sup> Creemos necesario señalar que el procedimiento que consiste en introducir imágenes de la progresión de una partida de ajedrez dentro de la obra fue utilizado de manera casi idéntica por Fernando Arrabal en su novela *La torre herida por el rayo* (1983), aunque sin las connotaciones alegóricas que aquí exponemos.

Sirven de apoyo a lo expuesto las palabras del propio autor, quien, al ser consultado sobre el asunto, justifica dicho vínculo de la siguiente manera:

—¿Se parece el ajedrez a las estrategias que han de seguirse para construir una novela? ¿Y a las estrategias que utilizamos en nuestra vida diaria?

—Tanto se parece que ahora lo van a enseñar en los colegios. El ajedrez es despiadado porque no admite justificaciones: si pierdes es que has cometido un error. El ajedrez enseña a mirar, nos da una nueva mirada, igual que la novela. En cuanto a la estrategia y la táctica, el ajedrez nos enseña lo mismo que la vida: la única estrategia es matar al rey. Como decía Humpty Dumpty, lo importante no es qué significan las palabras, sino quién manda aquí. (Reig, 2015)

Esta cita parece profundizar en esa inclusión de la modalidad lúdica, primero, en torno al ajedrez y, de manera extensiva, de la ludicidad como recurso (y como *polo*, según las prácticas de nuestro modelo) en la obra de Reig, en términos generales. Además, evidencios modos que tiene la reflexividad de extrovertirse desde los muros de la literatura hacia la realidad y, de manera refleja, desde la lógica del juego a la de la vida.

### 3.3.3. OTRAS FORMAS ENCUBIERTAS DE LLAMAR LA ATENCIÓN

Hemos mencionado que el carácter autoconsciente de la novela puede manifestarse tanto alegóricamente, a través del juego como descripción *en paralelo* de la propia obra, como mediante una declaración del narrador en el plano discursivo por medio de instancias diegéticas que tienen que ver con una reflexividad narrativa, donde, por ejemplo, un personaje manifiesta su condición de tal, o bien, a partir del juego especular y la tematización entre ajedrez y vida, o *vida como juego*, que permite profundizar en la relación entre realidad y ficción.

Existen otras formas de llamar la atención sobre el carácter de constructo del texto que estamos leyendo. Una de ellas son las repeticiones que se dan de manera sistemática y hacen de su presencia constante un elemento llamativo que, en su reiteración, suelen traer aparejada una intencionalidad hermenéutica. Ese procedimiento, frecuente dentro del repertorio reigiano, se observa cuando recurre a la

autocita del más importante de los paratextos: el título de la novela. En este caso, el sintagma nominal *un árbol caído*, con mínimas variantes, se reitera en parlamentos del narrador o de los personajes y casi siempre en relación a uno de los actantes secundarios más importantes, el del ex presidente Adolfo Suárez que, convertido en héroe de la Transición (ironizado por Reig), aporta densidad al marco histórico. Sin embargo, el reflejo constante de dicho sintagma servirá como símbolo del fracaso de todo el proceso transicional, metonímicamente representado en la *caída* de Suárez, lo que conecta el uso de la reflexividad con el correlato político-ideológico. Veamos algunos casos: a) “el acoso y derribo del presidente Suárez, aquel árbol caído” (Reig, 2015, p. 165); b) “—Suárez se parece demasiado al pueblo español, está muy cerca de nosotros, siempre será el chuletón de Ávila a medio hacer, por eso nos da miedo. Es un árbol caído, pero, ¡ojo!, que aún podría caernos encima” (Reig, 2015, p. 169); c) “ya no era más que otro árbol caído” (Reig, 2015, p. 182). Lo importante, además de la evidente relación que cualquier obra suele mantener con su título, es el hecho de que el título sea una *fórmula popular* que se reitera (con matices y variantes) para dar cuenta de la caída en desgracia del primer presidente de la transición democrática, a la vez que nos recuerda, como lectores, su carácter paratextual, concienciándonos de su condición lingüística, ya que dichas repeticiones se hacen cada vez menos plausibles y, por tanto, más evidentemente artificiosas, suponiendo con tal gesto una serie de sutiles epifanías metaficcionales que revelan la naturaleza de constructo del texto.

Otra de las formas con las que puede llamarse la atención sobre la condición artificiosa del discurso son las coincidencias, muchas veces construidas también a partir de una repetición, y que no se perciben sino como un abuso formal, un dislate intencional o una suerte de llamador textual que nos hace advertir dicha condición. En *UAC* las coincidencias (aparentes, claro está) ocurren, por ejemplo, en el final de algunos capítulos que concluyen de manera casi idéntica a como comienzan los siguientes, expresando una continuidad donde las convenciones (formales, capitulares) han de señalar un límite. Este recurso lo veremos también en otra novela de Reig (*Lo que no está escrito*) con idéntico propósito, dar un indicio de ficcionalidad, como acaece



en *UAC*, entre el último enunciado del capítulo 29 y el primero del 30: “—Qué penas, Johnny —dijo —cuánta pena” (Reig, 2015, p. 245); “Qué pena daba Pablo, cuánta pena” (Reig, 2015, p. 247). De este modo, incluso aún más evidente con el cambio de personaje, el encadenamiento parece poco admisible, excepto como un marcador autoconsciente encubierto. Si tuviéramos que nombrar el recurso, jugando con nuestras propias definiciones, diríamos que es una suerte de *anadiplosis metaficcional*, puesto que, a nivel retórico, coincide con dicha figura de concatenación, que consiste en la repetición de las mismas palabras al final de un verso y al comienzo del siguiente.

En la lista de formas encubiertas está incluida también la ya mencionada simetría existente entre el comienzo de la novela y su final, referida en relación a la ludicidad, que gira en torno a la declaración de llegada y despedida del personaje de Lamana, que tiene lugar en el mismo club social de la misma urbanización y a través de un enunciado sintácticamente casi idéntico, aportando una ostensible circularidad a la historia.

Si hemos de mencionar otra manifestación encubierta de autoconciencia (cercana a la autocita ya aludida) es la que hemos dado en llamar, siguiendo la estela de Pardo, *epifanía intertextual*. Entendemos por esta todos aquellos intertextos que, aunque introducidos como citas solapadas, no entrecorilladas ni anunciadas a través de ninguna fórmula aparente, cuando se hacen un lugar en la novela, ya dentro del parlamento de un personaje, ya como parte del discurso del narrador, dan cuenta de una ligazón intertextual que resulta difícil de ignorar, que se percibe, paradójicamente, ajena a la obra que leemos, pero cercana, por tratarse de un intertexto que forma parte de “la reserva cultural universal” (Riffaterre, 1978, citado en Doležel, 1999, p. 281), por pertenecer a textos clásicos dentro de un género o tradición determinados, a medio camino entre la cita y la alusión de las que habla Genette (1989), resultando un epítome de lo metaliterario. Evidentemente, no todos los intertextos son *epifanías intertextuales*, ya que, para serlo, además de cumplir con las características antes mencionadas, no deberán tener una mera función ornamental o de carácter erudito, sino expresar una ligazón intertextual que sea determinante para la interpretación de la obra en la que

aparecen, estableciendo una suerte de cláusula hermenéutica, como sucede con la picaresca, por ejemplo, para el caso de *UAC*, cuyo vínculo genérico condiciona nuestra lectura de la novela, como el propio autor lo deja en claro con su visión del proceso histórico como una acción llevada a cabo por dos pícaros, Adolfo Suárez y Felipe González, según lo explicamos más adelante.

Según lo comentado anteriormente, la primera de las epifanías se refiere al *Lazarillo de Tormes* y la segunda al *Quijote*, concretamente al popular episodio de la Cueva de Montesinos. La primera resulta relevante porque la picaresca lo es dentro de la novelística de Reig, como veremos con el análisis de su influjo en la novela negra, o como demostramos a nivel de reescritura con el estudio de *Para morir iguales* (3.7.). Por tal motivo, la relación intertextual cala hondo en *UAC*. La cita concreta es importante porque anticipa un cambio de rumbo dentro de la trama de la novela y juega con el suspense a la vez que se complementa con la autocita del título de la obra: “Aquel sábado Suárez todavía se hallaba en la *cima de toda buena fortuna*. Muy pronto no sería más que un árbol caído” [el subrayado es nuestro] (Reig, 2015, p. 47). Este vínculo picaresco ha sido señalado por Reig —con ironía y casi en los mismos términos— en una entrevista en la que fue consultado sobre las consecuencias de la Transición en el presente: “Ahora estamos en la cima de toda buena fortuna, como Lázaro, que era pregonero, en aquella época el oficio más vil después de verdugo” (Reig, 2015).

La segunda epifanía que comentamos por su vínculo intertextual es la que acaece a partir de lo que podemos llamar la primera gran transformación del personaje de Lamana, figura central en la novela, por recaer en él casi toda la intriga, y que parece funcionar como bautismo de fuego, por formar parte de la consolidación del oscuro y complejo vínculo que aquel mantiene con Lourdes, una mujer con síndrome de Down que se convertirá en su esposa. La intertextualidad es significativa porque al aludir al episodio de la Cueva de Montesinos en ese preciso momento, parece vincular al personaje de Lourdes para el resto de la historia con un mundo a medio camino entre la realidad y la fantasía, a través de descripciones más acordes a un universo feérico, que sirven para ocultar la verdadera condición de este actante, que no se

conoce sino hasta el final de la novela. Describe Reig (2015) al personaje de Lourdes con un “inconmensurable tamaño” (p. 138), que era “la más corazonadora de las criaturas” (p. 141) sobre cuya cabeza “gravitaba un remolino grisáceo, una luz de estaño, nebulosa y movediza” (p. 170) y que “resultaba difícil dejar de mirarla” (p. 171). La descripción se complementa con un intertexto del que puede fundamentarse un vínculo de raigambre cervantina que el autor inserta para contar la primera relación entre ambos personajes:

Aunque atemorizado por los alambres de aluminio, Luis cerró los ojos . . . y como una tumba descendió al mundo de las sombras, donde permaneció, según su propia cuenta, tres días y tres noches y vio tantas cosas admirables y otras espantosas que al abrir los ojos ya no pudo o no quiso volver a ser la misma persona. [el subrayado es mío] (Reig, 2015, p. 236)

En el célebre episodio cervantino se parodia un *topos* literario como la *catábasis* (descenso) al mundo de los muertos (popular en la literatura clásica grecolatina) que, a nuestro entender, está siendo también parodiado por Reig (el episodio, además del tópico). Sostenemos esto, y con ello, nuestra convicción de que se trata de una *epifanía intertextual encubierta*, por una serie de coincidencias que comienzan con ese descenso. A ello podemos sumarle que, tal y como versa el subtítulo del capítulo cervantino en cuestión (XXIII), aquel trata también “De las admirables cosas” que don Quijote vio en la Cueva de Montesinos. Se nos dice, además, como en la cita de Reig, que la valoración del tiempo es completamente subjetiva en ambos descensos, pues, así como Luis permaneció “según su propia cuenta”, don Quijote hizo lo propio, aclarando “a mi cuenta”, para luego coincidir ambos en la duración de dicho trance; para el caso de Luis, sabemos que permaneció “tres días y tres noches” y para el de don Quijote, el caballero andante cuenta: “allá me anoheció y amaneció y tornó a anohecer y amanecer tres veces”. Podemos agregar otra coincidencia (o correspondencia) intertextual que refuerza nuestro punto. Reig nos cuenta que Luis “cerró os ojos” para emprender su trance amoroso, y don Quijote, cuando es sacado de la cueva, también se

encuentra en idéntica situación: “traía cerrados los ojos”, lo que intensifica incluso el vínculo con lo onírico de ambos episodios<sup>101</sup>.

Aunque algunas de las epifanías intertextuales pueden coincidir con las *epifanías metaficcionales* a las que aludimos en diferentes momentos de esta tesis o bien ser una subespecie de estas últimas cuando el intertexto resulte una innegable revelación del carácter ficticio del texto que estamos leyendo, no todas las epifanías intertextuales son, sin embargo, metaficcionales, pues no todas funcionan a nivel autoconsciente, según lo dicho. Más adelante damos cuenta de algunos casos en los que esta comunión sí resulta ostensible.

#### 3.3.4. EXTROVERSIÓN Y COMPROMISO

Ya hemos mencionado en esta tesis la importancia de la reflexividad extrovertida, la que trasciende los muros del narcisismo textual y termina resultando vital para afianzar la conexión entre ficción y realidad, entre literatura y vida. En *UAC* la reflexividad se extrovierte para dar cuenta del compromiso político de una generación con la historia reciente de su país, utilizando la literatura como analogía de la vida y del momento histórico específico. De este modo se logra resemantizar el relato de la Transición, pero a través de la intrahistoria de esos matrimonios amigos de los que habla la novela y que, evidentemente, representan la transición personal de miles de españoles que, por diversos motivos, se acomodaron a la historia y dejaron de lado muchos de sus ideales de juventud y militancia, eligiendo simplemente un camino que diera sentido a lo transitado, como lo pretende el personaje de Lola al pedirle a Johnny que escriba la novela. Con tal acto, la reflexividad permite, a nivel de la trama, dar sentido a toda la historia y al drama familiar (y, por extensión, de todo el grupo de amigos), poniendo en papel, ordenando en un discurso, aquello que hasta el momento era desorden. Esto puede extrapolarse, según lo planteamos en el capítulo segundo, como una necesidad que identifica a la generación de Reig, la de reconstruir el pasado del que no pudieron ser protagonistas (por *intempestivos*) los miembros de su

---

<sup>101</sup> Consultado en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/clásicos/quijote/edición/parte2/cap23\\_02](http://cvc.cervantes.es/literatura/clásicos/quijote/edición/parte2/cap23_02).

generación, a los que les ha tocado reconciliarse con la historia a partir de su revisión y reelaboración ficcional, demostrando el valor que la ficción narrativa tiene al respecto.

A nivel de extroversión, nos hemos referido a las cláusulas de lectura que la novela propone a través de distintas analogías que nos permiten calificarla como novela ideológica, y, por ende, como “una excepción en un panorama literario dominado por la ‘novela a ideológica’”, entendiéndose por esta la que “reproduce la ideología dominante del capitalismo avanzado: que vivimos en el mejor de los mundos posibles, un mundo perfecto y acabado, sin conflictos, en el que no pasa nada, o donde lo único que pasa se localiza en el interior, en el yo” (Becerra, 2013, citado en Sánchez Zapatero y Reyes Martín, 2018).

Hemos constatado los paralelismos establecidos entre el personaje de Adolfo Suárez y la picaresca, concretamente con el *Lazarillo*, pero estas equivalencias también están presentes en relación a otro de los personajes históricos centrales de la Transición: el ex Secretario General del PSOE y otrora presidente del Gobierno, Felipe González. Esa relación se aprecia con la comparación que Reig hace entre el ex mandatario y el personaje central de la célebre novela picaresca de Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache*. En relación a este vínculo entre picaresca y Transición, el autor ha dicho que esta no se entiende sin aquella y sin considerar que “no es más que el resultado de las fortunas y adversidades de dos pícaros, el clásico pícaro castellano (como el Lazarillo), que fue Adolfo Suárez; y el . . . pícaro sevillano (a la manera de Guzmán de Alfarache), que fue Felipe González” (Reig, 2014)<sup>102</sup>. Queda en evidencia la conversión del primer presidente del retorno democrático en personaje literario y la carga semántica de las epifanías que mencionamos. Sucede que este vínculo entre política y la picaresca es reiterado a lo largo de la novela sistemáticamente, haciendo del género español por antonomasia una guía de lectura de los actores de la Transición, como se aprecia en la siguiente cita que, a su vez, incluye otra epifanía intertextual, evidente en relación al asunto y las maneras acomodaticias del ex mandatario de origen andaluz, combinando la alusión entre el *Guzmán* y el *Lazarillo*:

---

<sup>102</sup> Una respuesta similar desarrolló el narrador cuando lo entrevistamos personalmente (Anexo 1).

En el PSOE, el secretario general, Felipe González, ya había preferido la reforma y el consenso a la ruptura con el régimen de Franco, y empezaba a arrimarse a los buenos, para lo cual tenía que desprenderse del lastre de la ideología, a fin de consolidarse como “alternativa real de poder” . . . Lo hizo mediante una de sus trapisondas de trilero sevillano: su dimisión, que se produjo ese mismo año de 1979, en mayo, en el XXVIII Congreso del Partido. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2015, p. 47-48)

La referencia a González —como la de Suárez— permiten identificar claramente a los personajes históricos con los ficticios, para que las fronteras entre realidad y ficción den la impresión de retroalimentarse constantemente, tal y como lo cree el mismo Reig (conforme a su teoría estereoscópica).

Los matrimonios amigos que integran el conjunto de personajes centrales de la novela se refieren a sí mismos como “Nosotros... Los que nacimos en el 42”, y agregan que “es un *gap* de generaciones”, y luego, empáticos, que “—Felipe es del 42” (Reig, 2015, p. 215). De esta manera, los personajes ficticios también comenzarán a actuar a imitación de los reales, para aplicar esa misma lógica en su accionar, pero en este caso, desde la vida hacia la literatura; no ya en una autorreferencia intramural, sino a extramuros de la disciplina, entrando en la lógica del mercado editorial y las premiaciones, como se ve en el mimetismo y adoctrinamiento que sufre el personaje del novelista Pablo Poveda con el sistema:

Esa misma ‘ética de la responsabilidad’ (que alguien resumió en medio folio para Felipe González) fue la que impulsó, frente a la ‘ética de las convicciones’, a Pablo Poveda a aceptar el Premio Planeta (y se borró de comunista, como predijo Lara) y luego a todos los demás a apoyar el referéndum sobre la OTAN en 1986. (Reig, 2015, p. 210)

Llegados a este punto se plantea otro asunto relacionado con la extroversión de las referencias a la literatura llevadas al plano del compromiso político, uno que se vincula con la noción de *metaficción historiográfica* de Hutcheon. Al momento de problematizar la construcción del discurso histórico desde la ficción, se incluye también el problema del compromiso con la verdad en su vertiente tanto política como filosófica (ya sea a nivel existencial como ontológico). Este dilema trae aparejada la

discusión acerca de cómo producir un relato y, por consiguiente, de qué manera representar el relato de la Transición de manera fidedigna (o mejor aún, verosímil).

Para reflexionar sobre el carácter artificioso del discurso histórico presente en la obra el autor pone en primer plano el tema del héroe, lo que podría tomarse como una *reaparición* del mismo en la novela de la Transición. Esta estrategia se aprecia en las palabras del narrador al momento de construir el retrato de los protagonistas de su historia. Johnny comienza describiendo a ese grupo de amigos de una forma épica, con epítetos a la usanza de la epopeya clásica, expresados a través del hipérbaton (adjetivo/sustantivo), con nombres en aposición que ponen de relieve las características centrales de cada uno de sus miembros, construyendo un retrato que, por supuesto, terminará degradándose, exponiendo las fisuras de esa idealización. Se plasma así una visión que muestra los distintos puntos de vista:

Para mí todos eran héroes: Pablo, de ojos saltones y copioso culo; y su mujer, Alicia, aquella Cariátide de dorados bucles; Carlota Casares, la Caperucita Roja diminuta y elíptica; y su marido, Ricardo Ariza, de refinados modos y rígido dedo meñique; Alex Urrutia, el navegante imprudente, y Lola Salazar, de prodigiosos pechos. Todos me parecían de mayor tamaño que mi propia vida. (Reig, 2015, 24)

El narrador de la novela expone una primera visión que parece ofrecer una suerte de desproporción entre su persona y la de sus héroes, pero, a medida que avanza su investigación de los integrantes del grupo, la relación entre esa visión primera y la resultante —luego de recabar los datos necesarios para escribir su novela— contrastan enormemente. Nuevamente la dicotomía entre *story* y *History* que planteara Hutcheon (2013) tiene lugar, amén de no tratarse de un texto que pretende pasar por histórico asumiendo plenamente sus prácticas discursivas, pero sí posicionando al lector en una zona gris en relación a ambos niveles (el de la historia y el de la ficción). La figura del narrador/lector se presenta como trasunto del lector hipotético, quien puede identificarse con su nuevo punto de vista y su consiguiente reflexión sobre qué es el heroísmo y qué lugar ocupan estos personajes en la historia con mayúsculas, así como darse cuenta que la misma calificación de un personaje histórico como héroe, es en sí un constructo ficcional.

Según lo dicho, la voz narrativa debe confeccionar su propio esquema para la redacción de su obra, en la que también hay héroes (patriotas) y villanos (delatores), pudiendo ser uno de ellos su padre. A medida que la épica se convierte en farsa, los personajes, otrora descritos como héroes, alcanzan una dimensión humana en el último capítulo de la novela y, al igual que los personajes históricos (Suárez, González, Carrillo, etc), también se degradan sin poder evitar su decadencia. Aquello que al principio comulgaba con elementos característicos de la temática épica (nacional, gloriosa, heroica), hacia el final de la novela adquiere un color elegíaco, incluso a través de los mismos epítetos, degradados por el recuerdo y el contraste entre la mirada inocente del narrador (pre-narrativa, antes de haber comenzado a contar la historia) y la que se desprende de su propia transición (post-narrativa):

Solo me alcanzaban los ecos, el rumor de un viento . . . centauros y cariátides. Recordé los botines que llevaba Alejandro . . . recordé el único single que grabó el grupo de Javito, recordé los ojos saltones, las sólidas asentaderas y la ambición de Poveda, la frialdad amable de Ricardo y su dedo meñique . . . el gesto sombrío de Alicia. (Reig, 2015, p. 304)

Esta última imagen termina convirtiéndose en una reflexión acerca de la importancia de la novela como discurso, como relato que ocupa un espacio y aporta un sentido, adquiriendo un estatuto de verdad literaria, más allá de lo falso o verídico que pueda resultar a nivel histórico y del vacío de sentido que sobreviene cuando ese relato se derrumba y solo queda, como lo expresa el narrador, un *eco*<sup>103</sup>. En este sentido, la degradación del perfil heroico de los integrantes del grupo de matrimonios expone, a través de la reflexividad, la dimensión ideológica de la novela. Todos los que otrora tuvieron epítetos heroicos que los volvían, a los ojos del narrador, un espejo de conducta, a medida que sobrevienen las revelaciones realizadas por Johnny, van degradándose y con ellos su retrato literario, su prospografía junto a su etopeya. El

---

<sup>103</sup> Ya hemos mencionado anteriormente la importancia del principio de intensionalidad del que habla Doležel (1999), el cual, basado en la lógica de los mundos posibles, nos recuerda que esos mismos mundos ficcionales no son movidos por las fuerzas de lo verdadero o falso, sino de una verosimilitud estrictamente interna a su propio paradigma, en tanto que heterocosmos.



contraste entre presente y pasado se aprecia en el texto como evidencia de esa decadencia moral. Diríase, acorde a lo presentado en el segundo capítulo, que estamos ante una tematización de la *desaparición del héroe* de la que hablara Encinar (1990).

Según lo planteado hasta ahora, con la construcción y deconstrucción del retrato heroico de los miembros de la generación, la novela consigue “revisar el triunfalista discurso impuesto desde el poder sobre el proceso reformista de la transición”, a la vez que “pone de manifiesto algunas de sus principales taras” (Sánchez Zapatero y Reyes Martín, 2017). Con el retrato final del grupo de amigos Reig consigue dar un completo cierre a la estructura, generando un vínculo circular con el comienzo, ya que la narración se relaciona nuevamente con la partida de ajedrez, recordándonos, a su vez, a través del narrador, las palabras del acápite del ajedrecista Capablanca:

Seguí escuchando el eco de ese mundo desvanecido, hasta que entendí lo que me había pedido Lola . . . Lola quería sentido . . . nada tiene que ver con la victoria o la derrota: sólo aparece cuando hay un principio y un final, y se logra ponerlos en relación. Este es el final: 39. Dg3+”. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2015, p. 305)

Tanto en el juego, como en su reflejo —la novela— existe una necesidad de ordenamiento que logra satisfacerse con la certificación de un marco, de su inicio y su final, lo que representa un aporte de sentido, priorizando una verdad de índole literaria, es decir, la *verosimilitud*.

### 3.3.5. REFLEXIVIDAD, AUTOCONCEPCIÓN Y METANOVELA

Hemos mencionado el paralelismo existente entre la figura del narrador cuando asume el rol de investigador y la del lector representado cuando se refleja en aquél, a través de la lectura de los distintos documentos que Lola ha ido acumulando, generando archivos para que alguien (Johnny) cuente la historia de su hijo, Javito, el porqué de su muerte y también, de manera colateral, su propia historia y la del resto de los matrimonios amigos. De esta manera, como es habitual en Reig, tiene lugar una hibridación genérica que combina la novela histórica con elementos del policial e

incluso de la picaresca. De tal manera, Julián (“Johnny”) Atienza, hijo de Isabel Azcoaga y Andrés Atienza, se ve envuelto en la búsqueda, entre papeles y rostros familiares, de las pistas que lo lleven a descubrir no solo las causas de la muerte de Javito, sino también la identidad de su padre, y con esto el verdadero motivo del regreso de Luis Lamana a España, luego de décadas en los Estados Unidos: los turbios negocios relacionados con el lavado del dinero sucio proveniente del tráfico de drogas: todo un *thriller*, como los que suele escribir el mismo Johnny (y terminará escribiendo), según la lógica de la autogénesis narrativa.

Para hablar de novela autogenerativa, es decir, de una narración que se autoconcibe a sí misma poniendo de relevancia el tema de su propia escritura (Kellman, 1980), la obra de Reig da cuenta en su final de ese momento inaugural que consiste en reconocer que la novela comienza —en tanto que acto de escritura— en el mismo punto en que termina como acto de lectura: “Al despedirme de Lola, le prometí al oído que iba a escribir esta novela, la que me había pedido: su novela” (Reig, 2015, p. 306). En esta declaración de intenciones se puede apreciar un mecanismo de autoconfesión que expone el carácter autoconsciente central —y por tanto metaficcional— de la novela reigiana a través de una sofisticada *epifanía* que evidencia una reflexividad *primaria* (según las categorías de nuestro modelo).

Hemos ejemplificado a través de varias citas los distintos momentos en que el narrador declara tener el *deber* de cumplir con el encargo de Lola, lo que se aprecia a través del lenguaje mediante el uso del demostrativo “esta” en oposición al posesivo “su”, connotando este último una responsabilidad que no le pertenece. Pero el asunto central no es la reflexividad autoconsciente en tanto que declaración, sino su función de agente problematizador del conflicto a nivel de la construcción de la historia.

A lo largo de las más de trescientas páginas de *UAC* asistimos al problema que implica para el narrador la escritura de esa novela, pues, evidentemente, de manera indirecta, lo obliga a autoperibirse a sí mismo como parte de una gran trama que no alcanza a comprender, pero que lo interpela a nivel personal, ético, moral e incluso deontológicamente, probando si es realmente un narrador de fuste.

Ese proceso de creación y sus colaterales complicaciones se aprecian de manera recurrente en la novela, evidenciando las instancias de composición y su mecanismo mediante el ya aludido *work in progress*. El problema se inicia con el reconocimiento de varias incoherencias al momento de la *mise en place* de la información:

Lola mezclaba hechos y conjeturas, conclusiones abusivas y sospechas infundadas, pero en conjunto conocía bastante bien la vida de su hijo y sabía unas cuantas cosas que me sorprendieron, casi todas relativas a Luis Lamana. (Reig, 2015, p. 97)

A medida que Johnny avanza en su escritura van surgiendo problemas de diversa índole. Mediante la evocación autorreferencial el narrador/personaje indaga acerca del propósito y las intenciones que pueda tener Lola al solicitarle la escritura de la novela, exponiendo otra cara del problema, de índole *metanovelístico*: “¿Qué quería Lola? ¿Qué satisfacción buscaba, qué consuelo? ¿O sólo se trataba de descansar por fin? ¿Y qué quería de mí? . . . ¿Que escribiera una novela que sólo podría titularse *Crónica de una muerte anunciada*?” (Reig, 2015, p. 55). Esa muerte anunciada puede interpretarse tanto en relación con el deceso de Javito, como con la muerte de las convicciones de todos esos héroes antes nombrados (el grupo de amigos), pertenecientes a otra época, que han cometido su error trágico y, ante los ojos del narrador, han iniciado su caída, la que tendrá que ser escrita en su propia novela<sup>104</sup>.

Además de esos conflictos, el narrador nos participa de sus dilemas éticos: “en mi cabeza resonaba una galería de voces como si dieran vueltas en torno a una hoguera: ‘escribe la verdad’, ‘no hay deuda sin acreedor’” (Reig, 2015, p. 183); pero también técnicos, al tener que estar “leyendo novelas para estudiar posibilidades del estilo indirecto libre o copiar un poco a John Le Carré o a Graham Greene” (Reig, 2015, p. 185).

---

<sup>104</sup> Siguiendo los postulados de Pardo (2011) en relación a la anagnórisis metaficcional (1.6.) quizás pueda establecerse un paralelismo similar entre ese momento de la tragedia (según Aristóteles) en que el héroe reconoce su error (la hamartía), a partir del cual sobrevienen todos sus males, y el momento en que el narrador hace lo propio con su relato, a partir del cual se explicita que su condición discursiva y la necesidad de narrar dicha caída, de enmendar un error en su narración. ¿Podríamos hablar, acaso, de una hamartíametaficcional?

A medida que avanzamos en la lectura de la novela conocemos lo que el narrador va descubriendo no solo en los archivos que Lola le entrega, sino a través de la lectura de otros textos, como las novelas de Pablo Poveda, de las que se dice que “Todo sonaba falso . . . Los personajes eran de segunda mano, encontrados en Cortázar y arreglados con esparadrapo, máquina de coser y un poco de alambre” (Reig, 2015, p. 23). Esto se acentúa, sobre todo, a partir de las investigaciones extraliterarias, las que Johnny emprende a través de la indagación directa, producto de la experiencia, y que, dentro de ese proceso de autogeneración novelística también le suponen un desafío, tal y como se lo enrostra su némesis y medio hermano, Lucas Lamana: “No has querido enfrentarte a los detalles . . . A ti te asusta entrar en detalles” (Reig, 2015, p. 300).

A medida que Johnny evoluciona como narrador e investigador, su proceso indagatorio se fusiona con el creativo. De este modo, se enfatiza que el problema no será el de hallar la verdad de los hechos, sino crear una versión verosímil de los mismos. La dificultad también se aprecia a través del paralelismo entre literatura y ajedrez, ficción y juego: “Su hijo Javito había sido esa pieza mal colocada desde la apertura y que luego resulta imposible devolver a su sitio o defenderla en un extremo del tablero, y acaba costando la partida entera” (Reig, 2015, p. 95).

Según lo dicho, podemos concluir que la posibilidad de *escribir* la realidad que se encontraba vacía en relación a la muerte Javito demuestra el poder de la literatura, y se convierte en la nueva obsesión de Lola y Johnny, en la única partida que pueden jugar. Ya no les basta con saber la verdad, sino que buscan comprender la estrategia aplicada en ese gran juego: “Mientras no conociera la causa de aquella derrota, que era incapaz de atribuir a su propio hijo, no podía abandonar el tablero” (Reig, 2015, p. 95). Se hace palmario, una vez analizada la novela, que la literatura se presenta como el único reflejo posible y aceptable de la historia.

### 3.4. Metaficción, parodia y sátira. La trilogía policial de Carlos Clot

A partir del año 2002, al ver la luz la novela *Sangre a borbotones*, Rafael Reig da comienzo a lo que se convertiría, casi diez años después, con la publicación de *Guapa de cara* (2004) y *Todo está perdonado* (2011), en una trilogía policial en la que se plasma todo un cosmos literario con sus leyes, personajes y geografía particular: la de un Madrid anegado. Es precisamente esta una de las constantes que hallamos al momento de estudiar las tres novelas, amén de la diversidad de técnicas y propuesta narrativas que aquí abordaremos en relación con la reflexividad. Otra presencia invariable es la del personaje de Carlos “Charlie” Clot, un investigador privado, ex policía, que cumple de manera paródica con las prerrogativas de los clásicos protagonistas del género. Por un lado, posee algunos de los rasgos característicos del detective clásico del *hardboiled*, a lo Dashiell Hammett, y por otro, se acerca al arquetipo del Philip Marlowe creado por Raymond Chandler, un personaje melancólico, irónico y, en ocasiones, hasta cínico, con trazas de idealismo y honradez que, no obstante, deberá sacrificar en varias ocasiones, en pro del bien propio o del de sus afectos, como sucede cuando la vida de su hija corre peligro.

Antes de comenzar el análisis resulta interesante referirnos a la génesis de la trilogía, pues el propio Reig al aludir a esta expone los motivos que explican la presencia de la reflexividad en las obras: “Un día que estaba más aburrido que de costumbre me puse a escribir a mano, en un folio, una parodia de las novelas de Chandler” (Reig, 2013). Esta referencia será vital para comprender, precisamente, el influjo de la parodia como vehículo de la reflexividad.

Otro aspecto presente en la trilogía es la confluencia de múltiples géneros literarios. El autor ha hecho algunos comentarios autorreferenciales que, en clave irónica, también dan cuenta de la gestación de sus novelas: “a cierto majadero se le ocurrió hacer una novela negra en una Madrid navegable, mezclando el género con el del Oeste, de la misma manera que lo hacía Marcial Lafuente Estefanía” (2013). Al momento de crear su propia cosmogonía narrativa, el autor ha vinculado su origen con

la ficción, refiriéndose también al cine y no solo a la literatura para justificar ciertas decisiones creativas: “el origen de todo ello fue la pereza: quería escribir una novela negra pero no sabía cómo funcionaban las investigaciones policiales en España. Conocía películas y novelas negras norteamericanas, entonces lo más cómodo era hacer de España una colonia norteamericana” (Reig, 2017, p. 4).

A nivel architextual, podemos decir que el género negro resulta el vehículo ideal para un doble ejercicio de reconstrucción y revisión de un momento histórico fundamental en la historia de España: la Transición. Esto sucede no porque las novelas estén ambientadas en aquella época, sino porque la génesis sociocultural y geográfica de ese Madrid que el autor plantea tiene su origen en aquel momento en el que España, en la ficción, pasa a ser parte de los EE.UU, el español es relegado a la categoría de segunda lengua y la ciudad debe ser anegada por el agotamiento casi absoluto del petróleo, dando lugar a un escenario postapocalíptico. Los motivos que llevaron al autor a la creación del distópico escenario madrileño son también los que permiten la existencia de una ciudad más literaria que real, y con ello más receptiva a la presencia de la reflexividad. Así lo explica el autor:

Para mí la ciudad de Madrid no existe, es imaginaria . . . Entonces, si todo es imaginario, ¿por qué no podría imaginar todo lo que me dé la gana? Siempre quise escribir una novela negra con prostitutas, en un puerto, con marineros. Entonces, pensé que podía inundar la ciudad. ¡No cuesta mucho dinero: basta con tener papel y un bolígrafo! (Reig, 2017, p. 3)

Podemos argumentar que el haberse valido del género negro como molde principal resulta la mejor decisión para el proyecto narrativo de Reig, pues aquel, desde sus orígenes, “se ha caracterizado por su diversidad y su camaleónica capacidad de adaptación” (Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2014, p. 17).

#### 3.4.1. PONGAMOS QUE HABLA DE MADRID: CALAS PARA LA INUNDACIÓN

Si antes hicimos una introducción general, es necesario ahora reparar en algunos aspectos de la geografía distópica reigiana que serán fundamentales al

momento de comprender cómo funciona la reflexividad y, específicamente, la parodia como uno de los vehículos elegidos para tal fin.

¿Qué Madrid es ese que Reig ha construido por medio de su fantasía? Una ciudad que combina escenarios reales, claramente identificables para el lector (sobre todo para el madrileño), con otros de naturaleza puramente ficticia. Así pues, nos encontramos con que, una vez agotadas las reservas de petróleo y con la ciudad anegada por el mismo motivo, el popular paseo de la Castellana se ha convertido en la línea divisoria entre dos distritos representados por la RiveDroite, donde viven “los acaudalados ricos . . . de los chalets acorazados del norte” y la Rive Gauche en la que “el cambio cultural más relevante e imprevisto en un siglo ha sido la aparición de las tiendas de los chinos” (Reig, 2011, p. 219).

El Madrid distópico de Reig expone varias fracturas que en la novela serán capitalizadas a partir de esa geografía anfibia, de izquierda y derecha (geográficas y políticas), así como de una *superficie* y un *debajo* del agua de naturaleza simbólica, que sin demasiado esfuerzo podemos vincular con el popular concepto junguiano de *inconsciente colectivo*, como lo demuestra el siguiente fragmento:

Acodado en el alféizar, veía los veleros amarrados en el puerto y el transbordador de bicicletas que unía Génova con Goya. El Canal Castellana atravesaba la ciudad de norte a sur y ya se había convertido en la principal vía de comunicación entre el centro y el resto de la península. También era un lugar apropiado para depositar a los sabihondos, los entrometidos, los deudores y los bocazas, todos con sus correspondientes zapatos de cemento. La policía lo dragaba cada pocos meses, lo que resolvía aproximadamente la mitad de los casos de desaparecidos que teníamos pendientes. (Reig, 2002, p. 9)

Según lo expuesto, es posible sostener, como hace Sanz-Villanueva (2012), que lo esencial “para fundar un territorio novelesco” radica en su potencial connotativo: “Por eso la ciudad novelesca del realismo es simbólica, además de real. Casi siempre un símbolo moral” (p. 15). Este hecho será vertebral para la manifestación de la reflexividad extrovertida en las tres novelas que aquí analizamos.

Otro elemento vertebral en las novelas que tiene relación con esa mixtura de una geografía real con una ficticia, potencialmente simbólica, lo constituyen las

referencias toponímicas. Reig ha tenido la capacidad de construir un Madrid que combina hábilmente los nombres de distintas zonas clave de la ciudad (avenidas, barrios, paseos) en los que ambos planos ontológicos confluyen. Dicha utilización de la toponimia representa una plataforma más para la manifestación de la reflexividad, ya que aquellos nombres funcionarán como un tipo de marcadores autoconscientes encubiertos, pues la falta de plausibilidad onomástica de algunos hará que se entiendan inmediatamente como un juego, un guiño al lector, y un desafío a las convenciones del pacto ficcional. Así lo advierte Castro Picón: “The key reference in *Sangre a Borbotones* is primarily carried by the constant use of toponyms . . . He builds a Madrid brutally transformed, while still attached to its referent by means of nominal allusion” (2019, p. 114). Dicha ilusión no puede sino evocar los espacios del Madrid real que constantemente cortocircuitan en la mente del lector con los de la ciudad imaginada de Reig: “los chalets de los Recintos; Aravaca, Pozuelo, Puerta de Hierro: viviendas blindadas y jardines con estanque” (Reig, 2002, p. 9), “el malecón del Prado hasta Puerto Atocha”, “la dársena de Delicias” o “la estatua de Isla Cibeles” (Reig, 2011, pp. 19, 46).

Además de los espacios geográficos, de gran importancia en relación con la acción narrativa de cada novela, también resulta medular en la construcción del marco el manejo de la temporalidad. Si bien es posible afirmar —por distintas alusiones particulares— que cada obra evoca una contemporaneidad cercana al momento de su publicación, en las tres obras se viaja constantemente al pasado, a ese pasado transicional. De este modo, se acentúa la fragilidad y subjetividad de la percepción histórica al combinar los lugares reales con su versión ficticia, sumergida (literal y metafóricamente, como el pasado), haciendo posible la revisión historiográfica. Se enfatiza con esto el poder de la narración (de la ficción) en la creación de la historia, reconociendo, indirectamente, que esta, en tanto que discurso, también lo es.



### 3.4.2. UNA PÍCARA PARODIA PERIPATÉTICA

Analícemos ahora más detenidamente la importancia de la parodia como vehículo fundamental de la reflexividad en esta trilogía. Primeramente, debemos precisar qué entendemos por tal género, para así conjeturar su función dentro de la obra de Reig. Por otra parte, es pertinente revisar el vínculo tradicional de aquella con la reflexividad.

Tomando como punto de partida a Genette (1989) ubicamos la parodia como una de las seis formas hipertextuales derivadas de los cruces entre las relaciones (transformadora o imitativa) del hipotexto con el régimen (lúdico, satírico, serio) de cada una. En su caso hablamos de una forma de naturaleza transformadora que se caracteriza desde sus orígenes por tomar como punto de partida la imitación de ciertos motivos (formas, convenciones, géneros) y transfigurarlos —a través de una estrategia cómico-humorística— en una versión lúdica de aquellos.

Según lo dicho, una constante existe desde los tiempos aristotélicos en relación con la parodia: el uso del humor. La comicidad resulta fundamental para este género, así como su función, a *priori*, eminentemente lúdica, amén del correlato crítico que a través de ella pueda ofrecerse. Si obviamos esta condición podemos generar una serie de confusiones que nos inducirían a pensar que casi cualquier forma de hipertextualidad puede ser considerada paródica, como lo propone Hutcheon en su *A Theory of Parody* (2000). Sin descartar de plano las ideas de la canadiense, no nos adherimos a su amplitud de miras para tal punto y preferimos el enfoque de Margaret Rose, que insiste en el efecto cómico de la incongruencia o distancia que caracteriza a la imitación paródica. En esta misma línea, Pardo (2010) sostiene que en la parodia, por oposición a la *reescritura* como forma seria de hipertextualidad transformadora, es condición *sine qua non* el componente cómico/humorístico y a sus intenciones eminentemente lúdicas, según el régimen genettiano antes aludido, amén de que existan gradaciones en el uso de dicha comicidad.

Para el caso de la trilogía de Reig, su dimensión paródica se asienta en el género policial y la novela negra, y específicamente, como lo subrayó el autor, en su

transformación humorística de las novelas de Raymond Chandler, pero también encuentra asidero en otros géneros como el western o, la picaresca. A este respecto, dice el autor que el origen de la novela negra es comparable con el de la picaresca, pues radica en “la crítica social, la crítica política, el compromiso frente a los problemas sociales”, pero, agrega, sin embargo:

. . . la concepción del espacio es muy diferente . . . la novela picaresca es una novela horizontal, una novela itinerante. El pícaro viaja a ciudades, cambia de amo, de trabajo mientras que en la novela negra, siempre tenemos un viaje vertical. Es un viaje social. (Reig, 2017, p. 2)<sup>105</sup>

Esta concepción se aplica perfectamente al Madrid de Reig, ciudad en la que el viaje del pícaro y el detective se fusionan acorde a la geografía distópica que el escritor ha construido<sup>106</sup>. El viaje de su detective, Carlos Clot, consiste en un errático y peripatético deambular por territorios que le son hostiles en contraste con la ciudad de sus recuerdos.

Con respecto a la parodia en sí y a su presencia concreta en las novelas de Reig, podemos decir que el elemento transformador, de naturaleza cómico-humorística y, en esencia, incongruente (conforme a las tres definiciones arriba expuestas), funciona, como plantea Vinals (2015), a nivel *intergenérico*, sin cargar las tintas contra las convenciones de un único modelo, sino desperdigando su espíritu lúdico-crítico de forma heterogénea.

Uno de los arquetipos que sufre las críticas es el retrato del *hard boiled man*, el clásico detective del *noir*. En la novela de Reig el detective Carlos Clot realiza sus pesquisas desplazándose de un lado a otro en su “fiel y baqueteada Orbea” (Reig, 2002, p. 74). Sus honorarios, “Cien al día más gastos”, inalterados a lo largo de las tres novelas, lo han hecho reducir sus necesidades “cada año un cinco por ciento” (Reig, 2011, p. 32), y, a diferencia del perfil de tipo duro acorde al modelo heteropatriarcal

---

<sup>105</sup> En la entrevista realizada al autor aportamos una ampliación de estas ideas peripatéticas en relación al itinerario del pícaro y el detective (Anexo 1).

<sup>106</sup> Respecto a la construcción del espacio y al desplazamiento de los personajes en él, resulta más que recomendable consultar la obra de David Knutson: Madrid postglobal: Rafael Reig y Sangre a borbotones (2006).

que representa un Sam Spade (de Hammett) o un Philip Marlow (de Chandler) —este último, modelo paródico confeso—, Charlie Clot termina expresando, en la última parte de la trilogía, una conducta sexual bastante flexible, al punto de que acaba teniendo relaciones con un transexual, Mrs. Lou Seltz. Además, Clot es visto no ya con melancólica ironía, a lo Bogart, sino que en el retrato que sus colegas hacen de él aparece descrito con absoluta decadencia: “era un dead man walking, un pies planos que no se levantaba ni dos mil pavos al mes, un piernas” (Reig, 2011, p. 62). En lo que a su vestimenta refiere, el look de Clot resulta casi payasesco y complementa, junto a los elementos antes mencionados, una mofa del retrato del héroe del género negro clásico:

Llevaba el traje azul mil rayas de poliéster, camisa verde de manga corta, corbata color yema de huevo y zapatos marrones de rejilla, pero con suela de goma, lo mejor para recorrer largas distancias. En la chaqueta tenía un par de lamparones y el acrílico de la corbata brillaba como el barniz de esas láminas de calendario enmarcadas. (Reig, 2002, p. 16)

Además del trabajo con el perfil detectivesco de Clot, según lo dicho anteriormente, existen elementos paródicos en relación a otros géneros, de los cuales el de las novelas del oeste funciona en pareja tensión en la primera novela de la trilogía, y posibilita, con ello, la presencia de la reflexividad, como a continuación lo exponemos.

### 3.4.3. CUANDO LAS LETRAS MANAN (A BORBOTONES)

Para el caso de *Sangre a borbotones* (a partir de ahora *SB*) focalizamos nuestra atención en diversas formas de reflexividad, pasando desde autorreferencias de índole general hasta llegar a abordar estrategias autoconscientes específicas que abiertamente manifiestan la ruptura del pacto ficcional tradicional mediante la ruptura de marco o la anagnórisis metaficcional.

Según lo dicho, dada la presencia del policial a nivel architextual, resulta palmario afirmar que *SB* también presenta el enigma como rector de la fábula. En esta obra el personaje de Clot debe resolver tres casos: el más sencillo, *a priori*, es averiguar el paradero de la joven Lovaina Leontieff, lo que es descubierto a poco que

comenzamos la lectura, al hallarla muerta por sobredosis de unas extrañas cápsulas verdes (causantes, paradójicamente, de la recuperación de la hija del detective, víctima de una parálisis cerebral) que estarán presentes a lo largo de la novela. El segundo caso, en buena medida anecdótico, es descubrir una posible infidelidad de parte de la mujer de un tal Alfred J. Carvajal, y el tercero, el más cercano a nuestros intereses por su relación con la reflexividad, es averiguar el paradero del protagonista de las novelas del oeste del escritor Luis María Peñuelas, un cowboy llamado Spunk McCain.

Del escritor Peñuelas también sabemos que termina siendo relevado por Clot en el curso de la trama, haciéndose cargo de la escritura de una de sus novelas del oeste (en la que se encuentra McCain), lo que acerca la temática a la dimensión metanovelesca, siendo dicha escritura uno de los asuntos centrales de la obra, pues su culminación se vuelve imprescindible para el desarrollo de la trama. De esta manera, advertimos que la escritura también aparece tematizada, así como la industria editorial y hasta los lectores del género, a quien el narrador describe como “hombres que ya están cansados cuando empiezan el primer capítulo, pero que aún tienen por delante tres transbordos antes de alcanzar su ciudad dormitorio” (Reig, 2002, p. 93).

La novela hace ostensible desde el comienzo un interés particular por enfatizar distintos elementos claramente asociados al universo literario. Por ejemplo, con la construcción de la atmósfera narrativa, ya que del mismo protagonista, el detective Carlos Clot, sabemos que vive en una casa que perteneció a un escritor muy particular:

En cuanto apagabas la luz, por el sumidero del baño comenzaban a salir obstinados insectos: metáforas brillantes que se arrastraban por las baldosas, hemistiquios de ojos compuestos, fragmentos de prosa con caparazones opacos, endecasílabos de once patas contadas con los dedos. (Reig, 2002, p. 14)<sup>107</sup>

Con este tipo de alusiones iniciales de carácter poético-surrealista el narrador va abriendo paso a sistemáticas autorreferencias tanto intramurales, como la anterior, que apunta a aspectos específicos de la retórica, como extramurales. De este modo, el

---

<sup>107</sup> Este personaje se llama Carlos Vilorio y es aludido también en *Guapa de cara*, del que sabemos que fue pareja de la narradora, Lola Eguibar.

coeficiente de reflexividad resulta de gran intensidad en toda la obra por ser sus manifestaciones centrales, al punto de que se genera un particular efecto a través del cual no solo los escritores son tematizados o referenciados, sino que todo el universo literario es evocado, al punto de que la presencia de la literatura parece funcionar de manera centrífuga, irradiando su influjo al resto de los personajes de la novela, en teoría ajenos a tales menesteres, como sucede con el propio detective Clot, quien parece mimetizarse con aquellos; primero, habitando la casa de uno de ellos, rodeado de sus “san Baudelaire”, “san Gabo” y “san Rubén Darío” (Reig, 2002, p. 76); segundo, intentando descifrar un caso de infidelidad que involucra al bestsellerista Peñuelas, el millonario escritor de westerns; en tercer lugar, intentando encontrar a un personaje del susodicho autor que ha cobrado vida propia; y, en última instancia, a través de la fusión de la figura del lector (hipotético) con la del detective (alegoría de aquel, según nuestro modelo). En efecto, el detective Clot debe *leer* doblemente (el texto y el crimen) para descifrar el enigma, ya que las claves que en principio no se advierten: —“El manuscrito no me había proporcionado ninguna pista” (Reig, 2002, p. 22)—, se encuentran en la propia novela. Se llega, pues, a la tematización *literal* de la lectura, al mostrarse conocedor de recursos y técnicas sofisticadas que evidencian la reflexividad en un nivel discursivo y retórico al momento de la indagación criminal. De este modo, también comienza a gestarse la fusión de la figura del detective con la del escritor, ya que Clot acabará sustituyendo a Peñuelas hacia el final de la investigación. Así se aprecia en la siguiente elucubración: “—No sé, soy detective. Pero creo que ahora está preparando algo distinto. Se toma muy en serio su tarea. Es una *work-in-progress*, vamos, una mise en abîme. Se documenta y todo” (Reig, 2002, p. 90).

El efecto expansivo de lo literario alcanza incluso a los más inverosímiles personajes y puede considerarse como parte de las sistemáticas muestras de reflexividad que ofician de antesala para las manifestaciones abiertamente autoconscientes. Así lo ejemplifica el siguiente diálogo humorístico mantenido entre dos personajes en la barra de un bar:

Como explicaba alguien, un tipo se toma un whiskey y ya es otro hombre, pero es que ese otro hombre también necesita una copa . . . —Es una mise en abîme, macho —eso me dijo Ortiz. —Ya te vale, Ortiz, tronco, ya te vale: ¡menudo work-in-progress! (Reig, 2002, p. 82)<sup>108</sup>

La alusión al recurso se repite alguna vez más, como también se hacen frecuentes las autocitas entre el título de la novela del autor (Reig) y la del narrador de westerns, cuyo último libro inacabado, imbricado por fragmentos en el primer nivel diegético, se intitula de manera homónima, *Sangre a borbotones*, aunque sin llegar a ser una reproducción idéntica de aquél.

Según lo anunciado, la obra de Peñuelas será continuada por Clot. Este, que como detective es una representación alegórica del lector (1.3.), pasará a convertirse de manera literal en uno que luego realiza la transición hacia la escritura, convirtiéndose en el segundo autor de *Sangre a borbotones*, lo que se evidencia a través de la tematización del *work in progress* de la creación narrativa:

Leí varias veces los ciento y pico folios de Peñuelas/Sparks hasta que el día menos pensado, de pronto, lo vi. Vi el pueblo calcinado por el sol de Arizona, vi el saloon y su espejismo de penumbra y frescura, sentí el olor a pólvora, vi el almacén de los Warren y, a las afueras, al otro lado del río, el rancho de los Clutter . . . Rompí el manuscrito de Peñuelas, metí un folio en la máquina y tecleé: McCain pensó que iba a cambiar el tiempo. Leí tres veces la frase. Saqué el papel, lo tiré al suelo, puse un folio en blanco y comencé de nuevo: Iba a cambiar el tiempo. Spunk McCain lo sabía por la cicatriz del hombro. (Reig, 2002, p. 148)

Aquella imagen que ilustra Kellman (1980) del personaje que *toma su lápiz* para comenzar a escribir la historia que leemos se ejemplifica en el fragmento anterior, exponiendo parte el proceso autogenerativo, así como la transición del nivel diegético en el metadieético de la narración de Peñuelas.

---

<sup>108</sup> Este ejemplo específico fue presentado al autor cuando le realizamos una entrevista de carácter personal como parte de una interrogante sobre el propósito de tales recursos, a lo que Reig respondió: “Lo hago para desacralizar” (Anexo 1). Según lo visto en el capítulo segundo, esta práctica puede definirse como una de las señas identitarias del tándem intempestivo, la desacralización de todo lo que parece haberse institucionalizado.

Si hemos de hablar del más evidente de los marcadores metaficcionales debemos referirnos al que tiene lugar a raíz de la superposición de planos narrativos, cuando Clot se encuentra finalmente con el protagonista del western de Peñuelas: “—¿McCain? ¿MisterSpunk McCain? —pregunté con incredulidad” (Reig, 2002, p. 125). Esto representa una clara manifestación de metaficción transgresiva (o metaléptica) que evidencia lo que en nuestro modelo hemos denominado *cortocircuito*, y en este caso en particular adquiere la forma de una *metalepsis ascendente* que evidencia una imposible fusión de planos ontológicos, realidad y ficción, con el ascenso de un personaje de un nivel inferior a uno superior de la diégesis.

Del personaje de McCain podemos apuntar que adopta una muy inusual actitud respecto a su traspaso de nivel ontológico, ya que parece normalizar su *metalepsis*, argumentando que fue motivada, considerándola como un hecho natural en la vida de un héroe del oeste como él: “Vine a Madrid porque alguien necesitaba auxilio . . . David Bridges, el chico del *OakHerald*, me leyó un mensaje de socorro que llegó a mi nombre a la estafeta” (Reig, 2002, p. 126). Sin embargo, el nombre del cartero, “Bridges” (puentes), ya nos da una clave del juego autoconsciente aún no abiertamente manifiesto. Posteriormente, el personaje parece desestructurar las convenciones del pacto ficcional al mostrarse consciente de que su *vida* forma parte de la ficción y advertir una falta de lógica (verosimilitud) en la secuenciación de ciertos eventos, lo que parece aún más subversivo o radical:

Entonces recordé que, cuando torcí el rumbo, en la página 4, persiguiendo los frijoles, en realidad acababa de dar buena cuenta de mi estofado de res hacía apenas cuatro párrafos, en la página 2. Era imposible por tanto que tuviera hambre. Matemáticamente imposible. Qué extraño, ¿verdad? ¡Muy, pero que muy extraño! [el subrayado es nuestro] (Reig, 2002, p. 135)

Podemos afirmar que el personaje de McCain lee su vida de ficción como leemos la ficción *desde fuera* y parece asumir su existencia entre las páginas como ‘normal’ o ‘habitual’, llamándole la atención únicamente la inconsistencia causal de los hechos, la verosimilitud, pero no las consecuencias de asumirse como un ente ficticio. De esta manera, el descubrimiento por parte del personaje de su condición de tal no

resulta, *a priori*, particularmente traumático, como sí sucede con las implicaciones de su vida *fuera* de la ficción, siendo este un aspecto sumamente original de la obra.

Esa instancia y sus revelaciones constituyen un caso particular de anagnórisis metaficcional que, en un principio, resulta *fallida*. Dicho reconocimiento, que en la novela podría haberse llevado a cabo mediante el desvelamiento del autor al personaje, no ocurre así, pues la naturaleza del debate realidad-ficción parece llevar a Clot a no querer echar en cara a McCain su estatuto ontológico:

¿Qué podía decirle? . . . Mira, Spunk, infeliz, no seas idiota: tú eres un personaje de ficción . . . Los dichos frijoles . . . son obra de mi amigo Luis María Peñuelas . . . y el tío no tenía ni la más remota idea de lo que podía pasar en Oak Creek: iba improvisando. Escribía sobre la marcha. De hecho, infeliz, mira cómo has acabado: encendiendo hogueras en pleno barrio de Chueca . . . Podía intentar explicárselo, sí, claro, pero ¿para qué? ¿Para que Spunk se pirandellizara o unamunizara todavía más y se pusiera a polemizar conmigo? [el subrayado es nuestro] (Reig, 2002, pp. 135-136)

La utilización de esas formas verbales alusivas a la metodología de dos de los maestros de la metaficción agrega incluso más efectismo a esa autoconciencia, pues subraya el mismo procedimiento aplicado y sus posibles consecuencias.

Para dar una vuelta de tuerca más a la situación planteada, llama la atención la reacción de McCain en relación el plano metadieético que para él representa su nivel de realidad, pues deja caer una reflexión que vuelve a cruzar las fronteras, no ya dieéticas, sino ficcionales, respecto a la realidad *per se*, alimentando el debate posmoderno entre fronteras de la realidad y la ficción, extrovirtiéndolo (como el mismo Reig suele hacer), colocando la ficción como antídoto ante una realidad totalmente prosaica. Dice el cowboy: “No soporto esto. ¡Es horrible! ¡Es cursi, zafio, embrutecedor! ¡Y además están todos majaretas perdidos!” (Reig, 2002, pp. 132-133). Tal reflexión, además, representa un claro giro humorístico de corte carnalesco en su inversión de la realidad.

A través de otro comentario de relevancia se asocia el procedimiento aplicado en la novela con el del máximo referentes de la metaficción en la literatura española. Hablamos de Miguel de Unamuno y su novela *Niebla*:



... el verdadero problema es que todo es un cuento, señor Clot.

—¿Un cuento? Se equivoca, Miss Menéndez, creo que se trata de una novela.

—Me refiero a la desaparición de esa tal Mabel. ¿Se cree que los personajes de Phil Sparks desaparecen como los de Unamuno y Jugo? ¿Piensa acaso que Sangre a borbotones es una novela? ¿Usted se traga eso de que la chica adquiere vida propia y coge puerta? Mire, eso sólo les pasa a los autores buenos. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2002, p. 33)

Para finalizar esta sección, resulta digno de reconocimiento el momento en el que el personaje ficticio, que para entonces ha encontrado ya a su *partenaire* —de idéntico origen ontológico (metadieético)—, le pide a Clot que asuma el rol autoral y complete él mismo la escritura del western, *Sangre a borbotones*: “—¿Qué pretende, Spunk? ¿Cómo puedo ayudarles? Le debo una”, a lo que el Cowboy responde: “— ¡¡Acabando la dichosa novela!! ¡Rescatándonos de este lugar de mala muerte!” (Reig, 2002, p. 136). Finalmente, Clot corrige y culmina el trabajo de Peñuelas, propiciando el regreso de los personajes a su mundo (ficcional) para sacarlos de esa angustiante *realidad*.

#### 3.4.4. MÁS QUE GUAPA, META GUAPA

Es momento de hablar de la segunda novela que compone la trilogía negra de Reig, *Guapa de cara* (2004) (a partir de aquí, GC). Como lo ha manifestado Juristo (2011), en esta obra se aprecia “una carga lírica, a veces onírica, de clara raigambre expresionista” (2011, p. 100). ¿De dónde viene ese lirismo? Acaso de un leve viraje más intimista en la elección de la voz narrativa que adquiere un derrotero autobiográfico. Quizás también influya el tono elegíaco inevitable cuando se trata de la narración de una muerte, en este caso, la de la propia narradora. De esta situación se desprende el rasgo más excepcional de la novela y al que, de todas las manifestaciones *meta*, le dedicamos mayor atención.

Estamos en condiciones de afirmar que la particularidad del policial reigiano no radica en dar respuestas, tampoco en generar preguntas (aunque las hace), sino que es un policial que fabrica literatura, ficción, discursos que quieren dar sentido al universo del relato, más que a la trama. Por tanto, podríamos afirmar que en esta novela de

Reig, luego de descubierto el lado banal del enigma o el *caso* (su resolución causal), comienza la verdadera trama que parte del vacío que evidencia el policial metafísico — ese que queda cuando las preguntas se convierten en ontológicas— y que intenta completar reconociendo, que si no hay propósito, el propósito es fabricarlo, es decir, completar ese espacio de indeterminación que el vacío existencial deja inconcluso, como se tematiza en sus novelas.

La novela está narrada a través de una narración imposible, pues la realiza un personaje que ha muerto, pero tematiza la idea de Reig de “narrar desde el lugar del muerto” y encarna a la perfección la visión estereoscópica reigiana. De manera análoga a *Las Memorias póstumas de Blas Cubas*, que, como ha comentado Pardo (2010), empiezan en la muerte del narrador (p. 46), Reig utiliza el mismo planteamiento para narrar la historia de la muerte de su narradora, la escritora de novelas infantiles, Dolores Eguíbar, Lola. Con este cambio de narrador, además, la participación del protagonista de la novela anterior, Carlos Clot, aunque funciona como una constante que da unidad a la idea de *trilogía* policial, resulta, sin embargo, cercana a la anécdota, pasando a ser aquel un personaje secundario.

Desde el punto de vista del marco argumental, si bien persiste el vínculo con la novela anterior de la trilogía, pues nuevamente encontramos que el asunto, a nivel de la intriga, gira en torno al porqué del asesinato de Eguíbar y este se vincula a ciertos documentos que “son la base para la neuroproteína K666” (Reig, 2004, p. 124) con la que en *SB* se fabricaban las cápsulas verdes que en dicha historia sirven de cura para la hija del detective Clot, aquí, sin embargo, la verdadera indagación no pasa por averiguar quién ha sido el responsable del crimen, sino por una cuestión ontológico-narrativa, un juego acerca de cómo narrar lo que no es sino una hipótesis: la vida después de la vida. Lo que realmente interesa son las formas de reflexividad autoconsciente que esa narración desde el más allá posibilita, que alcanzan su cénit en las reflexiones sobre el vínculo entre vida y ficción.

La novela comienza con la fecha exacta en que tiene lugar el homicidio de la protagonista. A partir de allí, sabemos que todo lo que se narra está siendo contado por

un muerto, un alma en pena que busca comprender con insistencia el porqué de su “cobarde asesinato” (Reig, 2004, pp. 7, 10, 14, 19, 36, 41, 51, 76, 77, 86, 119). Dice la narradora: “TODO ACABÓ un jueves por la mañana, el 18 de noviembre de 1999, sin que terminara el siglo y cinco días antes de mi cumpleaños. Habría cumplido treinta y siete” (Reig, 2004, p. 6). Aún anonadada por el hecho, con su “cuerpo inmóvil adquiriendo rigidez y perdiendo temperatura” (Reig, 2004, p. 7–8), la voz narrativa añade una particularidad más a la situación que dará un cariz cervantino a la novela, el emparejamiento de un tándem ficcional, el de Lola y Benito Viruta, de quien la narradora aclara su origen: “la criatura de mi imaginación, el protagonista de mis libros, esos que tanto entusiasmo despiertan en los ‘pequeños lectores más exigentes’”, un personaje a quien se define, también de manera cervantina, como “un hijo tan seco, avellanado y antojadizo” (Reig, 2004, p. 7, 22).

En el primer capítulo tiene lugar la transición de la incredulidad a su contrario, vemos a una Lola que pasa de no dar crédito a la resignación, a la aceptación de su finitud: “Cerré los ojos y conté hasta veinte, como en el patio del colegio, pero con el efecto contrario. Cuando volví a abrirlos me convencí. Estaba muerta” (Reig, 2004, p. 8). A partir del momento de la asunción de la muerte es que el juego de la reflexividad que analizamos cobra sentido, pues se desplaza hacia una posición extrovertida que, como hemos mantenido hasta el momento, permite advertir un propósito ontológico y moral (no solo formal) en tales meditaciones. Podríamos decir que el personaje se hace consciente de haber salido de la realidad (de uno de sus niveles en la representación) para entrar en la ficción (*postmortem*), pero este nivel no es el de uno diegéticamente inferior o interno, sino acaso paralelo, más aún si tenemos en cuenta que desde ese nivel, que está emparentado con el del sueño o el de la ficción literaria, se consume el contraste con la otra realidad ficcional, la del mundo de los personajes vivos del nivel intradiegético, contrapuestos, a su vez, a los personajes de ficción inventados por Eguíbar: la señorita Silvia, su alter ego, y el mencionado alumno, Benito Viruta.

Así como el personaje de Machado de Assís declaraba que sus memorias habían sido escritas desde el otro mundo, manifestando una variante de la escritura imposible,

no menos insólita resulta la narración y resolución de un crimen homicida por parte de la misma víctima, creando un policial más que original en su propuesta. Evidentemente, el pacto ficcional debe rehacerse a partir de este punto, lo que da lugar a la *paradoja metaficcional*, a saber, reconocemos como imposible tal planteamiento desde el punto de vista de las convenciones tradicionales, pero inmediatamente, como lectores, pactamos y aceptamos el artificio para volver al mundo de la ficción. Al igual que Pardo (2010) sostiene para el caso de Blas Cubas que tal artificio representa una forma de parodiar y reflexionar sobre la arbitrariedad de los comienzos, Reig lo hace doblemente al emular el mecanismo y aplicarlo a una parodia de las novelas policiales, lo que es utilizado como plataforma para una serie de manifestaciones reflexivas de diversa índole que analizamos a continuación y se vinculan también con la teoría estereoscópica del autor.

Desde el comienzo de la novela Reig hace uso de la ficción para establecer analogías con la vida, incluso con la reutilización de códigos pertenecientes a otras artes como el cine, parodiando y readaptando al formato de la novela dichas convenciones, narrativizando los créditos de una película, haciendo coincidir ambos finales —el de la vida y el del cine—, pero señalando en ese final otro comienzo, el de la nueva ficción que la muerte representa cuando se puede narrar desde allí. Así sucede cuando Lola hace referencia a su propio deceso, haciendo un breve *racconto*, un balance general y superficial en el que la narradora se mofa y compadece simultáneamente de su propia vida, replicando el mecanismo cinematográfico de los créditos, lo que equivale a un proceso de *remediación* (Gil, 2012) a través del cual la literatura recupera un recurso afín a otro medio, resemantizándolo. Si en el cine la presencia de los créditos se asocia con el final de la ficción que acabamos de ver, pues comprobamos la existencia del juego de roles y descubrimos la identidad y función de los actores como personajes, esto, en la novela de Reig, funciona para marcar la transición de la vida a la muerte y con ello, nos anima a ver la vida como un film, la realidad como una ficción:

TheEnd, pensé. La banda sonora fue subiendo de volumen mientras aparecían los títulos de crédito y el ‘Han intervenido, por orden de aparición: mamá, su ginecólogo, papá, el tío Franky...’ y así hasta los asesinos a sueldo, la Pesti, los policías y el Empleado Funeraria 1.º y el Empleado Funeraria 2.º. (Reig, 2004, p. 8-9)

Reflexiones como la anterior se hacen lugar de manera frecuente a lo largo de la novela, y contienen, tematizada, una visión singular acerca de la vida y la muerte como ficciones, ya que en la obra de Reig se igualan otros niveles ontológicos opuestos o paralelos a la realidad.

El colapso de las fronteras diegéticas no siempre permite extraer reflexiones que igualen la ficción con la vida, sino que algunas de ellas, a través del humor, nos recuerdan las diferencias entre ambos niveles ontológicos, como sucede con la percepción que la narradora tiene de sí misma, la que, a través del ingreso en el plano de la ficción postmortem, puede contrastar con la realidad, como se ve en la siguiente secuencia: “tenía el cuerpo con el que me veía por dentro de mi cabeza”; “Estaba estupenda con casi diez kilos de menos”; “Aun así, tuve que admitirlo: era una gorda” (Reig, 2004, pp. 125, 12, 9). La narradora reflexiona implícitamente sobre el poder de la escritura (de la ficción) como el arte de la mentira.

La evaluación estilística de su propia narración por parte de la narradora/protagonista también posa la atención sobre la condición de artificio de su propio discurso, cuando hacia el final de un capítulo que termina con la oración “está oculto el único deseo que no queremos mirar: el deseo de muerte”, agrega: “Sonaba como esas reflexiones de segunda mano que solía poner en mis libros, junto con los atardeceres cárdenos y esos árboles hendidos por el rayo que transplantaba a mi ordenador desde las *Mil mejores poesías*” (Reig, 2004, p. 22). Con tal comentario, la narradora reconoce que su retórica postmortem se ve contaminada por la que aplicaba a sus obras de ficción, o lo que es igual, que una y otra son, o se escriben, como ficciones. Un último ejemplo de esta guisa lo encontramos en la verbalización de la puntuación, de lo que por su sola presencia no requiere ser explicitado en el discurso, poniendo de relevancia el carácter lingüístico del código: “En un banco de madera, en el vestíbulo, estaba su esposa, coma, Carmen, coma” (Reig, 2004, p. 81).

En relación con su antecesora en la trilogía (*SB*), *GC* también repite casi idénticamente tres procedimientos metaficcionales que forman parte del acervo del autor, pero que, sin dudas, como *leitmotiv* de la reflexividad en la obra de Reig, no apuntan al mero narcisismo experimental, sino que son una muestra más de oscilación hacia el polo didáctico de nuestro modelo. Vemos primero, en la autocita solapada del título de la novela y su repetición —por abuso del nombre en aposición, del epíteto— una muestra (aunque muy encubierta) del carácter discursivo del texto que tenemos delante: “no se me veía la cara, guapa de cara” (Reig, 2004, p. 112); “Mi cabeza, guapa de cara” (Reig, 2004, p. 122); “—Es usted muy guapa de cara, seño —me susurró Benito” (Reig, 2004, p. 127). En segundo lugar, se reitera esa compasión del autor ante su creación que veíamos en *Clot* para con el cowboy, Spunk McCain, pero ahora acaba siendo Lola la que prefiere no revelar al protagonista de sus novelas infantiles, Benito Viruta, su condición de artificio, reprimiendo la anagnórisis metaficcional (nuevamente *fallida*, en principio, como en *SB*): “Pensé en decirle la verdad, pero no lo habría entendido: el chico era una acémila, como cabía esperar” (Reig, 2004, p. 22). Sin embargo, esa revelación tendrá lugar. Sin embargo y sorpresivamente, a pesar de lo creído por Lola, Benito ya conoce cuál es su condición ontológica. La perspicacia del personaje representa en sí una suerte de moraleja en relación a la autoría y a la posibilidad de que las creaciones puedan enseñar al creador, una reflexión sobre la supuesta falta de autonomía de lo creado, sobre el mutuo influjo de ambos participantes del proceso artístico, una deriva de la imagen borgesiana del soñador soñado tan funcional a las narraciones metaficcionales.

En tercer lugar se presenta el problema acerca de cómo *revertir* esa metalepsis antes enunciada que permite a Benito y Lola compartir un mismo nivel ontológico, siendo uno creación de la otra. Se plantea así el retorno del personaje que, también como el Cowboy de *SB*, desea regresar a su mundo ficcional. Para ello asistimos al momento en que finalmente se concreta la anagnórisis metaficcional, cuando advertimos que Benito sabe más de lo que Lola cree, pues ya conoce su condición, y no solo eso, sino que es él quien le propone una solución al asunto: “—Le he mentado,

seño —confesó el niño—. Esto no acabará hasta que usted no acabe la novela, mi novela” (Reig, 2004, p. 138). Con esa declaración, nuevamente un narrador/personaje de las novelas de Reig tiene que emprender el proceso de escritura para solucionar una *ruptura de marco* ontológico que se presta a la reflexión extrovertida en relación al vínculo entre ficción y realidad. ¿Acaso no está diciéndonos indirectamente que la vida, como la literatura, es también un relato que se construye a base de decisiones y que tanto en una como en la otra existe el libre albedrío?

La idea anterior parece quedar reforzada en el momento en que la misma narradora llega a identificarse como escritora y acompañar tal juicio con una reflexión irónica al respecto, que también se vuelve autoconsciente, pues describe el proceso mismo de escritura que ha tenido lugar y parece dejar caer, solapadamente, un guiño a su propia trilogía, al aludir de manera paródica al género policial y a sus convenciones, y con ello, indirectamente, describir su propia novela, su proceso de escritura: “Así que al final resulta que sí era escritora . . . Escritora, qué vergüenza, como los protagonistas de la inmensa mayoría de las novelas contemporáneas . . . metidos a investigadores privados” (Reig, 2004, p. 51).

Del mencionado reconcimiento de Benito de su condición de personaje y su insistencia en que sea devuelto a la ficción se desprende otro tópico fundamental para la reflexividad posmoderna: la reflexión sobre la creación autoral como equivalente a la creación vital. Esto se aprecia en la referencia a la maternidad y en el hecho de que realidad y ficción pueden ser consideradas como dos caras de una misma moneda, igualmente escritas, como queda claro en el siguiente y último ejemplo en el que, por traslación de funciones, es Benito el que toma la pluma para terminar su propia novela, tematizando, no obstante, el acto de ventrilocuismo del autor que guía (dicta) los pasos de sus personajes:

Escribeme, mamá. Quiero que lo hagas. Pásame a limpio. Abrió el cuaderno y el Bic manchado de tinta. Comencé a dictarle . . . Cambié el final. Benito salía a la calle, abandonaba aquel sótano y lograba ver a los demás de cuerpo entero. (Reig, 2004, p. 139)

Este trabajo en equipo resume varias de las fórmulas literarias expuestas al comienzo y da cuenta de la comunión existente entre el creador y su *creatura*.

#### 3.4.5. NO TODO ESTÁ PERDONADO, NI REVISADO (NI SATIRIZADO)

Analicemos ahora el influjo de la reflexividad y su funcionamiento en la tercera novela de la trilogía policial de Reig, *Todo está perdonado* (2011), la que, como sostiene Ángel Juristo (2011), probablemente sea la que mejor expone “todas las trazas del canon del género” (p. 100). Esta novela, sin embargo, no solo se vale del género negro, sino que, conforme a la estructura intergenérica que hemos comentado anteriormente, da cabida a otros modelos. En esta obra, por ejemplo, la presencia picaresca será más constatable que en ninguna otra de las dos novelas, ya sea a través de referencias puntuales y concretas, ya sea mediante una suerte de plasmación del espíritu crítico —pero desencantado— del género áureo que, al combinarse con el del *noir*, permite al autor trazar una crónica de los acontecimientos más importantes de la historia contemporánea española, teniendo como hito la Transición<sup>109</sup>. A este respecto, CaroleVinals (2015) sostiene que la combinación genérica antes descrita —dentro del marco de la novela negra—, es la que “le permite ofrecer una visión desmitificadora de la Historia española reciente” (p. 14). En ese sentido, tal y como lo expresa el propio Reig, la picaresca, como también sucede con la novela negra, cumplen la función del “desvelamiento de la realidad como es y no como nos la han contado” (2017)<sup>110</sup>.

En lo atinente a la trama, como síntesis se ofrecen las palabras del mismo Juristo (2011) quien define con claridad el tipo de crimen, así como a los involucrados en resolverlo:

Laura Gamazo, hija de un empresario modélico, muere envenenada el día que va a contraer matrimonio. Su padre encarga a un antiguo protegido suyo, Menéndez, la

---

<sup>109</sup> Así lo aprecia también Querol: “Hasta la fecha esta es la novela más compleja y mejor diseñada de Reig que puede resumir, y servir de emblema perceptivo de toda nuestra generación, cómo vimos la Transición nosotros: un imaginario contradictorio, lúcido y alucinado a un tiempo” (2017).

<sup>110</sup> Esta prerrogativa está presente en la idea del autor de luchar contra las representaciones imaginativas impuestas: “deconstruir esa ficción y decir ‘no’”, creando otras que se les opongan (Anexo 1).



investigación del caso . . . Le ayuda en la investigación Carlos Clot, contrapunto en cierta manera de Menéndez y agente clarificador, en gran parte, de lo que va a acontecer y de la resolución del caso. (p. 100)

El personaje de Carlos Clot recupera aquí parte del protagonismo perdido en *Guapa de cara*, pero sin llegar a hacerse con la función de narrador, que queda en manos de su colega investigador, Antonio Menéndez Vigil, un arribista que no ha dudado en degradarse moralmente con tal de prosperar, un individuo cuyo carácter le permitió medrar, como buen pícaro, para así mantenerse a flote —mientras muchos de sus coevos se hundían en el idealismo— privilegiando el más radical pragmatismo en su accionar.

La presencia conjunta del género negro con la picaresca parece ser uno de los elementos fundamentales al momento abrir la puerta a otro tema de relevancia en la novela: el revisionismo histórico. En esta novela Reig analiza no solo el relato de la historia sino *la historia del relato*. Se juega entonces con las estrategias de la metaficción historiográfica, pues en la obratiene lugar, aunque no de manera descubierta, la confesión del estatuto artificioso de toda narración omniabarcadora, comenzando por la que nos cuenta la propia novela. Esto se evidencia al poco de comenzada la lectura, cuando nos enteramos de que el relato que se va a contar es el de dos familias que funcionan como clanes: los Gamazo y los Montovio. De ellas nos dice el narrador que la historia podrá variar dependiendo de quién la cuente: “[si la] contaban Laurita y su hermano Nacho, tenía dos caras: la leyenda negra y la historia oficial” (Reig, 2011, p. 33). Con esto se enfatiza, por tanto, que la idea de verdad o falsedad se encuentra en un segundo plano y que debemos desconfiar de toda versión, también de la del narrador, dadas las características picarescas del mismo.

A la combinación intergenérica del *noir* y la picaresca debemos sumarle la de otro binomio, el paródico-satírico, que hallará en la reflexividad una de las formas de manifestarse. En *Todo está perdonado* (TEP) apreciamos la oscilación entre una y otra (parodia y sátira), pero también advertimos cómo la primera cede terreno más que en ninguna novela de la trilogía a la segunda, a saber, dando lugar a una crítica que pasa

de lo formal a lo moral, según las entiende y diferencia Hutcheon (2000): “Parody is an ‘intramural’ form with aesthetic norms, and satire’s ‘extramural’ norms are social or moral” (2000, p. 25). Según estas diferencias, si tomamos en cuenta los postulados posmodernos que consideran la historia como ficción, en tanto que discurso, con el planteo que hace el autor en la novela parece como si al propósito revisionista no le bastara con el regreso de la historia de la Transición (una tragedia, para Reig) como parodia, según el célebre adagio, sino que fuera necesario que lo hiciera, más incisiva, a través de la sátira<sup>111</sup>. Si bien esto podría llevarnos a pensar que se trata de un asunto más de fondo que de forma, es decir, más estético que ético, según las palabras de Hutcheon, sin embargo, la reflexividad entra en juego aquí para aunar el estilo, más bien paródico en su propuesta y en su juego, con el contenido, próximo a la sátira, en el paso de una manifestación *introvertida* a una *extrovertida*. Esto se aprecia en algunas reflexiones que toman como punto de partida la autorreferencia para desplazarse a ese territorio moral y plantear un panorama de decadencia al respecto, que, según se percibe desde el comienzo de la obra, tiene raíces muy antiguas. Así pues, se pasa de una apreciación meramente literaria a su correlato extrovertido que reflexiona sobre el modo en que gestionamos los recuerdos y la memoria colectiva:

Decía Balzac que detrás de cada gran fortuna hay un gran crimen. Eso será en Francia. Aquí solo hay traiciones, cobardías casi disculpables, negocios bajo cuerda y, por debajo de cada moneda, detrás de cada billete, la sombra de una guerra civil que nadie quiere recordar. (Reig, 2011, p. 35)

Así como la reflexividad se extrovierte de lo literario a cuestiones axiológicas como la anterior, también hace lo contrario. Existen momentos en los que la vida se repliega hacia los muros de la literatura, tomando como asidero la ficción para ejemplificar la realidad, partiendo de una hacia la otra. Esto se aprecia, por ejemplo, en una reflexión que tiene en su primera parte un claro componente ontológico,

---

<sup>111</sup> La frase a la que nos referimos es la adjudicada a Karl Marx que nos dice que la historia ocurre dos veces: “la primera vez como una gran tragedia y la segunda como una parodia o una farsa”. Consultado en: <https://www.marxist.com/la-historia-se-repite-dos-veces-la-primera-como-tragedia-la-segunda-como-farsa.htm>

introduciendo una meditación sobre la percepción del paso del tiempo y su eventual manipulación, pero que luego deriva en una relación intertextual solapada, en este caso con una novela del autor peruano Mario Vargas Llosa, *Conversación en la catedral* (1969). Así pues, aparece referida una frase que se ha vuelto célebre en la historia de la literatura, aplicada para las más heterogéneas analogías. Nos referimos a la frase del primer párrafo de la novela, que encierra una pregunta: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (Vargas Llosa, 2013, p. 9) y que Reig intercala en su razonamiento sobre la historia española y la imposibilidad para determinar el punto exacto en que comenzó, según él, la debacle de la nación. Así se aprecia en el siguiente fragmento la mentada introversión alusiva al texto de Vargas Llosa: “Nadie es capaz de hacer un nudo con el hilo del tiempo y afirmar: aquí fue. Aquí se torció el camino, aquí se jodió el Perú” (2011, p. 76).

La reflexividad también se manifiesta en relación a uno de los grandes temas de la obra: el perdón. Esto se aprecia en el uso irónico de frases que contienen el mismo enunciado del título de la novela (*todo está perdonado*) que se ve reflejado constantemente a través de autocitas (un recurso reflexivo habitual en Reig) que por su repetición dejan de ser una posible coincidencia para convertirse en un ritornello con un efecto igualador que deslegitima el efecto del verbo. Por tal motivo, esas repeticiones funcionan lo mismo como una crítica solapada a la impunidad que como un intento de reflexión profunda acerca del perdón como *leitmotiv*, llegando a problematizar algunos asuntos que lo involucran a nivel social y colectivo como sucede con el Pacto del Olvido, fundamental en el proceso transicional.

Según lo dicho, nos encontramos con frases como la que Menéndez le comunica a Clot, quien debe encargarse de la desaparición de Ignacio, el hermano de Laura, que se ha volcado al terrorismo. Al encontrarlo deberá decirle, según Menéndez, que “Todo está perdonado”, pues, como agrega el detective y narrador, “Los trapos sucios se lavan en casa” y “todos los muchachos cometen alguna travesura” (Reig, 2011, p. 169). Esa moral picaresca del narrador también se aprecia con otros asuntos en los que reutiliza la sentencia como una letanía, por ejemplo, al narrar la muerte del militar Luis

Carrero Blanco: “Al almirante se lo llevaron al Francisco Franco, donde falleció confesado, comulgado y ungido: absuelto de todos sus pecados. Todo estaba perdonado” (Reig, 2011, p. 162). Este tipo de pasajes, además, fortalecen la potencia de la sátira, ya que, como lo apunta Vinals (2015) “El ataque satírico necesita una plataforma moral” (p. 17) y la deslegitimación del perdón se la propicia, para así desacreditar también el discurso histórico que lo suscribe. Sobre todo si consideramos que el autor adhiere a una ideología en las antípodas de lo que la frase anterior viene a representar, por lo que la ironía necesaria en la sátira resulta intensificada.

Según lo planteado hasta el momento, existe una sinergia entre la representación satírica de los hechos, la presencia picaresca y la actitud revisionista y deconstructiva del discurso histórico, no porque el narrador no tenga una postura concreta, sino porque dada su condición (de pícaro) aprendemos prontamente a desconfiar de lo que nos cuenta. Respecto a este punto que marca el sino de la narración (la historia contada por un pícaro), es que encontramos algunas de las más interesantes muestras de reflexividad.

La presencia de dos *epifanías intertextuales* ponen en evidencia una cierta intencionalidad del discurso, pues sabemos que Menéndez ha tomado para sí como máxima el “‘arrimarse a los buenos’, como Lázaro de Tormes”, y, al igual que su mecenas, Perico Gamazo, el padre de Laura, la mujer asesinada, ha estado dispuesto a dejar a un lado su decencia para alcanzar “‘la cima de toda buena fortuna’” (Reig, 2011, p. 68). Con estas autorreferencias a dos de los motivos característicos de la primera novela picaresca, la reflexividad determina el tono que habrá de tener toda la narración y evidencia cómo la mirada picaresca condiciona la visión de mundo del narrador, pues parece aplicar esa lógica a cualquier circunstancia, desde una de índole política, hasta otra absolutamente coloquial como la posible conquista de una mujer: “Allí la ‘cima de toda buena fortuna’ era acompañar a una de ellas a la salida, a coger el tranvía a Reina Victoria, atravesando la avenida del Valle” (Reig, 2011, p. 98). Esa visión picaresca de la realidad es la plataforma ideal para la satirización y, a partir de esta,

para la revisión de la historia española reciente. Juristo (2011), en relación con *Todo está perdonado*, suscribe lo expuesto:

. . . que la novela negra mantiene un ilustre precedente en la narración de corte picaresco es evidente, de ahí la conformación ambigua en lo moral de los personajes típicos del thriller, pero en esta novela Rafael Reig lleva esa ambigüedad a consecuencias sorprendentes. (p. 101).

Todo lo narrado en *TEP* parece dejarse describir por esa mirada desacralizadora afín a la metaficción historiográfica. A esto se suma el carácter antiheroico de los personajes centrales. Tanto el narrador, Menéndez, como su ayudante, Clot, son representantes de la desaparición de la figura del héroe que comentamos en el capítulo anterior, caracterizada por un “vacío de creencias” y “una desintegración de la personalidad” (Encinar, 1990, p. 182). Es así que *TEP* se vuelve una novela cuya mirada desactiva la posibilidad de toda concepción heroica de los hechos y sus personajes, así como de adjudicarles un carácter épico. Esto se evidencia al punto de que, acorde a las premisas de la narrativa posmoderna, el *gran relato* de la Transición se ve también cuestionado y la novela propicia su caída. El propio escritor se ha referido a dicho acontecimiento como un relato hecho por “los arribistas” de la “Transacción” (Reig, 2011).

Un aspecto fundamental, tanto en la sátira como en la parodia es el elemento de tipo *carnavalesco*, caracterizado por la inversión de roles, tal y como lo propuso Bajtín (2003), y cuya presencia también se aprecia en la obra a través de una reflexividad discursiva al momento de retratar a ciertos personajes, pues advertimos, como sostiene Gil (2001): “La intensa reflexión sobre todos los niveles del lenguaje narrativo, con una intención humorística” (p. 97). Esto se aprecia fehacientemente en el siguiente juego de permutaciones aplicado al que debiera ser un típico retrato del protagonista del *hardboiled* que aparece, efectivamente, carnavalizado:

De complexión disipada y costumbres musculares, llevaba el cráneo afeitado a cero, llamativas orejas . . . un mentón penetrante, una mirada pronunciada . . . Su aspecto indicaba que, de ser necesario correr, lo haría siempre a toda velocidad. (Reig, 2011, p. 53)

En palabras de CaroleVinals (2015) tal descripción “sugiere la deformación mental de la mirada de un narrador del que el lector aprende a desconfiar rápidamente” (p. 114). Ese desorden pone en primer plano la reflexividad, que se efectiviza, específicamente, en el recurso retórico de la catacrexis, a saber, la atribución impropia de un adjetivo a un sustantivo que enfatiza la intención lúdica y humorística (paródica) a la vez que funciona como una manifestación encubierta del carácter de constructo del texto que leemos, pues su orden sintáctico y semántico natural (“penetrante” para “mirada”, “pronunciado” para “mentón”, como fórmulas plausibles), han sido trastocados.

Otra característica inmanente a la sátira que tiene que ver con el mencionado elemento *carnavalesco* (fundamental también en la parodia) es la presencia del humor, el cual, según Bajtín, puede llegar a provocar una risa ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, [que] niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (2003, p. 11). Esa doble valencia de la risa puede emparentarse sin dificultad con la *teoría estereoscópica* de Reig ejemplificada en el primer apartado en relación a su *Manual de literatura* (3.2.5.), la que, dependiendo de la distancia con que se mire el suceso o se protagonice (en primera o tercera persona) también puede tener distinta evaluación.

Con respecto al humor y su presencia en la obra, hay ciertos pasajes de la novela en los que ni siquiera la Iglesia como institución resulta ileso, como sucede al descubrir el origen del veneno que mató a la hija de Gamazo y desencadena la acción del entramado, ya que este se encuentra en unas ostias envenenadas cuya distribución es de venta libre: “Hoy en día los packs de seis hostias están en todos los supermercados y las máquinas expendedoras” (Reig, 2011, p. 95). El elemento satírico es evidente. Con esto, además, se parodian algunas convenciones del relato policial clásico en torno al tema de los asesinatos cometidos, utilizando el humor como elemento descompresor, por la inverosímil posibilidad de acceder a dichas ostias incluso a través de mensajes de texto vía móvil: “Sólo tienes que enviar CURA al 3927, es un SMS gratuito y no tarda en llegar tu sacerdote” (Reig, 2011, p. 119). Lo absurdo, a

*priori*, claro está, no es que se envenenen las ostias, sino, sobre todo, su venta de manera masiva.

La reflexividad está presente también en otro elemento importante en la obra como lo es la ludicidad. Al igual que sucede en otra novela de Reig, *Un árbol caído*, en el que la trama plantea en paralelo a la primera historia la narración de un juego, en *TEP* sucede algo similar, ya no con el ajedrez, sino con el fútbol.

Se tematiza, por lo tanto, esa ludicidad y el juego funciona como marco, ya que los capítulos de la obra, su temática y sus títulos se configuran acorde al avance clasificatorio del equipo español en la Eurocopa del año 2008: “FASE ELIMINATORIA/Examen de conciencia”, “CUARTOS DE FINAL/El perdón de los pecados”, “SEMIFINALES/El propósito de enmienda”, “FINAL/La penitencia” (Reig, pp. 10, 72, 163, 214). Se establecen así analogías entre fútbol, política, literatura, historia y religión, a saber, entre juego y realidad, pero también, como veremos a continuación, entre el polo *lúdico* y el *didáctico* de la reflexividad. Esto se aprecia, por ejemplo, a través de intertextos encubiertos que pertenecen a grandes obras de la historia de la literatura y acompañan el relato futbolístico:

La furia roja era la admiración del universo mundo . . . la jornada decisiva de Viena, la más alta ocasión que vieron los siglos . . . estábamos preparados para recibir la noticia de que los muchachos habían sido aniquilados bajo las ruedas dentadas de los Panzerartqffeln . . . destruidos, de acuerdo, pero nunca, ¡nunca jamás!, vencidos. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2011, p. 216).

En la cita anterior podemos apreciar la evocación del tono cervantino/quijotesco en la primerareferencia subrayada, así como la citación encubierta de la célebre frase de Hemingway, de su novela *El viejo y el mar* (1952), en relación al temple de los futbolistas españoles, en la segunda.

Si bien hemos considerado primeramente la reflexividad como vehículo para la parodia y la sátira, no todas las manifestaciones reflexivas son de esa naturaleza, ni todas las miradas que se vierten en la novela sobre la historia (y particularmente la Transición) son exclusivamente críticas. Algunas, más bien, están llenas de melancolía

y vuelven a conectar, a nivel architextual, con el costado más elegíaco de la novela negra o de la picaresca.

La posibilidad de revisar y reescribir (en el sentido amplio del término) la historia instala el debate sobre la imposibilidad de recuperar el pasado material, pero sí su entidad como discurso, una característica presente en los narradores intempestivos (2.5.). De ese modo, también alegoriza el autor sobre la naturaleza ficticia de los recuerdos que en ocasiones son tan líquidos como el Madrid distópico de su trilogía en el que los topónimos, que tanta presencia marcaban en la primera de las novelas (*SB*), parecen difuminarse como la memoria, con el paso del tiempo:

¿Qué había antes ahí? Esa es la única pregunta que nos hacemos al ver una nueva sucursal bancaria, un edificio de oficinas o un restaurante chino. Sabemos que no estaba ahí, pero somos incapaces de recordar qué es lo que había en esa esquina. Lo mismo debe de habernos sucedido a nosotros. Creíamos que sin petróleo, sin automóviles, con la Castellana navegable, con bicicletas y coches de caballos, todo iba a ser diferente. Qué va. Somos los mismos y ni siquiera nos acordamos ya de qué había antes en el mismo sitio. (Reig, 2011, p. 155)<sup>112</sup>

Con afirmaciones como esta, Reig confirma el carácter posmoderno de su novela en relación a la reconstrucción de la memoria y su fragilidad al momento de tener que plantear un discurso *único* para la representación de los acontecimientos históricos, potencialmente tan ficticios como la propia ficción que los describe.

### **3.5. Metaficción transgresiva en *Lo que no está escrito*. De la metalepsis a la anagnórisis metaficcional**

Con la publicación de *Lo que no está escrito* (2012) Rafael Reig alcanzó un nivel de reconocimiento cercano a la confirmación, a lo incuestionable en torno a su talento

---

<sup>112</sup> Resulta de gran profundidad al respecto el trabajo de Susan Divine “Sangre a borbotones: Rafael Reig and a New Understanding of City Future as City Past in Madrid” (2011).



como narrador<sup>113</sup>. En el panorama literario español se ganó el derecho de ser considerado como un autor que conoce a la perfección los gajes del oficio. Luego de haber publicado su trilogía policial (de la cual *Todo está perdonado* obtuvo el premio Tusquets de novela), y de haber escrito una primera versión del *Manual de literatura para caníbales* (2006), dejando en claro su erudición y conocimiento de la historia de la literatura, con *Lo que no está escrito* (a partir de ahora *LQNEE*) logró profundizar en el manejo de la tensión narrativa evidenciando una destreza de primer orden, matizando su tendencia natural al humorismo en pro de un repertorio de estrategias metaficcionales que le permiten hacer gala de un alto coeficiente de reflexividad, manteniendo al lector atento y entretenido mientras propicia una reflexión en constante transición de la literatura a la propia vida.

La novela cuenta, por un lado, la historia de Carlos Mendoza, su hijo Jorge y su ex mujer, Carmen Maldonado, y por otro (*a priori*, en un nivel metadieético), la de los personajes de la novela que Carlos ha escrito: Antonio Riquelme y Beatriz Pancorbo, esta última un trasunto aparente de la propia Carmen. *Sobre la mujer muerta*, la novela metadieética de Carlos, despierta en Carmen al mismo tiempo la intriga y la paranoia, pues conjetura —acaso apresuradamente—, que ese texto representa un anticipo en clave de lo que puede llegar a ser su propio asesinato o el de su hijo a manos de su ex esposo y la confirmación del rapto de aquel, que para ese entonces se encuentra con su padre de excursión por la Sierra de Guadarrama, aventura que, efectivamente, terminará con una muerte, pero no la del hijo, sino la del padre.

A lo largo de las casi trescientas páginas que tiene la obra, Reig se permite jugar con una amplia gama de recursos autorreferenciales y autoconscientes. A través de un manejo soberbio de la focalización interna, el narrador se posiciona en la mente de los distintos personajes, de los cuales Carmen se convierte en uno de los grandes *focalizadores* de la novela. De este modo, el autor trabaja con el punto de vista y propicia una suerte de dialogismo emocional, ya que es posible llegar a empatizar con los distintos actantes y sus opiniones (en los distintos niveles diegéticos). Esto se aprecia en

---

<sup>113</sup> Utilizamos aquí la edición del año 2015.

el caso de Carmen y sus metacomentarios insertados a raíz de su interpretación de la novela de Carlos, los cuales la llevan a establecer toda una serie de analogías que terminan convirtiéndose en un sesgo hermenéutico, creyendo que los sucesos de su nivel de realidad (intra)diegético tendrán una deriva similar (pero no idéntica) a la de los sucesos metadieéticos. Esa interpretación, dadas las similitudes entre planos, podría permitirnos hablar de un *roman à clef*, ya que lo que sucede en el relato enmarcado podría estar marcando la pauta de los eventos del relato. Sin embargo, esas expectativas de lectura y ese juego de identificaciones terminan jugándonos una mala pasada. Cuando, al final de la novela metadieética, es Beatriz la que muere, pensamos que ocurrirá lo propio con Carmen o con su hijo, por leer *lo que no está escrito* pero estamos equivocados. El juego con nuestras expectativas lectoras surte efecto, una suerte de propósito didáctico encubierto que viene a decirnos que la literatura puede ser, a la misma vez, una referencia extrovertida de la vida, o un gran espejismo quijotesco que nos lleva a confundir, como el protagonista cervantino, la ficción con la realidad.

### 3.5.1. UN MANUSCRITO (OTRA VEZ) HACIA EL ABISMO

Todo comienza con el recurso del manuscrito. Desde los cartapacios cervantinos, pasando por aquel *Manuscrito hallado en una botella* (1833) del cuento de Edgar Allan Poe, este artificio dio lugar a una innumerable serie de versiones que hasta el día de hoy son parte de los motivos centrales de muchas historias. En este caso, el recurso se aplica para dar lugar al elemento metadieético y sus amplísimas posibilidades. En la novela española contemporánea podemos apreciar la presencia del recurso —correspondientemente aggiornado *ad hoc*— en obras tan disímiles como *País de los Losadas* (1978) de Antonio Pereira, *La gran ilusión* (1989) de Miguel Sánchez Ostíz, *El silencio de las palabras* (1991) de Mariano Arias o *El expediente del naufrago* (1992) de Luis Mateo Díez. La obra de Reig puede sumarse a esta lista junto a muchas otras que no viene a cuento mencionar ahora.

Para el caso de *LQNEE* el narrador asturiano introduce una vuelta de tuerca, ya que, a partir de la tematización de la lectura, se propicia toda una serie de reflexiones sobre lo que es realmente *leer*, decodificar un texto, sobre las implicaciones del proceso de lectura con meditaciones realizadas por los distintos personajes (particularmente Carmen, que se asume como única narrataria, y Carlos, como narrador intradieético), en las que sin demasiada dificultad podemos hallar alusiones a la teoría formalista, como también a la estética de la recepción. Digamos que el manuscrito es el anzuelo — aquello que Jakobson (1985) denominó *shifters*— que hace que un mensaje se incardine, en función de su situación comunicativa (*cotexto*) y pueda adquirir, en consecuencia, un sentido que fuera de aquella no lo tendría.

Esa tematización de la lectura de la que hablamos se lleva a cabo a partir del hallazgo (no tan casual) de la primera versión de la novela de Carlos, que oficia de disparador, haciendo posible, a partir de los sucesos narrados, un gran número de coincidencias que perturban el ánimo de su principal lectora, Carmen, quien se muestra “asaltada por las inquietudes que le provoca la lectura de un manuscrito en el que percibe rasgos reales y posibles acontecimientos” (Val, 2012, p. 27). A partir de este sobresalto, la pericia lectora de Carmen (a pesar de ser editora) se ve afectada, ya que parece no discernir, aunque motivos no le faltan, entre la ficción y la realidad<sup>114</sup>. Esta confusión de índole quijotesca será esencial en el debate implícito sobre la lectura, como exponente de la posmodernidad literaria.

En lo que respecta a la provocación que el manuscrito representa, si bien, como sostiene Lens (2011), un recurso como este “hoy en día, lejos de replantear los términos del pacto, en realidad los reafirma” (pp. 232-233), también permite, por otra parte y gracias al oficio de Reig, la puesta en abismo de la novela y hace que Carmen se asuma (quizás con razón) como la principal destinataria de los sucesos allí narrados, difuminándose las fronteras entre el lector implícito y el lector empírico, evidenciando un error de lectura que a lo largo de la obra se teoriza mediante los metacomentarios.

---

<sup>114</sup> Adviértase la crítica solapada que Reig y Orejudo hacen, a través de la ironía, del oficio de editor, ya que, tanto este personaje como el de Helga Pato en *Ventajas de viajar en tren* (4.3.5.) parecen carecer de la misma capacidad de discernimiento entre la literatura y la vida.

El narrador extradiegético nos deja ver que el manuscrito provoca en Carmen la sorpresa, fiel a la tradición del recurso, pero no por la vía del azar, sino por expresa intención de su autor de que su ex esposa emprenda dicha lectura:

Entonces fue cuando vio el manuscrito encima de la silla del recibidor. Carlos debía de haberlo dejado allí . . . Entre la primera y el plástico de la cubierta había una hoja suelta con una nota escrita a mano: “No es ningún compromiso, ya tengo editor (Cosmos). Sólo quiero que tú lo leas. Carlos”. (Reig, 2015, p. 13)

Esa invitación al lector tematizado (representado en Carmen) puede tomarse como una forma de señuelo hermenéutico para que el lector implícito lea conforme a las pautas que este personaje establece, al ser su principal focalizador. El título de la novela metadieética es interpretado por Carmen como emblemático y conativo, a saber, que anticipa su contenido y la interpela directamente: “Antes de meter el manuscrito en la cartera, sólo tuvo tiempo de mirar un par de páginas al azar y el título: *Sobre la mujer muerta*” (Reig, 2015, p. 14). Y, a medida que la lectura avanza y conocemos más fragmentos de la novela metadieética, toda una serie de coincidencias serán decodificadas por Carmen como un sino funesto hacia su persona, comenzando por la dedicatoria de la novela: “Para C.M., *in memoriam*” (Reig, 2015, p. 16), llegando a un sinnúmero de correlaciones que serán indistintamente asumidas por el personaje como causalidades premeditadas, llegando a advertirse en esta paranoia hermenéutica un gran riesgo, el de caer, como sostiene Ródenas (1995), en una alegorización indiscriminada del texto, considerando que la dimensión referencial solo oficia de disfraz, de perpetua máscara que clama por ser descifrada a través de una nueva interpretación en clave.

Como hemos anticipado, a nivel narrativo, conforme a las estrategias planteadas en nuestro modelo, la *tematización* realizada por Reig es la de los peligros de la sobreinterpretación que se desprende, como el título de la obra lo indica, de leer *lo que no está escrito*. Evidentemente, es este el nudo de todo un debate acerca de lo que significa leer como acto decodificador por antonomasia, ya que resulta imposible la lectura escindida de la interpretación, al punto que para las posiciones más radicales de

la estética de la recepción sean estos sinónimos que depositan en el lector la responsabilidad de completar tal acto, a contracorriente de las nociones formalistas que, acaso también extremistas en este punto, abogaban por no poner su foco en la recepción lectora. El narrador de la novela marco pone en evidencia este conflicto teórico: “Este era el problema de la lectura, proyectas sobre el texto la sombra de tus deseos o de tus temores, tu propia sombra que oscurece la página hasta que solo lees lo que esperabas leer, y todo trata de ti” (Reig, 2015, p. 175). Tal problema no le es ajeno a Carmen. Aunque por su oficio (supuestamente) “conocía la teoría . . . en la práctica, no le resultaba tan fácil creer en ese autor construido por su propia lectura, por la sencilla razón de que ella sí conocía de verdad al tipo que había escrito *Sobre la mujer muerta*” (Reig, 2015, p. 176).

A pesar de su conocimiento profesional, el vínculo personal que Carmen tiene con Carlos la llevará a sobreinterpretar esas coincidencias: “Quizás ella no estaba leyendo la novela, lo que estaba escrito, sino lo que ella añadía” (Reig, 2015, p. 122). Estas analogías darán lugar a reiteradas elucubraciones de naturaleza trágica desde el comienzo de la obra, construyendo una atmósfera narrativa llena de sugestión:

Había que ser cabrón. C.M. era ella, por supuesto: Carmen Maldonado. In memoriam, como si estuviera muerta. Pero qué cabrón. ¿Qué había querido decir? ¿Que para él era como si ella ya estuviese muerta? Y el título ¿qué significaba entonces? ¿Acaso era ella la mujer muerta? ¿No sería una amenaza? ¿Una venganza, tantos años después? Sobre la mujer muerta. Podía entenderse en dos sentidos: acerca de una mujer muerta o por encima de ella, sobre el cadáver de una mujer. ¿Por encima de su cadáver? Qué pedazo de cabrón. Lo acababa de recordar, cuando apretó el interruptor para apagar la luz de su despacho. Eso era lo que ella le había respondido cuando Carlos le pidió que le dejara ver más a menudo a Jorge. (Reig, 2015, p. 16)

Dadas las coincidencias antes mencionadas —las efectivas y las asumidas—, la novela metadieética se convertirá en un *espejo metaficcional*, aportando desde su nivel diegético un reflejo y una reflexión que transita los mismos caminos que los de la narración que le sirve de marco. Dicha especularidad se volverá una manifestación innegable de autoconciencia cuando la *metalepsis* tenga lugar y se produzca todo un colapso de los niveles diegéticos, funcionando no solo como un recordatorio del

carácter artificioso de la novela, sino como una prueba definitiva del mismo, como veremos a continuación.

### 3.5.2. UN SISMO DIEGÉTICO, UN CORTOCIRCUITO

En lo que respecta al modo en que se manifiesta esa serie de analogías antes aludida y cómo va abriendo el camino hacia un solapamiento de los niveles diegéticos, debemos decir que existe una suerte de gradación en su presentación. En un principio, según lo dicho, con el hallazgo del manuscrito se propicia la incrustación del relato en segundo grado que representa *Sobre la mujer muerta*, pero, una vez que confirmamos la correspondencia (nunca absoluta) de los hechos y personajes del nivel metadieético con los del intradieético, es posible confirmar la *estrategia especular*, basada en una *mise en abyme*. Sin embargo, a medida que esas coincidencias se vuelven cada vez menos plausibles, se harán sospechosas de artificiales, hasta que, efectivamente, algunas de ellas provoquen un cortocircuito de los niveles diegéticos dada la imposibilidad ontológica de su co-existencia, confirmando el propósito autoconsciente de tal estrategia, haciendo innegable su condición de artificio literario.

La ruptura de marco se ocasiona por la vía de una metalepsis ascendente que tiene lugar hacia el final de la novela. Ocurre, acaso, como una suerte de *boutade* con ecos medievales en tanto que propone una resignificación del tópico de la muerte igualadora pero a nivel metaficcional. Esto sucede cuando los cuerpos de las víctimas del secuestro ocurrido en el nivel metadieético (Beatriz Pancorbo y uno de sus captores, el Tuercas) terminan coincidiendo en el hospital con el cuerpo de Carlos (quien se despeñó tratando de salvar a su hijo), perteneciente al nivel intradieético. Dicho suceso se aprecia en el siguiente fragmento en el que advertimos, además, la presencia del personaje del padre de Beatriz (reconocible por sus prendas y cicatriz), que coincide con Carmen y Cristina, lo que enfatiza el cortocircuito, pues se suma un tercer personaje metadieético en el nivel intradieético:

Tuvieron que esperar en la planta baja, en un banco de madera, junto a un hombre que llevaba un chándal viejo, que parecía prestado, y unas zapatillas de felpa. Tenía una

cicatriz muy reciente en la mejilla y había venido a identificar el cadáver de su hija. Esa mañana habían ingresado tres cuerpos, etiquetados como desconocidos por orden de llegada. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2015, p. 286)<sup>115</sup>

Este imposible ficcional generado a partir de la ruptura de marco (ocasionada por la invasión simultánea de personajes de distintos niveles diegéticos) es anticipado a lo largo de toda la novela. De esas secuencias anticipatorias nos interesan, precisamente, las que tienen que ver con el reconocimiento del personaje de Carmen de su condición ficticia que se produce a través de una gradación sutil hasta que llegamos a la revelación definitiva. Podemos advertir algunas de esas formas metalépticas previas y considerarlas manifestaciones iniciales de autoconciencia como las que representan las *epifanías metaficcionales* de nuestro modelo, pues son marcadores autoconscientes que en estos casos preparan el terreno para la posterior *anagnórisis metaficcional*.

El personaje de Carmen comienza a intuir su entidad de papel y tinta cuando las coincidencias empiezan a agravarse, provocándole una suerte de sugestión paranoide:

No quiere seguir leyendo porque ahora se siente observada, como si la página fuera un cristal y ella intentara ver lo que hay detrás, pero al hacerlo también quedara expuesta a ser mirada desde el otro lado de la página. Como si al leer también diera la oportunidad de ser leída, de que alguien, enfrente, la lea a ella. Ve la sombra, esa sombra de amenaza que proyecta el texto, como se ve una silueta detrás de una ventana, igual que alguien verá su propia sombra desde el otro lado. (Reig, 2015, p. 194)

A esta intuición —que contiene una autorreflexión sobre el acto de la lectura en sí mismo— le sobreviene la inmediata confirmación de parte del narrador de sus

---

<sup>115</sup> Recuérdese lo que en la *Poética* se dice respecto a las cicatrices como forma de reconocimiento, cuando se nos cuenta la *anagnórisis* que sobreviene ante el reconocimiento de Ulises por parte de su antigua nodriza, Euriclea, quien lo descubre por una cicatriz en el muslo del héroe, y piénsese ahora en la coincidencia, en el caso de Reig, de ambos reconocimientos (*anagnórisis* y *anagnórisis metaficcional*). Clasifica Aristóteles la *agnición* (el momento de concreción de la *anagnórisis*) de la menos a la más elaborada, siendo la que se da por medios físicos una de las más elementales: “la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales” (Aristóteles, 1999, p. 183). Adviértase lo dicho por Reig y Orejudo respecto a la amabilidad para con el lector (que no condescendencia) (Anexos 1 y 2).

sospechas: “Mientras ella lee, al otro lado de la página, alguien la está leyendo a ella, a través de las mismas palabras vistas del revés, con un sentido distinto” (Reig, 2015, p. 194). Dada la metáfora de la ventana, nunca más pertinente la que aplica Raymond Federman para describir el funcionamiento de la autoconciencia: “functions as a window that opens from the outside into the text” (Federman, 1981, citado en Ródenas, 1995, p. 334).

Otro momento en que se intuye la anagnórisis metaficcional ante una amenazante ruptura de marco se da cuando la ya recurrente sensación de Carmen de ser parte de la ficción se tematiza, no solo con la imagen aludida de las ventanas, sino en las de las puertas y los carteles, que le generan esa recurrente sensación de “estar encerrada fuera”, como se aprecia en el siguiente ejemplo que refuerza la especularidad a base de metáforas e imágenes que evocan la duplicación:

. . . al otro lado del cristal, otro letrero decía lo mismo para ser leído desde fuera: SALIDA DE EMERGENCIA. Acaso al otro lado del cristal alguien buscara también la salida, a pesar de que ya estaba fuera o quizá encerrado fuera. (Reig, 2015, p. 56)<sup>116</sup>

Este tipo de juegos parece encubrir una lección derridiana, en la que siempre hay otro afuera *plus ultra*, una *différance*, en el que se deja entrever la figura omnipresente del autor y la consiguiente reflexión de que siempre *somos escritos*<sup>117</sup>.

Además de esas instancias que podríamos denominar pre-sensitivas de la condición de artificio por parte de un personaje (como le sucede a Carmen), también tendremos otros momentos que promueven el juego de fronteras entre realidad y ficción, como sucede con el caso del personaje de Cristina Maroto (nuevamente un actante con las mismas iniciales). Este, hacia el final de la novela, luego de la mentada muerte de Carlos, se ofrece como compañía para Carmen y Jorge y, ante la negativa de la madre, que arguye necesitar “que la dejara sola con su hijo” (Reig, 2015, p. 287), se marcha, pero al hacerlo nos enteramos que “Se sintió encerrada afuera” (Reig, 2015, p.

---

<sup>116</sup> Recuérdese un ejemplo similar que ocurre en *Sangre a borbotones* con el término *bridges* asociado a la metalepsis (3.4.3.).

<sup>117</sup> Nos permitimos parafrasear la célebre noción del filósofo de la deconstrucción que se origina en su obra homónima, *Différance* (1968).



287), expresión que ya se había reiterado en la novela en dos ocasiones más, siempre con pareja intención, ahora acentuada por todos los sucesos acaecidos en relación a la vulnerabilidad del marco narrativo<sup>118</sup>.

Podemos hacer mención a otras manifestaciones disruptivas, más sutiles y aisladas, pero que refuerzan, como las anteriores, la estrategia autoconsciente, cuya confirmación se hace plausible una vez acabada la novela. Tal es el caso de las coincidencias existentes entre el personaje del mendigo intra y metadieético, hecho del que Carmen se asombra, sin sospechar aún su propia condición ficticia: “Pero el mendigo era alarmante, porque era el mismo dentro y fuera de la novela, a uno y otro lado de la página” (Reig, 2015, p. 241).

Ahora bien, en lo que refiere a las rupturas de marco propiamente dichas, existen algunas manifestaciones que traerán consigo la anagnórisis metaficcional de parte del personaje de Carmen, su intuición y reconocimiento definitivo de sentirse *como* o *ser* un personaje de ficción. Podemos distinguir tres ocasiones más en las que esos cortocircuitos de los marcos diegéticos se confirman como muestras inobjetables de autoconciencia.

La metalepsis descendente que genera la primera *ruptura de marco* tiene lugar cuando el personaje principal de la novela de Carlos, Antonio Riquelme, ve “a una mujer que salía del Hispano”, de la que sabemos que “Era una cuarentona con estilo, parecida a Beatriz Pancorbo, con quince años más, alta, con falda corta y el pelo rubio rojizo recogido en una cola de caballo”, pero también que “parecía a punto de llorar” y que “tenía miedo” (Reig, 2015, p. 206). Esta mujer es Carmen, y la confirmación de esta metalepsis que supone su irrupción en el nivel metadieético la podemos colegir a partir de la coincidencia total del retrato, pero también por dos elementos que plantean una más que sospechosa simultaneidad entre niveles: la lluvia y la pena. En el capítulo siguiente, comprobamos que tanto en la novela de Carlos como en el nivel

---

<sup>118</sup> La primera ocasión, al comienzo mismo de la novela, cuando Carmen se despide de su hijo y, ante la puerta automática de la casa cerrándose, tiene “que correr para no quedarse encerrada afuera” (Reig, 2015, p. 13). La segunda ocurre nuevamente con el juego de las puertas y sus obvias connotaciones cuando Carmen se ve obligada a cerrar “con llave desde fuera, como si el animal manuscrito pudiera escapar y tuviera que echar la llave para protegerse encerrada afuera” [el subrayado es nuestro] (Reig, 2015, p. 257).

intradiegético al que *a priori* pertenece Carmen está lloviendo (“fuera de su casa, bajo la lluvia”) y que, efectivamente, Carmen se encuentra angustiada por la desconexión que ha tenido con su hijo, de quien no ha recibido mensaje alguno desde que se marchó con su padre, por lo que “Tenía miedo, tenía ganas de vomitar” (Reig, 2015, p. 219).

Lo que termina evidenciando el innegable cruce de niveles es el reconocimiento por parte de la propia Carmen de tal situación, declarando que en la novela de Carlos “también estaba sucediendo algo amenazador, como si la hubieran estado espiando” (Reig, 2015, p. 219). Para este caso se retoma la imagen de la ventana, a través de la que “Carlos pudiera verla desde el otro lado” (Reig, 2015, p. 219). Esto sucede a pesar del asombro de Carmen: “¿Cómo podía saber que ella había salido del Hispano, que llovía, que llevaba el pelo recogido y que se quedó inmóvil bajo la lluvia?” (Reig, 2015, p. 219).

Esta presencia de Carmen en ambos niveles diegéticos equivalen a una confesión de ficcionalidad. Para mayor énfasis, luego de tales cuestionamientos, se reiteran, como en otras oportunidades, las ambiguas frases “Demasiadas coincidencias”, “Demasiadas casualidades”, (Reig, 2015, pp. 219, 34).

Según lo visto, las fronteras identitarias entre cada relato se mixturán y lo que parece ser el contenido se confunde con el continente, acercándose este juego de dobleces a la identificación con un una puesta en abismo aporística<sup>119</sup>. Con la estrategia aplicada por Reig se confirma, además, el uso del recurso del espejo metaficcional — mencionado al comienzo— y su función autoconsciente a través de las evidentes analogías entre uno y otro nivel ontológico.

### 3.5.3. COINCIDENCIAS, SINCRONÍAS, CORRELACIONES, CAUSALIDADES

Así como hemos hecho mención a las formas transgresivas de la metaficción, también debemos mencionar aquellas que, aunque puedan insinuar la idea de una superposición y posterior colisión de planos diegéticos, no representan en sí una

---

<sup>119</sup> Véase al respecto nuestra definición en el capítulo primero (1.8.). Similar concepción del recurso tiene Susan Bartlett (1987) cuando habla de una reflexividad paradójica. En ambos casos, ese nivel propone una recursividad imposible, que se da cuando el fragmento incluye la obra que lo contiene, en una especie de círculo que impide el avance hacia otros niveles, verbalizando la imagen del bucle, botella de Klein o cinta de Moebius, provocando un cortocircuito ontológico.

transgresión de estos, sino una modalidad encubierta de reflexividad que se sostiene en la simetría entre ambas novelas, en una evidente *espejularidad* o *duplicación*.

Según nuestro modelo, existen marcadores autoconscientes que pueden ser tanto explícitos como implícitos, estos últimos, más dependientes de la pericia lectora al momento de su identificación. Por otra parte, estarían aquellos que calificamos como *señuelos*, que bien pueden no ser ni una cosa ni otra, sino artificios disuasorios que, aunque denotan un ruido en la comunicación del relato que puede aumentar la sensación de estar ante un artificio, no inciden directamente en su revelación como tal, amén de configurar un escenario de tal naturaleza en la novela.

Desde las primeras páginas de la novela podemos empezar a coleccionar analogías entre uno y otro plano diegético que bien pudieran ser una manifestación implícita de autoconciencia. Esto ocurre, por ejemplo, con el arma que se describe en ambos niveles (intra y meta), y que, mediante un juego de conjeturas y permutaciones realizadas por Carmen, *igualan* al Carlos personaje (1), con el Carlos autor y el Riquelme personaje (2), equiparando, a su vez, a este último con la figura autoral metadiegética que sabemos corresponde a Carlos (3). Si el arma identifica a ambos personajes, entonces podemos pensar, erróneamente, que lo que sucede con Riquelme, y lo que este pretende hacerle a Beatriz, puede equipararse a lo que Carlos planea hacer con Carmen, y así vengarse, cometiendo un crimen, como esta piensa que sucederá, aunque luego conocemos que se trataba de un falso espejo y esas coincidencias no nos sirven, como otras antes mencionadas, para determinar la condición de artificio explícitamente. Así plantea Reig la omnipresencia de la pistola. 1) Primero describe una escena previa a la salida hacia la Sierra de Guadarrama en la que se dice de Carlos: “Metió en una mochila un chubasquero para su hijo, relleno la petaca con lo que quedaba en la botella, se puso ropa de abrigo y un gorro, y cogió la linterna y la pistola, su SIG-Sauer P226” (Reig, 2015, p. 230); 2) luego, en el plano metadiegético, se confirma que el arma del personaje de Riquelme “era una SIG-Sauer P226, 9mm Parabellum, con cargador de doce balas”(p. 19); para posteriormente pretender confundirnos con el *señuelo* antes mencionado, equiparando falsamente al Carlos

narrador con su protagonista: 3) “El autor de *Sobre la mujer muerta* era Toni Riquelme con una SIG-Sauer P226 en el bolsillo, un hombre capaz de cualquier cosa y al que aún le quedaban diez balas de nueve milímetros” (p. 159). Estas coincidencias funcionan de manera disuasoria, según lo dicho, ya que las simetrías verdaderas no se corresponden con dichas analogías.

El manejo de las coincidencias por parte del autor genera un entramado que tiene como estrategia principal el presentar a un mismo nivel las pruebas fehacientes de la metalepsis como los señuelos o las coincidencias no destinadas a la ruptura de marco autoconsciente, a saber, la causalidad y la casualidad. En un principio, por ejemplo, Carmen cree que esa relación especular constituye “señales, advertencias, avisos que Carlos le enviaba: fijate bien, atenta, esto te concierne, trata de nosotros” (Reig, 2015, p. 34), dicha creencia se complementa con la autopercepción que aquella tiene de sí misma como hermeneuta: “se consideraba una buena lectora y creía que la casualidad era una delación” (Reig, 2015, p. 118). Más adelante, en su propia vida advierte esas coincidencias demasiado palpables y aplica el mismo método para tratar de diferenciar las fronteras entre la realidad y la ficción: “En la vida no hay casualidades. Eso déjalo para las novelas” (Reig, 2015, p. 162).

El vaivén que expresa Carmen entre creer o no creer en lo que está escrito (y lo que no) nos hace empatizar como lectores y puede llevarnos a interpretar la novela como ella lo hace, siendo víctimas de la misma confusión generada por las coincidencias y a sugestión lectora. Todas esas correspondencias que existen entre el personaje de Carmen y su supuesto reflejo metadieético, Beatriz Pancorbo, nos hacen creer (como a ella) que no existe otra alternativa para el personaje intradieético que terminar como su reflejo metadieético: una crónica de una muerte anunciada.

Los sucesos finales de la novela hacen muy tentadora la idea de considerar al relato insertado como una variante del *espejo metafictional* que refleja de manera *invertida* el relato intradieético, ya que, según lo dicho, es Carlos quien acaba muriendo al final de la novela, no Carmen, como podría esperarse luego de la muerte de Beatriz. Se abre, así, un nuevo horizonte hermenéutico. ¿Podría esto llevarnos a

reinterpretar toda la novela distanciándonos de las premisas de Carmen, identificando a Carlos con Beatriz? ¿Quién se convierte, finalmente, en la mujer muerta? Según el final de la novela, no deja de ser una conjetura admisible: “Su padre tenía los ojos abiertos, inmóviles, dirigidos a una nube rojiza que descendía hacia la falda de La Mujer Muerta. Su cadáver, cubierto de hojas mojadas, parecía una montaña” (Reig, 2015, p. 284).

Si hemos de mencionar otro tipo de recursos incardinados con la estrategia especular, uno de ellos lo representa la falta de plausibilidad onomástica de los personajes. Como en otras novelas de Reig (*Sangre a borbotones*, *Guapa de cara*, *Todo está perdonado*) la denominación de los personajes suele carecer de cierta originalidad *ex profeso*, o exponer una lógica arbitraria que puede ser una forma de delación encubierta de su artificio. Para el caso de *LQNEE* podemos hablar de un patrón idéntico en la selección de los nombres y apellidos de los personajes del nivel intradiegético, regido por la constante de las iniciales “C. M”: Carlos Mendoza, Carmen Maldonado, Cristina Maroto, Miguel Caturla (invertido). Tal correspondencia puede permitirnos una interpretación: ¿es posible que tal exposición de coincidencias sea una pauta implícita para sospechar de la jerarquía ontológica de ese nivel diegético en el que las cosas parecen ficticias? Bien pudiera ser que contenido y continente sean dos caras de una misma moneda.

Un tratamiento detallado merecen las similitudes expresadas en la continuidad expuesta entre capítulos que pertenecen a diferentes niveles diegéticos. Podríamos asumirlas como manifestaciones que por su consistencia *sistemática* se confirman como marcadores del carácter de artificio de la obra que van acumulándose, pues evidencian un proceso de homogeneización de niveles a través de un mismo elemento rector: la voz narrativa. Ese mecanismo igualador se aprecia claramente en la estrategia ya vista (*Un árbol caído*) que consiste en que la última parte de un capítulo (párrafo, fragmento o palabra) se avenga a una relación de continuidad con la primera del siguiente. Al considerar que la división entre capítulos es *per se* una separación en el ámbito sintáctico, ya representa un artificio esta ruptura de los límites capitulares que se ve

acentuada si consideramos que la modalidad narrativa adoptada por Reig en la novela es la de alternar los capítulos (intra)diegéticos con los metadiegéticos. Acaso porque al separarlos, precisamente, prepara el terreno para su unificación. Y para darle una vuelta de tuerca más está el recurso utilizado para tal fin: la resolución de crucigramas, de juegos de palabras a los que varios personajes demuestran afición, un énfasis en el *polo lúdico* de nuestro modelo (1.9.3).

Comenzamos por el personaje del protagonista, Toni Riquelme: “Hizo tiempo en el Texas, bebió unos cuantos coñacs, terminó un crucigrama y tuvo que dejar otro a medias” (Reig, 2015, p. 18). Pasamos luego al de Carlos, de quien se dice (a través de la focalización en Carmen) que era “el hombre que todo se lo debía a los crucigramas” y que “cada tarde le había visto hacer el crucigrama del periódico” (Reig, 2015, p. 33). Pero también se hace patente esa afición en otros personajes secundarios: “Almond miraba la tele y a la vez hacía un crucigrama” (Reig, 2015, p. 126); “le llamaban Letrado por su afición a los crucigramas”; “El caballero de canas en las sienes y en el tórax ahora hacía un crucigrama del periódico” (Reig, 2015, p. 247). Esta circunstancia evidencia una voz narrativa idéntica en dos narradores que se suponen, *a priori*, distintos. Por lo tanto, si la voz del narrador extradiegético se amalgama a la del narrador intradiegético (Carlos), ¿debemos suponer que son el mismo?

A continuación exponemos las correspondencias mencionadas entre uno y otro capítulo que dan lugar a nuestra hipótesis:

Final del capítulo precedente	Comienzo del capítulo siguiente
“El horizontal. De cinco letras. Estado afectivo del que ve ante sí un peligro” (p. 23).	“Miedo. Todavía lo sentía. Con casi quince años, Jorge ya había perdido la esperanza” (p. 24).
“El 1 vertical. De ocho letras. Tiene uno o. Choque. Conflicto. Oposición de sentimientos, ideas, intereses, etcétera, o de las personas por ellos” (p. 45).	“Colisión. Ojalá descarrilaran o que el tren embistiera a un mercancías descendente, choque frontal, cristales rotos, hierros retorcidos” (p. 46).

<p>“De ocho letras, el 2 horizontal, con una o de colisión. Confuso o vacilante; sin saber qué pensar” (p. 72).</p>	<p>“Perplejo. Así se sentía Carlos Mendoza al llegar a Cercedilla con su hijo Jorge.” (p. 73).</p>
<p>“El 7 vertical. De ocho letras. En plural. Así que acaba en ese. Tiene una pe de perplejo y una de, la de miedo. Que han extraviado el rumbo. Aplicado a personas, vicioso o libertino. Se aplica con el significado de completo a adjetivos o nombres de significado peyorativo” (p. 92).</p>	<p>“Perdidos. En mitad de ninguna parte, seguían avanzando sin saber hacia dónde iban. El cielo estaba cada vez más cerca, descendía hacia sus cabezas apartando ramas de árboles, empujando a los pájaros en vuelo a manotazos” (p. 93).</p>
<p>“El 8 horizontal, de siete letras. Acaba en una e, la de perdidos. Se dice del que no puede dormirse en cierto momento” (p. 106).</p>	<p>“Insomne, desvelado, tumbado boca arriba, su hijo casi roza su cuerpo. Le quiere. Él no se imagina cuánto le quiere” (p. 207).</p>
<p>“5 vertical. De siete letras. Empieza por ce, de colisión, y tiene una o, la de perdidos. Carne podrida, particularmente la de un animal muerto y abandonado en el campo” (p. 134).</p>	<p>“Carroña. A eso olía la tienda de campaña. A carne corrompida. Aún era de noche, lo supo sin abrir los ojos. Cuando se despertó, su hijo ya no estaba allí” (p. 135).</p>
<p>“De nueve letras. Horizontal. Tiene una de o de perdidos y la i de colisión. Lo está el que ha sido sacudido o trastornado por una escena de ternura, amor o padecimiento” (p. 150).</p>	<p>“Conmovido, así estaba su hijo: no quería desayunar. Tuvo que convencerle de que tomara algo. Era de día, aunque con la oscuridad de un atardecer de invierno” (p. 151).</p>
<p>“Vertical. De nueve letras. Tiene dos des, una es la de conmovido. Causa o fuerza a la que se atribuye la determinación de lo que ha de ocurrir” (p. 166).</p>	<p>“Fatalidad. Era una fatalidad: su hijo tenía razón, lo había adivinado. Yolanda estaba esperándoles” (p. 167).</p>
<p>“Muy larga. De trece letras. Horizontal. Tiene una eme de conmovido, seguida de la erre de vergüenza. La sufre aquel a quien los demás ni entienden ni encuentran estimable o admirable por sus ideas o sentimientos o a pesar de ellos” (p. 186).</p>	<p>“Incomprensión. Carlos no encontraba otra cosa alrededor. Cuando iba a entrar en el refugio, lo vio venir. Salía del bosque por el mismo lugar por el que antes había aparecido Yolanda” (p. 187).</p>

<p>“El 4 vertical. De nueve letras. Dícese de dos objetos que han quedado más lejos el uno del otro de lo que estaban. Plural” (p. 206).</p>	<p>“Separados. Ni siquiera sabía a cuánta distancia estaría su hijo” (p. 207).</p>
<p>“El 6 horizontal. De diez letras. Tiene una ese de separados. Entre los griego, apartamiento de alguien de la vida en común, voluntario o impuesto” (p. 226).</p>	<p>“Ostracismo. Le hacían el vacío. Nadie le miraba, como si no existiera, y Carlos se sentía apartado del resto de la humanidad” (p. 227).</p>
<p>“El 11 vertical. De doce letras. Tiene una e de vergüenza y la o de miedo. Se produce una de ellas cuando se toma, usa o entiende una cosa por otra” (p. 248).</p>	<p>“Equivocación, qué equivocación tan grande. Deslumbrado por la linterna, tardó más de lo debido en darse cuenta de que llamaba a gritos a Yolanda” (p. 249).</p>
<p>“De ocho letras. En horizontal. Tiene una eñe de carroña. Acción de disputarse unos a otros una cosa lanzada para que sea cogida por quien pueda hacerlo” (p. 266).</p>	<p>“Rebatiña. Era como si compitieron por alcanzar el amor o el rencor lanzado al aire por su hijo, como si lucharan por su dolor o por su felicidad” (p. 267).</p>
<p>“Vertical. Empieza por efe. Acaba en ele. Tiene una ene en medio. Punto de una cosa o de una acción tras del cual ya no se hace más de esa cosa o esa acción” (p. 282).</p>	<p>“Final, era el final de todo. Así terminaba, Carlos lo supo de inmediato. Si conseguía salvar a Jorge, él perdería pie” (p. 283).</p>

Esta continuidad resulta una prueba contundente de que una voz narrativa se impone por encima de las que relatan los acontecimientos en cada uno de los niveles diegéticos y se convierte así en una marca autoconsciente encubierta. La primera palabra de cada capítulo que expresa esa continuidad (Miedo. Colisión. Perplejo. Insomne. Carroña. Conmover. Fatalidad. Incomprensión. Separados. Ostracismo. Equivocación. Rebatiña. Final) bien podría officiar como título de estos, pues funcionan perfectamente como emblemas semánticos propios del *thriller* que también es en buena medida la novela (*LQNEE*). Incluso lo encontramos cuando la voz del narrador (Carlos), a través de la focalización interna, parece fusionar los pensamientos del



personaje del Riquelme con un inciso metalingüístico que es propio de los crucigramas intercapitulares:

. . . fue cuando Riquelme perdió la paciencia . . . tenía los nervios de punta, con un trastorno o una auténtica locura, como se dice que padece una persona que, por un estado pasional, deja de pensar u obrar serena o razonablemente, y también se aplica a las ramas que crecen más de lo habitual. (Reig, 2015, p. 203)

Para finalizar, podemos decir que constituyen una suerte de marcadores complementarios, aún más sutiles (acaso anecdóticos), las constantes autorreferencias encubiertas a la literatura, cuya fórmula aparece tanto en uno como en otro niveldiegético. Resulta sospechoso que se aplique el mismo estilo de guiño intertextual por parte de cada uno de los narradores. Por lo tanto, dicha similitud también sirve de argumento para nuestra hipótesis, que aboga por la posible fusión de una única voz narrativa. Lo apreciamos en tres alusiones intertextuales que intercalan narrador y personajes. Primero, en el nivel extradiegético, se alude a *La metamorfosis* de Kafka: “se despertaba convertido en un monstruoso insecto” (Reig, 2015, p. 54), y con esto, el narrador describe los sueños y pesadillas del Carlos personaje. En segundo lugar, con la referencia al célebre microcuento *El dinosaurio*, de Augusto Monterroso: “cuando se despertó, su hijo ya no estaba allí” (Reig, 2015, p. 135). Y en última instancia en la evocación irónica de parte del personaje metadieético de Trini (creación del Carlos narrador) al título de la no menos célebre novela de Unamuno: “—Nada menos que todo un hombre” (Reig, 2015, p. 167).

#### 3.5.4. UNA LUZ AL FINAL DEL TÚNEL: EL AUTOR Y SU LINTERNA

Así como en *Guapa de cara* se esbozaba una teoría de la autoría mediante el relacionamiento de sus personajes principales, en *LQNEE* Reig tematiza abiertamente la cuestión a través de la relación autor-lector y los distintos tipos de pactos de lectura. Para el narrador asturiano la relación entre ambas figuras puede tener dos derivas posibles: o bien consiste en una suerte de *entendimiento cordial* a partir del cual autor y lector cooperan para llegar a una meta común, a una *fusión de horizontes* —en términos

de la estética de la recepción—(Gadamer, 1989), o bien es planteada como una cuestión adversativa en la que ambas entidades se involucran como si se tratara de un duelo, una confrontación para ver quién prevalece, quién engaña o descifra primero el juego del otro y con ello establece un determinado pacto de lectura<sup>120</sup>.

En *LQNEE* las figuras del autor y lector implícitos aparecen representadas en ambos niveles diegéticos. Como si se tratara de una deriva de la disputa matrimonial entre Carlos (narrador) y Carmen (narrataria), en la novela tiene lugar una suerte de ajuste de cuentas autoconsciente. Esta relación expresa la paradoja metaficcional en la que se ve envuelto el lector a través del artificio creado por el autor: “On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the ‘art’, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator” (Hutcheon, 2013, p. 5). De tal modo, la constante reestructuración del pacto narrativo se tematiza en la novela en distintas oportunidades, ya sea cuando Carmen se aviene a creer, incluso sobreinterpretando la novela y las simetrías con su vida, ya sea en aquellos momentos en los que parece querer desautomatizar ese estado de credulidad en el que voluntariamente había ingresado.

En algunas oportunidades se alude al vínculo autor/lector y a la complejidad del pacto de lectura que se establece entre ambos: “No llegó a verlo, lo percibió por debajo del umbral de la consciencia. Percepción subliminal, así se llamaba. Algo que no ves, pero percibes sin saberlo; algo que lees, aunque no esté escrito” (Reig, 2015, p. 43). El texto propone así la concepción de la novela como un juego de palabras que debe ser descifrado (como un gran criptograma) por el lector, que recibe, incluso a nivel subliminal, indicios hermenéuticos de parte de un autor que, como un pequeño dios, “escribe derecho con renglones torcidos” (Reig, 2015, p. 176). El pacto de lectura se plantea en este ejemplo en términos clásicos en los que la figura del lector se concibe

---

<sup>120</sup> Estas dos formas de relacionamiento son ilustradas por Lens (2011) en su estudio sobre la metaficción como ruptura del pacto ficcional. La primera muestra al “escritor como alpinista solitario que, al llegar a la cumbre, en el recodo de una cornisa, se encuentra con una sorpresa: el lector, jadeante y feliz, y ambos se funden espontáneamente en un abrazo” (Ríos, 2008, citado en Lens, 2011, p. 228). En la segunda, “la relación entre el autor y el lector de una novela se parece más bien a la de un cazador con su presa. Al escribir una novela, el autor intenta prever los movimientos del lector, mientras que este busca escapar de sus trampas” (Volpi, 2008, citado en Lens, 2011, p. 228).

como una de tipo más *pasivo* sujeta a la voluntad autoral, como también se aprecia en la siguiente cita que recupera la idea del duelo como competencia, casi como un juego de dominación:

Que el lector creyera que el argumento se iba desarrollando de acuerdo con las premisas de la narración, casi por su cuenta, una vez puesto en marcha, hasta que llegaba a ese lugar en el que podía oírse la voz del autor diciendo: aquí mando yo, lector. (Reig, 2015, p. 274)

La propia Carmen también interpreta la novela de su ex marido como un juego que tematiza la competencia entre autor y lector. Esta piensa que *Sobre la mujer muerta* ha sido escrita con ese espíritu y propósito, enfatizando el duelo entre ambas figuras, como se aprecia en el siguiente comentario centrado en los procedimientos creativos puestos en práctica: “Ese era el juego: Carlos creaba una tensión y luego le daba un chasco al lector. Si conseguía engañarle, ganaba” (Reig, 2015, p. 102). Ese duelo como propósito narrativo de la novela metadiegetica también puede aplicarse a la novela que leemos, convirtiéndose en otra prueba de su condición de espejo metaficcional.

Existen ocasiones en las que lo que comienza como una afirmación de omnipotencia de la figura autoral se transforma luego en un pedido de ayuda: “El que escribe tiene el poder, el que lee se somete. ¿O era aquella novela un mensaje pidiendo rescate?” (Reig, 2015, p. 157). Pero ¿quién es el que solicita ser rescatado? ¿Carlos? ¿Jorge? Con este tipo de comentarios autorreflexivos Reig interpela constantemente al lector y pone en primer plano cuestiones trascendentales para la teoría literaria.

Hay otros casos en los que la figura del lector que Carmen representa parece hacer gala de cierta zozobra y menospreciar a la del autor que su ex marido encarna, problematizando las posiciones jerárquicas en relación al pacto de lectura. Así pues, Carmen considera la novela de Carlos como “un retrato humorístico de su propia formación como escritor” (Reig, 2015, p. 33) y critica también su capacidad para la creación de caracteres al ufanarse del nombre del personaje de “Almond”, por ejemplo, o hablar del “inverosímil Tuercas, un tipo repulsivo que solo estaba allí para hacerle al autor el trabajo sucio” (Reig, 2015, pp. 118-119).

La relación autor-lector y los términos establecidos para el pacto de lectura parecen plantearse a través de una oportuna oscilación de la credulidad de Carmen. Esta pasa de creer en la ficción como un simple artificio: “Volvió a mirar las páginas como lo que eran, una simple novela, más o menos interesante de leer, pero sólo eso, una novela” (Reig, 2015, p. 139), a pensar que aquella representa una suerte de cacería que encierra cierto peligro hermenéutico: “Bajo esas frases que contaban una violencia de mentira, había un daño verdadero, una trampa de la que no sabría soltarse si caía en ella” (Reig, 2015, p. 59). Esa constante referencia a los procesos de lectura y escritura — propios de la metanovela, según lo visto— permite reflexionar, mediante su tematización en la obra, acerca de la necesidad de creer —representada en la fe poética y en el pacto ficcional tradicional—, pero también en la idea de la realidad como ficción, con similar indagación de sus principios jerárquicos, por lo que representa una de las cuestiones más significativas de la reflexividad posmoderna.

La representación del duelo entre la figura del autor y la del lector propicia también el debate entre dos concepciones de la creación literaria. Por un lado, la novela insiste en recordarnos que existe “un autor fuera del libro y que lo ha creado” (Reig, 2015, p. 176), pero por otro, paralelamente, plantea la idea de la creación —acorde a los postulados de la posmodernidad— como un proceso conjunto que, en ocasiones, puede llegar a depender aún más de cómo completamos esos *espacios indeterminados* que toda obra contiene: “A menudo se dice que el novelista manipula al lector, pero ella, como lectora, ¿no estaba manipulando, dirigiendo la novela hacia donde ella había decidido leerla?” (Reig, 2015, p. 122). Esa misma manipulación llega al extremo de la paranoia por parte de Carmen y encierra un tema fundamental dentro de la metaficción posmoderna: el de la realidad como discurso. Teniendo en cuenta que la lectura del relato metadieético condiciona la visión del mundo de Carmen y el curso de su vida (también un relato), ¿podríamos considerar que se plantea la realidad misma como un discurso construido a partir de la interpretación de otros discursos? ¿Acaso se sobreinterpreta un texto como se puede sobreinterpretar la realidad? Esto se advierte a través de ciertas referencias al mundo de la literatura cuando vemos que

Carmen piensa que su destino puede emparentarse con el de otros personajes literarios y tener también un sino fatal: “Como la de Dante, que ya está muerta desde la primera página, se le ocurrió de pronto” (Reig, 2015, p. 178).

Podemos hacer una última mención no ayuna de interés en torno al tema de la autoría. Hemos aludido a la relación existente entre la figura del autor y la del lector con la de los personajes de Carlos y Carmen que representan, literalmente, tales roles, pero también puede establecerse una analogía similar alrededor del vínculo entre padre e hijo. Si bien, como sostiene Tomás Val (2012), la obra de Reig literalmente “profundiza en el amor paterno filial”, y se adentra “en el viejo tema de la identidad y en la extrema dificultad que supone ser padre” (p. 27), también este vínculo puede llegar a ser visto en términos alegóricos en relación a la lectura y la autoría. Esto se aprecia cuando Jorge comienza a *sentirse como un lector* que debe interpretar las acciones de su padre como si de un texto se tratara, experimentando la misma sensación que su madre, la gran lectora de la novela, sintiéndose igualmente manipulado por parte de su padre. De tal modo, Jorge comienza a intuir que “era su propio padre el que había ido escondiendo esas trampas”, por lo que teme “acabar pisando un cepo oculto bajo la hojarasca” (Reig, 2015, p. 25). Ese cepo, evidentemente, no es literal, sino una metáfora de las pruebas a las que Carlos somete a su hijo so pretexto de ayudarlo a convertirse en un hombre, pero también, según la lógica planteada, en un lector, uno más cualificado para la interpretación de la propia vida. Esta relación, literal y alegórica, se encuentra presente como uno de los grandes temas de la novelística reigiana<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Reig ha indagado en la cuestión de la paternidad desde sus primeras novelas. En Autobiografía de Marilyn Monroe puede leerse: “Los niños tienen que sentir cariño a su alrededor. De lo contrario, nunca podrá ser felices porque a quienes les ha faltado amor incondicional en la infancia les faltará siempre la capacidad para sentir el amor de los demás, para darse cuenta de que es real, con la misma realidad que posee un día de sol o como sentimos el viento en la cara” (Reig, 2019, p. 2019). En LQNEE leemos: “eso era lo que les pasaba a los huérfanos: quien no ha sentido el amor de una madre o de un padre en su infancia, ya no puede sentirse amado, por mucho que de mayor le quieran. Demasiado tarde” (Reig, 2015, p. 277).

### 3.6. Una novela como confesión de un autor y una generación intempestivos

La novela *Amor intempestivo* (2020) es hasta la fecha la obra publicada por Rafael Reig que menor distancia ofrece entre el mundo referencial y el ficcional. No en balde comparte características con géneros como la *autoficción*, que se construye en esta frontera de pactos y que, evidentemente, se vincula, por propiciar la reflexión acerca de los límites de la propia ficción, con la dominante posmoderna de la reflexividad y con sus derivas metaficcionales. Hablamos, claro está, de los casos en que la misma autoficción refleja y reflexiona sobre su condición de tal, exponiéndola, como sucede con esta novela de Reig.

Esta obra, una confesión, como la llama el autor, coincide con varios de los preceptos de las llamadas *literaturas del yo*, compartiendo rasgos con la autobiografía, con los textos que exploran la veta de la memoria filiativa y con la mentada autoficción, como varias de estas modalidades, se centra, , en sacar rendimiento narrativo a esa zona gris en la que el pacto de lectura no puede definirse con certeza ni como puramente ficticio ni como plenamente referencial<sup>122</sup>.

En esta novela el autor aborda una profunda reflexión sobre su carrera como escritor, sobre el lugar de su generación (literaria y existencial), así como sobre algunos hitos fundamentales de su vida. Pero, y es este el punto que nos interesa estudiar a través de las distintas manifestaciones de la reflexividad, la novela también plantea el debate genérico del propio texto, para así, desde ese punto de partida, analizar algunas de las estrategias y recursos aplicados por el autor, ya sea de manera autorreferencial o autoconsciente. El narrador de la novela construye un *racconto* que tiene mucho de *mea culpa* existencial que se acerca al método de la confesión eclesiástico (*modus confidenti et*

---

<sup>122</sup> Son escasas las definiciones del género confesional dentro de los autobiográficos. De hecho, un autor como Álamo Felices (2011, pp. 44-47) en su estudio sobre los subgéneros narrativos al referirse a la "Novela confesional" no hace sino una breve síntesis histórica (de la cual abrevamos, no obstante) de lo que hoy en día se denominan literaturas del yo, matizando sub-categorías y géneros internos, pero sin definir concretamente la confesión desde el punto de vista architextual, por lo que apelamos para tal propósito al clásico estudio de María Zambrano, *La confesión como género literario* (1995), no suficientemente considerado en el ámbito de la filología, siendo para nuestro análisis, un aporte vertebral.

*examinandi poenitentem*), a pesar de las distancias teológicas evidentes en un autor marxista.

La novela confesional de Reig comienza con un reencuentro de escritores celebrado en Madrid, casi treinta años después del inicio de su carrera literaria, y la descripción del evento establece dicho acontecimiento como un punto de inflexión en la obra. Reig volverá a evocar esta reunión de viejos amigos y escritores en varias oportunidades, utilizándola como disparador para reflexionar sobre el lugar que ocupan él y su generación en el panorama literario español e incluso para señalar el punto de partida del proceso de escritura de la propia novela: “Todo empezó con una reunión de viejos amigos, fantasmas del pasado . . . la comisaria fue Marta Sanz y — como es costumbre — lo llenó todo de amigos de su edad, escritores nacidos en los años sesenta” (Reig, 2020, p. 14). A partir de ese momento, el narrador contará de manera intercalada sus inicios como escritor, su formación académica y vital, los sucesos estelares de su vida y también sus horas bajas, encontrándose muy cercanos los unos de los otros.

Como lo expresa Carlos Pardo: “*Amor intempestivo* gira en torno a tres motivos principales: la formación del escritor, con una desencantada lectura generacional; los proyectos de vida, laborales y sentimentales, y la asimilación de la desgracia dentro de la familia” (2020). Tratándose de un escritor como Reig, los dos primeros presentan un claro vínculo a nivel de reflexividad y el último, que enmarca temáticamente la obra, no deja de tener relación con el objetivo declarado en el unamuniano epígrafe de la novela, que marca el propósito vital en el que se declara embarcado el escritor: “Y es el fin de una vida hacerse un alma” (Reig, 2020, p. 11).

Según lo dicho, con elementos que coinciden con diversos géneros autobiográficos, esta obra de Reig, que los críticos se cuidan de llamar novela, es probablemente la narración más sincera del autor si consideramos que en este texto las coincidencias entre vida y obra se estrechan como en ninguna otra de sus creaciones. Así pues, la primera persona extratextual y su avatar literario se asemejan notoriamente, generando una relación oscilante entre el pacto ficcional y el referencial, pues, se

asumen como reales y pasibles de comprobación muchos de los sucesos narrados. Pero, por otra parte, otros tantos transmiten la sensación de ser más verosímiles que verdaderos, más propios de la autoficción que de un texto propiamente biográfico<sup>123</sup>. Verdaderos o no, los sucesos adjudicados al protagonista de la novela apuntan a la identificación nominal entre autor, narrador, y personaje, haciendo de *Amor intempestivo* (a partir de ahora, *AI*) un relato autodiegético que tiene mucho que ver con otros subgéneros como la *künstlerroman* (novela del artista), el *bildungsroman* (novela de formación), la picaresca y la metanovela, pues, a lo largo de las casi doscientas cincuenta páginas del libro, son varios los momentos en los que ese artista (escritor) problematiza la construcción de la propia obra y se abre camino la reflexión sobre *el arte de hacer novelas*, tanto ajenas como propias.

### 3.6.1. ESA ZONA GRIS: ¿AUTOFICCIÓN, CONFESIÓN O AUTOCONFECCIÓN?

Se hace necesario reflexionar sobre la clasificación genérica, ya que, según lo dicho, esta reflexión es motivo de debate tanto dentro como fuera de las páginas de la novela. Si bien no nos interesa particularmente centrarnos en profundidad en los vericuetos de la autoficción, dado que este debate taxonómico se encuentra tematizado en la novela, la reflexividad se hace presente por la vía de la meditación autoconsciente y amerita nuestra atención. Además, para lograr una mayor precisión taxonómica al respecto, se hace indispensable ahondar en un tema vertebral dentro de la reflexividad posmoderna que esta obra pone de relieve: los límites de la ficción.

Hemos dicho que la novela coincide, a nivel macro-genérico, con las llamadas *literaturas del yo* que, *grosso modo*, se relacionan con el relato autodiegético que amalgama el autobiografismo con la ficción narrativa, la visión retrospectiva de una experiencia vital, así como la correspondencia identitaria (no plenamente fiable) entre

---

<sup>123</sup> El crítico Manuel Rodríguez Rivero, no precisamente uno de los más generosos al momento de evaluar las obras de Reig, sin embargo, consideró a *Amor intempestivo* como “un buen ejemplo de lo mejor que ha dado hasta la fecha lo que algunos de sus miembros llaman ‘generación de los sesenta’”. A su vez, se refiere a la obra como novela, destacando el papel del lector como fundamental para tal consideración: “me importa un rábano que las obras que me gustan y que leo ‘como’ novelas lo sean o no” (2020).



la figura del autor, el narrador y el personaje. Curiosamente, el escritor asturiano ha declarado en varias entrevistas estar posicionado a la contra de este tipo de literatura, haciendo extensiva su disconformidad con cierto género confesional del que luego, readaptado, haría uso:

—No me interesa la ‘novela del yo’, y mucho menos que la verdad sea aquello que se confiesa, lo que se ha ocultado. También es verdad lo que está a la vista. Es una idea eclesiástica o inquisitorial que sólo lleva a la truculencia y a darse uno mismo la absolución. (Reig, 2018a)

Esta última aclaración será vital para diferenciar su novela confesional (o confesión novelada) de los modelos religiosos que menciona. El debate se encuentra presente a lo largo de toda la novela, ya sea por la vía del autorreflejo o la autorreflexión. Similar es el caso relativo a la *metanovela*, de la que Reig se expresa en términos reactivos, pero a la que termina echando mano (3.2.).

Esa actitud de trabajar en contra de sí mismo parece ser parte de su *ars narrandi*, emulando a algunos de los pioneros del género confesional cuyos principios el autor suscribe: “Esto no tiene nada que ver con la autoficción, mis modelos son las *Confesiones* de San Agustín y Rousseau, libros que van en contra de sus autores” (Reig, 2020a)<sup>124</sup>. Según lo expresado en los primeros testimonios del autor, la intención de definir su obra como una confesión resulta palmaria. Sin embargo, como dejamos en claro en este apartado, no se hace sencillo definir qué se entiende por tal cuando este resulta difusamente colindante con otros géneros que también exponen una problemática relación referencial, al punto de que “ya no es posible distinguir entre lo verdadero y lo falso, la ilusión y la apariencia” (Cifre, 2003, p. 213).

Aunque Reig ha insistido en llamar a su novela una *confesión*, esta, a nivel genérico, puede tornarse *confusión*. En las primeras páginas de *AI* se pone de relieve la reflexión a nivel architextual, insertada de manera conjunta con la referencia generacional a través del uso del pronombre personal: “*Nuestras* novelas pertenecen

---

<sup>124</sup> Obsérvese el apartado dedicado al análisis de la novela de Orejudo *Los Cinco y yo* (2017) para advertir la similitud a nivel de concepción de modelo de literatura del yo. Ambos escritores dan definiciones similares y ubican las *Confesiones* de San Agustín como su referencia primaria.

todas al mismo género literario que los cartones que ponen los mendigos al lado de su manta: *pedimos* una limosna de gloria contando nuestra triste vida, y lo llamamos *autoficción*” [el subrayado es nuestro] (Reig, 2020, p. 20). Más adelante, a modo de encomienda, el narrador (irónico) sostiene: “Que Dios y todos los paladines de la autoficción y la memoria histórica me perdonen” (Reig, 2020, p. 68). Sin embargo, en otra entrevista se aclara: “Esta es una novela confesional, simplemente. Es una novela de construcción, de cómo se construye una persona y a través de unas peripecias, errores y frustraciones se va construyendo un alma, que es el tema de la novela” (Reig, 2020c). Similar testimonio es el que da al periodista Javier Morales, quien interpela al narrador pidiéndole que deje en claro que “*Amor intempestivo* no es una autoficción”, a lo que el autor responde:

Es todo realidad. Y no es autoficción. Es una confesión, es una autobiografía de las de toda la vida, como las Confesiones de Rousseau, por ejemplo. En las confesiones la culpa la tiene uno, mientras que en la autoficción la culpa la tienen los demás. Aquí el malo soy yo. Estoy en contra de la autoficción y a favor de las confesiones. (Reig, 2020d)

Queda en claro la insistencia, por un lado, en el elemento confesional, proporcionando dos modelos (San Agustín y Rousseau), y, por otro, en el vínculo con la novela de formación que mencionamos anteriormente, un género caro a Reig a lo largo de su carrera<sup>125</sup>. Sin embargo, también se hace evidente, a pesar de las aclaraciones del autor, que son varios los puntos en común entre su novela confesional y algunos de los más eminentes géneros autobiográficos y autoficcionales.

En la cita anterior el autor se refiere a su obra como una confesión, pero también como una “autobiografía de las de toda la vida”. Si consideramos los componentes fundamentales de este género, *AI* puede ser considerada en un alto porcentaje como un texto autobiográfico, ya que, sin lugar a dudas, se adecua a la definición que Philippe Lejeune (1991) hiciera de tal: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida

---

<sup>125</sup> Hemos calificado en este capítulo también de *bildungsroman* a las novelas *Un árbol caído* (2015) y *Para morir iguales* (2018).

individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (p. 48). Sin embargo, como exponemos a continuación, existen diferencias entre esta y aquella. Claramente la novela confesional de Reig tiene su origen en ese gesto retrospectivo, existencial — existencialista, incluso, al centrarse en esa búsqueda por “hacerse un alma” — que hace las veces de análisis introspectivo, pero que, sin embargo, como lo declara el autor, también tiene mucho de relato generacional. Lo interesante de la cuestión genérica, insistimos, es que aparece planteada en la propia novela y sus epítextos.

En *AI* se pone de manifiesto, tal y como lo sostiene Lejeune (1991), que el pacto entre lector y autor consiste en una cuestión pragmática que, aunque está orientada por el texto, no se encuentra determinada por este en su totalidad. Por lo tanto, la ambigüedad entre uno y otro pacto (ficcional y referencial) tiende a mantenerse a lo largo de toda la novela, siendo, en realidad, uno de sus motores, y también de la reflexividad. Este punto resulta indispensable para considerar la obra de Reig como una ficción, amén de que el narrador declare que lo que allí se cuenta “es toda realidad”. Ahora bien, la preeminencia del elemento confesional, así como de una estructura novelesca serán dos de los elementos fundamentales al momento de diferenciar la obra de Reig de una autobiografía, más allá de que comparta con esta varios puntos en común. Ahora bien, ¿de qué tipo de ficción estamos hablando? ¿A qué género pertenece efectivamente *AI*?

Hemos expresado las coincidencias con otras expresiones de la literatura del yo, de las que la *autoficción* parece ser la más sobresaliente. También se aprecia la ambivalencia genérica en las declaraciones del autor que define su obra, por momentos en oposición al género y, en otras ocasiones, como perteneciente a aquel<sup>126</sup>. Igualmente caprichoso parece ser el criterio expresado por Reig para diferenciar la autoficción de su confesión, en la que “la culpa la tiene uno” y no “los demás” (Reig, 2020d). En esta idea, sin embargo, hallamos un elemento distintivo que no

---

<sup>126</sup> En una entrevista realizada con motivo de la publicación de la novela el autor contó parte de la génesis de su obra en la que alude también a la autoficción y la autobiografía: “Hablé con una hermana mía, le dije: ‘Estoy pensando en hacer algo autobiográfico, de autoficción y tal’ y me preguntó: ‘¿Y eso qué es?’. ‘Pues que te sacas tú en una novela, cuentas tus cosas . . . Y me dice: ‘¿Pero eso no es lo que has hecho siempre, tío’” (Reig, 2020b).

necesariamente es afín a las autoficciones, pero sí inherente a las confesiones (literarias o no, religiosas o seculares). Hablamos de un componente binario: ético y moral. Sobre este punto también se ha explayado el autor:

Quería ordenar una serie de hechos, no todos, los más relevantes, para construir una novela de iniciación, un bildungsroman. Es decir, el relato de cómo se construye una persona, un alma. La moral parece hoy una cosa de cura viejo, pero quizá es lo único que nos puede salvar. (Reig, 2020a)

Según lo visto en apartados anteriores, el componente moral está presente en casi toda la obra del asturiano, y en muchos casos es la reflexividad un vehículo que propicia dicho propósito, exroviéndose, por ejemplo, desde la esfera literaria hacia la existencial. Carlos Pardo advierte ese mismo componente al decir que el texto de Reig se halla “Articulado como una novela de aprendizaje (aquellas en las que la búsqueda del sentido de la vida, de la ‘experiencia’ cuajada en ‘moraleja’, termina por ser más bien la aceptación del sinsentido de la vida)” (2020); con la excepción de que para el narrador sí existe un sentido, unamuniano, según el epígrafe reiterado a lo largo de toda la novela: “hacerse un alma es el propósito de toda vida que merezca ser vivida” (Reig, 2020, p. 246). Según se aprecia, términos como *moral*, *salvación*, *formación* o *búsqueda* se vuelven recurrentes.

Tomando como base los argumentos anteriores, podríamos diferenciar la novela de Reig de otras que han sido calificadas como autoficciones a partir de esos componentes y propósitos sistemáticamente reiterados a lo largo de la obra. Sin embargo, también es posible ver una coincidencia con el género en cuestión en otros puntos que hacen difusa la frontera y subjetiva la distinción que el escritor aplica a su obra. Justo Serna (2010) sostiene que “Los géneros autobiográficos tienen un sentido moral para el lector” (p. 8), lo que amplía a la esfera de la recepción la intención autoral antes descrita. Por otra parte, Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) define como *autoficción biográfica* a toda obra que “tiene como punto de partida la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca” (p. 182).

A diferencia de lo que podría ocurrir con la obra de su par, Antonio Orejudo, particularmente de su novela *Los Cinco y yo* (2017), que no se deja aprehender completamente mediante el pacto referencial, sino que tiende a la ruptura de este (*autoficción fantástica*, según las categorías de Alberca), la obra de Reig sí parece permitirlo. Si bien el autor asume estrategias novelísticas en su obra, esta se encuentra más próxima al pacto autobiográfico en el que el autor recurre a la fabulación de sucesos reales que respetan la referencialidad.

La obra de Reig, ya sea clasificada por la vía de la autoficción o sea, como él lo prefiere, por la de la confesión, tiene en su narrador autodiegético a uno que expresa claramente una intención autobiográfica que incluye la reflexión en torno al propio género de su novela, por lo que la categorización sigue resultando una elección en buena medida subjetiva y ambigua. Al decir de Serna (2010), “sobre todo las autobiografías o las confesiones nos proporcionan hechos irrepitibles, datos personales: los cálculos que aquél hizo, los valores con los que éste se guió” (p. 8); y agrega: “El autobiógrafo escribe poniéndose en el lugar del otro que fue y del que quedan pocos o muchos rastros” (p. 9). Esa evanescencia de una identidad pasada tampoco resulta un demérito para la credibilidad, sino que depende, más bien, de una decisión lectora: “el autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad de su vida” (Alberca, 2009, p. 1). En el fondo, como vemos, no está presente el tema de la verdad, sino que, igual que en toda ficción, lo que termina primando es el principio de *verosimilitud*. Así lo expresa Alberca (2009) en una reelaboración de su definición del género:

La autoficción es una novela, o al menos se presenta como tal, que, como todas las novelas, deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta. Sin embargo, al atribuir a su protagonista y narrador el mismo nombre del autor, podría parecer que este se compromete a decir la verdad sobre su vida y sobre sí mismo como las autobiografías. (p. 5)

La posibilidad de que el nombre del autor y del narrador/personaje no siempre coincidan, dependiendo de si el pacto es novelesco o autobiográfico, nos obliga a buscar otras formas de clasificación que puedan resultar de utilidad para comprender

la problematización que el propio narrador plantea en su novela, amén de que certifiquemos o no la categoría confesional a la que el autor se suscribe. En cualquier caso, la reflexividad se destaca como protagonista del debate architextual.

### 3.6.2. ¿OTRA VEZ UN SISMO?

Los trabajos de Alfonso Martín Jiménez (2015, 2016) resultan de particular interés si queremos profundizar en el debate en torno a las formas de reconocer el carácter *autoficcional* de una obra literaria. Para el crítico vallisoletano, el recurso clave es el de la metalepsis (Genette, 2006). Si bien características como la coincidencia onomástica de la autoficción, por un lado, inducen al lector a suscribir los postulados del pacto referencial, por otro lado, la presencia de una estrategia transgresiva como la de la metalepsis revelaría, por fuerza, una dimensión ficticia, por ejemplo “cuando el autor se introduce de manera imposible en el mundo de los personajes . . . convirtiéndose él mismo en un ser parcialmente ficcional” (Martín Jiménez, 2016, pp. 177-178). Esto nos obliga a aceptar, simultáneamente, las cláusulas del pacto ficcional junto con las del referencial, de manera que el solapamiento no solo es diegético, sino también de los propios pactos, lo que genera una enorme tensión entre ambos, intensificando esa zona gris que “se caracteriza por su indeterminación, puesto que el lector, basándose en el propio texto, no puede determinar si los sucesos son verdaderos o no, o cuáles de ellos lo son” (Martín Jiménez, 2016, p. 173). Aunque coincidimos con esta postura, si tomamos con exclusividad este criterio no encontraremos en *AI* tal ruptura, pues no existe otro nivel que aquel en el que funciona el narrador autodiegético, por lo que no podríamos hablar, según el crítico, de autoficción.

Llegados a este punto, ¿debemos descartar el criterio o adaptarlo a la novela confesional reigiana? Creemos que una posibilidad es considerar no solo las formas metalépticas, sino tomar la transgresión en un sentido amplio, a la manera de Spires (1984), quien reconoce “the concept of violation” como “the textual strategy of breaking the arbitrary conventions of fiction” (p. 18). De este modo, cualquier tipo de marcador autoconsciente de los que se hallan en nuestro modelo podría funcionar

como un marcador autoficcional (ruptura de marco, epifanía, anagnórisis, etc.). El problema, sin embargo, proviene no tanto del morfema base, como del flexivo: *autoficción*.

Para considerar las ya definidas epifanías metaficcionales (1.6.) como marcadores simultáneamente autoconscientes y autoficcionales, según nuestra propuesta, deberán cumplirse previamente estas condiciones: 1) las categorías de autor, narrador y personaje tendrán que identificarse nominalmente o tener una estrecha relación, 2) más allá de que el contenido de la obra tenga un correlato empíricamente constatable, la verosimilitud deberá sobreponerse a la veracidad (al pacto novelesco), 3) los efectos de ambigüedad e hibridez en torno a los pactos referencial y ficcional deberán ser siempre una constante.

¿Cómo considerar finalmente la obra de Reig? ¿Conviene hablar de autoficción ampliando el criterio a todas las manifestaciones autoconscientes? ¿Debemos considerar la confesión reigiana como una forma de autobiografía novelada, o asignarle una categoría *ad hoc*? Tanto Reig como la crítica en general se decantan por concebir la confesión como inseparable de su propósito ético/moral (punto en común de las versiones religiosas y seculares), con una necesidad más o menos urgente de exteriorizar aquello que, hasta el momento, se había mantenido en el ámbito privado.

Incluso asumiendo las coincidencias anteriores con la autoficción, sin embargo, estas distinciones pueden ser más que suficientes para considerar la novela confesional de Reig como un subgénero particular dentro de los géneros del *yo* en el que esa zona gris de la que hablamos, oscilante entre lo real y lo ficticio, representa una parte contingente, pero no necesaria de la narración, y expone un vaivén igual de significativo entre la reflexividad *introvertida*, que problematiza la cuestión a nivel metanovelesco y architextual, y la de tipo *extrovertido*, que se extiende hacia los temas de índole moral y existencial en relación con el elemento confesional.

### 3.6.3. CONFESSUS EST ET NON NEGAVIT

Aunque en *AI* se haga mención a modelos clásicos como los de San Agustín o Rousseau, el texto de Reig no coincide plenamente con los de sus antecesores. Aquellos, más instalados en el pacto referencial, no refuerzan esa zona gris propia del pacto ambiguo que menciona Alberca como sí lo hace la novela confesional de Reig, precisamente, por ser, ante todo, una novela. Esto se evidencia con la alusión a los famosos versos de Antonio Machado que, según nuestro modelo, representan una clara *epifanía intertextual*, un intertexto que funciona como clave de lectura para comprender ese juego entre realidad y ficción, caro al posmodernismo literario, en el que el desnudo de la figura autoral, aunque parece ser total, acaso se encuentre matizado (como exponemos en 3.3.). Dice el narrador de *AI* como si se tratara de una advertencia hermenéutica: “Como dijo Machado, también la verdad se inventa” (Reig, 2020, p. 129). Con esta cita el autor deja entrever que su obra, antes que la verdad, prioriza su apariencia, a saber: la verosimilitud. Valga como complemento la respuesta del autor en la que nuevamente reitera la cita machadiana:

La doy por descontada . . . He trabajado mucho con lo que tengo, lo que me ha pasado y lo que leo. Creo que la verosimilitud es una cuestión técnica. Como decía Machado: ‘Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía:/ también la verdad se inventa’. (Canal Librería Alberti, 2020, 00:19:56)

Uno de los aportes más significativos para desentrañar las características de la novela confesional reigiana lo representa la obra de la filósofa María Zambrano, quien profundizó en el tema en su ensayo *La confesión: género literario* (1943), del que podemos extraer algunas definiciones y ejemplos que se acomodan sin esfuerzo a la obra de Reig. Dice Zambrano (1995):

La confesión . . . sería un género de crisis que no se hace necesaria cuando la vida y la verdad han estado acordadas. Mas en cuanto surge la distancia, la menor divergencia, se hace preciso nuevamente. Y por eso San Agustín inauguró el género con tanto esplendor; porque es el hombre viejo desamparado y ofendido, tanto como pueda estarlo el moderno, que, al fin, se amiga con la verdad. (p. 24)



Quizás el modo en que Reig entiende la verosimilitud sea esa forma de acuerdo que menciona Zambrano arriba. Esa verdad que se busca y con la que el confeso pretende una reconciliación —más consigo mismo que con la deidad— parece asemejarse a la que pretende Reig en sus comentarios metanovelescos que nos describen una escena comparable a la de ese hombre “desamparado” del que nos habla la filósofa:

Con más de cincuenta años, seguía echándome de menos a mí mismo, y empecé a escribir en un cuaderno de doscientas cuarenta páginas tamaño cuartilla . . . Tardé meses en llenarlo y cuatro años en llegar hasta el final, desde el que ahora escribo. (Reig, 2020, p. 13)

Más adelante, ya avanzada la novela, el narrador vuelve a ese punto cero de la enunciación, a aquel encuentro de escritores mencionado al comienzo: “Fue necesario que acudiera al Círculo de Bellas Artes . . . para que me pusiera a escribir estas notas en el cuaderno de tapas negras y entonces me saltara encima la verdad” (Reig, 2020, p. 152). En ambos ejemplos, además de hallarse las características mencionadas por Zambrano, podemos apreciar una evidente declaración de artificio con la alusión al acto de escribir (estas notas), al soporte (el cuaderno) y al *work in progress* (la cantidad de páginas) como formas de reconocer el carácter de constructo de lo que estamos leyendo.

Observemos algunas características más que la filósofa malagueña atribuye al género confesional y resultan de gran valía para seguir nuestro debate taxonómico aplicando los criterios que la propia novela nos brinda a través de diversos reflejos. Se pregunta Zambrano (1995): “¿Qué es una confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia” (pp. 24-25). Sin embargo, a pesar de esta primera diferenciación, nos dice luego que “La novela es el más próximo; [y que], como ella [la confesión], es un relato” (Zambrano, 1995, p. 24).

Conforme a lo expuesto hasta el momento, no parece problemático concebir la novela de Reig como una confesión novelada, pues evidentemente la narratividad es

un factor clave para ambos géneros. A este respecto también se expresa la filósofa, que reafirma: “novela y confesión son parientes y casi coetáneos, pues ambas son expresiones de seres individualizados a quienes se les concede historia. El supuesto, tanto de la confesión como de la novela, es que el individuo padece y que puede perderse” (Zambrano, 1995, pp. 25-26). En este punto también podemos hallar un extravío similar, pues el narrador se siente perdido a nivel creativo y, por consiguiente, en su caso, también a nivel existencial, como se aprecia en este fragmento: “me había convencido de que mis novelas eran como los inventos del profesor Bacterio: o no funcionaban o, si lo hacían, era siempre en contra del lector” (Reig, 2020, p. 14).

Las palabras de Zambrano para diferenciar novela y confesión coinciden con muchos de los pasajes de *AI*, ya que, por una parte, ciertamente el autor parece aceptar su fracaso en relación con la consecución de esa obra maestra que anhelaba escribir en su juventud, pero, a su vez, lejos de ser indulgente consigo mismo, a tal aceptación le sobreviene una actitud resiliente, para nada conformista. Reig parece doblar la apuesta, ya no literaria, sino existencial. Deja de lado la búsqueda de la novela perfecta para centrarse en un aspecto más trascendente que también se vincula con las palabras de la filósofa malagueña<sup>127</sup>. Dice el narrador: “Lo que sí he logrado comprender es por qué no he podido escribir una obra maestra. No era cuestión de una glándula, se trataba de un alma” (Reig, 2020, p. 248).

Analicemos unas últimas coincidencias. Hemos hablado al comienzo del apartado de la incredulidad del autor en relación a la autoficción y la novela del *yo*. Incluso en alguna entrevista se han vertido declaraciones que, lejos de atribuirle un carácter excepcional a su novela confesional, explican su origen en un sentir colectivo, más que singular: “no creo en la literatura del yo, sino en la supresión del yo, y cuento lo que me ha pasado porque creo que le ha pasado a todo el mundo” (Reig, 2020a). Esta afirmación de Reig también se incardina con otra de las características que Zambrano

---

<sup>127</sup> Más allá de lo dicho en su novela, acaso como un argumento más de la distancia entre realidad y ficción, el novelista nos confesó en la entrevista que le realizáramos que, en su fuero interno, “el novelista no deja nunca de buscar escribir esa obra maestra” (Anexo 1).

(1995) le atribuye al género, pues nos dice que: “cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos” (p. 30).

Con respecto a otro tema controversial dentro del arte reigiano, afín al ámbito de la confesión, hemos mencionado esa noción, a priori negativa, que el autor se ha encargado de difundir en muchas entrevistas y en varias de sus novelas: la que considera al rencor como motor creativo. Reig (2020) habla de “la inagotable energía del rencor” (p. 26). A esta declaración, que en un principio lo alejaría de una redención moral, el autor sabe darle una vuelta de tuerca, pues incluye también al arrepentimiento: “El rencor y el arrepentimiento son las dos grandes energías creativas, para escribir, para convertirse en otra persona, para ser mejor” (Canal Librería Alberti, 2020, 00:29:36). De dicho sentimiento nos dice Zambrano (1995) que “el rencor se asienta en la zona misma en que la vida necesita de esa transparencia que solo proporciona la verdad” (p. 22). Esa certeza, quizás sea la que en la novela confesional de Reig se halla solo luego de haber atravesado el gran viaje iniciático (no en vano hablamos del *bildungsroman*) en el que el autor se enfrenta a las verdades esenciales de su vida. Esa búsqueda y revelación final se sintetiza en el epígrafe unamuniano (“hacerse un alma”) que se expone en los paratextos iniciales de la novela y analizamos más adelante<sup>128</sup>.

Con respecto a este último punto de coincidencias, dice Zambrano (1995) que el género confesional desde el *Libro de Los Muertos* de Egipto nos presenta una misma historia, con análogas fórmulas sagradas o profanas que no son sino “la historia de un alma” (p. 25). Pero esa alma, aclara la filósofa (en consonancia con la búsqueda reigiana), “ha de estar vacía y preparada para recibir las cosas” (p. 50).

La posibilidad de ser otros —mejores— de la que habla Reig coincide con un último punto fundamental para toda confesión, que también es mencionado por

---

<sup>128</sup> De *AI* dice el periodista Javier Morales: “Como cualquier buen libro que se precie, Amor intempestivo nos narra un viaje interior, iniciático, de cómo se forja un alma, imprescindible para poder escribir la Obra Maestra con la que soñó cuando estudiaba Filología en la Universidad Autónoma de Madrid. Y con la que todavía sueña. Ese empeño, esa búsqueda, le lleva al autor de Autobiografía de Marilyn Monroe a vivir y a leer, que es otra forma de vivir, y a escribir, que es otra forma de leer” (Reig, 2020d).

Zambrano y que conjuga una suerte de *spleen*, de *tedium vitae*, con la esperanza última de una metamorfosis. Dice Zambrano (1995) que la confesión tiene “un comienzo desesperado. Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. . . Quiere expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo (p. 35). Sin duda las reacciones del protagonista de *AI* pueden interpretarse como una forma de ese agotamiento arriba mencionado, a través del cual se prepara el terreno para la confesión. Esta comienza con el reencuentro de escritores en Madrid —que va abriendo la puerta a la autorreferencia generacional—, cuyo cartel promocional los describe como “cuatro muchachos que se han convertido en figuras centrales de las letras españolas por su labor docente y literaria. Javier Azpeitia, Eduardo Becerra, Antonio Orejudo y Rafael Reig” (Reig, 2020, p. 15). Dicha imagen dista enormemente del reflejo que ofrece el narrador: “Treinta años después, ya calvos, mediocres y mortales, con barrigas, canas y ojeras, arrastrando los pies y llevando a cuestas divorcios, hipotecas, deudas y sinsabores, nos fuimos encontrando” (Reig, 2020, p. 17).

Del tándem de escritores Orejudo/Reig la visión parece no ser mucho más alentadora, evidenciando ese agotamiento propio de quienes están ensimismados: “por no hablar de Orejudo y de mí, que insistimos en publicar novelas, pero cada vez más cansados, porque ya solo hablamos de nosotros mismos, incapaces de encontrar nada de mayor interés” (Reig, 2020, p. 22). Sin embargo, a este desgano a lo largo de la novela le sobreviene la esperanza de “llegar a ser buenos” que es, como afirma, categórico, el narrador: “la única aventura de la existencia, lo único para lo que vivimos.” (Reig, 2020, p. 247). Esto se vincula con la última característica en común con la obra de Zambrano (1995): “la confesión supone una esperanza: la de algo más allá de la vida individual” (p. 37).

#### 3.6.4. ¿UNA METANOVELA CONFESIONAL?

Una vez expuestas las analogías entre la obra de Reig y Zambrano, la presencia del término *confesión* parece irrenunciable al momento de establecer cualquier tipo de taxonomía, ya sea como sustantivo o adjetivo (confesión novelada, novela confesional).

Además, vale la pena profundizar en el tema de la confesión y su vínculo con la reflexividad en torno a las *prácticas* o *propósitos* señalados en nuestro modelo (1.9.3.), y la oscilación antes mencionada entre el plano introvertido y el extrovertido.

En buena parte de las obras de Reig a las secuencias reflexivas acerca de la propia *res* literaria, a su alcance, al valor o necesidad de la crítica, o a la historia misma de la literatura se les suele adjudicar una presencia sistemática de primer orden, a la vez que resultan determinantes por su incidencia en el texto a nivel orgánico. Así sucede también en *AI*. En esta novela, esa reflexividad primaria en torno a todos los aspectos *intramurales*, está orientada específicamente hacia el mundo de la propia novela, tematizando el tema de la creación literaria, lo que nos permite catalogar la obra que leemos de *metanovela*, una metanovela confesional.

Uno de los teóricos que más ha profundizado en el concepto en el ámbito hispánico ha sido Carlos Javier García (1994), quien lo define del siguiente modo: “La metanovela es la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela, inquiriendo en su proceso en la relación de la ficción con la realidad” (p. 29). Podemos establecer, acorde a las características mencionadas, que la obra de Reig —según nuestra propuesta una novela confesional— enfatiza más la dimensión *meta* del adjetivo que la del sustantivo, y debate, más que el asunto de la creación literaria en torno a la propia novela, la creación de su obra en tanto que confesión. En *AI* no se debate el tema estricto de cómo escribir una novela, pero sí cómo, y sobre todo *para qué*, escribir una confesión: para hacerse un alma. No podemos decir, por lo tanto, que el asunto metanovelesco esté fuera del foco del narrador de la obra. Este aparece constantemente tematizado, aunque no desde un punto de vista específicamente autorreferencial en relación con la obra que leemos, sino desde un enfoque más bien abstracto y general, atinente a la escritura de la novela como género y al propósito que, según sostiene el narrador de *AI*, todo escritor desea alcanzar: la escritura de la *Obra Maestra*. A este respecto podemos leer, por ejemplo, que el narrador sí plantea el tema de la creación literaria, pero mediante un recurso retrospectivo, recordando sus primeros trabajos, poniendo en evidencia, a través del

humor, la ingenuidad de sus creencias juveniles en torno a la elaboración de una novela, pensando que esta sería el resultado de una “glándula capaz de producir una O.M.” (Reig, 2020, p. 133) y que “La obra maestra (O.M.) llegaría a su debido tiempo de forma natural” (Reig, 2020, pp. 40-41).

El tema de la creación también da lugar a la reflexión extramural en relación a la misma profesión u oficio del escritor, que es recordado por el autor, nuevamente, a través de la evocación de cierta candidez juvenil que, sin embargo, refleja un asunto relevante, casi un dilema para el narrador, uno que se encuentra sujeto a la cuestión metanovelesca y a los avatares más trascendentes de la creación literaria: “¿me gustaba solo ser escritor o en realidad también me gustaba escribir? Para decidirlo, tenía que acabar la novela” (Reig, 2020, p. 112). Esas dudas del escritor novel en torno a la escritura de la obra maestra aparecen reiteradas a lo largo de toda la novela: “¿qué O.M. podría escribir alguien que ni siquiera era todavía escritor?” (Reig, 2020, p. 41). El narrador recuerda también su inocencia, rayana a la ignorancia, en relación a dicho proceso de escritura la escritura. Así pues, se refiere a “esa inminente O.M. de la que lo ignoraba todo” para luego agregar: “para mí una novela era cualquier cosa que, con unos mismos personajes y una ligera coherencia, sobrepasara los doscientos folios a máquina” (Reig, 2020, p. 45).

Lo que resulta realmente interesante consiste en la fusión de las reflexiones sobre el propósito novelístico y el confesional que se aprecian en la siguiente cita en la que el narrador recuerda la muerte de sus padres y un deseo pendiente que, por el carácter imprevisto del suceso, no llegó a confesarles:

Mis padres . . . esperaban más de mi carrera literaria: esa novela que estaba ahí, pero que yo no había logrado escribir. Esa O.M. Para ellos, ya siempre seré aquel que escribió tres novelas sin ninguna fortuna. Pero eso no tiene importancia. Lo que me habría gustado poder mostrarles no son mis obras completas, sino algo más valioso: que he logrado hacerme un alma. (Reig, 2020, p. 247)

Según lo visto, podemos sostener que *AI* plantea el tema de la elaboración de un novela, tanto a través de las reflexiones sobre la creación de una confesión que adopta el molde narrativo de la novela, como a través de la evocación del proceso

creativo de sus primeras obras, ahondando en asuntos de naturaleza metanovelesca como el oficio del escritor, sus *fortunas y adversidades*, así como en el concepto de *obra maestra* y sus hipotéticas características medulares.

### 3.6.5. UNA GENERACIÓN FUERA DE TIEMPO, PERO DENTRO DE UNA NOVELA

Ya hemos hecho alusión en la primera parte de esta tesis a la importancia de la autorreferencialidad en relación con la generación de escritores aquí estudiados y cómo en sus obras, concretamente para el caso de Reig y Orejudo, el debate en torno a la pertenencia y el lugar que ellos ocupan dentro del panorama de las letras y la sociedad española resultan determinantes. En *AI* dicho debate se sirve de esa referencia generacional como no lo hace en ninguna otra de sus obras, intensificándola reflexividad sobre el tema. El narrador, primeramente, problematiza la noción misma de generación y su sucedáneo literario, así como su existencia, su origen e integrantes, y hasta ensaya una posible denominación, para luego reflexionar sobre el rol social del escritor contemporáneo dentro de las letras ibéricas y de la lectura como guía para la propia vida.

Con respecto a su formación como escritor, la novela expone posturas casi antagónicas, aunque también complementarias, en torno a la vocación del narrador. Primeramente, el protagonista afirma: “Desde que recuerdo, estaba escribiendo. Nunca ‘descubrí mi vocación’ ni ‘elegí’ ser escritor, no hizo falta: jamás concebí otra posibilidad” (Reig, 2020, p. 37). Posteriormente, enfatiza el tema metanovelesco anteriormente expuesto, estableciendo una confirmación respecto a aquel dilema juvenil sobre querer ser escritor o querer escribir: “yo había resuelto mi duda: me gustaba escribir” Incluso bajo coacción. Incluso sin éxito. Incluso sin ser escritor” (Reig, 2020, p.124)

La referencia al origen de la generación de escritores que José María Izquierdo (2001) definió como los *novísimos de los años noventa* aparece tematizada en la obra de manera tal que complementa las secuencias autobiográficas que dan estructura a la

particular novela de formación que también es *AI*<sup>129</sup>. Luego de la alusión a la vocación literaria como una pulsión innata, observemos algunos ejemplos de esa formación del escritor que problematiza también su rol generacional, partiendo de 1) la ingenuidad del narrador bisoño, pasando por 2) verdaderos períodos narcisistas, 3) las primeras frustraciones, y 4) la negación del fracaso, hasta llegar 5) al desencanto. Dice Reig (2020):

- 1) Cuando terminamos cuarto de carrera, todos los literatos nos pusimos a acabar una novela, sin duda alentados por esa fe en la duración de los veranos que procede de la infancia . . . Si escribíamos cinco horas al día, en dos meses tendríamos trescientas y aún nos sobrarían treinta días para pasarlo a limpio, encuadernarlo en canutillo y enviarlo a mediados de septiembre a las editoriales más importantes, que responderían a vuelta de correo para que nuestras obras maestras pudieran estar para Navidades . . . al alcance de las hambrientas e impacientes masas lectoras. (p. 97)
- 2) Orejudo y yo colaboramos para convencernos el uno al otro de algo no menos disparatado . . . que íbamos a cambiar el curso de la literatura universal. (p. 24)
- 3) *La fórmula Omega* tampoco gustó a nadie, y sin duda no era esa O.M. que yo había estado esperando. (pp. 90-91)
- 4) Así fue como entendí mejor al anónimo autor de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*: había tenido que renunciar a la inmortalidad literaria por la incomprensión de algún impresor o editor. (p. 140)
- 5) Ahora también sé que ese acto (entre otros) decidió la clase de novelista (y de persona) que iba a poder ser: uno sin grandeza, un cobarde,

---

<sup>129</sup> A dichas secuencias Barthes las denomina biografemas en su obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978).



alguien que intenta protegerse. Fui yo el que marcó los límites de mi talento. Carecía de la glándula capaz de producir una O.M. (p. 133).

En las anteriores secuencias queda claramente señalado el recorrido de formación al que aludimos, que consta de autorreferencias que manifiestan la dimensión introvertida de la reflexividad. Analicemos ahora las instancias reflexivas sobre la generación literaria y vital de la que el autor forma parte.

La integración generacional parece estar signada por una suerte de *pesada herencia* que se origina con la culminación de la carrera académica y su consiguiente devaluación social que es digna de una confesión: “ya notaba, recién licenciado, que cuando decía ‘soy filólogo’, no sonaba como una profesión, sino como si confesara algo vergonzoso o como si hablara en broma” (Reig, 2020, p. 105)<sup>130</sup>. Con esta cita se manifiesta una de las características de la novela de filiación, que es también una posible clave de lectura de la obra reigiana; primero, a nivel profesional, y luego, generacional. La narrativa de filiación, según Dominique Viart (2019), cultora del término, se centra en la interrogación sobre lazos familiares o genealógicos de diversa índole, que pueden estar plasmados de manera literal o simbólica, desarrollándose en un “contexto de perplejidad e interrogación formal” (p. 4) que gira en torno al restablecimiento de un vínculo, una suerte de búsqueda del *mythed’origine* a partir del cual trazar una conexión filial. Esta atmósfera de búsqueda y reflexión con respecto a los lazos entre el narrador y sus diversas filiaciones es la que se plasma en *AI*, incluso literalmente, ya que la novela indaga sobre ese lugar en el mundo del personaje a partir de la muerte de sus padres, pero también en relación a su carrera y su generación (literaria y existencial). Así pues, en el siguiente ejemplo advertimos esa reflexión generacional. Dice Reig (2020):

Si existiera una ‘generación de novelistas de los sesenta’ (pero no es más que una conjetura), su característica más sobresaliente tendría que ser nuestra inoportunidad . . . los últimos que llegaron a tiempo fueron los que tenían diez o quince años más que nosotros: Javier Marías, Muñoz Molina, Millás, Mendoza, Llamazares . . . Con veinte

---

<sup>130</sup> Advuértase la semejanza de perspectiva con el texto de Orejudo Un momento de descanso en torno a la profesión de filólogo (4.5.).

años en los ochenta les vimos triunfar, pero no nos dimos cuenta de que eso nunca iba a volver a suceder. (p. 19)

Con esta referencia el autor se acerca a la definición que luego hará de su generación, aventurándose a proponer la etiqueta de “intempestiva” de la que hablamos en el capítulo segundo, valiéndose del condicional “si existiera” (Reig, 2020, p. 19). Esa incertidumbre en relación a la existencia de su generación literaria y al lugar que hipotéticamente esta ocuparía son características de la teoría filiativa del relato que “se configura como una búsqueda” (Viart, 2019, p. 7) para incardinarse con el propósito del *bildungsroman* de hallar un lugar en el mundo para el protagonista, tematizando así la “rehistorización del sujeto narrativo” (Viart, 2019, p. 8).

A lo largo de toda la novela las reflexiones sobre la “presunta generación literaria de los nacidos en los sesenta” (Reig, 2020, p. 29) mantienen un tono condicional, en ocasiones matizado a través del humor: “Estábamos Orejudo, Azpeitia, Becerra, Alicia Garay, Belén Gopegui, la comisaria Sanz, Gerena y alguno más, la mayoría ‘figuras centrales de las letras españolas’” (Reig, 2020, p. 28). Las alusiones solo adquieren certeza cuando se trata de grupos cerrados a los que el narrador otorga un voto de confianza: “Les di a leer *La oscura gente* a Antonio Orejudo y ChaviAzpeitia, que no compartieron ni la admiración ni la alegría de Dolly, mi pizpireta primera admiradora” (Reig, 2020, p. 121). Esta idea de *clan* parece confirmarse a lo largo de la novela a través de múltiples autorreferencias: “Convertirse en novelista es como atracar un banco o cometer un crimen: se necesitan cómplices” (Reig, 2020, p. 23).

Tal y como hemos visto, la generación *intempestiva* concibe para sí un inoportunismo *ab ovo*. Se aprecian, por vía de la autorreferencia y la cita intertextual (también filiativa) diversos comentarios críticos tanto para sus antecesores, como para la generación siguiente que, en palabras del narrador, parece tener más continente que contenido:

. . . a la mayoría no le gustan las verduras, pero se niega a admitirlo y desearía que le gustaran, como sucede con la literatura. En esa categoría de ‘novela vegetal’ enmarcó Orejudo el éxito de la llamada ‘nueva narrativa española’, nuestros predecesores tenían apariencia de literatura, pero no eran más que tebeos dirigidos a quienes se aburren con

la literatura. Tebeos novelados semejantes a las hamburguesas vegetales. (Reig, 2020, p. 44)

Tal y como lo planteamos en el segundo capítulo y profundizamos aquí, el tema generacional resulta uno de los más socorridos en la obra de Reig, transversal a casi todas sus novelas e imprescindible para comprender, no solo su bibliografía, sino el panorama literario en relación a dicho asunto a través de la reflexividad.

### 3.6.6. ¿SE VIVE COMO SE ESCRIBE?

Hasta el momento, hemos hecho mención a algunas manifestaciones autoconscientes y su utilidad para determinar la ruptura del pacto ficcional, más allá de la metalepsis que propone Martín Jiménez para el caso de la autoficción. Las declaraciones autoconscientes cumplen una función en la obra en favor del pacto ambiguo del que habla Alberca (2007), manteniendo al lector en la incertidumbre, más allá del verismo que se pueda conseguir con el manejo de la verosimilitud. Por lo tanto, sin rechazar ni confirmar ninguno de los pactos (el ficcional y el referencial), esta autoconciencia de la novela de Reig nos ubica simultáneamente en el territorio confesional y en el novelístico, no por falta de verosimilitud, ni de posible comprobación empírica, sino por tratarse de una confesión en la que la narrativización es protagonista.

Como hemos señalado, el proceso de escritura en *AI* está vinculado con la metanovela, pero también con el *bildungsroman*, pues, es tanto un reflejo sincrónico como diacrónico del escritor en el que Reig se ha convertido y que expone, de manera sistemática, las distintas etapas y proyectos narrativos que encaró a lo largo de su carrera, del mismo modo que alude a la elaboración de la propia obra que estamos leyendo. En muchas digresiones autoconscientes se aprecia la labor del escritor, la acumulación de su aprendizaje hasta el momento presente, hasta llegar al libro que estamos leyendo: “todas mis novelas están escritas de principio a fin cuatro o cinco veces (y a veces, como *ahora*, más todavía)” [el subrayado es nuestro] (Reig, 2020, p. 125).

Según lo dicho, mediante una transición que se ofrece al lector como absolutamente natural, en *AI*, como es frecuente (y consistente) en Reig, las declaraciones de artificio, ya abiertamente autoconscientes, ya encubiertas, tienden a extrovertirse más allá de las fronteras de la literatura, que parece aportar un guion indisoluble para la vida misma: “Las novelas —como la vida— se leen desde el primer capítulo hasta el último, pero se escriben siempre desde el final —también como la vida, que solo adquiere sentido una vez vivida—” (Reig, 2020, p. 13). Dicho vínculo parece difuminar las fronteras entre realidad y ficción, a diferencia de lo que creemos que ocurre con las últimas obras de Antonio Orejudo, en las que se tematizan los inconvenientes de amalgamar la literatura con la vida. En la obra de Reig esta pulsión parece afianzarse con el paso del tiempo, como si fuera un mecanismo de confirmación de su propio trayecto literario y existencial. Más que en cualquier otra de las novelas de Reig, en *AI* “resulta claro que constantemente creamos ficciones para dar sentido a la realidad” (Zavala, 2007, p. 154).

Con motivo de la publicación de *AI* el autor ha dicho: “No leo para tener cultura, sino para vivir” (Reig, 2020d). Sin embargo, a pesar de estas palabras y de que en la novela la relación simbiótica entre literatura y vida se encuentra enfatizada como en pocas obras del autor, no debemos confundir la asimilación de las virtudes de la literatura como proveedora de imaginarios que alimentan el significado vital con su proceso de *mitificación*. Reig advierte: “yo no creo mucho en el mito de la literatura. Puede que creyera a los veinte años, pero ya no me acuerdo” (2020c). No obstante, de esa creencia juvenil podemos hallar registro en *AI*, cuando se da cuenta de una especie de romantización del malditismo, no exenta de autorreferencias al mundo de las letras combinadas con el característico humor del narrador, como sucede con la alusión al célebre texto kafkiano, *La metamorfosis*:

Y bebía sin parar, con la esperanza de acostarme un día, como una cuba, con la ropa puesta, y tras un sueño intranquilo, despertar en mi cama convertido en un monstruoso insecto: ¡el auténtico artista con caparazón duro y patas innumerables. [el subrayado es nuestro] (Reig, 2020, p. 43)

Este procedimiento se deja describir perfectamente con las palabras de Thomas Pavel (1997): “Los mitos, o al menos algunos de ellos, sufren un proceso de *ficcionalización*” (p. 176), a través del cual “la ficción regresa, dibujando lo que podríamos llamar el *mapa semántico* de su contenido sobre el mundo real” (p. 178). En lugar de extrovertir la literatura, se literaturiza (introvierte) la vida.

Más allá de la dirección que tome el proceso antes mencionado, la convicción de Reig sobre el influjo mutuo entre una y otra dimensión (extra e intratextual) es intensa: “la literatura no es que refleje la realidad, sino que también la construye. Hemos de hacer literatura realista para cambiar la realidad” (Reig, 2020c).

### 3.6.7. EN BUSCA DEL ALMA (UNAMUNIANA) PERDIDA

Durante toda la obra se mantiene una suerte de pulsión autorreferencial, un *ritornello* explícito e implícito en relación con el epígrafe inicial de la novela, perteneciente a Miguel de Unamuno. Aquel funciona como *leitmotiv* para la extroversión literaria/existencial, o, si nos aventuramos un poco, hacia una dimensión trascendental. Recuérdese, una vez más: “Y es el fin de la vida hacerse un alma” (Reig, 2020, p. 11).

Ese propósito, *a priori* más estrechamente relacionado al género confesional, aunque podría vincularse en primera instancia únicamente al elemento religioso, si consideramos la práctica ideológica del autor (tanto dentro como fuera del ámbito de las letras) y su coincidencia con la del narrador de la novela, no resulta inoportuno hablar de la búsqueda de un *alma laica*. Esta parece representar una variante existencialista del término (no esencial, sino progresivamente adquirida), no exenta de un propósito ético:

No nacemos con ella, hacerse un alma es el propósito de toda vida que merezca ser vivida. Ser escritor, ingeniero, licenciada en Derecho, no es nada ni quiere decir que uno haya vivido. Llegar a ser bueno es la única aventura de la existencia, lo único para lo que vivimos. (Reig, 2020, pp. 246-247)

Ese propósito trascendente arriba enunciado se relaciona con la vocación literaria del autor, ya que a lo largo de toda la novela comprendemos que es la suma de los actos que constituyen su singular confesión la que dará como resultado la construcción de esa almadefinitiva. Como lo señala Carlos Pardo en una entrevista cuyo título resulta sintomático de nuestra propuesta, “Salvar la vida”, desde las primeras publicaciones el autor siempre demostró “una pulsión biográfica profunda: una salvación de lo cotidiano en la escritura y un sutil pacto entre las expectativas y la realidad, un ego puesto en cuarentena” (2020). Esta definición justifica aún más nuestra puesta en primer plano del debate genérico a través de la reflexividad, pues solo entrando en aquel se puede sacar el máximo provecho a la presencia de la literatura en la obra.

Quizás, la obtención de un alma para Reig radique en la dedicación completa (una consagración secular) a la literatura como destino y la aplicación de un principio de realidad para su obra que le permita mantenerse humilde, ecuánime ante los altibajos literarios y existenciales, como lo pregona el célebre adagio griego: *pan metronariston*. Acaso la forma que tiene un marxista confeso de alcanzar la trascendencia tenga su origen en la conjugación de ambos discursos (vida y obra), como lo sostiene el propio autor: “El tono narrativo y el vital deben ir por la vía del despegue de las cosas” (Canal Librería Alberti, 2020, 00:16:54). Conforme a lo dicho hasta ahora, parece lógico que esa búsqueda de un alma tenga que partir de un extravío (propio del género confesional y del de formación), que en la novela se tematiza a través de la poesía de otro escritor marxista, Rafael Alberti, como si quisiera dejar en claro que tal búsqueda no es una prerrogativa exclusiva del ámbito religioso, o que hay muchas formas de re-ligarse a la vida, por ejemplo, a través de la literatura: “¡Qué pérdida mi alma!, me dije a mí mismo, y luego recité en voz baja los versos que venían a continuación: —Ángel muerto, despierta./¿Dónde estás? Ilumina/con tu rayo el retorno” (Reig, 2020, p. 209). Esta cita nos recuerda las palabras de Germán Gullón(2004), quien hace uso de una sentencia que bien pudiera haber sido pensada para calificar el propósito reigiano: “Parece que el cuerpo verbal, las palabras de la

literatura, constituyen una piel bajo la que no se esconde un organismo corporal, orgánico, social, político, sino un espíritu humano” (p. 171).

Para finalizar este apartado, recordemos el enunciado que da cierre a la novela:

Y esta es mi aflicción (para la que no hay consuelo) y mi dolor (para el que no hay paliativo), y es la pregunta que tras la muerte de mis padres tampoco logré responder, pero esta es una historia que pertenece a otra vida –la confesión no solicitada es póstuma–, y que debe contarse en otro momento. (Reig, 2020, p. 249)

Con este fragmento, Reig consigue, además de expresar cierta resignación, también dar cuenta de una suerte de *metaconfesión* que consiste en la autoconciencia del propio carácter confesional de su novela, lo que enfatiza aún más la presencia de la reflexividad en la obra, dándole otra vuelta de tuerca, otro enriquecedor matiz al respecto.

### 3.7. Mito y reescritura en *Para morir iguales* y *Hazañas del capitán Carpeto*

Las novelas *Para morir iguales* (2018) y *Hazañas del capitán Carpeto* (2005) representan dos formas particulares de reflexividad a través de la reescritura. En el primer caso, mediante un proceso reescritural que trasciende las fronteras de una obra en concreto para situarse en la esfera genérica, a saber, architextual. Para el segundo, mediante una reescritura híbrida que oscila entre la reproducción del texto fuente y la transformación del modelo hipotextual, ya a nivel de las coordenadas espaciales, ya en relación con sus motivos y valores. En ambos casos resulta vertebral e inherente a dichas reescrituras la presencia del *mito*. Para el primero, se certifican los elementos fundamentales del mito del pícaro estudiado por Claudio Guillén, para el segundo, se constata la importancia del mito quijotesco, entendido según los planteamientos de Pardo García. Abordamos ambos casos a la luz de la teoría de los mundos posibles, cuyo máximo cultor es el crítico checo Lubomír Doležel, autor de la imprescindible *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999).

Con respecto a *Para morir iguales* (a partir de ahora *PMI*), el camino recorrido por el personaje central de la obra, Pedro Ochoa, suscribe varios de los elementos esenciales del género picaresco, pero resignificados, al punto de que el protagonista pretende, en un acto tan contradictorio como imposible, regresar a los años de su infancia: un viaje utópico que, a medida que se desarrolla la novela, parece ser su única vía de redención, su único *mundo posible*. Se llevará a cabo de este modo una picaresca que tiene como punto de partida la última etapa del franquismo y que desarrolla las peripecias de una infancia de penurias en el hospicio de la Sagrada Familia, así como la orfandad por muerte y prisión de los padres del personaje principal a causa de una acción guerrillera. A pesar de lo sucedido, los recuerdos de su primera juventud parecen dar luz a una de las épocas más oscuras de la España contemporánea, problematizando un tema que roza la omnipresencia en la obra reigiana: la Transición.

En lo que concierne a las *Hazañas del capitán Carpeto* (desde ahora *HCC*), esta novela tuvo su génesis a la vieja usanza del folletín, a saber, la novela por entregas, publicada en el diario 20 Minutos, y, como versa la solapa de su primera edición, fue promocionada como “el Quijote del siglo XXI” (Reig, 2005)<sup>131</sup>. La obra reescribe no solo el mito quijotesco, implícito en la reescritura del hipotexto cervantino, sino que se sirve del acervo del mundo del cómic para crear un personaje que presenta referencias al Capitán América a la Liga de la Justicia o a los Cuatro Fantásticos, todo parte de una equivalencia paródica tácita, ya no de los libros de caballerías, sino de los tebeos de superhéroes. Sin embargo, el recorrido del protagonista, signado por el del inmortal personaje manchego, recrea toda una serie de episodios, aunque contemporizados, como el enfrentamiento con sabios encantadores transformados en fraudulentos políticos, el combate contra molinos de viento (de un parque eólico), o el duelo

---

<sup>131</sup> Vale la pena mencionar que Antonio Orejudo también ha practicado la creación por entregas con el relato “La casa de los peláez”, amén de no estar incluido en esta tesis. Dicha narración publicada en El País durante los primeros meses de la pandemia de Covid-19 está precisamente inspirada en la consigna sanitaria, no ayuna del humor y la ludicidad característicos en el narrador madrileño: (<https://elpais.com/cultura/2020-04-03/la-casa-de-los-pelaez-la-historia-completa.html>).



sostenido contra caballeros que no son el de los Espejos o el de la Blanca Luna, sino un cyber-villano o “el supermalechor Tito Bustillo” (Reig, 2005, p. 7).

### 3.7.1. REESCRIBIR PARA ESCRIBIR: MÁS ALLÁ DE LA INFLUENCIA

Para comenzar el estudio de la reflexividad a través de la noción de reescritura y su función en las novelas de Reig es necesario antes dar cuenta sucintamente del estado de la cuestión en torno a dicho concepto. Podemos decir que, aunque no utiliza ni define el término (sí lo menciona), resulta medular al respecto el aporte de la obra de Gérard Genette, *Palimpsestos* (1989), pues, dentro de las cinco formas de transtextualidad enumeradas en nuestro capítulo primero, la reescritura formaría parte de la hipertextualidad. Genette (1989) define el hipertexto como cualquier tipo de “texto derivado de otro texto preexistente . . . Puede ser . . . que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A. . . al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente . . . citarlo” (p. 14). Por este motivo resulta clave para el estudio de la reescritura su relación con esta noción genettiana, pues contiene el germen de dicho concepto, propuesto una década más tarde por Doležal<sup>132</sup>. Según lo expresado por Genette (1989), la presencia de un hipotexto en un hipertexto puede reconocerse por dos tipos de relación con el texto fuente: la *imitación* y la *transformación*, así como por tres regímenes que inciden en aquellas (lúdico, satírico y serio) y permiten la proliferación de seis derivados hipertextuales, de los cuales tres se corresponden con una matriz imitativa (*pastiche, charge, forgerie*) y tres con una transformativa (*parodie, travestissement* y *transposition*). La noción de reescritura se desprende de las variantes serias de tales combinaciones: la imitativa, *forgerie*, y la transformativa, *transposition*. Dentro de la transposición, Genette distingue las posibilidades *formales* (formato, estilo, modo y extensión) de las *temáticas* (diegética,

---

<sup>132</sup> Téngase presente que, como señala Pardo (2010), Genette descarta la utilización del término reescritura (*réécriture*), a pesar de haberlo considerado, junto con otros (*reprise, remaniement, réfection, révision, refonte*) para denominar al fenómeno.

pragmática y semántica). De estas, las diegéticas resultan clave al momento de determinar la naturaleza de la reescritura, y será fundamental para la construcción del concepto tener presente también la distinción que el teórico francés hace de aquellas, dividiéndolas en heterodiegéticas, que implican un cambio en la construcción de los personajes y las coordenadas espacio-temporales de la narración, y homodiegéticas, que suponen variantes como la *transmotivación* o la *transvalorización*. Estas categorías, como veremos más adelante, resultan esenciales por su incidencia en la semántica de los mundos posibles contruidos por Reig.

Probablemente, el aporte fundamental para la construcción de la teoría de la reescritura sea el mencionado influjo recíproco entre el texto fuente y sus derivados hipertextuales, ya presente en *Palimpsestos*, pero desarrollado por Doležel (1999), que supera la noción de *influencia* para situar la reescritura como una manifestación sintomática de la posmodernidad: “La noción de influencia es estrictamente unidireccional, designa la irradiación de los textos cronológicamente precedentes sobre los textos siguientes” (p. 281). Por tal motivo, el crítico checo propone como punto de partida para las reescrituras posmodernas la noción de *transducción* que “sustituye y absorbe la intertextualidad”, al considerar que “las obras literarias están conectadas entre sí tanto intensional como extensionalmente” (Doležel, 1999, p. 283), y reconoce como la manifestación más típica de este fenómeno a “las reescrituras posmodernas de obras clásicas” en las que se “re-diseña, re-coloca y se re-evalúa el protomundo” (pp. 286-287), lo que sucede tanto en *HCC*, como en *PMI*.

Conforme a las características apuntadas y partiendo de la noción de transducción de los mundos posibles, Doležel (1999) configura la de reescritura, cuya tipología diferencia tres grandes clases:

1. La transposición: “conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez. El protomundo y el mundo sucesor son paralelos pero la reescritura pone la actualidad del mundo canónico al colocarlo en un nuevo contexto histórico, político y cultural” (p. 288).

2. La expansión: “extiende el campo del protomundo al rellenar sus huecos, construir una prehistoria o una posthistoria, etc” (p. 288).

3. El desplazamiento: “construye una nueva versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia” (p. 288).

¿Cómo definir entonces las distintas reescrituras reigianas? Para comenzar podríamos decir que el caso de *PMI* puede ser descrito como una transposición heterodiegética en la que, a nivel de su fábula, presenta variantes en las coordenadas de tiempo y lugar, con una sociedad (a pesar de tratarse de España) y personajes distintos a los del texto fuente, que experimentan una realidad igualmente adversa, ya sea que hablemos de la de mediados del siglo XVI o de la representada en la novela a partir del comienzo de la transición democrática hasta nuestros días. Ese cambio parcial de coordenadas es lo que Genette (1989) denomina *aproximación* y resulta un elemento común (con matices) de ambas novelas<sup>133</sup>. De esta manera se cuenta una historia que a nivel architextual parece estar reescribiendo los paradigmas centrales de un género y, a partir de este, de un mito.

La reescritura que representa *HCC* resulta mucho más compleja y hasta contradictoria con algunas de nuestras definiciones señeras<sup>134</sup>. Si bien el producto final puede definirse como una transposición (según las tres categorías enunciadas por Doležel), a nivel del mito —como veremos más adelante—, aunque conserva de manera mucho más fidedigna el diseño del protomundo, utiliza también la intertextualidad de modo tal que alcanza la reproducción literal de varios pasajes

---

<sup>133</sup> “La translación espacial no siempre es necesaria para esta aproximación: cuando Thomas Mann moderniza la historia de Fausto, no tiene que germanizarlo, puesto que el Fausto original es ya alemán; por el contrario, en Boulgakov, escritor ruso, la modernización se acompaña, naturalmente, de una transferencia geográfica” (Genette, 1989, p. 387).

<sup>134</sup> Algunas de estas contradicciones las desarrolla Antonio Gil (2012) al advertir que “en lo que Genette denomina *forgerie* y Pardo traduce como simulación se contempla sólo la expansión o la continuación, pero no la ‘reproducción’ o ‘recreación’ propiamente fiel, literal, homodiegética” (p. 44) que, como veremos más adelante, también tiene lugar en la reescritura de Reig. Para Gil (2012) esto sucede “por prescripción —u olvido— genettianos”, pero lo cierto es que no se contempla en las manifestaciones de la hipertextualidad “la posibilidad, no sólo evidente sino practicada de forma paroxística en nuestra cultura, de ‘contar la misma historia’ no en el eje de la transformación sino en el de la imitación de su fuente” (p. 44-45). Creemos que a esto pone remedio Pardo (2018) con su Modelo triangular de transcritura y la noción de recreación, que coincide con la demanda de Gil y aquí aplicamos.

cervantinos, así como reproduce (*aproximando*) muchos motivos clásicos del *Quijote*, con un carácter híbrido en este punto, al exhibir características tanto homodiegéticas como heterodiegéticas<sup>135</sup>. Estas últimas son alteradas parcialmente, dada la aproximación mencionada, ubicando a los personajes protagónicos en territorio español, pero casi cuatro siglos después, reiterando un itinerario peripatético muy similar al del hipotexto cervantino, aunque adaptado a la sociedad contemporánea previa a la crisis económica del 2008, que bien puede funcionar como una crítica humorística de aquella<sup>136</sup>. Por lo tanto, ambas pueden identificarse con el propósito de las reescrituras posmodernas que señala Pardo (2010), que consiste en “transformar y transponer para mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto” (p. 96).

Como hemos mencionado, la superación de la noción de influencia suplantada por la de transducción como constitutiva de las reescrituras posmodernas hace que las novelas de Reig también puedan incidir en la recepción de los textos clásicos de los que se nutren. Lo mismo aplica para *HCC*, cuya relación con el *Quijote* —pero también con el mundo del cómic— tiene parejos efectos. Esta doble irradiación resulta fundamental para nuestro estudio de la reescritura y no es ajena a la concepción reigiana<sup>137</sup>. Por lo tanto, para este caso debemos reconocer un *hipotexto múltiple*, al decir de Pardo (2013), a la vez que un nivel architextual, en tanto que “matriz o repositorio de historias o paradigmas narrativos” (Pardo, 2010, p. 100) del que surge el *mito*<sup>138</sup>. Tal característica

---

<sup>135</sup> Tal y como sucede en la obra de Reig la “modernización se acompaña de diversas transformaciones pragmáticas de detalle que se desprenden casi inevitablemente de ella” (Genette, 1989, p. 387). Esto también lo encontramos en otros procesos de reescritura emprendidos por el autor, en este caso, conjuntamente con sus colegas Antonio Orejudo y Luisgé Martín en la reescritura del *Cantar del Cid* en ¡Mío Cid! (Vol. 1). (2007), desplazando la historia hasta un universo futurista en el que recupera más de un motivo de la epopeya.

<sup>136</sup> Como nos lo confesó el autor en entrevista personal, buena parte del itinerario de Carpeto tenía como condición que el héroe pasase por todos los sitios en los que se distribuía el periódico 20 minutos, primer editor de la historia (Anexo 1).

<sup>137</sup> Reig fundamenta esta noción en Señales de humo (2016b): “Así pues, un escritor inventa una tradición, no la acepta ni la recibe, sino que la crea, porque el presente, como diría T. S. Eliot, también altera el pasado [...] la tradición literaria es un río cuyas aguas corren tanto hacia atrás como hacia adelante. Al leer a César Vallejo, se modifica nuestra lectura de Quevedo o de Villon . . . el Lazarillo y el Quijote le sucede a quien escribe hoy una novela” (p. 267).

<sup>138</sup> Dice Genette (1989) que “sólo el architexto no es una clase, puesto que es, si me atrevo a decirlo, la ‘claseidad’ (literaria) misma” (p. 16). Creemos que tanto el género literario como el mito funcionan en este sentido amplio y transversal.

es sintomática de la reflexividad posmoderna. Atendiendo a esa presencia plural debemos aclarar que, si bien nos centramos en la reescritura propiciada a través del mito (picaresco, quijotesco), podemos hallar formas de reescritura de la novela policial, el *bildungsroman* o la novela de aventuras, también presentes en *PMI*, y del ya mentado universo Marvel en *HCC*<sup>139</sup>.

Con las naturales diferencias, tanto el Pedrito Ochoa de *PMI* como el propio capitán Carpeto intentan “escapar de las restricciones que gobiernan sus mundos” (Doležel, 1999, p. 294), lo que constituye una característica fundamental de las reescrituras posmodernas de textos clásicos. El primero lo consigue con la reproducción de buena parte del itinerario mítico del pícaro como forma de dejar atrás la pobreza (al inicio), a la vez que contraviene parte del mismo al pretender regresar — utópicamente— a los tiempos de su infancia (al final); el segundo, por su parte, lo procura mediante la *recreación* de una rebeldía epistemológica similar a la constitutiva del mito quijotesco, al no poder adaptarse a la realidad del mundo circundante, ya sea que hablemos del siglo diecisiete o del veintiuno. En dicha recreación, según la gramática transformacional propuesta por Pardo (2018), “confluyen imitación y reescritura”, y se encuentra regida por una lógica de la equivalencia que “implica una transcritura paradigmática o paralela, por cuanto presupone un paradigma que se recrea por desplazamiento o recreación de la diégesis, bien de su contenido, bien de su forma” (Gil y Pardo, 2018, p. 59).

Esa recreación que Reig lleva a cabo no se opone a la esencia de los mundos posibles de Doležel (1997) en los que “La homogeneidad ontológica es el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales” (p. 80), sino que son dos formas de poner en primer plano la reflexividad a nivel tanto hiper como architextual. Según lo dicho, podemos sostener que *HCC* representa un tipo de reescritura oscilante entre la reproducción y la transformación, entre un polo de continuidad y otro de

---

<sup>139</sup> Son constantes las autorreferencias a Sandokán, el tigre de la Malasia (1906), La vida nueva de Pedrito de Andía (1965) o Estudio en escarlata (1887).

discontinuidad, resultando determinante la noción de equivalencia, según el modelo triangular que aquí reproducimos:

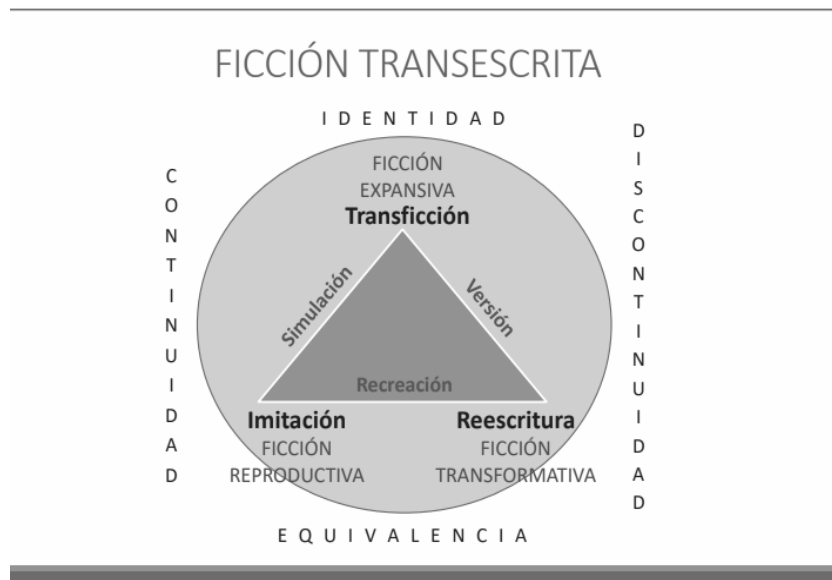


Figura 1.- El modelo triangular de la transescritura (Pardo, 2018, p. 59).

Para el caso de *HCC* conviene hacer otra aclaración: no por tratarse de una reescritura quijotesca que incorpora elementos paródicos del texto que reescribe debemos considerarla también una parodia del *Quijote*, sino más bien del mundo del cómic, ya que el género paródico “puede no diferenciarse formal o estructuralmente pero sí funcional o pragmáticamente” de la reescritura (Pardo, 2010, p. 50)

### 3.7.2. EL MITO PICAresco: UN *HALFOUTSIDER*

Llegamos al punto que a nuestro entender constituye el núcleo de las reescrituras reigianas. Nos referimos a la ya anticipada presencia del *mito* en ambas novelas, al proceso que Thomas Pavel (1997) ha denominado como *mitificación*.

Marie-Catherine Huet-Brichard (2008) sostiene que el mito literario tiene como particularidad la capacidad de reinventarse (*reescribirse*) de manera progresiva a lo largo de la historia, al punto tal que llega a representar la suma de todas sus versiones

anteriores, que acabarán también por configurarlo. Por su parte, Luis Martínez Falero (2013) señala la importancia que tiene la aparición del mito “periódicamente en la literatura, como actante de tipo comparativo (mediante la amplificación o la reinterpretación de un *mitema* característico del arquetipo original)” (p. 488)<sup>140</sup>. Tanto una postura como la otra se basan en un principio de recurrencia que también está presente en el personaje de Reig, quien condensa las características esenciales de los modelos picarescos clásicos, sobre todo del *Lazarillo* y del *Guzmán*. Dicho principio puede considerarse como un elemento fundamental de las reescrituras en cuestión y del eje de equivalencias del modelo triangular de Pardo expuesto arriba.

Dentro de las características determinantes para la reescritura del mito del pícaro clásico que vemos presente en el personaje de Reig podemos señalar, por ejemplo, sus orígenes, ligados a una situación de orfandad, su precaria situación económica y emocional, su marginalidad social y, como consecuencia de las anteriores, su imperiosa necesidad de abrirse camino por cualquier medio posible, *medrando*, como sus antecesores, prescindiendo, si es necesario, de toda moralidad. Ese contexto adverso, que en buena medida lo ha destinado a envilecerse, no hace sino exponer las desigualdades subyacentes del mundo en el que debe sobrevivir. Esas adversidades hacen del pícaro un personaje que posee cierta astucia derivada de la necesidad, obviamente, lo que potencia, además de su capacidad de supervivencia, su progresiva degradación.

En su estudio sobre las tres convenciones del pícaro, Michel Cavillac (1993) identifica como elementos fundamentales para el desarrollo del personaje ciertas tendencias: 1) a la sana economía, 2) a la ortodoxia religiosa y 3) a la fina política. De las tres, las dos primeras serán desafiadas por el pícaro reigiano, mientras que la tercera dará cuenta de una de sus principales artes: la manipulación. Por su parte, Claudio Guillén (1973), en uno de los trabajos más importantes para el estudio del mito picaresco, sostiene que este se gesta mediante “a combination in the memory of the

---

<sup>140</sup> El origen del término *mitema* está en Lévi-Strauss y su obra *El estudio estructural del mito* (1955), pero aquí lo aplicamos acorde al significado que le dan tanto Pardo (2018) como Bautista (2015).

artist of certain already existing prototypes”, y reconoce que los fundamentos de dichos modelos primigenios están primero en *El Lazarillo*, que representa “the primitive form”, y luego en *El Guzmán*, que ofició como modelo a seguir por ser “the main target of imitation for many decades” (p. 73). Guillén afirma, además, que el pícaro clásico que se sirve de dichos prototipos puede definirse como un *half-outsider*, cuya existencia oscila “between vagabondage and delinquency” (1973, p. 80); un ser nunca inmerso completamente en ninguna de las esferas sociales. Esa imposibilidad para la inclusión completa en la sociedad, por ser esta reactiva, hostil al pícaro, lo transforma en un ser escindido entre su yo *interno*, su “innerman” y su *yoexterno*, su “outerman”, precisamente, de carácter social (Guillén, 1973, p. 81). Tanto Clavillac como Guillén dejan a un costado el modelo clásico del *Buscón* quevediano (coincidentalmente con Reig)<sup>141</sup>. En *PMI* podemos constatar la presencia de esas formas prototípicas a través de la reproducción y transformación de algunos mitemas fundamentales, incluso a nivel intertextual.

Pardo (2002) apunta un rasgo del mito picaresco que evidencia una suerte de destino manifiesto para el personaje en relación con el tópico de la derrota (ya contenido en esas formas primigenias de las que habla Guillén) que se verá exacerbado en el personaje de Reig, como si se tratase de un estigma, por sus “orígenes bajos e infamantes” (p. 150). Dice el crítico que ese fracaso definitivo que identifica al pícaro “puede estar disfrazado de éxito, bien sea material, como en el *Lazarillo*, bien espiritual, como en el *Guzmán*. De manera tal que el éxito como absoluto. . . al pícaro le será siempre esquivo” (Pardo, 2002, pp. 150-151). Es posible que esa incapacidad para el éxito en cualquiera de sus formas esté determinada también por “una visión descarnada y degradada de la naturaleza humana y la sociedad”, lo que tiene como consecuencia “la negación de la utopía” (Pardo, 2002, p. 150). Con esta negación, otro elemento se destaca como característico del pícaro y su relato mítico: la ausencia de toda pulsión heroica, cancelada, evidentemente, por el carácter urgente de sus

---

<sup>141</sup> Cuando entrevistamos al autor este mostró cierto desinterés por el pícaro quevediano, rayano al desprecio, ya que, para él, como el Cela de *Viaje a la Alcarria* (1948), representa una tradición humorística española basada en la burla del prójimo (Anexo 1).



necesidades, así como por su propia cosmovisión, anti-utópica (fundadora del *realismo* en la novela).

Según lo dicho, la reescritura emprendida por Reig que analizamos a continuación está caracterizada por la *afirmación* de algunos de los paradigmas esenciales del mito picaresco, así como por la *reevaluación* y el *rediseño* (parafraseando a Doležel) de muchos otros motivos determinantes para aquel protomundo clásico en el que el pícaro tiene que sobrevivir, sin llegar por ello a ser, amén de las transformaciones propuestas, una reescritura *correctiva*. No debemos olvidar que esto sucede, como sostiene Villegas (1975) porque “los mismos mitos recreados en diferentes momentos históricos son portadores de mensajes y contenidos dependientes de la *Weltanschauung* correspondiente” (p. 16), por lo que toda contextualización implica readecuación.

Hemos dicho que en las reescrituras de tipo *transpositivo* suelen actualizarse las coordenadas espacio-temporales del hipotexto fuente. En la obra de Reig, esas nuevas coordenadas nos ubican, a nivel sociopolítico, en el inicio de la Transición, y, a nivel filosófico, en el contexto de la Posmodernidad, la que, como recuerda Teresa Vilarós (2018) “coincide y se hace posible con la muerte de Francisco Franco” (p. 59). Este hecho resulta fundamental en *PMI* por dos motivos. Primero, porque el comienzo mismo de la historia se da el día exacto de la muerte del dictador: “Huérfanos del Caudillo, fuimos adoptados en el acto por la democracia” (Reig, 2018, p. 28) y, en segundo lugar, porque el pícaro reigiano es uno de naturaleza esencialmente posmoderna, desencantado y fragmentado, lo que en cierta medida coincide y se hace eco de las divisiones señaladas por Guillén en torno a la figura de sus antepasados clásicos, así como de la visión anti-utópica que apuntaba Pardo más arriba.

Como señalamos en nuestro segundo capítulo, en dicho periodo histórico (de la Transición) se conjugan esperanzas y desencantos, sin embargo, para el caso del pícaro de Reig, las primeras parecen ser utopías irrealizables, mientras que el desencanto será el principal combustible de su cosmovisión. Esto explica en buena medida la desideologización que refleja el personaje reigiano, quien pretende, por sobre todo, el

ascenso de clase, el dinero y el poder que este otorga, que han sido los estandartes de las aristocráticas familias de sus amigos y lo llevan a renegar de la suya propia: “Así fue como me di cuenta de la insignificancia de mis abuelos y de las reducidas dimensiones de mi Gran Porvenir, y en ese mismo instante me propuse a toda costa ser tan asquerosamente rico como los Carlones” (Reig, 2018, pp. 73- 74).

Para el surgimiento del pícaro de Reig la revisión del período transicional, desmitificado a lo largo de toda su bibliografía, también resulta vital porque, como sostiene Sanz Villanueva (2018), en *PMI* “La ‘transición’ individual del personaje discurre en paralelo con la transición política” y con esto, según el crítico, “Reig transmite un mensaje muy negativo, de radical escepticismo, acerca de la falsedad colectiva en el pasado reciente español” (p. 23)<sup>142</sup>. En esa doble transformación los personajes de Reig (2018) pasan de esperanzados demócratas a desencantados agentes de cambio social, como se ve en la siguiente secuencia: 1) “la voz de Pardeza hablando de la democracia y del viento de la libertad, que, según dijo, soplaban con fuerza para llevarnos muy lejos” (p. 71); 2) “según Pardeza, el país se hallaba al borde de un precipicio y había una guerra subrepticia, con pistoleros a sueldo, terroristas vascos, guerrilleros de Cristo Rey y violencia gratuita, aunque no desinteresada” (p. 100).

De Pedro Ochoa podemos afirmar que experimenta toda una serie de cambios, de los cuales algunos de ellos confirman —mientras que otros redimensionan— los hitos fundamentales del mito picaresco. Dice Sanz Villanueva (2018): “Si Lázaro de Tormes aspiraba a alcanzar la ‘cumbre de toda buena fortuna’, Pedrito busca con determinación madrugadora, fanática y maligna su ‘Gran Porvenir’, hacerse muy rico” (p. 23)<sup>143</sup>. Creemos que en esa analogía existe una similitud y una diferencia con el modelo áureo. Para el pícaro clásico, esa *cumbre* de la fortuna encierra objetivos mucho más pedestres y modestos, acordes al contexto de la época y a las posibilidades de

---

<sup>142</sup> Recuérdese que este recurso del paralelismo transicional también se da en otras novelas, como, por ejemplo, en *Un árbol caído* y *Todo está perdonado*.

<sup>143</sup> Es interesante la coincidencia (parcial, evidentemente) entre el Virgilio Desmoines de *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo con el Pedro Ochoa de Reig en torno a la figura del *great pretender* (el gran farsante), como es denominado el propio Desmoines en la novela (4.5.6.).

movilidad social del siglo XVII, lo que hace impensable la prosperidad a la que aspira el personaje de Reig, a quien no le basta con *arrimarse a los buenos*, y acaba desarrollando una pulsión inusitada en sus antepasados del género áureo que aparece reflejada constantemente a lo largo de la novela, nos referimos a su obsesión por el dinero, muy alejada de la sana economía de la que hablaba Clavillac. El pícaro reigiano, al llegar la edad adulta, pretende —más que la supervivencia— alcanzar la riqueza a como dé lugar, por lo que no le basta con la más prosaica seguridad material: “a finales de los noventa, teniendo ya mucho más que ‘coche y nevera’, decidí hacerme rico de verdad” (Reig, 2018, p. 76). Sin embargo, tales pretensiones encierran un riesgo que lo encamina al fracaso existencial que apuntaba Pardo, como si se tratara de una predestinación que lo acerca y lo aleja, simultáneamente, de los arquetipos primigenios, más allá de cualquier apariencia de éxito o victoria que pudiera ostentar. Así también lo ve Sanz Villanueva (2018): “El *presunto éxito* de Pedrito lleva implícito un altísimo precio de cinismo, hipocresía y maldad consciente. La ambición lleva aparejada la destrucción ética del personaje” [el subrayado es nuestro] (p. 23).

En el proceso de destrucción que emprende el personaje de Pedro Ochoa se aprecia el influjo, a través de su negatividad, de un género como el *bildungsroman*, también afín a la poética reigiana. Podemos decir que todas las acciones que comete el personaje lo aproximan, poco a poco, a un camino de *deformación* del que no tiene regreso. Esa degradación moral alcanza su paroxismo al punto de convertirse lisa y llanamente en un delincuente, a diferencia de los pícaros áureos, ya que el personaje se corrompe, haciéndose parte del mundo del crimen y de la estafa: “así que fue él quien me sugirió el plan más sencillo. Un robo seguido de un atropello que la mantuvieran hospitalizada quizá durante varios días” (Reig, 2018, p. 231). Sin embargo, el pícaro de Reig, posmoderno y paradójico, así como expone antivalores, también ostenta rasgos plausibles, como su lealtad a la figura de Jesús Escurín, “el más fiel amigo” (p. 93); o su

amor por Mercedes Ponzano: “una de las pocas cosas por las que la vida merecía la pena” (pp. 233-234)<sup>144</sup>.

Para el caso de Pedro Ochoa, el origen personal, tan determinante en el caso de sus antepasados, le confiere a este una doble mácula, y por ello Reig (2018) le otorga una conciencia dual de exclusión y marginalidad, ya que no solo debemos considerar la orfandad del protagonista, sino la discriminación que siente por formar parte de una institución como la Inclusa; así pues, el personaje confiesa: “en el colegio éramos tantos los que teníamos padres entre rejas” (p. 21) y se lamenta: “Nosotros, los de la Safa, habíamos perdido ya toda esperanza de ser atractivos” (p. 113). Esa vacilación constante entre dos mundos es la que según Guillén (1973) representa la esencia de la picaresca y del héroe moderno:

This profound vision of the hero . . . perhaps its most substantial contribution to the thematics of the modern novel (its shattering of the unity of ‘dual man’, its concentration on the dreams and the thoughts of fictional beings, its unrealistic saturation with inwardness). (p. 89)

Si al comienzo señalamos que el mito del pícaro se define también por la *negación utópica*, esta característica entra en contradicción con el inverosímil regreso a los tiempos de su infancia que el personaje de Reig pretende realizar. A diferencia de los modelos picarescos de los Siglos de Oro en los que la niñez resulta un justificativo de la vida adulta, acaso por ser “un concepto o un sentimiento moderno . . . que no debe tomarse sin más como universal” (Aseguinolaza, 2001, p. 23), en la obra de Reig (2018) dicha etapa se manifiesta como un *topoi* literario al que volver, lo que representa una diferencia con aquellos: “Ahora me doy cuenta: para cualquiera con vida, lo único irremediable —y lo único verdadero— es la infancia” (p. 19)<sup>145</sup>. Para sumar paradojas, el contexto de la infancia del protagonista, correspondiente con la dictadura, se identifica con la inocencia de la niñez, mientras que la picardía como tal será un

---

<sup>144</sup> Este matiz permite insistir en una versión ad hoc del mito picaresco centrado en la teoría estereoscópica de Reig, ya explicada en otros apartados, cuya base radica en una narración que combina alternativamente la focalización interna con la externa, que tiene su origen en el propio Lazarillo.

<sup>145</sup> Véanse al respecto otras afirmaciones realizadas sobre la infancia en la obra de Reig (3.4.5.).

recurso de la edad adulta, a diferencia de lo que ocurre con sus *protoantepasados* del Siglo de Oro.

Hacia el final de la novela, el pícaro reigiano visita los antiguos edificios de la Sagrada Familia, encontrándose allí con su amigo Jesús, y con su amor imposible, Mercedes, intentando recuperar vanamente el tiempo perdido: “No había cadena puesta y, desde dentro, fue Mercedes quien abrió el portón de hierro que me invitó a volver a la única vida real que conocemos: la infancia” (Reig, 2018, p. 239). Esto representa la paradoja reescritural posmoderna de los textos clásicos que menciona Doležel (1999), oscilante entre lo afirmativo y lo desafiante del reflejo para con el hipotexto y su protomundo, ya que, por un lado logra metabolizar los elementos clásicos, pero por otro niega parcialmente el relato mítico, sin llegar a corregirlo, más bien a interpelarlo. Así sucede en la novela de Reig, lo que representa un *letimotiv* de casi toda su narrativa: ese foco puesto en la infancia como etapa capital para la formación del individuo. La deformación del personaje de Reig, por ocurrir en la edad adulta, lleva al protagonista a intensificar su nostalgia por una etapa de la vida (la niñez) que en la picaresca áurea resulta ser escuela del malvivir y epítome de sus carencias. Por lo tanto, si aplicamos la lógica de Pavel (1997), Pedro Ochoa, un avatar del mito del pícaro, realiza, para sumar paradojas, un proceso de *mitificación* de su propia infancia, ese Paraíso perdido al que es imposible regresar, ni física ni emocionalmente, lo que supone otra división interior que podemos sumar a las dualidades apuntadas por Guillén, la del *yo presente* en oposición al *yo pasado*: “la Mercedes real no existía; quería el recuerdo de mí mismo enamorado de ella en el Hogar” (Reig, 2018, pp. 201-202).

### 3.7.3. EL MITO QUIJOTESCO: UN SÍNDROME DE INADECUADA IMAGINACIÓN

Analicemos ahora el caso de *HCC*. Como hemos planteado al comienzo, el mecanismo reescritural de esta novela de Reig resulta más complejo que el que tiene lugar con *PMI*, debido al carácter híbrido de elementos hetero y homodiegéticos, así como por el uso literal de intertextos o la aplicación de motivos y secuencias narrativas

regidas por el principio de equivalencia en el que se fundamenta la noción de *recreación* de Pardo (2018) con la que identificamos la reescritura reigiana.

Dentro del juego hipertextual que la novela representa, creemos hallar en el *mito quijotesco* el elemento esencial de su constitución, pues resulta ser el núcleo de la reescritura, el eje medular en el que se sostiene la reflexividad, amén de que el proceso reescritural incluya también episodios, fragmentos y secuencias que abarcan toda la obra cervantina. Para entender la relación de la obra con el mito, debemos tener en cuenta la distinción que Pardo (2019) reconoce entre

. . . dos tipos de relación dentro del proceso de reescritura mítica, a las que podemos denominar paradigmática y sintagmática: la primera es la relación vertical que un sintagma del mito mantiene con su paradigma, la segunda es la horizontal que puede establecer con sintagmas previos del mismo (incluyendo el texto fundador). (p. 30)

En la recreación que tiene lugar en *HCC* es posible apreciar el funcionamiento de esas dos relaciones, ya que, a nivel sintagmático, el hipertexto readapta literalmente episodios completos de la obra y sus motivos fundamentales, pero a su vez, les adjudica otro tipo de valor, dando lugar a sutiles pero significativas variantes.

En lo atinente al mito quijotesco como tal, Pardo (2019) lo desgaja en tres componentes esenciales que, evidentemente, se encuentran encadenados:

. . . el síndrome literario, es decir, la lectura que confunde vida y literatura, que lee la literatura como si fuera vida y la vida como si fuera literatura; la imaginación romántica, es decir, una cierta forma de concebir o imaginar el mundo por encima de sus posibilidades reales y que este corrige; y el heroísmo inadecuado, tanto por las limitaciones del sujeto como por las de la sociedad en la que se ejerce su acción. (pp. 30-31)

Según los tres rasgos esenciales mencionados, podemos decir que el personaje del capitán Carpeto representa “un *avatar* de don Quijote en el sentido etimológico que tiene este término de *reencarnación*, un quijote moderno resultado del desplazamiento característico de la reescritura heterodiegética” (Pardo, 2013, pp. 205-206). En esta dirección, el personaje es claramente el habitual de las reescrituras transpositivas, apareciendo la dificultad taxonómica que mencionamos al definir la obra en su

totalidad, y no a su protagonista, quien, como dijimos, ha sido calificado como “el Quijote del s. XXI”.

Analicemos algunos ejemplos que atestiguan la correspondencia del avatar reigiano con las tres convenciones señaladas por Pardo. Sobre *el síndrome literario*, debemos mencionar de qué manera se manifiesta este en la obra. Para el caso del personaje de Reig, el mundo del siglo XXI puede leerse bajo los códigos, no ya caballerescos, como en la novela de Cervantes, sino de los personajes de los cómics infantiles de superhéroes. Esto sucede, de manera análoga a lo que ocurre con el Quijote, por un exceso de lectura que lo lleva a confundir la realidad con la ficción. Así pues, presenciamos la transformación de Benito Ballester, de quien se nos informa:

. . . no hacía otra cosa que pasar las noches en blanco, leyendo como si fueran verdades históricas las mentirosas hazañas de esos individuos que tenían ventosas para trepar paredes, o se convertían en bloques de hielo, o emitían radiaciones, igual que los hornos microondas” (Reig, 2005, p. 59).

Esa confusión ontológica entre lo real y lo ficticio será la que se vuelva patológica: “se enfrascó tanto en la lectura de tebeos . . . que vino a perder el juicio” (Reig, 2005, p. 64) y determine su transformación definitiva en el capitán Carpeto: “¡Un chiflado que se creía superhéroe, como Batman o el capitán América!” (Reig, 2005, p. 7). Queda en evidencia que la reproducción del mismo motivo trae aparejados idénticos efectos para el personaje, aunque el disparador se diferencie por ser la versión contemporizada, *equivalente*, de los libros de caballerías, derivada del mecanismo de aproximación de las coordenadas espacio-temporales del que habla Genette (1989).

Con respecto a los efectos de la imaginación romántica, podemos decir que esta lleva al personaje a una polarización de la realidad, por lo que comienza a evaluar el mundo en términos de (super)héroes y (super)malechores, de amigos y enemigos, como sucede con “el malvado Tito Bustillo” (Reig, 2005, p. 26), por lo que juzga necesaria su intervención para ejercer justicia: “Tengo que escapar, el mundo necesita mi ayuda” (Reig, 2005, p. 127).

En lo que al tercer eje se refiere, el heroísmo se manifiesta inadecuadamente porque evidentemente Carpeto no puede hacer gala de los atributos propios de la condición que pretende adjudicarse. Ni luce como un superhéroe: “Lleva antifaz, leotardos rojos y un orinal amarillo en la cabeza” (Reig, 2005, p. 7), ni está a la altura de las circunstancias al momento de actuar como tal, ya que sus habilidades distan de las del héroe que presume ser, como el propio narrador lo declara:

Le bastaba con ver una huella en la arena para acertar el número de calzado correspondiente. Sabía abrir tarros de cristal con un golpe seco . . . podía hacer chasquear los nudillos con un ruido restallante . . . ¿Qué eran esas habilidades comparadas con la capacidad de hacerse invisible, de convertirse en bloque de hielo o de mover objetos sin tocarlos? (Reig, 2005, p. 32).

Como dijimos, resulta palmario en la novela de Reig que cada uno de los tres ejes en los que funciona el mito quijotesco se encuentran relacionados entre sí y que, al igual que en el protomundo cervantino, también en la novela del asturiano se reproducen de manera casi idéntica (salvo en señaladas excepciones) muchos de los motivos derivados de aquella tríada, con parejas consecuencias.

Además del cumplimiento de los tres componentes del mito quijotesco, a lo largo de la novela de Reig se recrean otros episodios equivalentes a los mencionados. Uno de los primeros y más reconocibles es el de la primera salida del personaje. En esta, la serie causal de secuencias narrativas combina la imitación con la transformación, haciéndose evidente el vaivén entre el eje de la continuidad y el de la discontinuidad del modelo triangular de Pardo (2018), incluso en un mismo pasaje. Así se aprecia cuando Carpeto llega derrotado y apaleado: “Por más preguntas que le hicieron sus amigos, no quiso responder a ninguna, sino que le diesen de comer y le dejaran dormir” (Reig, 2005, p. 58) —con idéntica reacción a la del personaje cervantino—. Empero, al día siguiente, cuando Doña Reme (avatar del ama quijotesca) acusa que al Capitán “Se le soltó un tornillo por culpa de esos libracos” [los tebeos] (Reig, 2005, p. 59), sus amigos, el informático y el vegetariano [el cura y el barbero cervantinos] responden de manera tal que certifican la transformación de dicho motivo: “—Pues no se los vamos a quemar, señora Remedios, que eso no sirve de nada,



como ya quedó demostrado con don Quijote—afirmó Baldomero”. Para rematar la acción, los dos amigos realizan una acotación: “—Quemar libros es característico de los nazis” (Reig, 200, pp. 59-60).

Un lugar destacado en la recreación reescritural de Reig lo ocupan los paratextos, cuyo carácter emblemático establece una suerte de relato sumario del periplo del héroe que se corresponde con buena parte de los clásicos episodios quijotescos. Dichos paratextos, por ejemplo, nos informan que vamos a leer “La aventura de los molinos” (Reig, 2005, p. 10). En esta, Carpeto y Catalina camino a Zaragoza descubren un parque eólico con “treinta o cuarenta aerogeneradores que en una altiplanicie había” y que oportunamente el protagonista confunde con “bombarderos **nucleares** del supermalechor Tito Bustillo” (Reig, 2005, p. 10). Al intentar desactivarlos disparando “un chorro de agua con su pistola de plástico” (Reig, 2005, p. 11), pierde el equilibrio y es golpeado por una de las aspas, que lo deja “maltrecho en el suelo” (Reig, 2005, p. 11).

Como segundo ejemplo tenemos la batalla contra “El transportista vizcaíno”, título del capítulo tercero, que funciona también como guión paratextual de la reescritura y un marcador de la reflexividad. En dicho capítulo Carpeto se enfrenta, como su célebre modelo, a un paisano de Vizcaya llamado Alberto Azpeitia<sup>146</sup>. A la reproducción del combate le sobreviene la clásica interrupción del relato, el corte abrupto de la narración que, acaso por ser una copia casi exacta de la cervantina, ejemplo célebre y prototípico, la de Reig pierde parte de su efecto como disruptor del pacto ficcional, provocando en el lector más bien un reconocimiento de tal duplicación del recurso, ala que le sucede una inmediata asimilación, amén de que podamos considerarla una estrategia autoconsciente que funciona a nivel discursivo y supone, como en el hipotexto quijotesco, la irrupción de los autores y mediadores de la historia. Del combate sabemos que, haciendo autostop de camino a Zaragoza, el transportista subió a Carpeto y Catalina, con quien pretendió propasarse, provocando el heroico

---

<sup>146</sup> Alberto Azpeitia es el nombre del fotógrafo que en más de una ocasión ha colaborado con la editorial Lengua de Trapo, que publicó las obras de Reig, como es el caso de Guapa de cara (2004), cuya fotografía de portada le pertenece.

lance del capitán en defensa de su *partenaire*. Dispuestos a atacarse mutuamente, como en el capítulo VIII de la Primera Parte del *Quijote*, la historia se suspende: “Azpeitia levantó el martillo hasta tocar la capota del camión, cogiendo impulso para descargar el golpe sobre el cráneo del capitán y abrirle por medio. Carpeto amartilló la pistola desintegradora” (Reig, 2005, p. 15). Posteriormente, se despliega de manera similar a lo acaecido en el hipotexto la consabida tematización de la problemática de la autoría, en este caso contemporizada al mundo del cómic:

. . . en este punto, armas en ristre, los dos con un brazo alzado y Catalina Colomer boquiabierta, patidifusa y temblorosa, deja el autor esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de esta hazaña. Aquí termina el correspondiente episodio de Tebeos Maravilla, la réplica patriótica de Marvel Comics, y en el siguiente ya está nuestro héroe en plena Zaragoza, la cosmópolis, sin que el autor, Frank Stiff . . . explique el paréntesis. El segundo autor de esta verdadera historia no quiso creer que tan curiosa aventura hubiese sido entregada al olvido y no desesperó hasta encontrar la verídica narración del duelo mortal, como en el capítulo siguiente verá quien siga leyendo. (Reig, 2005, p. 15)

Hemos hablado también de la reiteración del motivo del *manuscrito hallado*, acaso el más trascendente de todos los artificios cervantinos que, por supuesto, funciona enlazado al consiguiente descubrimiento del “verdadero autor de la historia”, aunque con la omisión del episodio de la traducción de los “cartapacios”, ya que el narrador diegético reconoce *las ilustraciones* —que no los textos— que darán continuidad a la narración:

Un día, paseando por el Rastro de Madrid, calle La Ruda, casi tropiezo con una manta extendida en el suelo y sobre la cual se desplegaban las descabaladas posesiones de una chica de hasta dieciséis años que había cambiado el hogar familiar por una comuna de okupas . . . me saltó a la vista de pronto un cartapacio que contenía dibujos en los que reconocí de inmediato al superhéroe Carpeto con los atributos correspondientes a su rango: el uniforme rojo y amarillo, la pistola desintegradora, el casco radioactivo, el cinturón antigravitacional y todo lo demás propio de su condición y oficio. (Reig, 2005, p. 16)

En el capítulo siguiente, titulado “La memoria de Emilito Tortosa” (Reig, 2005, p. 16), nos enteramos de que los dibujos hallados por el segundo autor de la historia se

corresponden con “viñetas que había calcado con papel cebolla y carboncillo su difunto hermano de unos tebeos catalanes” (Reig, 2005, p. 17). No deja de resultar curiosa la alusión al *calco*, que bien pudiera verse como un sutil guiño al procedimiento que Reig aplica en buena parte de los capítulos de la novela.

A los episodios que hemos resumido podríamos sumar algunos otros como el equivalente al discurso de la Edad de Oro, claramente *posmodernizado*, con el consecuente proceso de desencanto que advierte Encinar (1990), provocado por “un vacío de creencias y la importancia concedida al momento presente” (p. 182), que se enfatiza en la banalidad que advierte Carpeto le ha tocado vivir:

—Yo sé quién soy, señorita. Yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad del silicio, la silicona y los yogures desnatados, para resucitar en ella el tiempo fuerte y diáfano de los héroes y los villanos. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar a la Patrulla-X y a los Vengadores, y el que ha de poner en olvido a Spiderman, Daredevil y el capitán América, con toda la caterva de los superhéroes del pasado. (Reig, 2005, p. 92)

Si en la sección anterior dimos ejemplos de cómo las reescrituras de textos clásicos tienden a confirmar, al tiempo que interpelar a los protomundos clásicos – acorde a lo señalado por Doležel (1999)–, esta condición tiene una particularidad en *HCC*, ya que, además de la diferenciación de ciertos motivos, como la quema o salvaguarda de los libros que mencionamos anteriormente, en la obra de Reig también se da una alternancia de culminación por continuidad respecto a ciertos componentes del relato clásico que se relacionan con el mito quijotesco. Nos referimos, por ejemplo, a una postrera salida del personaje de Carpeto, quien, habiendo regresado a su hogar – como el Quijote– “donde volvió a transformarse en el pacífico Benito Ballester” (Reig, 2018, p. 107), sin embargo, no permanece allí hasta su muerte, acorde al paradigma, sino que incurre en una transformación. Así pues, el narrador nos informa que Carpeto no desiste ante el fracaso y emprende otra aventura, “una tercera salida, de la que . . . el

difunto y recordado dibujante . . . no da noticia alguna” excepto que el protagonista “fue a Barcelona, al Sant Jordi, en un mes de abril” (Reig, 2005, p. 201)<sup>147</sup>.

#### 3.7.4. INTERTEXTOS, EPIFANÍAS, AUTENTICACIÓN Y AUTOCONCIENCIA

Conviene considerar otros aspectos que también participan de la relación hipertextual, que inciden en esta y, en algunos casos, revelan simultáneamente una reflexividad autoconsciente. Cuando al comienzo definimos la relación entre un texto fuente y su hipertexto hablamos de identificación y herencia. Debemos profundizar en dicho vínculo. Esa evocación que la hipertextualidad representa no *necesita* hablar de manera directa del hipotexto; sin embargo, por ser, en definitiva, una relación transtextual sustentada en la *copresencia* (Genette, 1989), puede llegar a dar un testimonio más o menos literal del vínculo que mantiene con su fuente mediante una amplia variedad de intertextos y enfatizar así dicha herencia. Algunas de ellas, conforme a lo planteado en otros análisis, funcionan como una marca inequívoca que explicita ese vínculo que aquí denominamos *epifanía intertextual* (3.3.3.). Este tipo de revelaciones están presentes en ambas novelas y merecen ser analizadas.

En *PMI* tiene lugar, sin la necesidad de la reproducción de toda una secuencia narrativa, una epifanía intertextual que pone en evidencia la ligazón de la novela con sus fuentes o protomundos, ya que tiende un puente desde lo hipertextual hacia el ámbito del architexto, vinculando al protagonista con un texto y, en particular, con un género como la picaresca. Hemos dicho que Pedro Ochoa, acorde al paradigma genérico, es huérfano. Acogido por la Inclusa y a cargo de las monjas de la Sagrada Familia, su pasado lo vincula a una madre asesinada por sedición y robo y a un padre preso por idéntica razón: “mi madre, la comunista, la pobrecita Elena, se la había tragado el agua (¡muerta a balazos como una mexicana!); y mi padre, Enrique Ochoa, el atracador de bancos, había sido apresado” (Reig, 2018, p. 79). Por tales motivos, al momento de su emancipación Pedro recibirá de las monjas de la Safa un consejo que

---

<sup>147</sup> Recuérdense las razones originales de la publicación de *HCC* y su vínculo con el folletín para comprender el posible motivo de esta continuidad sugerida.

parece marcar el sino de su picaresco peregrinar: “Tú arrímate siempre a los buenos, Pedrito, y encomiéndate a la Santísima” (Reig, 2018, p. 47)<sup>148</sup>. A través de una alusión a un fragmento concreto proveniente del *Lazarillo* se establece un vínculo directo con un universo narrativo completo, que marca el rumbo de todo un género del que dicha cita es tanto muestra como metonimia, y no mera manifestación anecdótica o *periférica* (según nuestro modelo) de reflexividad, amén de su carácter puntual (*episódico*), sino uno cuya incidencia es *central* para la obra como sistema. Tales son las epifanías intertextuales.

En el acto mismo de reescritura con el que las epifanías se vinculan, el autor logra resemantizar el protomundo, actualizándolo, pero reafirmando su vigencia, más allá de las transformaciones en las que incurre, como las señaladas en las secciones anteriores. Los buenos serán, irónicamente, los mismos de la picaresca áurea, aquellos que proporcionen el sustento. Sin embargo, en la novela de Reig no resulta suficiente con sobrevivir, como hemos dicho, ni siquiera con la riqueza material, por lo que el personaje se embarca en una empresa imposible buscando otro tipo de sustento, acaso existencial, fundado en la fidelidad del amor y la amistad infantiles.

Para el caso de *HCC* la relación planteada a través de las epifanías se vuelve aún más consistente, pues son varios los momentos en los que determinados pasajes de *Don Quijote* se reproducen de manera literal casi al completo y, por lo tanto, establecen una innegable recreación del hipotexto cervantino en la que el juego de equivalencias resulta determinante. A continuación comentamos uno de esos fragmentos esparcidos sistemáticamente a lo largo de la novela que marcan el destino del protagonista, haciéndolo padecer iguales infortunios que su *protoantepasado*, causados por el mismo

---

<sup>148</sup> La frase concreta perteneciente al *Lazarillo* dice: “Mi biuda madre, como sin marido y sin abrigo se viesse, determinó *arrimarse a los buenos por ser uno dellos*” [el subrayado es nuestro](Lazarillo, 2001, p. 111), pero también aparece contenida la idea, según lo sostiene Aldo Ruffinatto en su edición, al momento de la despedida entre Lázaro y su madre, que equivale a la reproducida por Reig, y en la que se lee: “Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno” [el subrayado es nuestro](p. 118). Este consejo, según Ruffinatto, va incardinado a la idea de acercarse a aquellos que puedan proporcionarle al personaje un mejor porvenir, complementaria a la pretensión de *medrar*, igualmente determinante para la picaresca. Reig condensa en su enunciado, además, lo que representa un complemento intertextual de la acción de la madre de Lázaro cuando lo entrega al ciego en el Primer tratado: “me encomendó a él” (p. 117). Del mismo modo las monjas de la Safa piden a Pedro que se encomiende a la virgen.

síndrome literario antes comentado<sup>149</sup>. Así como el “arrimarse a los buenos” determina las acciones del protagonista neopicaresco, dicho síndrome lo hará con el capitán Carpeto. Nos permitimos la reproducción casi completa de uno de un fragmento de la obra de Reig que nos permite reconocer el texto cervantino:

En resolución, desde que murió su hija, Benito Ballester, un apacible viudo soriano, se enfrascó tanto en la lectura de tebeos que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Se le llenó la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de conspiraciones y de complots como de planetas en llamas, batallas, venganzas, mutantes, bombardeos, amores, tormentas y disparates imposibles; y se le asentó de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el consuelo de sus desdichas como para el servicio de la monarquía constitucional, hacerse superhéroe y andar por el mundo en busca de aventuras, deshaciendo agravios y enderezando entuertos. (Reig, 2005, pp. 64-65)

Esa recreación del proceso de transformación del personaje representa una perfecta muestra de epifanía intertextual a la vez que una recreación casi literal del texto fuente.

Otro punto interesante para establecer una conexión entre las epifanías intertextuales y la reescritura —como motores de la reflexividad— es el ya mencionado vínculo con la semántica de los mundos posibles estudiada por Doležel. El teórico checo se refiere a la función de *autenticación* como fundamental para la constatación de la existencia de un mundo posible, y sostiene que aquella, a su vez, se interrelaciona con la teoría de los actos de habla (*speechacts*) de Austin: “Si se enuncia con éxito, el texto performativo literario transforma una posible entidad en un hecho ficcional” (Doležel, 1999, pp. 210-211)<sup>150</sup>. Ese éxito es el que determina la mencionada

---

<sup>149</sup> Según Yeleazar Meletinski (2001, pp. 169-184) ese protomundo en el que se origina un mito se encuentra habitado por figuras arquetípicas que se denominan proto antepasados de sus continuadores.

<sup>150</sup> Dice Austin (1965): “The term ‘performative’ will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term ‘imperative’ is. The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual

autenticación. Por tanto: la convalidación del mundo posible a partir de su autonomía semántica depende de la efectividad del acto performativo. Este tipo de actos de habla, como lo sostiene Austin (1965), obtiene su fuerza elocutiva del uso de ciertos verbos de acción que no solo enuncian, sino que crean una realidad ficcional<sup>151</sup>.

### 3.7.5. REESCRITURA, REMEDIACIÓN Y AUTOCONCIENCIA

En esta sección nos interesa constatar la presencia sostenida de la intermedialidad y su utilización como estrategia autoconsciente, funcionando como marcador de la naturaleza artificiosa del texto que leemos. En *HCC* encontramos una forma de presencia que da cuenta del reflejo del mundo del cómic en el de la literatura<sup>152</sup>. Esa *intermedialidad*, según Gil y Pardo (2018) plantean, comprende diversas formas de copresencia de medios (en tanto que soportes de creación) que pueden dividirse en tres grandes grupos: la multimedialidad, la remedialidad y la transmedialidad. Para el segundo caso, que es el que nos interesa, aquella es entendida como “la presencia indirecta de un medio dentro de otro” (Gil y Pardo, 2018, p. 21) y su manifestación efectiva como “la *remediación* que lo representa o simula” (Gil y Pardo, 2018, p. 26). Así es como el universo del cómic aparece en la novela, representado o remediado a través del medio que oficia de soporte: la literatura. Ello es particularmente observable en el uso de las onomatopeyas. El mundo de la historieta ha sido desde sus orígenes un generador de onomatopeyas al punto de hacerlas uno de

---

verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action is not normally thought of as just saying something” (pp. 6-7).

<sup>151</sup> De este modo, verbos como “arrimarse” para el caso de PMI o “enfrascarse” y “perderse”, en relación a la lectura y la cordura, respectivamente, resultan vitales para el caso de HCC desde el punto de vista del acto performativo señalado por Austin. Según esta lógica, serían las acciones expresadas por esos verbos las que colaboran en el proceso de autenticación del mundo posible de estas reescrituras.

<sup>152</sup> Usamos el término en un sentido amplio, equiparado al de tebeo e historieta, sin entrar en distinciones terminológicas que, aunque existentes y evidentes para los especialistas, no aportan nada a nuestro caso.

sus recursos predilectos<sup>153</sup>. A lo largo de nuestra lectura de *HCC* nos encontramos con la instrumentalización de un sinnúmero de onomatopeyas que, por el modo en que son utilizadas, dan cuenta de su función como marcador autoconsciente, constatando la presencia sutil, pero sistemática, del medio gráfico en el literario a través de la remediación, como si fueran un recordatorio, a veces hiperbólico, otras humorístico, de tal influjo en la construcción del hipertexto y su quijotesco protagonista: “THOOM! ¡THOOM! ¡THOOM!... Hasta que de pronto: ¡CRASHHH! Una de ellas dio con Carpeto maltrecho en el suelo: ¡CLONK” (Reig, 2005, p. 11).

Como sostiene Rubén Varillas (2005), en ocasiones “se ha llegado a hablar de literatura dibujada para referirse al cómic, en un claro intento de supeditar sus mecanismos discursivos a los de aquella” (p. 152). Con *HCC* Reig ensaya un gesto que trabaja a la contra de tal jerarquización del medio tradicional sobre el popular (por utilizar una denominación ligera). Sin llegar a tener una incidencia que sea determinante en la narrativa al punto de darle a la novela un carácter híbrido, las onomatopeyas representan una forma de remediación que, aunque no alteran la jerarquía del género remedializador sobre el remediado, en cierta medida la matizan sutilmente. Creemos que, en este caso, si seguimos la lógica de Gil (2012), el uso de onomatopeyas —como el de otros recursos propios del mundo del cómic— puede ser concebido —por reticencia— como un instrumento autoconsciente en la novela:

Ocurre así con la remediación como con el ready made de Duchamp: las viñetas de cómic eventualmente representadas en el interior de un videojuego o la novela emulada dentro de una película llevan inscritos en su pragmática externa . . . ‘esto no es un cómic’, ‘esto no es una novela’. (p. 38)

De tal modo, la presencia de elementos del cómic funciona como una negación de que aquello que leemos sea tal cosa, sino una simulación, un artificio al servicio de otro artificio (Gil y Pardo, 2019).

---

<sup>153</sup> García de Diego (1968) dice de la onomatopeya que “no es exactamente una simple imitación de los sonidos naturales, sino la conversión de éstos en palabras con una alfabetización de los sonidos naturales ajustados al alfabeto de cada idioma” (p. 20).



Existen en la obra otras formas de remediación con las que el autor parece parodiar las convenciones del mundo del cómic por entregas en relación con la búsqueda del *suspense*, a través de interrogaciones casi retóricas: “¿Conseguirán nuestros amigos alcanzar la N-II? Ítem más: ¿algún conductor se atreverá a llevarlos? Otrosí: ¿lograrán llegar a Zaragoza, la cosmópolis?” (Reig, 2005, p. 12).

Otra manifestación encubierta de autoconciencia lo representa la exposición de lo que Hutcheon denominara como *narcisismo lingüístico*, poniendo el foco en los aspectos formales de la construcción literaria y con ello en su carácter discursivo. En este caso resulta determinante el uso de las variantes tipográficas como la fuente *negrita* que funciona como marcador autoconsciente:

- ¿Aragón? ¡GLUPS! ¡Qué territorio tan árido! . . . ¿La atmósfera contiene suficiente oxígeno? ¿Existe alguna ominosa amenaza de radiaciones letales? . . .
- Para el carro, tío... Tú ¿quién eres? ¿Por qué hablas así, poniendo palabras en negrita?
- Capitán Carpeto a su servicio. Carpeto B. Tonic. (Reig, 2005, p. 7)

En este ejemplo, además del énfasis que la negrita representa como estrategia discursiva (de naturaleza extradiegética), podemos advertir otro recurso que funciona también de forma autoconsciente. Nos referimos al reconocimiento de dicha intervención tipográfica por parte de Catalina, lo que ocurre desde dentro de la propia diégesis. Esto representa una clara muestra de un imposible, generando un cortocircuito que funciona, según nuestro modelo, como estrategia transgresiva o metaléptica (1.8.). Con dicho reconocimiento se genera una transgresión incluso a nivel ontológico, ya que el personaje le atribuye al habla características exclusivas de la escritura, mezclando ambos niveles.



## CAPÍTULO CUARTO

### Antonio Orejudo y la eutrapelia cervantina

Y realmente pensaba que con Cervantes había sucedido como con Jesucristo; que de ser un don nadie había pasado a constituir el centro de una poderosa religión con libro sagrado, sacerdotes, exégetas y herejes protestantes que acusaban a la iglesia oficial cervantina de haber olvidado el mensaje del maestro y que proponían volver a los orígenes desenfadados, eutrapélicos y nada trascendentes de la literatura (Orejudo, 2019, p. 60).

Con el paso del tiempo, de las lecturas y del aumento del número de estudios críticos de sus novelas —todavía escasos— la obra de Antonio Orejudo Utrilla (Madrid, 1963) ha ido consolidándose como la de un escritor incuestionablemente talentoso, un fabulador nato, conocedor del presente y la tradición de la literatura española. Tal condición la ha demostrado no solo a fuerza de galardones (sus dos primeras novelas, *Fabulosas narraciones por historias* y *Ventajas de viajar en tren*, fueron merecedoras del Premio Tigre Juan y el Premio Andalucía de la Crítica, respectivamente), sino también por el valor intrínseco de su propia obra, acompañada del veredicto favorable de casi todos los integrantes de su generación, que no dudan en ubicar su labor en un sitial de privilegio.

Hasido identificado desde sus comienzos como uno de los más prolíficos representantes de la llamada *herencia cervantina* y, sin dudas, él mismo se ha encargado

de promover (y defender) toda una serie de rasgos estilísticos que tienden un puente con el mayorazgo del más grande novelista español; a saber, la defensa del humor, del estilo metaliterario, de la ironía y la parodia como instrumentos, de la irreverencia y el cuestionamiento, incluso, de las propias fronteras —siempre difusas en sus obras— que separan la realidad de la ficción.

Con sus seis novelas (número comprensible por su actitud hedonista ante la creación) Orejudo ha promovido una literatura en franca oposición a la que cultivaron la mayoría de sus antecesores<sup>154</sup>. Estos, influidos por el realismo social de la posguerra, se han formado en la convicción —confusión para el autor— de que seriedad es sinónimo de calidad, cuando a veces resulta ser un modo de ocultar las propias limitaciones, queriendo hacer pasar por complejo lo que es mera oscuridad discursiva<sup>155</sup>. Al igual que varias de las novelas de su colega y amigo, Rafael Reig (*La cadena trófica*, *Señales de humo*, *Sangre a borbotones*), las de Orejudo transitan la senda de la desarticulación de ese barroquismo discursivo, epítome del escritor intelectual comprometido, cuyo máximo cultor ha sido, para nuestro autor, el narrador Juan Goytisolo, a quien aquel ha tratado tanto dentro y fuera de sus textos como un antimodelo. Como una reacción natural contra ese tipo de escritor se desgaja otro de los estandartes de la obra de Orejudo: el gusto por el juego, la creencia en la capacidad lúdica de la literatura, en su potencial para divertir (en el amplio espectro etimológico del término) haciendo gala de una inteligencia que para el autor no es un sucedáneo de *intelectualidad*, sino más bien lo contrario. Dichas características aparecen condensadas en la obra del narrador a través de la constante promoción de su *teoría eutrapélica*, expuesta abiertamente en esa singular creación que es *Grandes éxitos*, cuya hibridez

---

<sup>154</sup> En entrevista con Javier Arévalo, Orejudo declaró: “No soy un escritor profesional. Reivindico la dedicación amateur. Soy un diletante, es decir, lo que hago lo hago por el placer de hacerlo. Y si gano dinero, mejor. Pero me niego a profesionalizar la escritura, sobre todo yo, que he profesionalizado la lectura debido a mi trabajo de profesor” (Orejudo, 2003).

<sup>155</sup> Se pregunta Orejudo (2014): “¿En qué momento se fastidió? ¿En qué momento una tradición literaria tan alegre, tan gamberra, tan sarcástica y carnavalesca como la castellana se convirtió en una literatura triste y sombría? ¿Cuándo empezó a confundirse aquí lo serio con lo aburrido? ¿Cuándo se prohibió la risa en la literatura española?” (p. 11).

resulta proverbial a toda la obra del autor, signada por la ludicidad y la asunción de la literatura como si se tratara de un arte de prestidigitación.

Según lo dicho, a través de su concepción lúdica de la literatura, Orejudo reivindica toda una línea de la tradición literaria: la cervantina. Para el autor, esta fue sistemáticamente abolida desde la posguerra a causa de dos factores en apariencia inconciliables: la imposición moral de la Iglesia católica y la visión totalitaria de las izquierdas<sup>156</sup>. Estos discursos, sostiene Orejudo, se hallan ideológicamente opuestos a la desacralización del arte y a la promoción del humor como componente esencial de la literatura (Canal Fundación Caballero Bonald, 2022).

La reivindicación de la ludicidad trae consigo otra bandera: la recuperación de la narratividad, iniciada una década antes por la generación de los autores nacidos en la inmediata posguerra, opuestos a la abolición del argumento (2.2.1.). Dicha refundación de la narratividad hace eco en Orejudo y se combina con uno de los rasgos característicos de la posmodernidad literaria: la puesta en entredicho del estatuto de verdad del discurso histórico. La obra del madrileño suscribe la idea de contar historias en las que muchas veces resulta tematizada la ambigüedad del propio término<sup>157</sup>. Los caminos que Orejudo encuentra para problematizar la nebulosa frontera entre historia y ficción son diversos y heteróclitos: desde la creación de un pastiche revisionista del concepto de *campo literario* aplicado a la formación de una generación de escritores como la del 27 (*Fabulosas narraciones por historias*), pasando por las fabulaciones al límite de lo verosímil (*Ventajas de viajar en tren*), hasta llegar a la plasmación de esa zona gris a través de una forma muy personal de entenderla autoficción, llegando a incluir a su propio avatar en su novela *Los Cinco y yo*. En todas estas obras lo que realmente se consolida es la construcción de un nuevo pacto de lectura mediante el que se

---

<sup>156</sup> En un artículo que aborda la actualidad de la literatura española en torno al tema del humor y en el que se hace referencia a la obra de Orejudo, el escritor Fernando Iwasaki (2014) sostiene una postura similar a la de aquel, al afirmar que “Todavía en el siglo XX el humorismo literario era una sensibilidad muy respetable, hasta que Sartre, el realismo social y el Marxismo de Carlos —que no el de Groucho— provocaron la primera glaciación de la literatura española” (p. 8).

<sup>157</sup> En una entrevista para Cuadernos hispanoamericanos Orejudo nos recuerda que “La palabra ‘historia’ en español designa tanto el relato de hechos verdaderos como el relato de hechos falsos” (Escobedo, 2011, p. 110).

problematiza la relación entre realidad y ficción como niveles ontológicos, y con esto, la importancia (relativa) de la episteme moderna. Las narraciones de Orejudo parecen estar exentas de ser evaluadas a través del binomio *verdadero/falso*, e incluso de la concepción mimético-realista de la verosimilitud —también *deconstruida* y re-concebida en las novelas del autor—; sus historias se presentan como un gran relato en el que no siempre existe una solución para tales dicotomías, lo que lleva al lector a permanecer en una suerte de espiral ontológica, parafraseando las palabras de Lozano (2007).

Con el paso de los años, el arco de popularidad e influencia de Orejudo ha ido creciendo: se han hecho ficciones audiovisuales y sonoras de sus libros y ha pasado de publicar para editoriales de segundo orden dentro del mercado español (la mentada Lengua de Trapo) a hacerlo con sellos de distribución masiva, como la editorial Tusquets<sup>158</sup>. Sin embargo, tales variantes no han modificado en el narrador madrileño ese vínculo hedonista con la literatura que lo ha llevado a combinar con destreza el entretenimiento y la trascendencia (en un aparente segundo plano) sin menoscabo de ninguno de los componentes.

#### **4.1. *Fabulosas narraciones por historias*: metaficción historiográfica para la deconstrucción de una generación**

Una vez defendida su tesis doctoral sobre las epístolas familiares de Antonio de Guevara en la StateUniversity of New York dio comienzo la carrera literaria de Antonio Orejudo con la publicación de su primera novela, *Fabulosas narraciones por historias*, en el año 1996. Como a veces sucede, en esta primera obra ya se encuentran los cimientos (bien sólidos) de los temas fundamentales de toda su carrera como narrador, a saber, la presencia de la reflexividad bajo la forma de la metaliteratura, la revisión de la tradición y la historia de la literatura española (en ocasiones, por la vía

---

<sup>158</sup> Nos referimos a las derivadas de *Ventajas de viajar en tren* (2000), tanto al film de Aritz Moreno (2019) como a la versión emitida por Radio Nacional de España realizada por la Fundación Montemadrid (02/12/2021).

de la metaficción historiográfica) y la indagación en aquello que Thomas Pavel (1997) denominara como *las fronteras de la ficción*.

El tema de la novela comienza a plantearse desde el comienzo, incluso a nivel paratextual, con la respuesta epistolar que el escritor Pedro de Rúa le enviase al ya mencionado Guevara, expuesta a través del epígrafe inicial. En este se deja ver el tradicional binomio compuesto por tema y rema, es decir, el asunto central y su argumento, los cuales giran en torno al principio de confusión reinante al momento de distinguir los acontecimientos reales de los imaginarios, pero también alrededor de la reivindicación de la verosimilitud por sobre la verdad, presente en toda la obra de Orejudo:

Hubo también otro género de escritores que aunque publicaron sus obras con título de Historias, pero puédense llamar Fabulosas narraciones más que Historias; y ellos, fabuladores o poetas, no historiadores, porque entienden en complacer a los oídos con graciosas maneras de decir y con nuevos o inopinados casos más que con verdaderos hechos. (1996, p. 9)

Según lo planteado en la carta de Rúa dirigida a Guevara —que forma parte del epistolario de este último—, de allí se desprende la problemática que tendrá a la novela, orbitando en bucle: la dificultad para determinar lo real de lo ficticio. En lo atinente al argumento de *Fabulosas narraciones por historias* (a partir de ahora *FNH*), este se centra, por una parte —a través de un estilo que emula el de las novelas decimonónicas— en contar las andanzas de tres amigos durante los años veinte y treinta del siglo pasado en el Madrid de la Residencia de Estudiantes, por los tiempos de Alfonso XIII (primero), de la dictadura de Primo de Rivera (después), y, finalmente, en los primeros años de la Segunda República, previos al estallido de la Guerra Civil, y el comienzo de la posguerra. Todo esto es narrado por un historiador poco fiable, que mantiene una conversación epistolar con uno de los testigos de aquella época, su principal fuente documental.

Los principales actantes de la diégesis son Patricio Cordero, bisoño escritor, sobrino del novelista José María de Pereda, Martiniano Martínez, el más rebelde y agresivo de los tres, también sobrino de otro escritor canónico, Azorín, y, por último,

Santos Bueno, el hijo de unos latifundistas de provincias con pretensiones intelectuales, cuya mediocridad y actitudes carpetovetónicas serán premiadas (irónicamente) con el devenir de la guerra y el posterior gobierno de facto de Franco<sup>159</sup>.

La trama pone énfasis en la reflexividad, utilizando como disparador la intención del personaje de Patricio de que alguno de los popes de la literatura de la época prologue su novela, lo que desencadena toda una serie de eventos que giran en torno al asunto metanovelesco de la creación literaria y la inserción en el sistema cultural. Los tres amigos, alojados en la famosa Residencia de Estudiantes, dedican la mayor parte de su tiempo a la destrucción del orden establecido por la institución, atacando a sus huéspedes más destacados, escritores como Juan Ramón Jiménez o Miguel de Unamuno. Una vez expulsados de la Residencia, las fechorías del trío se centran en desbaratar las ya decadentes tertulias madrileñas, generando el fastidio de célebres participantes como Ramón Gómez de la Serna o el famoso pensador José Ortega y Gasset<sup>160</sup>. Con respecto a este último punto gira buena parte de la hipótesis narrativa de Orejudo, a saber: la Residencia de Estudiantes de Madrid fue un pretexto para la concreción de las ambiciones de dos hombres, el mismo Ortega y su mecenas, el Barón Leopoldo von Babenberg, un apócrifo descendiente de la Casa de Habsburgo que, gracias a la venta de armas, ha financiado sus proyectos pseudo filantrópicos para así enriquecerse aún más e imponer una suerte de *nuevamodernidad castellana* bajo el mayorazgo de Ortega (Agawu-Kakraba, 2003) y en contra de los “hombres masa” que el pensador definiera en su famosa obra (*La rebelión de las masas*, 1927).

A nivel de estrategias narrativas, la novela podría definirse como “la parodia cervantina y posmoderna de aquellas novelas fragmentarias que hacían en los años 20

---

<sup>159</sup> Resulta interesante la observación de Cáliz Montes (2015) que parece recordarnos la eterna puja entre *civilización y barbarie*, al destacar que este personaje termina, a pesar de ser “el más deplorable y mediocre de los tres amigos, ostentando un buen puesto en el gobierno de Franco y residiendo en la calle del Pinar que albergaba la Residencia de Estudiantes” (p. 408), como si los espacios urbanos en la novela funcionaran como parte del palimpsesto, siendo este, según lo visto, un aspecto presente también en obras de Reig como *Todo está perdonado*.

<sup>160</sup> La semblanza que Orejudo reconstruye de Ortega resulta interesante por ser de las pocas revisiones literarias de la figura del pensador. Se anticipa dos años a la publicación de *El maestro en el erial* (1998), de Gregorio Morán, quien dedica el libro en su totalidad a analizar la actividad de Ortega durante el franquismo.



Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés” (Mora, 2016). Sin embargo, la estructura y su propósito son más complejos. Por un lado, la obra oscila, a nivel estilístico, entre las formas de la *parodia* y el *pastiche* (una de naturaleza transformativa y la otra imitativa) que, según Genette (1989), están orientadas hacia “una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona” (p. 40), regidas por un propósito lúdico. Por otro lado, dichas formas se distinguen de otras manifestaciones más zahirientes, que presentan un humor degradante de naturaleza satírica, que busca el desprestigio, generalmente a través de la mofa y el sarcasmo —enfaticando el polo didáctico de nuestro modelo (1.9.3.) y la intención moralizante—, como sucede con la sátira de las grandes figuras históricas de la literatura antes mencionadas.

Lasátira tiene la función de desmitificar a los héroes de la Edad de Plata de la literatura española (Cáliz Montes, 2015), de manera tal que se genera un proceso de descanonización de buena parte de sus miembros, así como una reafirmación —por oposición— de algunos de los célebres integrantes de la generación anterior (Galdós, por encima de todos), o directamente *in absentia*, de la otra generación del 27 que Orejudo menciona en obras como *Grandes éxitos* (2019): “José María Pemán, Miguel Mihura, Tono, Enrique Jardiel Poncela y Álvaro de la Iglesia” (p. 100), representantes de un modelo de literatura que Ortega pretende desmontar a través de la *deshumanización del arte*.

#### 4.1.1. TAMBIÉN LA VERDAD SE INVENTA: SI NON È VERO...

Como hemos anunciado, uno de los grandes debates tematizado en la novela es el que existe en torno a la idea de verdad, en oposición a la de ficción. Tal y como expone López Ribera (2011): “Las ‘fabulosas narraciones’ y la ‘historia’ se entremezclan constantemente en la novela, diluyendo poco a poco la frontera entre lo real y lo que pudo ser real<sup>161</sup>” (p. 89). Esto sucede porque todo el texto funciona como una gran

---

<sup>161</sup> La propuesta de una suerte de paralelismo negativo que hace López Ribera abre una interesante veta para abordar el tema, eventualmente, desde la novedosa óptica de la *denarración*, incardinada con la idea hipotética señalada por Lozano, que bien pudiera llegar a vincularse con la metaficción historiográfica, cuyos principales cultores en la crítica anglosajona —Cohn (2000), Richardson (2001) y

hipótesis que demuestra (parafraseando a Aristóteles y su *Poética*) que más vale un imposible verosímil, respaldado por todos los ardides del arte de narrar, que un posible inverosímil, que no funcione dentro de la lógica interna de la narración. Como sostiene Lozano (2007): “Orejudo revela no tanto hechos desconocidos, sino una nueva manera de mirar, de unir los hechos” (Lozano, 2007, p. 307). Podemos afirmar que la novela en su conjunto parece amplificar el debate planteado en el epígrafe inicial entre Rúa y Guevara, que no es otro que el que se nos recuerda, a través de la constante referencia al título de la novela, con la permutación entre historia y fabulosas narraciones. Esta oscilación constante se manifiesta, según Agawu-Kakraba (2003), en el uso específico de ciertas estrategias posmodernas:

. . . postmodernism as a literary tool becomes a useful instrument for Orejudo since he transforms his epistemological position into an artistic device through which he radically subverts factual historical truths that eventually lead to the transgression of temporal, spatial, or causal constraints in his narrative. (p. 128)

De tal manera, la novela funciona como una reescritura de la historia de la literatura española de los años 20 que completa, a través de la ficción, ciertos vacíos y genera, a través del discurso, una *realidad* paralela, un mundo posible que da cuenta de una tendencia presente en la narrativa del autor y su generación: la compleja distinción que hay “entre lo que es verdad y lo que es verosímil” (López Ribera, 2011, p.14). El mismo Orejudo (2001) se refiere al predominio de lo verosímil por encima de lo verídico al exponer algunos de los aspectos esenciales de su *ars narrandi*:

El novelista es un prestidigitador, que consigue hechizar a un auditorio, y que hace pasar por verdaderos hechos que generalmente no suceden en nuestra experiencia cotidiana. Por su parte el espectador se deja hechizar, se deja contar, se deja maravillarse

---

Prince (2004)— han definido de modo tal que sus posturas parecen ajustarse a lo que ocurre en la novela de Orejudo: “terms, phrases, and passages that consider what did not or does not take place (‘this could’ve happened but didn’t’; ‘this didn’t happen but could’ve’), whether they pertain to the narrator and his or her narration . . . or to one of the characters and his other actions . . . constitute the disnarrated” (Prince, 2004, p. 300).

sin perder nunca el control y la conciencia de encontrarse ante un juego. (Orejudo, 2001, p. 8)

La conciencia que el texto expone de sí como constructo, en este caso de naturaleza lúdica, se manifiesta en la obra a través de un amplio espectro de artificios, en ocasiones acordes a una reflexividad *encubierta*—implícita en los aspectos discursivos o narrativos—, y en otras a una más *descubierta*. Por tanto, hallamos repeticiones que con el transcurso y la consistencia se convertirán en una muestra de la naturaleza lingüística del texto, rompiendo así la ilusión de transparencia, como sucede con algunos procedimientos típicos del *pastiche* que exponen su potencia a través del contraste o el abuso. Tal es el caso de determinadas autocitas que se reiteran, a veces a través del discurso indirecto, en otras como parte del discurso directo del parlamento de algún personaje, como sucede con fragmentos del *Elogio de la locura* (1511), de Erasmo de Róterdam, replicados por Santos sin ningún tipo de preámbulo, cuya ironía se convierte en mofa, pues, como hemos dicho, es el suyo el caso del más iletrado del grupo de amigos. Por lo tanto, “La cita interna, o cita intertextual, hace al lector cómplice del proceso de escritura y lo inserta en la metaficción. De este modo, el pacto de lectura queda destruido” (Lozano, 2007, p. 304).

También hallaremos otras formas de autoconciencia que por momentos serán equivalentes a una declaración abierta de ficcionalidad (o casi, por su explicitud), como es el caso de la correspondencia epistolar entre el autor representado (posible avatar de la figura autoral de Orejudo) y el personaje de la baronesa de Babenberg, una de las supervivientes de la época que el supuesto historiador pretende retratar. Del conjunto de misivas que aquella dirige al autor —siete en total— la última declara sin ambages que los testimonios que se daban en las anteriores han sido trastocados por el *historiador*, calificándolos de “mentiras”, “blasfemias” e “injurias”, y declarando, a través de una secuencia autoconsciente, el carácter ficticio de la historia que estamos leyendo, en la que, a diferencia de los procedimientos “normales”, en los que “las novelas utilizan personas reales con nombres imaginarios”, la del autor “en cambio, utiliza personajes imaginarios con nombres reales” (Orejudo, 1996, pp. 390-391).

## 4.1.2. METAFICCIÓN (PRIMERO) HISTORIOGRÁFICA (DESPUÉS)

En el primer apartado del capítulo anterior hemos dado cuenta de cómo la reflexividad —cuando prioriza la autorreferencia como estrategia revisionista de un periodo histórico— se transforma en *metaliteratura historiográfica*, tal y como sucede con las dos partes del *Manual* de Reig, cuyo propósito tiene mucho en común con el de *FNH*<sup>162</sup>. Sin embargo, el mismo argumento que nos llevó a definir dicha obra como tal, nos sirve ahora para considerar la novela de Orejudo —en consonancia con Lozano (2007), y Cáliz Montes (2015)— como *metaficción historiográfica*. El concepto propuesto por Hutcheon a partir de una serie de características propias de algunas novelas norteamericanas de los años 70 y 80 no siempre resulta fácil de emparejar a nuestra concepción<sup>163</sup>. Aunque hacemos uso de la obra de la crítica canadiense a lo largo de toda la tesis, por momentos su idea de metaficción y, por consiguiente, de la variante historiográfica, resultan nociones muy amplias, pudiendo llegar a clasificarse como tales algunas obras que, aunque revisionistas en su propósito, a nuestro entender no llegan a ser autoconscientes a nivel metaficcional, no hallándose en ellas manifestaciones contundentes de su condición de artificio, por lo que, primeramente y como condición *sine qua non*, deberá preexistir el sustantivo para adjuntar luego el adjetivo.

De las diversas definiciones expuestas por Hutcheon en su obra, una de ellas —sintomática de la posmodernidad— propone lo siguiente: “By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (2004, p. 5). Ese reclamo de personajes y eventos históricos con un propósito que pretende evidenciar el

---

<sup>162</sup> En el marco de la conferencia “La sátira en los tiempos del cólera”, Reig ha reflexionado sobre la relación entre su propia novela y la de su colega: “Ese libro, el autor es Rafael Reig [dice el narrador asturiano, bromeando] y el título es *Manual de literatura para caníbales*, una copia, o un pálido reflejo, o un eco —a lo mejor un poco deformado— de un gran libro, que me duele mucho que sea de un amigo y que es *Fabulosas narraciones por historias*, de Antonio Orejudo, que realmente es una revisitación novelesca de la Generación del 27, y en parte de la del 98” (Canal Círculo de Bellas Artes, 2015, 00:35:50)

<sup>163</sup> Principalmente las de autores como E. L. Doctorow, Robert Coover e Ishmael Reed, en el marco de la narrativa estadounidense, según lo apunta Juan Navarro (1998).

carácter de constructo del discurso histórico también es llevado adelante por Orejudo a través de una estrategia particular que consiste en mostrar cómo puede llegar a confundirse la historia con la ficción si se es lo suficientemente hábil para ello, pues una y otra son, en definitiva, discursos, y, como tales, no necesitan ser verdaderos, sino parecerlo, como lo deja en evidencia el autor a lo largo de su correspondencia epistolar con Luisa de Babenberg.

Mediante los postulados de la metaficción historiográfica el concepto mismo de historia se verá tergiversado *ex profeso* por Orejudo, que se burla del mismo haciendo de sus narraciones unas que pretenden lucir como si de textos históricos se tratara, pero que son, en cuanto el lector logra advertir el truco de prestidigitación propuesto por el narrador, tan solo ficción. Con esto el autor demuestra que también la historia puede ser concebida como talpor haber adquirido, gracias a una serie de pactos, su estatuto de verdad. Así pues, veremos la utilización intercalada de testimonios históricos verídicos, de libros, revistas, publicidad de la época intercalados con otros de naturaleza puramente ficticia, poniéndolos al mismo nivel, confundiendo, en un principio, al lector, demostrando con esto que la historia puede ser también *construida* e igualmente confusa o problemático llegar a la verdad, pues esta resulta desplazada a nivel discursivo por la noción de verosimilitud. A este respecto se expresa Cáliz Montes (2015):

De este modo, *Fabulosas narraciones por historias* puede interpretarse como la deconstrucción de la historia oficial de la Edad de Plata española, en el sentido de que esta tendencia postestructuralista inaugurada por Jacques Derrida muestra la imposibilidad de verdad y el engaño subyacente a todo discurso, e invierte toda jerarquía. (p. 401)

A nivel macroestructural, la metaficción historiográfica queda en evidencia en la manipulación de los supuestos testimonios históricos que las misivas de Luisa de Babenberg le aportan al autor/historiador, invirtiendo y trastocando con ello toda jerarquía que aquellos debieran tener por sobre la ficción. Esto se evidencia cuando en ocasiones el narrador parece reproducir con absoluta fidelidad las descripciones y reflexiones de su narrataria, mientras que, en otros casos, simplemente opta por reflejar

su opinión trastocando los hechos *reales* sin ningún complejo ni retraimiento, considerándolos intercambiables por *fabulosas narraciones*. Así, por ejemplo, en la primera de las cartas enviadas por la baronesa se recuerda:

Madrid, años veinte, a las diez de la mañana, es una pescadería estrecha con el mostrador inclinado hacia la calle, que da gloria verlo con sus merluzas, sus pescadillas, su salmón fresco y su atún, sus sardinas, sus gallos, lenguados, truchas y calamares, todo cubierto de hielo picado, fresquísimo todo; y también una frutería que huele a manzana. (Orejudo, 1996, p. 15)

Igual sucede en la voz del narrador heterodiegético, lo que evidencia, por un lado, que utiliza el material de las cartas como insumos para su creación sin aclarar que es una fuente ajena: “daba gloria verlo con sus merluzas, sus pescadillas, su salmón fresco y su atún, sus sardinas, sus gallos, lenguados, truchas y calamares, todo cubierto de hielo picado, fresquísimo todo” (Orejudo, 1996, p. 20); y con ello, a su vez, por otro lado, demuestra que el reflejo histórico es una decisión narrativa, ya que la reproducción fiel de las cartas está supeditada a una decisión narrativa que toma lo que le sirve y descarta aquello que no le conviene. Por lo tanto, en ejemplos como el anterior advertimos casi una copia completa de la misiva de la varonesa, mientras que en muchos otros vemos una transformación absoluta de sus testimonios. Esto es expuesto por el propio narrador, que da muestras de su proceso creativo sin preocuparse por las falsificaciones o manipulaciones del discurso histórico que la baronesa le ha transmitido a través de su correspondencia: “ha incluido cartas que yo no he escrito y ha modificado las verdaderas hasta dejarlas irreconocibles” (Orejudo, 1996, p. 391).

En la novela se incluye otra estrategia muchas veces afín a la metaficción historiográfica, como lo es la concepción de la intrahistoria. A través de esta se plantea un cuestionamiento de la historia oficial que, indirectamente, pone en entredicho la posibilidad de escribir historia como tal, pues parece ser que todo discurso con pretensiones de objetividad, de rigor científico, acaba siendo, si se ahonda lo suficiente, más un capricho, una veleidad, como se deja en claro en varios momentos de la novela: “¿Será posible que en cuanto escarbas con la uña resulta que todo lo que ha pasado en

el mundo ha sido por motivos personales!” (Orejudo, 1996, p. 110). Sucede pues que lo que realmente ofende a la baronesa, más que la falsedad, es lo que ella interpreta que se dice de su persona, es decir, el meollo hermenéutico: “Pero no voy a consentir que me llame puta una y otra vez . . . insinuando que me acosté con toda España” (Orejudo, 1996, p. 391). Esta exposición de la estrategia discursiva del narrador, basada en la tergiversación intencional de los hechos, se tematiza también en las reflexiones de la narrataria y parece llegar al paroxismo cuando la vemos dudar de sus propias experiencias:

Creo haber leído todos los diarios y memorias que mis amigos y conocidos de entonces han ido publicando. Cada libro ha sido una sorpresa mayor y una confusión más grande . . . Muchos de estos libros relatan sucesos que yo presencié y en los que tuve un cierto protagonismo. Pues bien, tras la lectura de ese centenar de testimonios aclaradores, ni yo sé a ciencia cierta qué ocurrió. (Orejudo, 1996, pp. 180-181).

Queda expuesto, como una suerte de ritornello, el propósito del autor madrileño de advertirnos respecto a las similitudes constructivas entre la historia y sus fabulosas narraciones. Ambos discursos, la narración de ficción y la de hechos realmente ocurridos, pretenden convencer, a través de una perspectiva individual, de una verdad universal.

#### 4.1.3. PASTICHE Y METANOVELA: EL VERDADERO PROYECTO

Hemos mencionado que el proyecto literario de Orejudo aplicado a *FNH* puede ser visto como la revisión de otro proyecto, el de la Residencia de Estudiantes y las generaciones del 27 y del 98 (podríamos incluir la del 14 como punto medio entre ambas) entendidas como parte del instrumental del aparato ideológico destinado, *pour la gallerie*, a la europeización, la promoción de los valores del krausismo y el liberalismo en España, pero cuya razón de ser se origina, en realidad, en la imposición de un conjunto de mezquindades con aires grandilocuentes por encima de las pretensiones de bienestar ciudadano.

Hablamos de *FNH* como un pastiche dada la consistente reutilización de materiales pertenecientes a otros textos, así como debido a su imitación de estilos (periodístico, historiográfico, literario popular, etc.). Además, podemos señalar que la obra de Orejudo pone en práctica una serie de estrategias discursivas que son características de esta técnica. Así lo plantea Lozano (2007, pp. 300-301), quien entiende al pastiche presente en la obra como uno compuesto por cinco elementos: 1) Narración “de estructura aparentemente decimonónica realista e histórica”, 2) Literatura epistolar (cartas de María Luisa Babenberg al autor representado, cartas de Santos a su familia, cartas entre da Rúa y de Guevara), 3) Artículos periodísticos (*La Libertad*, *La Pasión*, *Mujer de Hoy*), 4) Intertextualidad: *España invertebrada*, *El doctor inverosímil*, *La deshumanización del arte*, 5) “Actas de la Junta de Apoyo a la Juventud y las Artes”. Observemos la función de estos elementos en el conjunto general.

Con respecto al primer punto, tenemos la narración de la novela escrita por Patricio, *Los Beatles*. Solo en una ocasión accedemos (y sin ningún tipo de marcador textual que facilite la transición) al texto metadieético que se supone como dicha novela. Esto sucede en un determinado momento en que Patricio se encuentra en pleno proceso de escritura y el narrador heterodieético describe las cavilaciones del intradieético (Patricio), reproduciendo luego lo que advertimos es ese único fragmento del relato insertado en el nivel metadieético. Se nos dice que “Patricio llevaba varias noches corrigiendo frenético galeradas” (Orejudo, 1996, p. 267). Posteriormente, sin mediar otra marca textual que un punto y seguido, presenciamos el cambio drástico al narrador homodieético, que nos sitúa dentro de lo que se asume como la novela de Patricio, *Los Beatles*, propiamente dicha (en el nivel metadieético), donde se narra la escena de un viaje en tren del personaje de Santos hacia Madrid: “Cerré mi compartimento de primera y me quedé un instante de pie, fatigado, con la frente desmayada contra el cristal y las manos agarrando con fuerza los tiradores de las puertas correderas” (Orejudo, 1996, p. 267). La sorpresa sobreviene cuando más adelante leemos en la voz del narrador extradieético un fragmento que refleja el mismo viaje, con las variantes proverbiales del paso a la tercera persona: “localizó su



compartimento de primera, cerró la puerta y se quedó un instante de pie, fatigado, con la frente desmayada contra el cristal y las manos agarrando con una fuerza inútil los tiradores de las puertas correderas” (Orejudo, 1996, p. 301). A partir de este momento, muchas de las sospechas, aunque imposibles de confirmar abiertamente, llevan el juego ontológico a otro nivel: ¿quién está narrando? ¿quién es el que mantiene por casi diez años una relación epistolar con Luisa de Babenberg?

A pesar de que los críticos a los que recurrimos —no sin motivos— dan por descontada la identificación tripartita entre el narrador diegético y el autor (Lozano, Cáliz Montes, Agawu-Kakraba, López Ribera), se conjetura, dada la coincidencia inverosímil entre uno y otro narrador, que el narrador extradiegético podría coincidir con el mismo Patricio. Sin embargo, en ningún momento de la novela se hace una nominalización de tal entidad autoral. Por otra parte, de la figura del autor representado se dan ciertos datos que coinciden con los del autor empírico Antonio Orejudo. A partir de las cartas intercambiadas con Luisa de Babenberg sabemos que, a nivel académico, estudió las *Epístolas* de Antonio de Guevara, que el narrador de *FNH* parece también conocerlas, por lo que se podría conjeturar que el autor representado coincide con el narrador extradiegético, pero este, según lo explicado antes, al mismo tiempo, lo hace con el narrador intradiegético, el autor de *Los Beatles*, Patricio Cordero. Es esa falta de claridad intencionada, precisamente, la que desencadena toda la serie de vaivenes ontológicos.

Los aspectos arriba señalados permiten a Agawu-Kakraba (2003) sostener que estamos frente a un tipo particular de novella autogenerativa: “readers of the main narrative do not have access to Patricio’s *Los Beatles*, it becomes apparent in Luisa Babenberg’s final letter that *Los Beatles* could perhaps be the very text that the reader has been reading all along—*Fabulosas narraciones*” (p. 135). Ahora bien, a través de este tipo de estrategia autoconsciente ¿qué pretende postular el autor? Quizás Orejudo esté mostrándonos mediante dicho recurso una metáfora del problema de la autoría, de las innumerables máscaras tras las que puede ocultarse el autor, o tal vez está planteando con ello una teoría implícita de la novela, reflexionando acerca de las propias

limitaciones del discurso ficcional, que puede llegar a solaparse, exponiendo con ello una confesión encubierta de su ficcionalidad, pero también una manifestación del poder de la ficción y de la figura del propio autor, que juega con el lector sin ofrecerle, finalmente, soluciones a esa espiral ontológica.

Otro de los ramales de la reflexividad es el que plasma Orejudo (1996) desde la primera línea de su obra al situarnos en el ámbito de la metanovela. Para ello se sirve del narrador extradiegético que toma a Patricio como focalizador para plantear, mediante el monólogo interior, toda una serie de disquisiciones sobre el arte de hacer novelas y el oficio de escritor. Primero, por ejemplo, aludiendo a una suerte de mito de origen que tiene que ver con ciertas señas de identidad que los grandes escritores han tenido y de las que Patricio carece: “¿Y SI DESPUÉS DE TODO no era un genio? Las famosas vidas ajenas presentaban centenares de marcas. En la suya, sin embargo, nunca lograba encontrar ninguna” (p. 11), a lo que agrega: “En cuanto indagaba un poco en la vida de los grandes escritores, enseguida encontraba los signos de la genialidad” (p. 11). El narrador también nos permite, a través del estilo indirecto libre, conocer otros dilemas creativos que el personaje posee, esta vez enfocados en el proceso mismo de escritura y su duración, así como en la dedicación requerida para el mismo y la capacidad de trabajo de Patricio. Así pues, el personaje se pregunta, primero: “¿Qué sucedería si decidiera no levantarse mañana y no quitarse el camisón hasta haber culminado varios tomos de una obra maestra?” (p. 11), para luego reflexionar, unas páginas más adelante: “una mala novela necesitaba, al menos, dos años de plena dedicación, aunque normalmente consumían quince” (p. 13). En esta última cita se aprecia la veta cómica de Orejudo a través de la exageración, que luego se plasma mediante otras autorreferencias humorísticas como las del siguiente fragmento, también enfocado en las *marcas* de talento artístico:

Proust había sufrido una: la tuberculosis . . . ¡Qué fácil sería todo si el tuviera tuberculosis! O cualquier otra señal. Sade era rico y perverso; Baudelaire tenía una frente sobrenatural; Galdós era canario; Poe, alcohólico; y Cervantes, manco. Siempre se olvidaba ese detalle, cuando para él era evidente la relación entre ser manco y escribir el *Quijote*. (Orejudo, 1996, p. 12)

La mayor cantidad de comentarios respecto a lo que es (o debe ser) el arte de la novela lo hallamos en el foro que representan las tertulias literarias. Una de las características más destacadas de estos episodios tiene que ver con la confrontación de dos modos de entender el arte. Con respecto a este punto, la tesis principal de Agawu-Kakraba (2003) resulta pertinente: “Orejudo’s strategy of Reading the kind of modernism that Gómez de la Serna and Ortega propose through postmodernism becomes apparent” (p. 132), y la reconoce (a dicha estrategia) como “the fundamental idea of establishing the nexus between both cultural experiences” (p. 129). Esto queda en evidencia, por ejemplo, cuando los tertulianos más célebres se dedican a criticar una determinada obra. Tal es el caso del mentado Ramón Gómez de la Serna, que pretende desmontar la novela realista en pro de una novela “deshumanizada”, acorde a los preceptos de Ortega. Sobre el Realismo, dice el personaje de de la Serna:

. . . ha muerto con Galdós, afortunadamente, y ahora lo que la gente quiere leer es arte puro . . . Yo quise inaugurar una nueva manera de hacer novelas con mi *Doctor inverosímil*, demostrar que la novela no necesita continuidad argumental ni continuidad de acción. (Orejudo, 1996, p. 125)

A través de la autorreflexividad también se expone una de las máximas del posmodernismo literario, como la asignación del rol activo del lector, tan presente en los postulados de la estética de la recepción, así como en los trabajos más importantes de la crítica sobre reflexividad. Esta visión inclusiva se aprecia en las palabras de otro escritor representado en la novela, el poeta creacionista chileno, Vicente Huidobro, quien argumenta en una de las tertulias lo siguiente: “Vemos que usted separa tajantemente el papel del lector y el papel del escritor, pero nosotros pensamos que el lector es tan creador como el autor” (Orejudo, 1996, p. 91). Estas palabras de Huidobro no difieren de las postuladas por Hutcheon (2013): “the role of the reader began to change. Reading was no longer easy, no longer a comfortable controlled experience; the reader was now forced to control, to organize, to interpret” (pp. 25-26). Esta coincidencia hace que sospechemos que tras la voz de los personajes se filtra la del autor, pues existe un considerable anacronismo entre las posturas posmodernas

respecto a ese rol del lector como co-autor y lo que pudiera plantearse en tiempos del creacionismo de Huidobro. Sin embargo, esta visión también resulta confrontada en la novela por tertulianos de la vieja guardia como Ventura Tunidor:

Un arte que necesite consumidores activos me parece fraudulento, como me lo parecería un restaurante que obligara a cocinar a sus clientes. A mí esa literatura me recuerda a los cuentos infantiles con los que el niño va desarrollando sus aptitudes. Basta ya de exigir lectores activos. Quien debe ser activo es el escritor y su obra. (p. 91)

Hemos mencionado algunos intertextos de Gómez de la Serna, Huidobro y el tertuliano Ventura Tunidor, pero son muchos más los que se insertan para teorizar sobre la novela a través de los personajes. Entre ellos, Juan Ramón Jiménez (1), parodiado hasta el cansancio en su dicción andaluza, y el propio Ortega (2), a través de sus artículos en la revista *El Sol*, contrarios siempre a la estética *realista*:

1) La novela le llevaba indefectiblemente a uno hacia las agujas podridas del naturalismo, de la zafiedad, de la jrosería . . . La novela, hoy por hoy, ssarvo que vuerva ssu cabessa hassia lo inefable y ssehaja lírica hatta en ssulujareh má recónditoh, está llamá a desaparessé, sse lo dijo sho, que ssoy conssehero de lo heditoreh y de la revittah má himportanteh. Hoy por hoy, una novela realitta a lo don Benito Jarbanssero é impenssable. (Orejudo, 1996, p. 73)

2) Productos de esta naturaleza sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. . . . Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista. (Orejudo, 1996, p. 303)

Con estos intertextos, Orejudo trae al presente de la narración el debate sobre las posibilidades del Realismo en la novela, a la vez que revitaliza la polémica en torno al arte como expresión popular vinculada a la noción de *hombre masa* de Ortega, presenta de manera implícita en la segunda cita. Todo esto, sin dejar de lado la comicidad característica del autor.

#### 4.1.4. HUMOR Y PARODIA, SÁTIRA E IRONÍA

Hablemos de la presencia del humor en la obra, que es un rasgo consistente en toda la narrativa del autor. Hemos mencionado que dos de sus estrategias principales consisten en el uso de los recursos paródicos y satíricos con un propósito lúdico-didáctico<sup>164</sup>. Sin embargo, hay quienes piensan que dicho propósito no está presente en la obra de Orejudo, como es el caso de Jordi Gracia (2004), que se aventura de buena fe a señalar la ausencia de intenciones sarcásticas en el proceso de descanonización que acomete *FNH*:

Imagino yo que no quiso Antonio Orejudo maltratar a nuestros maestros en sus *Fabulosas narraciones por historias* sino enseñar una forma de libertad corrosiva y burlona que revitalizase, a lo mejor un poco abruptamente, el museo de santos laicos. . . . En esa novela enreda saludablemente con materiales literarios para corregir algo de la imagen incorrupta, estática y por tanto embustera de la opulencia cultural de la Residencia de Estudiantes y en general la cultura liberal que nos funda. La democracia se hace también con esa mirada burlona y quizá un poco harta de intercambiar beatería mítica (pp. 192-193).

Pareciera como si la actitud de Orejudo fuese percibida por Gracia como una suerte de *boutade* menor, si acaso necesaria para descomprimir el acartonado tono con el que se suele sacralizar la figura de ciertos escritores canónicos. Luego de una lectura atenta de su obra, así como de las opiniones vertidas en artículos y entrevistas, podemos llegar a pensar que lo que realmente hace Orejudo es una defensa a ultranza del humor, que no puede estar condicionado, sino acompañado por la libertad y la inteligencia como pilares.

Tampoco debemos olvidar la concepción del resentimiento como motor creativo que el autor pregona, ni su oposición sin cuartel contra la figura del

---

<sup>164</sup> Vienen a cuento las palabras de Northrop Frye (1957): “La diferencia mayor entre la ironía y la sátira reside en el hecho de que la sátira es una ironía militante, sus normas morales son relativamente claras” (p. 54).

intelectual, vitales para comprender la mecánica del humor en sus novelas<sup>165</sup>. De esta última, la manifestación más evidente la constituyen los momentos en que los tres amigos —por iniciativa de Martiniano— deciden dedicarse a la destrucción de las pocas tertulias madrileñas sobrevivientes, en un gesto cargado de actitud irreverente que se asemeja, desde lo performativo, a una suerte de *happening*<sup>166</sup>. Esa serie de fechorías resulta irónica dentro de la estructura de la propia novela, una muestra más de la contradicción como *leitmotiv*, pues con tales acciones el trío termina trabajando para su adversario, Ortega y Gasset, promotor de la restitución de los ateneos universitarios como epicentro del debate intelectual, del que se convertiría en figura señera durante más de cuatro décadas.

Como la de Gracia, la de Lopez Ribera (2011) es también una opinión conciliadora que no se escandaliza, más bien entiende la apuesta narrativa del autor y su generación como la de quienes miran “a sus antecesores con ojos libres de prejuicios”, para así “reinterpretarlos de manera lúdica, que no quiere decir irrespetuosa” (p. 15). Esa reinterpretación puede entenderse como un encausamiento, un modo de volver la mirada a los orígenes, no solo de la novela, sino de la literatura española en general. Así lo interpreta Orejudo (2001): “La risa sigue siendo minusvalorada en la literatura española, fenómeno que siempre me ha resultado extravagante en una literatura que tiene al *Quijote* por su primer libro moderno. Seguimos confundiendo la seriedad con el aburrimiento” (p. 7).

Queda evidenciado el poder transformador que el autor le adjudica al humor y a la risa como instancia liberadora y, por consiguiente, a su ausencia, como un mal augurio, un recordatorio de épocas grises y de una falta de carácter, de temple ante la

---

<sup>165</sup> Esta posición, compartida con Rafael Reig, se opone a la actitud de aquel que suele escribir desde “una posición de superioridad moral”, en lugar de hacerlo de una manera “liviana, nada pedante, y comprensible para todo el mundo” (Orejudo, 2018), lo que no significa ayuna de inteligencia.

<sup>166</sup> Según Cáliz Montes (2015) este personaje representa al “prototipo del hombre de acción que reniega de los intelectuales” (p. 404). Nosotros encontramos en la figura de Martiniano (el tuerto) un eco, acaso no tan lejano, de un célebre mutilado de la época, el general Millán-Astray, de quien el personaje parece emular algo más que su tara física: “—Son todos unos farsantes y son muy peligrosos para la sociedad. Nefastos. Pasan por desinteresados y racionales, pero para los intelectuales y los artistas no existe nada fuera de ellos mismos” (Orejudo, 1996, p. 108).

realidad, una promoción del patetismo en lugar del estoicismo que implica entender la literatura como juego y con humor. Dice Orejudo (2014):

En España, donde lo oscuro ha sustituido a lo profundo y la ñoñería se confunde con la sensibilidad, la risa no gusta porque disuelve la impostura. Y disuelve también el miedo, la principal herramienta de todo poder para mantener su supremacía. Miedo al terrorismo en el caso del poder político y miedo a no ser considerado culto en el caso de la institución literaria. (p. 11)

Es precisamente el conjunto de herramientas que el humor trae aparejado el que permite establecer una suerte de contrapeso en relación a la seriedad encorsetada, institucional, que termina triunfando en *FNH*, pues la novela es indudablemente *divertida* y acaso sea la ironía, con todas las vertientes mencionadas, el principal instrumento, el más cervantino de todos ellos. Como lo apunta Lozano (2007): “La ironía, la parodia, lo lúdico no significa que estemos ante una novela *light*, sino todo lo contrario” (p. 297).

Queda claro que el juego, la ludicidad de la novela, se beneficia del pastiche y el humor de la ironía, y que esta, en ciertos pasajes de la narración, alcanza una dimensión hiperbólica que parece contribuir a la desmitificación de ciertas figuras canónicas, como el caso ya ejemplificado del acento o las manías de Juan Ramón Jiménez, del cual se mofa el narrador al transcribir sus parlamentos; o la repetición *in extremis* del formulismo en torno a la figura de Ortega, adjudicándole el epíteto de “incansable luchador por la europeización cultural de España”, generando el contraefecto propio del hartazgo. Pero de todos los juegos irónicos, las barrocas descripciones del retrato de García Lorca en la Residencia quizás sean los más humorísticos y burlescos para con un integrante del canon. Para esto, la ironía alcanza su clímax y se transforma en elemento satirizante, representado en la burla al talento plural del *andaluz profesional* (parafraseando a Borges). Aquí un vasto ejemplo:

Federico era moreno, de ojos oscuros y piel aceitunada. No muy alto, tenía las espaldas caídas, el culo gordo y las piernas quizá un poco cortas respecto al tronco. Había escuchado de pie, frente al piano, la definición de su carácter y de su poesía, y sonreía, complacido, al aplauso general. Para empezar, tocó dos canciones de cuna y una sonata,

compuestas por él; a continuación, leyó cinco piezas inspiradas en el romancero popular, cantó tres murgas, entonó dos habaneras y leyó completo el libreto de una función para títeres que acababa de terminar, utilizando una voz distinta para cada uno de los veinte personajes que aparecían. Tras el intermedio, imitó a Primo de Rivera y al rey Alfonso XIII; jugó a las adivinanzas; recordó anécdotas sucedidas en los cuatro años que llevaba viviendo en la Residencia de Estudiantes, intercalando entre ellas los célebres pasodobles *En er mundo*, *Suspiros de España*, *España cañí*, *El gato montés* e *Islas Canarias*; recitó su último poema, *Romance sonámbulo*, inspirado en una tragedia rural; y se disfrazó de enemigo de la Residencia y de Benito Pérez Galdós. Para terminar, como otros años, se tumbó en el escenario y simuló estar muerto durante unos minutos. (Orejudo, 1996, pp. 35- 36)

Como hemos dicho anteriormente, la oscilación entre la parodia y la sátira es uno de los elementos constitutivos de la novela de Orejudo. Si antes la ironía trabajaba al servicio de la sátira a través de lo hiperbólico, de la exageración de atributos del personaje de Lorca como elemento desmitificador, no le va a la zaga el manejo de la ironía con un fin paródico en relación al estilo de la obra de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963). Este caso resulta particularmente interesante porque ataca algunas de las estrategias otrora utilizadas por el escritor argentino que promueven la idea del grotesco sublime o decadentista. Nos referimos al episodio en el que Patricio va al encuentro de una ex novia argentina llamada María Catarata, quien, como su nombre lo indica (acaso como una caricaturización más), resulta extremadamente verborreica y, al igual que el personaje de La Maga, de Cortázar, romantiza la vida en los bajos fondos de la sociedad. En el fragmento que citamos se advierte un uso de la ironía que “linda con el chiste escatológico o la broma cruel” (Lozano, 2007, p. 299) (incluso lo pornográfico) y la parodia de esos célebres episodios parisinos en los que los personajes de La Maga y Oliveira vagabundean felices entre sus no menos célebres *clochards*. Estos personajes, en la novela de Orejudo, ofician como agentes destructores de esedecadentismo, burlándose de la idea del artista bohemio que siente *nostalgie de la boue*, ridiculizando su estructura y pasando de una escena romántica a una violación. Narra Orejudo (1996):

—Quizás te preguntás qué hago aquí. La respuesta es: me gustaría conversar, saber tu nombre. El mío es María Catarata. Me encantaría que nos contáramos nuestras vidas,



que vos me dijeras si sabés tocar las flautas. La gente como vos me gusta. Es muy interesante saber cómo se ve la vida cuando no se tiene dinero ni ropa. Me pregunto si no les gustaría a ustedes acceder a la cultura que se les canceló, y poder... María Catarata no pudo seguir hablando . . . Al principio ella forcejeó; pero cuando el pordiosero le puso el filo de un cuchillo jamonero en la yugular, comprendió que era mejor abandonarse . . . Gracias a eso, no supo a ciencia cierta cuántas veces aquella polla encostrada en mierda y áspera de postillas o cicatrices entró en su cuerpo y se corrió dentro entre golpes exteriores y torpes lametazos de clochard. (pp, 241-242)

Analícemos ahora otros mecanismos que generan un anticlímax en la novela, que ofician como disruptores. Esto ocurre con la disposición de los intertextos que, además de configurar el pastiche, promueven la autoconciencia encubierta, generada en el contraste subrepticio entre una y otra cita que parecen evidenciar la intervención de un autor que intencionalmente quiere que focalicemos nuestra atención en la dispar sucesión de fragmentos textuales, en lo poco plausible de su conexión. Veamos dos ejemplos. Del primero existen sendas muestras, de las cuales las secuencias de publicidad de la época o los fragmentos pornográficos apócrifos de *La Pasión* resultan los más anticlimáticos, al suceder o anteceder a las disertaciones de célebres personajes como Ortega o las citas directas de *España invertebrada* o *La deshumanización del arte*, conformando una suerte de *happening* intratextual, desbaratando una posible estructura uniforme con una claramente posmoderna en su tendencia hacia la fragmentación. Dice Agawu-Kakraba (2003): “The inserted pornographic stories, culled from *La Pasión*, constitute the second technique that the narrator deploys in order to parody the bourgeois-humanist tradition that advocates a radical differentiation between fantasy and objective reality” (p. 134). Del segundo grupo de ejemplos, llaman la atención las reapropiaciones que hacen algunos personajes de intertextos célebres, incorporándose a su discurso de manera tal que el lector no pueda sino advertir el artificio que tal gesto retórico supone, pues, como se aprecia en el caso anticipado de Santos —el más iletrado de los tres amigos—, la apropiación no declarada de un pasaje de *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam resulta, aunque ingeniosa, absurda, dando a entender que “toda literatura es . . . susceptible de ser reutilizada, apropiada” (Lozano, 2007, p. 293), desarticulando cualquier tipo de jerarquía discursiva. Así

vemos, primero, cómo se cita a Erasmo a través de una reflexión de naturaleza historiográfica: “son los bribones, los alcahuetes, los criminales, los villanos, los estúpidos y los insolventes y, en fin, la hez del género humano quienes ejecutan hazañas tan ilustres, y no los luminares de la filosofía” (Orejudo, 1996, p. 351); y luego, solo un poco más adelante (en pro de la percepción del artificio de parte del lector), leemos un parlamento de Santos, que dice: “¿Quiénes realizan las hazañas en la historia? Los bribones, los criminales, los estúpidos, los insolventes, la hez del género humano, no las luminarias de la filosofía” (Orejudo, 1996, p. 355). Se hace imposible que el lector no advierta este procedimiento de la cita encubierta. En buena medida, este artificio es similar al que se hace con las cartas de la baronesa en relación a las postales costumbristas del Madrid de los años 20 y su manipulación por parte del narrador/historiador.

Con fragmentos como el anterior queda al descubierto el proceso de deconstrucción del principio de originalidad. Con ese tipo de juegos de duplicación intertextual, el autor parece interpelarnos como lectores y es posible hacernos ciertas preguntas cuya respuesta, como en otros casos ya expuestos, no tiene una solución concreta: ¿Por qué se da tal reiteración? ¿Es Santos el lector implícito de la novela de Patricio (o de Orejudo)? ¿Cómo puede Santos conocer las palabras de Erasmo, casi textuales, si no es por un imposible cruce de niveles que lo hace lector del nivel diegético? Creemos que en esa selección de Santos como el encargado de replicar las palabras del filósofo humanista puede estar manifiesta la intención del autor representado de tender un puente con este personaje, lo que se convierte, también desde este punto de vista, en una declaración encubierta de artificio. Así lo explica Agawu-Kakraba (2003):

The interpolation of this text within his narrative, while postmodernist in stance, also creates a self-conscious awareness on the narrator's part to establish a kind of nexus between himself as a fictional entity and a philosophical text that buttresses the beliefs of one of his characters. (p. 134)

Si tuviéramos que calificar este tipo de contrastes, pueden advertirse dos manifestaciones principales, una primera, generada por oposición radical de género y modo, y una segunda, reconocible por una suerte de similitud improbable o identificación inverosímil. Estos juegos, a la vez que enfatizan el polo lúdico de nuestro modelo de reflexividad, también se nutren de la pericia del autor para intercalar la realidad y la ficción, textos apócrifos con citas legítimas de obras célebres, poniendo también el foco en la autorreferencia. Además, a través de la reapropiación de los intertextos de un personaje de parte de otro, Orejudo parece desactivar constantemente la ilusión mimética, por lo que esas repeticiones funcionan también como un recordatorio de que estamos leyendo un texto.

#### 4.1.5. FINAL: DECONSTRUIR PARA CONSTRUIR

Hemos titulado este apartado en función de la capacidad deconstructiva que la novela posee, como una virtud que nos permite visitar un momento fundamental de la historia de la literatura española y fantasear, junto a su autor, a partir de la creación de un punto de vista determinado, con la posibilidad de una versión alternativa de los hechos (o varias). Sin embargo, si la deconstrucción implica, luego de analizar por separado las piezas, un nuevo proceso de ensamblaje, es necesario estudiar cuál es el derivado de tal operación y su funcionamiento.

Llegados a este punto podemos afirmar que una de las funciones que la novela viene a cumplir es la de llamar la atención respecto a nuestro propio paradigma de lectura, una advertencia posmoderna contra la modernidad y su búsqueda de un gran relato unificador, pero también una dignificación del realismo ante un arte excesivamente *deshumanizado*. Además, con tal maniobra, Orejudo pone en entredicho esa idea de lector pasivo que los tertulianos del Café Español, como el citado Ventura Tunidor, intentan defender (un lector hembra, en términos del también parodiado Cortázar). Con la exposición de su paradigma Orejudo ejemplifica y tematiza el fin del lector moderno, así como la caída de los grandes relatos de la Modernidad, sin llegar a negar los hitos que produjo esa cultura, ya que, como sostiene López Ribera (2011), “Su

obra no da la espalda a la tradición, sino que recoge lo mejor de su legado y lo combina de manera certera” (p. 66). De tal modo, Orejudo construye su propio canon, a través de comentarios metatextuales como los que hemos venido analizando, mediante el uso de la ironía, la parodia discursiva e incluso de la sátira, por medio de un principio rector que será fundamental a lo largo de todas sus novelas, el que constituye su *teoría eutrapélica*, centrada en un propósito de raigambre cervantina que “consiste en divertirse al mismo tiempo que se hace un trabajo intelectual. Es el intento de que algo resulte simple, pero teniendo una complejidad en el fondo” (Orejudo, 2018).

Orejudo reescribe el modernismo castellano a través de las consignas y estrategias del posmodernismo, enfatizando el carácter de constructo de todo discurso, y, con esto, la posibilidad de que su relato valga también de hipótesis para explicar aquel momento, no en el plano de la realidad, sino en el de la ficción, aportando una narración verosímil para aquellos vacíos hermenéuticos. Esto parece confirmar que no existe renovación posible sin un conocimiento profundo de la tradición a cuestionar. Así lo ve Agawu-Kakraba (2003), quien sostiene que Orejudo se involucra “in a synthesis and historical reconciliation that has become the hallmark of most postmodernist writers by revisiting Spain’s literary and historic past through irony and parody, double coding, metafictionality, and intertextuality” (p. 128).

El aporte del pastiche como técnica que se apropia y reasimila lo fragmentado resulta vertebral en el proceso deconstructivo que la novela evidencia y también en su relacionamiento con la tradición. A esa deconstrucción en fragmentos, que es una de las características del arte posmoderno (uno de sus elementos clave), le sobreviene un proceso de reunificación en el que el lector toma protagonismo (también, un elemento posmoderno). Si en *FNH* la fragmentación funciona como “metáfora epistemológica de la realidad y de la historia”, la operación que consiste en volver a ensamblar las piezas del pastiche es en sí misma una forma de “destrucción irónica del pasado” (Lozano, 2007, p. 301) que implica, por defecto, su reconstrucción, y con ello, una propuesta alternativa de esa historia, de ese momento de la historia que es visto con nuevos ojos, resemantizado.

En la novela asistimos a varias instancias de deconstrucción y reconstrucción, pero ninguna tiene la intensidad de la que realiza el personaje del profesor Homero Mur. A través de este se tematiza el proceso que posiblemente haya realizado el lector, ya que el personaje funciona también como lector representado, como alegoría de este a través de la figura del investigador, tal y como lo hemos presentado en nuestro modelo (1.8.). Por lo tanto, hacia el final de la novela, Orejudo expone el proceso de lectura que ha hecho Mur, logrando desenmarañar los hechos, para llegar a una conclusión singular que funciona como metáfora del problema posmoderno en torno a la conflictiva relación entre realidad y ficción, ambas ontológicamente idénticas en tanto que discursos. Mur le cuenta a su pupilo, Santos, lo que realmente representa la Residencia de Estudiantes, informándole que, en realidad, es un pretexto para la concreción de los caprichos y ambiciones de dos hombres: el barón von Babenberg y el filósofo Ortega y Gasset. Cuando el maestro intenta iluminar al alumno, exponiendo las piezas del rompecabezas, su *teoría de la conspiración*, lo hace con un argumento idéntico al que se ha vertido, por fragmentos, a lo largo de la novela, a través de la voz del narrador, de personajes como el de Luisa de Babenberg o de los ya referidos intertextos erasmistas: toda historia es intrahistoria, todo hecho o gran acontecimiento es propiciado, no por otro de proporciones similares, sino por imperceptibles hilos de voluntades subjetivas: “lo pequeño —los pistones, los gestos, las manías— siempre mueve lo grande, las grandes ideas, las grandes revoluciones, los grandes hombres” (Orejudo, 1996, p. 298), y esas voluntades son las de Ortega y von Babenberg. Sin embargo, contraviniendo una reacción esperable ante tal revelación, luego de conocer la verdad de los hechos, el personaje de Santos se obceca y afianza su contumacia a través de un argumento que también refuerza la tesis de Orejudo (1996): “Yo le creería, don Homero; pero es que es superior a mí. Sus historias me parecen fabulosas” (p. 297). Lo más interesante de la cuestión (y paradójico) es que el mismo Santos se maravillara en un principio de que “todo lo que ha pasado en el mundo ha sido por motivos personales” (Orejudo, 1996, p. 110). Ante tal réplica, el profesor Mur elabora un comentario que parece resumir, irónicamente, el enunciado propósito de la novela,

ya que, una vez concluida la deconstrucción, cuando emprendemos el proceso de rearmado de las piezas, estas adquieren un sentido (o sinsentido) nuevo:

Por eso no salimos nunca ni de tontos ni de pobres. Nos pasamos toda la vida tomando las narraciones fabulosas por historias y, cuando por fin conseguimos entrever la historia verdadera, ésta nos suena tan fantásica que no nos la creemos. (Orejudo, 1996, p. 297)

Con un tono próximo al de la moraleja, la reflexión que Orejudo expresa a través de su personaje problematiza definitivamente el tema de la verdad en la novela y su inaccesibilidad, así como la posibilidad de que todo funcione como un juego de palabras. La condición igualadora de lo verdadero y lo falso como discursos, hace que la narración ya no pueda exponer una revelación final que se tome por cierta, por lo que la verdad como objetivo se devalúa, pasando a funcionar como *estatuto de verdad*, una verdad mutable, inherente a la lógica interna de cada narración, que solo funciona dentro del mundo ficcional que la legitima, es decir, que la vuelve *verosímil*.

#### 4.2. Las fronteras de la ficción y lo verosímil en *Ventajas de viajar en tren*

Con la publicación de *Ventajas de viajar en tren* (2000) Antonio Orejudo se estableció prontamente como uno de los escritores españoles con mejor proyección en los albores del nuevo milenio<sup>167</sup>. En esta novela (a partir de ahora *VVT*) la apuesta de Orejudo va un paso más allá de lo hecho en su primera obra, pues, si en *Fabulosas* revisaba a través de la ficción algunos de los hitos fundamentales de la tradición y la llamada Edad de Plata de la literatura española, con *VVT* desafía los postulados tradicionales en torno a la noción de verosimilitud. Implícitamente atacados en su primer trabajo, aquí son expuestos de manera definitiva, extremados, dando paso a

---

<sup>167</sup> Esta obra obtuvo el Premio Andalucía de la Crítica.

una muy particular construcción de dicha noción a través de una audaz oposición a la lógica mimético-realista del pacto *representacional*.

La novela de Orejudo plantea, además, un escrutinio aún mayor de las difusas fronteras de la realidad y su íntimo (y en ocasiones confuso) vínculo con la ficción. El autor parece profundizar en un rasgo antropológico como la tan humana necesidad de transmitir experiencias bajo la forma del relato, y en la particular naturaleza de la novela como género que tiende a la absorción, a la hibridación de formas discursivas, potenciando así la reflexividad literaria aquí estudiada a través de una pluralidad de recursos, modos y estrategias. En *VVT* el narrador dará cuenta de todo su repertorio recursivo, con relatos imbricados entre sí, interpuestos, abismados los unos en los otros, ofreciendo al lector la posibilidad de leer sus capítulos y las historias que los conforman como partes de un todo, pero también como secuencias autónomas.

Si optamos por leer *VVT* como una novela (propuesta que defendemos, con las salvedades arriba expuestas) podemos tomar como hilo conductor los avatares que le suceden a la que podríamos denominar uno de los personajes principales: Helga Pato. La historia de Orejudo se divide en tres partes, cada una con un título diferente: 1) “El casamiento engañoso”, 2) “Las personas” y 3) “Ventajas de viajar en tren”. La primera de estas consiste en un encuentro en el tren entre Helga y un tal Ángel Sanagustín. Este personaje, aparentemente un psiquiatra de la clínica en la que la mujer acaba de ingresar a su marido, se presenta como dicho profesional y sin dar lugar a respuesta alguna interroga a Pato: “¿Le apetece que le cuente mi vida?” (Orejudo, 2020, p. 11). De este modo, de manera encubierta, comienza a narrar su verdadera historia, la de su *verdadero* yo, Martín Urales de Úbeda, un paranoico de personalidad escindida que en el discurso del falso psiquiatra se identifica como un paciente de quien da cuenta su hermana, Amelia, en una carta que el supuesto doctor recuerda “de coro”<sup>168</sup>. El personaje de Helga hallará en su compañero de viaje una suerte de pícaro metamórfico,

---

<sup>168</sup> Tiene lugar en *VVT* con el recuerdo de la carta de Amelia Urales de Úbeda un paralelismo que se asemeja, por lo improbable, con el final de “El casamiento engañoso” y la introducción del “Coloquio”, cuando el personaje del alférez Campuzano le dice a Peralta que todo lo tomó “de coro” (Cervantes, 1997, p. 36), y alude a una de las dos noches de conversación que ha transcrito en un cartapacio, enfatizando la autorreferencia con las *Novelas*.

usurpador de identidades, un mitómano patológico, clínicamente diagnosticado, que, a la sazón, se ha apropiado de la identidad de su cuñado, el verdadero doctor Sanagustín. Como el beato de Hipona, el falso doctor elabora una confesión (improvisada y ficticia) de su vida que tiene como narratario a la mentada Helga.

La segunda parte se divide en cuatro historias —además de la de la propia Pato y su marido, un escritor de éxito que se convierte en coprófago (motivo detonante de su internación psiquiátrica)—, como lectores tomamos conocimiento de otros *casos* que se encuentran registrados en una carpeta que el médico apócrifo ha olvidado en el tren y que son una clara muestra de la mitomanía de Urales. De la pluma de Sanagustín/Urales se desprenden todo tipo de *fabulosas narraciones* que Pato toma por verdaderas, sin tener la lucidez para diferenciar la realidad de la ficción, condicionada por sus propias deficiencias como lectora, lo que resulta irónico y encierra una suerte *boutade* acerca del oficio de la mujer y una advertencia —presente en el título de la primera novela del autor—, ya que Pato resulta ser una editora profesional que, entre otras cosas, pretenderá publicar esas inverosímiles anotaciones de Urales. Los cuatro casos aludidos están identificados por un título que emula la jerga clínica y se clasifican en: a) “Coprofilia. Autismo” (Orejudo, 2020, p. 97), que bien pudiera ser un testimonio del caso del propio marido de Helga; b) “Depresión postesquizofrénica” (Orejudo, 2020, p. 101), que cuenta la historia de una mujer que, para contentar a su marido, termina simulando ser una perra; c) “Trastorno paranoico de tipo somático” (Orejudo, 2020, p. 109), en la que un hombre que pasa su juventud postrado en una cama, sin más educación sentimental que la ficción, logra un día recuperarse y afrontar la vida real, con quijotescas consecuencias; y d) “Acatisia. El paciente presenta agitación psicomotriz” (Orejudo, 2020, p. 117), en la que un inmigrante ilegal africano atraviesa una serie de picarescas aventuras sin perder el sueño futbolístico de jugar un día en “la entidad blanca” (Orejudo, 2000, p. 122)<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Como anécdota, destacamos la decisión del director de la adaptación fílmica (Moreno, 2019), quien amalgama a la propia Pato con la paciente que describe el falso psiquiatra en su carpeta, generando un imposible ontológico que da una vuelta de tuerca más a la cuestión *meta* de la novela.



La tercera parte, contiene la investigación de Pato, quien busca conocer la verdadera identidad de su compañero de viaje. Aquí, la editora descubre que se trata efectivamente de un paciente psiquiátrico internado en la misma clínica que su marido. Luego de una serie de situaciones inverosímiles, Helga y Martín Urales finalmente se encuentran y este muere. Sin embargo, en una nueva visita a su marido, Helga hallará en el tren al personaje que creía muerto, quien le ofrece, como al comienzo de la novela “un poquito de conversación”, ironizando y desmantelando así las bases representacionales del relato clásico, explicándole a la mujer que todo forma parte de “las ventajas de viajar en tren” (Orejudo, 2000, p. 151).

#### 4.2.1. ¿UNA NOVELA EJEMPLAR O UN EJEMPLO DE IMAGINACIÓN (CERVANTINA)?

Como hemos propuesto, el vínculo con las *Novelas ejemplares* —y, por extensión, con toda la obra de Cervantes— trae aparejado una de las marcas de estilo más notorias en la literatura de Orejudo. Sin ser, evidentemente, el único a destacar, resulta esencial el influjo del gran novelista español a nivel de reflexividad, ya por el repertorio de técnicas aplicado, ya por el manejo de la voz narrativa, orientado más hacia la fabulación que hacia la revelación de alguna tesis o verdad trascendental.

Priorizando el entretenimiento honesto y la diversión moderada, las novelas de nuestro escritor recuperan la senda marcada por las de Cervantes, que, como el autor de *VVT* explica, deben su nombre a los avatares de la tradición en un momento en el que los géneros no estaban consolidados (Orejudo, 1997). La novela se confirma en esta obra como ese género que, por su libertad esencial, no alcanza a adoptar nunca una forma fija, sino que más bien se caracteriza por su carácter proteico.

La capacidad de cambio y adaptación a la que aludimos también hace que constantemente se estén replanteando los moldes novelescos, así como los límites de lo que podemos considerar ficción. En Orejudo el culto a la imaginación creadora será vertebral para la formación de sus historias, todas caracterizadas por esa capacidad de fabulación fermental nacida, como lo indicaba el título de su primera novela (*Fabulosas narraciones por historias*), a partir del cuestionamiento mismo de los límites de la propia

ficción literaria, siempre abocada a los *juegos del lenguaje*, con el fin de entretener y divertir<sup>170</sup>. En la obra de Orejudo esta característica se encuentra ligada a la oscilación constante (como en Cervantes) del punto de vista o la perspectiva, pudiendo generar (como en el caso de la *teoría estereoscópica* de Reig) a veces risa y, en muchas otras, sentimientos como la compasión o incluso el terror. Así sucede con varias de las escenas que fabula el primer Sanagustín, en las que pasamos de una inocente humorada a la antipatía e incluso al rechazo de ciertos pasajes que, también como en *Fabulosas*, transitan por el terreno de lo escatológico, el *gore* o lo pornográfico. Una combinación de comicidad cargada de ironía y sarcasmo, a sabiendas de jugar con los límites de la sensibilidad lectora, prolifera también en las páginas de *VVT*.

Hemos aludido anteriormente a la hibridez genérica como una característica de la novela desde sus orígenes. Según lo dicho antes, la obra de Orejudo también presenta la opción de ser leída como una compilación de relatos, al igual que sucede con las *Novelas* de Cervantes, específicamente con las dos que más fuertemente influyen sobre *VVT*: “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”. Así lo plantea el autor:

¿Qué me atrae de estas dos novelas ejemplares? La libertad del lector para elegir si está ante una o ante dos novelas. El lector de *Ventajas de viajar en tren* también puede elegir si está leyendo una novela o una colección de cuentos. (Orejudo, 2004)

Esa libertad es manifiesta en la obra de ambos creadores como una forma de dar protagonismo al lector, que requiere de este un compromiso que lo vuelve activo y parte de la historia, acorde a los postulados de la ficción posmoderna. Esa constitución particular de *VVT* también la hace deudora, por parejos motivos, no solo de las *Novelas*, sino de toda la obra de Cervantes, ya que, como sostiene Maginn (2003), la novela de Orejudo posee también “una estructura que recuerda la de las novelas intercaladas del *Quijote*, una serie de cinco narradores diferentes introduce al lector en un relato cada

---

<sup>170</sup> La obra *Juegos del lenguaje. En torno a la narrativa española actual* (2007) de Epícteto Díaz Navarro representa una pieza clave para el estudio de la ludicidad en la narrativa española contemporánea (2.7.3.). Allí se estudia comparativamente la noción de extrañamiento en la obra de Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y el propio Orejudo, tomando como base *VVT*.

vez más sórdido” (p. 546). Ciertamente la sordidez es otro de los componentes de *VVT*, llegando a su paroxismo en los episodios de pedofilia y venta de órganos de niños huérfanos, narrados a Pato por San Agustín/Urales a través de la carta de su hermana, Amelia.

La libertad creativa y de elección por parte del lector a la que nos hemos referido no solo se expresa a través de la estructura (la *dispositio*), sino también a nivel discursivo, pues dota a sus textos de una particular forma de *plurivocidad* que favorece la *polifonía* y la existencia del *dialogismo*, todas categorías bajtinianas (y cervantinas) que Orejudo conoce bien a través de su labor docente y crítica, como lo deja ver en su estudio de las *Novelas ejemplares*:

Cervantes heredó, como se ha dicho, dos géneros monoglósicos y opuestos, el *romance* y la *novela*. Ninguno de ellos coincidía con sus presupuestos genéricos, ni le sirvió para contener su imagen de la vida. Frente a la monoglosia del *romance* y la monoglosia de la *novela picaresca*, Cervantes intentó resolver el problema —que es un problema a la vez literario e ideológico— en las *Novelas ejemplares*, donde se oye al mismo tiempo la voz idealista y clara del *romance* y el ronco sonido de la *novela*. Ante una divergencia estética e ideológica, Cervantes no opta por ninguna solución autoritaria y monoglósica, sino por el diálogo entre ambas. (Orejudo, 1997, p. 41)

Se hace evidente en la afirmación de Orejudo el influjo que tuvo la lectura de la obra cervantina a través de los postulados de Bajtín, así como lo determinante que pudo ser para la escritura de *VVT* el haber realizado la edición de la *Novelas* (1997) unos años antes de la publicación de aquella (2000). La herencia cervantina también se manifiesta a través del vínculo intertextual y paratextual. Este último caso se hace ostensible en la elección del título del primer capítulo de la novela: “El casamiento engañoso”. Con respecto a los intertextos, encontramos algunos incluidos en los parlamentos de Martín Urales de Úbeda, a través de la supuesta carta de su hermana: “Volveré en mi forma verdadera —decía— cuando viere con presta diligencia derribar los soberbios levantados, y alzar a los humildes abatidos por poderosa mano para hacerlo” (Orejudo, 2020, p. 23). El pasaje coincide casi en su totalidad con el que aparece en “El coloquio de los perros” que, a su vez, se desgaja del Evangelio de Lucas

(1:51), dando cuenta así de una regresión intertextual en cadena. De este modo, el discurso del paranoico Urales de Úbeda se provee de un tono profético similar al que el personaje de la bruja de Cañizares le adjudica a tales fragmentos en “El coloquio” (él también hará una reaparición en la novela, según lo dicho), siendo este tipo de intertextualidad, por su peso en la obra, un elemento fundamental en el paso de la autorreferencia a la metaliteratura<sup>171</sup>. Representa, a su vez, un ejemplo claro de lo que en esta tesis hemos dado en llamar *epifanía intertextual*, más que revelador, enfático, por derivar de las *Novelas* cervantinas, cuya ligazón con *VVT* resulta palmaria.

Otro vínculo con los relatos cervantinos lo encontramos en la importancia que Orejudo da a la transformación como centro de todo lo que se narra en *VVT*. Esto ya se encuentra presente en las *Novelas*, en las que todos los personajes sufren algún tipo de mutación, desde la evidente animalización del “Coloquio de los perros”, hasta otras de índole moral, como la *picarización* de Carriazo y Avendaño en “La ilustre fregona” (Orejudo, 1997). Así como en el “Coloquio” los animales se humanizan, en *VVT* algunos personajes se animalizan como manifestación del arte fabulatorio del autor. Vemos un ejemplo en el segundo *caso* clínico del psiquiatra Sanagustín, contenido en la libreta hallada por Helga, en el que se describe el relato sumario de una paciente a través de la jerga pseudo-clínica adoptada por el impostor: “poca expresividad facial y lentificación de los movimientos espontáneos, disminución de la frecuencia del parpadeo, pocas inflexiones vocales y mirada huidiza. Síntomas de anhedonia, vacío emocional y flexibilidad cérica. Despersonalización” (Orejudo, 2020, p. 101)<sup>172</sup>. Al relato anterior le sigue una historia que se asume como parte constitutiva de los papeles hallados por Pato, perteneciente al Sanagustín apócrifo que encarna Urales. Allí se cuenta la historia de una mujer que termina manifestando esa “despersonalización”, transformándose, según lo anticipado anteriormente, en perra, reforzando el guiño con

---

<sup>171</sup> Es probable que Orejudo, al preparar su edición de las *Novelas*, haya reparado en dicho fragmento que hiciera doblemente célebre el crítico Edward C. Riley en su artículo “La Profecía de la Bruja: (‘El coloquio de los perros’)” (1990).

<sup>172</sup> En este segundo capítulo titulado “Las personas” todos sus protagonistas son un claro ejemplo de despersonalización de diversa índole, pero siempre a causa de haberse sumido excesivamente en el mundo de la ficción, como si el autor quisiera advertirnos del peligro que tal acto encierra.

el “Coloquio” de Cervantes. La historia profundiza en la complejidad psicológica del personaje que termina cediendo paulatinamente a los pedidos de su pareja, los cuales favorecen la metamorfosis, en sentido inverso a la cervantina, en la que las maneras de comportarse se van animalizando y el lenguaje —sobre todo el habla—, como manifestación de su naturaleza humana, se pierde progresivamente. Así lo refleja Orejudo (2020) en los siguientes ejemplos: “me pidió que lo hiciéramos por detrás, como los perros” (p. 104), “me dijo que gimiera como una perra” (p. 104), “Me compró un collar, un collar de perro” (p. 105), “a mí me puso estofado de carne . . . pero yo sabía que era comida para perros” (p. 105), “ya no necesitamos ni siquiera hablar, salvo para lo más imprescindible . . . con un ladrido querrás decir que sí, y con dos que no, ¿vale? Yo le dije guau; y él me cogió por detrás” (p. 106), “Los cambios se habían ido produciendo tan poquito a poco, que no me di cuenta de que me había convertido en una perra” (p. 107). Todo este proceso de animalización, además de ser un ejemplo del influjo cervantino y una muestra de la reflexividad a través de dicha autorreferencialidad en relación con las *Novelas*, es también una nueva manifestación de la capacidad imaginativa del autor, que constantemente pone a prueba las fronteras de lo verosímil.

Los largos monólogos pueden ser otro elemento en el que constatar la herencia cervantina, un modo de demostrar que la locura no exime a quien la padece de los dones de la coherencia oratoria. Esto se ve reforzado por la utilización de una jerga técnica que, aunque luego se revela jerigonza ante los ojos del verdadero Sanagustín, a oídos de Pato parece dar entidad a una de las máscaras de Urales<sup>173</sup>. Este recurso recuerda también, por el tono, algunos relatos clásicos de Allan Poe: “Coprofilia. Autismo. El paciente presenta un marcado desinterés por el mundo exterior. Alteradas las funciones de relación, habla y movilidad” (Orejudo, 2020, p. 97). Particularmente, se

---

<sup>173</sup> Existe también una manifestación encubierta de ese juego de máscaras en sutiles guiños como el de la elección de los nombres de los personajes —rara vez inocente—. Tenemos a Helga Pato, cuyo nombre deriva de la raíz germana de *heil*, “cielo”, y significa, por un lado, tanto “celestial”, como “invulnerable”, o “divino”, pero, por otra parte, su apellido “nos advierte sistemáticamente sobre esta lectora jactanciosa e inhábil, es decir, patosa” (Estévez, 2012) “que confundía a los narradores con los autores y a éstos algunas veces con los personajes” (Orejudo, 2020, p. 65).

nos hace oportuna la evocación del cuento *The Tell-Tale Heart* (1843) del narrador norteamericano en el que el protagonista, también a través de un largo monólogo, cuenta su historia, enfatizando su destreza discursiva como prueba irrefutable de cordura, lo que, como en el caso de Urales, termina siendo una infructuosa estrategia que eviencía su insanía, como el mismo personaje lo remarca, acaso en una sutil reflexión autoconsciente que describe el mismorecurso que se está aplicando: “Las narrativas de los paranoicos son extremadamente efectivas y convincentes, y pueden llegar a ser pelirosísimas” (Orejudo, 2020, p. 20).

Tras el monólogo y aparente *monologismo* inicial (pues el presunto doctor presenta *su versión* de los hechos), encontramos la desaparición (nunca absoluta, evidentemente) de la voz del narrador que se difumina en la de sus personajes. Esto resulta posible, entre otros recursos, gracias al manejo de una estructura permeable en la que “se incorporan otros discursos —siguiendo una estructura de muñecas rusas—” (Díaz-Navarro, 2007, p. 47), como sucede con la ya mencionada carta de un, hasta entonces, desconocido Martín Urales de Úbeda. El personaje, al comenzar a fabular, va adoptando distintas voces, registros y puntos de vista que se solapan o encadenan entre sí, proveyendo a la novela de una estructura dialógica por su interconexión. Se evidencia así el multiperspectivismo característico de Cervantes, que Orejudo transforma para que el mismo episodio sea casi idénticamente narrado por otro personaje en otro nivel diegético, generando una *duplicación* a la vez que un sutil cambio en el punto de vista.

Con la incorporación de una dimensión metadieética propiciada por los relatos insertados de Urales, quien se vuelve narrador en segundo grado, también se da lugar al elemento multigenérico, haciendo posible la aparición del relato epistolar autodiegético, clásico de la picaresca (género en el que se inserta “El coloquio de los perros”), por ejemplo, y vertebral en la línea de la tradición literaria que Orejudo defiende y representa. Recordemos que la presencia epistolar es también fundamental en *Fabulosas*. Creemos que la adopción de múltiples registros y discursos forma parte

de la asunción de un marco (pos)moderno en la obra de Orejudo (1997), quien, en términos bajtinianos, sostiene:

. . . el mundo moderno no es monoglósico, sino heteroglósico, es decir, no contiene un solo lenguaje, sino que en él conviven, estableciendo relaciones de poder entre ellos, diferentes lenguajes sociales: palabras, expresiones, incluso géneros literarios que hoy están de moda, pueden estar mañana desprestigiados socialmente. (p. 40)

Para el caso de *VVT*, lo que contribuye a poblar la dimensión dialógica de su novela no es solo la inclusión del género epistolar, sino otros recursos como la expansión de los apuntes clínicos que el falso psiquiatra tiene en su carpeta, hallados oportunamente por Pato en el primer viaje en tren. Cada una de las cuatro historias contribuye a la polifonía de la novela en su conjunto, a lo que podemos sumarle los fragmentos intercalados de citas, que conectan la obra con algunos de sus principales hipotextos (como los cervantinos) y los que representan partes de la novela editada por Pato, *Lobotomía*, de un tal Ander Alkarria.

#### 4.2.2. VENTAJAS DE LA VEROSIMILITUD EUTRAPÉLICA

En su estudio preliminar a las *Novelas ejemplares* (1997) Orejudo recupera el recorrido etimológico del término *eutrapelia*, cuyo punto de partida se halla en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles (s. IV, a. C), en la que el sabio griego la define “como la virtud de saberse divertir moderadamente” (p. 31)<sup>174</sup>. Si seguimos la evolución del término que nos propone el autor nos enteramos que del vocablo original se pasa al de *eutropelia*, el cual, según el *Tesoro de la lengua castellana o española*, es entendido como “un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral” (Covarrubias, 1611, citado en Orejudo, 1997, p. 31). De aquella diversión moderada pasamos a un tipo específico de entretenimiento cuyo propósito puede

---

<sup>174</sup> En una entrevista realizada al autor, Orejudo confirmaba la esencialidad de tal noción: “fue un hispanista, Wardropper, el primero que me descubrió ese concepto, por el que me sentí inmediatamente fascinado: me parece una virtud literaria, pero también personal, una suerte de *sprezzatura* . . . que, como manera de estar en el mundo, resulta admirable” (Anexo 2). Orejudo se refiere al académico Bruce W. Wardropper, especialista en la obra de Calderón de la Barca y San Juan de la Cruz, coeditor, junto con Francisco Rico, de *Historia y crítica de la literatura española III. Siglos de Oro: Barroco* (1983).

tornarse cómico o burlesco<sup>175</sup>. Se llega así a la idea de *tropelia* o *tropelía*, que hacía referencia, no al significado actual, sino a “las manipulaciones que hacen parecer unas cosas por otras” (Orejudo, 1997, p. 32). Por lo tanto, la idea de burla amplía su connotación a un posible engaño con el que divertirse, entretenerse, por lo que la eutrapelia es, a su vez, una tropelía, un trampantojo construido a través de la fabulación literaria que tiene como eje el entretenimiento y como propósito la ludicidad, no reñida, sin embargo, con la seriedad o complejidad del proceso creativo en su conjunto.

La presencia de la eutrapelia en *VVT* funciona también como justificante de su herencia cervantina, y sirve para ahondar en el verdadero propósito de la novela del autor, que resulta comparable al de las ya mencionadas *Novelas ejemplares* y plantea, implícitamente, una teoría de la narración. Dice Orejudo (1997) que las historias de su novela, como las de Cervantes, “son ejemplares no porque aleccionen moralmente, sino porque todas ellas muestran de qué modo la tropelía puede ser utilizada como técnica literaria para conseguir una *admiración verosímil que provoque diversión eutrapélica*” (p. 34). Según Orejudo, con ese sentido anteriormente descrito aparece plasmado el concepto de eutrapelia en las historias contadas por Sanagustín/Urales. Se comprende que, para el caso de Orejudo, “Lo contado por el narrador no aspira a reproducir la realidad, sino a inventarla” (García, 1994, p. 27) y que es esa invención la que permite una *reinención* del concepto de verosimilitud, uno, a la sazón, de naturaleza eutrapélica. Lo verosímil no será aquello posible, sino, sobretodo, admirable desde el punto de vista de su inventiva. En su estudio preliminar el autor sostiene: “a nadie se le escapa la dificultad de conseguir que un suceso disparatado parezca verosímil” (Orejudo, 1997, p. 33). Sin lugar a dudas, uno de los componentes fundamentales de la eficacia narrativa de las ficciones del autor radica en su habilidad para sobrellevar esa dificultad antes mencionada, lo que posibilita que la narración de ese suceso

---

<sup>175</sup> Podríamos argumentar que en su obra Orejudo no tiene intención de *oscurecer* u *ocultar* para disimular el *truco* o, en todo caso, que ese gesto no se advierte, sino que las cartas parecen estar siempre a la vista.



disparatado no provoque el rechazo del lector, sino que lo lleve a reforzar el pacto de lectura, aceptando esa forma particular de verosimilitud.

Orejudo profundiza en esta idea, dejando en claro que su manejo es de naturaleza cervantina:

Cervantes sabía que ningún personaje, ninguna escena extraída de la vida era más estimable estéticamente porque tuviera origen real. Para él, lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil no eran conceptos objetivos y absolutos, sino relativos; conceptos que nacían de la relación entre el sujeto y el objeto, del modo y de la perspectiva en que se miran las cosas, igual que sucede en los espectáculos de prestidigitación, en las tropelías. (Orejudo, 1997, p. 33)

Ciertamente, no existe en las obras de Orejudo una garantía, un contrato tácito que nos haga pactar de antemano con la idea de verosimilitud planteada por el narrador, pero, sin lugar a dudas sí existe una aceptación *fabularia*, por no decir *fabulosa*, que se va gestando, como en Cervantes, *in progress*, a medida que leemos sus creaciones, y que está estrechamente ligada a la eutrapelia como recurso y actitud narrativa. En las historias de *VVT* el lector ingresa en el territorio de esa nueva verosimilitud eutrapélica, la cual parece funcionar acorde a una lógica *intensional*, siguiendo la teoría de los mundos posibles de Doležel (1999), a saber, una que resulta autónoma para cada universo (heterocosmos) ficcional, para cada Mundo Real Textual (MRT) delos que habla Marie-Laure Ryan (1997), creado *ad hoc*, por el autor. Podríamos decir que es ese manejo particular de lo verosímil el que provoca la mentada admiración aristotélica, no necesariamente porque como lectores suspendamos completamente nuestra incredulidad, sino porque somos atraídos por la fuerza centrípeta de la ficción del autor. El aporte de dicha concepción puede explicarse a través de la dicotomía planteada por García (1994) entre la *voluntad mimética*, propia de un realismo clásico, y la *voluntad inventiva*, acorde a los actos de prestidigitación narrativa propios de la fabulación de Orejudo, mediante los cuales el afán verista es “desplazado por el modelo que postula la invención como método de investigación de la realidad” adoptando, según el crítico, “procedimientos desrealizadores” (pp. 26-27). Estos, tal y como lo hemos señalado en el capítulo primero, coinciden en buena medida

con los postulados de una metaficción que sigue una lógica que aquí proponemos llamar *altermimética*, por alejarse de las convenciones de la mimesis tradicional, sin llegar, necesariamente, a considerarse totalmente *radical*. Esto se aprecia en uno de los diálogos que mantiene Helga Pato y el verdadero doctor Sanagustín, cuando aquella le increpa que Urales ha hecho de la mentira su *modus operandi*:

—Hablar con la gente forma parte de su terapia de rehabilitación —recitó de memoria el marido . . .

—¿Mentir forma parte de su terapia? ¿Inventarse cosas? ¿Suplantar personalidades? ¿Confundir a la gente? . . .

—Si la gente se cree a pies juntillas lo que Martín, o cualquier otra persona, cuenta en un viaje de tren, como si hubiera una ley que obligara a contar la verdadera biografía, eso es problema de la gente. ¿Acaso hubo entre ustedes un pacto tácito —le preguntó a Helga— o un acuerdo explícito de sinceridad que le impidiera a él jugar a inventarse su vida, si es que eso le entretiene y le madura? (Orejudo, 2020, pp. 139-140)

Esto funciona como un excursus encubierto de la voz autoral que se utiliza para introducir, a través de la tematización, parte de su propia teoría sobre lo que aquel entiende que debe ser la ficción, en la que sobresale esa concepción eutrapélica de la verosimilitud que estamos planteando. Ideas como la de *transformación*, *invención*, *entretenimiento*, *confusión* y *credibilidad* están presentes en las palabras del psiquiatra como un resumen de los postulados del Orejudo. ¿No es ese mismo proceder el de un escritor de ficciones como Antonio Orejudo? ¿No es esa puesta en entredicho del estatuto de ficción la base fundamental de sus creaciones? Un ejemplo de ese juego del autor que particularmente nos ha llamado la atención es el que tiene lugar cuando Helga Pato acude a la casa de los Sanagustín. Allí podemos ver uno de esos pases de mastrecoral que llevan al lector, casi imperceptiblemente, a través de la prestidigitación narrativa, del mundo *real* al mundo *posible* de la ilusión narrativa mediante el juego de coincidencias parciales que lo introducen en un universo autónomo en el que nada es lo que parece. Cuando Pato arribaa la casa del verdadero psiquiatra aquella se encuentra a “una mujer más joven, ataviada con una indumentaria deportiva, un ajustado mono de bailarina moderna” (Orejudo, 2020, p. 135). Esta descripción, en un

principio casi ornamental, en Orejudo resulta fundamental para ejemplificar ese juego eutrapélico de permutaciones que nos hace presa de su propia noción de lo verosímil. Con estos sutiles cambios lo posible pasa a ser *real* dentro del mundo de la narración, como muestra de ese juego de prestidigitación antes descrito en el que, si no leemos con detenimiento, no percibimos el truco. Así pues, la mujer con prendas deportivas y mono de bailarina, unas líneas después, pasa de estar vestida como tal, de *parecer* una, a *serlo*, por medio del lenguaje, apreciándose, sutilmente, la importancia de la transformación en la obra del autor: “—Perdone si mi marido ha sido grosero por teléfono —se excusó la *bailarina* una vez que los tres se hubieron acomodado—” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2020, p. 136).

El arte tropélico del autor se consolida en ese juego entre lo posible y lo probable, como un pase de magia, pues, a medida que conocemos a Amelia Urales, advertimos sus coincidencias con otros personajes, uno de ellos, el de *Fat*. Este aparece en el segundo capítulo como la posible facilitadora del veneno con el que Pato ha decidido matar a su marido, *W*, quien la había sometido progresivamente a todo tipo de vejámenes. Del personaje de *Fat* sabemos que “Hizo un curso de aeróbic, obtuvo el título de monitora, y consiguió un cuerpo perfecto” (Orejudo, 2020, p. 79), según se nos cuenta, y que se casó con un hombre que había fingido ser y finalmente “no era psicólogo” (Orejudo, 2020, p. 81). Las coincidencias parciales, en definitiva incongruentes, pero *a priori* sugestivas, son ejemplares en relación con la idea de juego que las eutrapelias de Orejudo proponen. Como sucede en *Fabulosas*, el bucle ontológico no se soluciona nunca pero imbuje al lector en un terreno hipotético en el que varios caminos se presentan como posibles. A esto podemos sumarle otros guiños, como el hecho de que *Fat* y *Helga* no llegan a conocerse finalmente, por lo que la posibilidad de desambiguar las coincidencias de manera concreta entre aquella y *Amelia* queda en estado latente. Son varios los momentos en los que esta lógica se hace presente en la novela, aunque no podamos enumerarlos todos aquí.

#### 4.2.3. ARTIFICIOS DE UNA IMAGINACIÓN REFLEXIVA

El lector de *VVT* que realice una lectura pormenorizada —una *close reading*, al decir del *New Criticism* norteamericano— advertirá que el juego de ilusiones al que hemos venido haciendo referencia en relación con la eutrapelia se constata desde el comienzo de la novela y toma como punto de partida el propio discurso. Precisamente es el verbo *imaginar*, presente en la primera línea, el que “nos sitúa en el terreno de la posibilidad . . . ante la oscilación de lo real y lo posible, el texto y el referente” (Díaz-Navarro, 2007, p. 46-47). Esas formas verbales funcionarán en el texto como marcadores de una autoconciencia encubierta que nos introduce sutilmente en el territorio de la metaficción. Narra Orejudo (2020):

*Imaginemos* a una mujer que al volver a casa sorprende a su marido inspeccionando con un palito su propia mierda. *Imaginemos* que este hombre no regresa jamás de su ensimismamiento, y que ella tiene que internarlo en una clínica para enfermos mentales al norte del país. Nuestro *libro* comienza a la mañana siguiente, cuando esta mujer regresa en tren a su domicilio tras haber finalizado los trámites de ingreso, y el hombre que está sentado a su lado, un hombre joven, de nariz prominente, ojos saltones y alopecia prematura, que viste un traje azul marino y lleva sobre las rodillas una peculiar carpeta de color rojo, se dirige a ella con esta pregunta tan peregrina:

—¿Le apetece que le *cuente* mi vida? [el subrayado es nuestro] (p. 11)

Como se aprecia, la primera palabra con la que comienza la obra es “*imaginemos*”. Dicho verbo, con sus respectivas conjugaciones, aparece veintinueve veces a lo largo de la novela, una serie completa de *epifanías metaficcionales* de carácter discursivo. El narrador no empieza contando los hechos directamente, sino que nos sitúa como lectores en el espacio del ilusionismo y la prestidigitación, como si se tratara de un show de magia que estuviera a punto de comenzar y requiriese una suerte de pases introductorios. Así se expresa López Ribera (2011) en relación al narrador de *VVT*:

Explicita este proceso mental del lector al colocar ese *imaginemos* la cabeza de su narración. El narrador está llevando a cabo un juego metaliterario, al plasmar sobre el *pacto narrativo* mediante el cual el lector otorga, como en el juego, un *estatuto de verdad* de los hechos que está leyendo. (p. 103)

Pero sucede que, además de ese verbo, tenemos la mención explícita del soporte material de la obra, el “libro” y la alusión al acto de narrar (más frecuente, ciertamente, pero igual de ostensible) en la conjugación del verbo “contar” que también prolifera a lo largo de la novela: nunca inocentemente<sup>176</sup>. Esa aparente ruptura del simulacro no funciona en Orejudo, según lo dicho, como estrategia de distanciamiento, sino que, tal y como lo proponemos aquí, trabaja en favor de la historia reforzando el pacto de lectura mediante la unión entre autor y lector de la que habla Lens, referida en el capítulo anterior (3.5.4). También Maginn (2003) ha señalado esa virtud de Orejudo para “saber manejar el arte metafictivo de modo que siempre está al servicio del lector para complacerlo y acercarlo al texto” (p. 545).

Existen otros casos mediante de los cuales se manifiesta, sutilmente, la autoconcia, situaciones en las que el texto parece interpelarnos y expresar su condición discursiva a través de una digresión dialógica de parte del narrador extradiegético (1.8.). Esto se aprecia en la aplicación de ciertas convenciones retóricas que, aunque adoptan un formato que pudiera hacerlas parecer como *motivadas*, en realidad no lo son. Así sucede cuando presenciamos el paso abrupto de la primera pregunta del personaje de Sanagustín (citada arriba) a la recuperación del discurso del narrador extradiegético, que reflexiona sobre dicha interrogante: “Vaya pregunta. Al oírla, *nuestra mujer*, de aspecto más elegante y distinguido, mayor en edad, aunque menuda en estatura y, *como suele decirse en estos casos*, de semblante agradable y ojos vivarachos, se queda petrificada” [el subrayado es nuestro](Orejudo, 2020, pp. 11-12). Se advierte cómo con el uso del pronombre personal el narrador hace evidente su intento de incorporar al lector en la historia. Dirigiéndose al lector representado se enfatiza el pacto de lectura y la condición textual de aquello que estamos leyendo. Por otra parte, con el inciso final se apela a una costumbre retórica que refuerza aún más dicha

---

<sup>176</sup> Cuando preguntamos al autor por el propósito narrativo de ese tipo de referencias autoconscientes, se remitió a los orígenes de su carrera, no como escritor, sino como lector: “yo siempre notaba que me faltaba algo, me preguntaba quién está escribiendo, sentía que ahí faltaba un dato”. El autor también comentó que siempre tuvo “ese interés por contar el hecho de contar” (Anexo 2).

condición discursiva, poniendo a su historia dentro de una tradición y un conjunto de convenciones que sirven como una confesión autoconsciente solapada.

Tenemos también momentos en los que se da una fusión (ya comentada como posible) entre una epifanía intertextual y una metaficcional. Esto ocurre dentro de la narración metadieética de Martín Urales, quien al contarle a Helga Pato cómo fue su trabajo como basurero, describe a sus dos compañeros y para hacerlo se vale de un intertexto que evoca de manera ostensible la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, haciendo que una autorreferencia se convierta en marcador autoconsciente. Cuenta Urales: “me asignaron un camión y un par de compañeros, Paco Platero y el Gota. *Platero era pequeño, peludo, suave, tan blando por fuera que se diría todo de algodón, que no lleva huesos*” [el subrayado es nuestro](Orejudo, 2020, p. 58). El propósito de este recurso, amén de su veta humorística, parece evidente: “La cita forma parte del bagaje cultural tradicional, y hace que el lector sea consciente del hecho de estar leyendo, por lo que se ve obligado a insertarse en la metaficción” (Lozano, 2007, p. 295).

Comentemos un último artificio dentro del gran repertorio de recursos que presenta el autor en esta novela. Se trata de uno similar al que aplicara Reig en algunas de las obras analizadas (3.3.3 y 3.5.3.). Nos referimos a la estrategia que consiste en establecer una continuidad manifiesta, a nivel discursivo, entre el final de un capítulo y el comienzo del siguiente, propiciando un puente entre dos secciones que, amén de su conexión natural como partes de un todo, pertenecen a compartimentos diferentes. Así sucede cuando el narrador extradiegético recupera la voz cantante en la historia en el último párrafo del segundo capítulo, para luego suspender su narración, pero mediante el uso de los dos puntos, que, como tales, anuncian una síntesis de su discurso, la que no llega sino dos páginas más adelante, con el comienzo del capítulo siguiente, que debe entenderse como su continuación. Dice Orejudo (2022): “Ahora volvamos al tren e imaginemos que Helga Pato abre la carpeta roja de Sanagustín . . . Imaginemos que sus ojos no encuentran lo que buscan, sino que tropiezan con una palabra que enseguida llama su atención:” (p. 95). Al final abrupto del capítulo le sigue, en la página siguiente, el título del capítulo próximo, que nos lleva al primero de

los relatos de la carpeta de Sanagustín/Urales hallada por Pato en el tren. (Coprofilia) (p. 97). Este artificio hace ostensible la figura del autor representado y su rol de zurcidor de las historias que la novela nos cuenta, su función de organizador de la *dispositio* narrativa, y con ello, la confesión encubierta, pero explícita (según nuestro modelo) de que estamos frente a un texto.

#### 4.2.4. DESOCUPADO LECTOR: OCIO Y METALITERATURA

Analicemos ahora algunas manifestaciones de reflexividad que representan una nueva forma de conexión intertextual con la obra de Cervantes y que sirven como estrategia para propiciar otro tipo de raigambre, no ya en relación exclusiva con las *Novelas ejemplares*, sino también con el *Quijote* y con la presencia de algunas de las convenciones del mito quijotesco estudiado por Pardo —ya expuesta aquí en otros apartados (3.7.3.)—, que dan a ciertos episodios, por la centralidad del elemento autorreferencial, un carácter plenamente metaliterario. Con esto, Orejudo parece enfatizar la importancia de su estrategia eutrapélica, que intenta promover la fascinación del lector por el acto mismo de la fabulación creadora, que parece tener en casi todos los personajes de *VVT* un denominador común: el ocio.

Aunque en principio podría tomarse como una manifestación anecdótica de reflexividad, creemos que representa una suerte de homenaje encubierto a la figura de Cervantes como narrador, pero también un modo de teorizar de manera sutil sobre su teoría eutrapélica a través de la literatura, ya que, como expusimos en las secciones anteriores, esta tiene como finalidad primaria la recreación, la que, a su vez, se encuentra estrechamente ligada al ocio como motor creativo, como una necesidad humana presente en la propia teoría cervantina. El autor ha destacado en el estudio de las *Novelas* la importancia del ocio, incluso como condición indispensable para el acto mismo de la lectura. Así se aprecia en la cita que Orejudo recupera de Cervantes en su

prólogo a las *Novelas ejemplares* (tan solo un año después de la publicación original de VVT)<sup>177</sup>:

Si yo escribiera cien novelas, cien veces mandaría reproducir estas palabras de Cervantes en la portada . . . ‘Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras . . . porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; *no siempre se asiste a los negocios*, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido *espíritu descansa*. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines’. [el subrayado es nuestro] (2001, p. 8)

Parece clara la relación entre la obra creativa y la crítica de Orejudo, advirtiéndose más de un punto en común entre el narrador y el filólogo. En los dos universos se plasma lo que podemos considerar su *ars poetica*, en ocasiones fusionando ambas facetas, pues, como nos recuerda Stam (1992): “Literary criticism is intrinsic to the fictional world of the self-conscious novel” (p. 154).

Si debemos señalar momentos puntuales en los que la presencia del ocio se constata en la novela, esto ocurre de manera más o menos parecida en la historia de diversos personajes. El segundo de los casos clínicos contenidos en la carpeta de Sanagustín/Urales, “Depresión postesquizofrénica” (Orejudo, 2020, p. 101), que trata de la mencionada transformación de la *mujer/perra*, deja en claro la incidencia del ocio como disparador de la historia, ya que aquella mujer comienza la relación que acabará desencadenando su metamorfosis porque “no tenía nada mejor que hacer” (Orejudo, 2020, p. 102). También el Sanagustín apócrifo esgrime un pretexto similar al anterior cuando intenta explicar los motivos que lo llevaron a buscar la dirección exacta de la casa descrita en las cartas de Amelia Urales, justificándose: “Como no tenía nada mejor que hacer” (Orejudo, 2020, p. 37). A estos, podemos sumarle la situación de la propia Helga Pato, quien, al regresar de haber internado a su marido, se encuentra con Urales/Sanagustín. Se presenta así, como una de las *ventajas de viajar en tren*, la

---

<sup>177</sup> Como complemento a esta idea recuérdese el célebre vocativo del prólogo del *Quijote* (1605), “Desocupado lector”, para afianzar aún más este vínculo.



disponibilidad que el fabulador encuentra en su interlocutora, tan ociosa como él y necesitada de una forma de *pasatiempo*, “porque el viaje hasta Madrid es muy largo” (Orejudo, 2020, p. 12). Con esto, se evidencia otra conexión con el arte eutrapélico cervantino, la presencia de la recreación que la narración representa como forma de entretenimiento para ocupar (habitar) el tiempo.

Pero de todas las historias que involucran al ocio como principio motor, la que más nos interesa por su vínculo metaliterario es la del personaje de Gárate — protagonista del tercero de los casos que se encuentran en la carpeta del falsopsiquiatra—, quien destaca su “ocio ocasional”, así como su “ocio perpetuo” (Orejudo, 2020, p. 110), a lo que podríamos agregar su *ocio forzado*, dada su frágil condición de salud: “Yo nací en una ribera y la humedad reblandeció mis huesos obligándome a guardar cama los primeros veinte años de mi vida” (Orejudo, 2020, p. 109). Debido a esta situación, lo que podría denominarse como la *educación sentimental* del protagonista se construye enteramente a partir de una base ficticia que estimula la fascinación del personaje por todo tipo de historias. La propia descripción de su caso lo expone como un individuo que *cree* estar enfermo: “Trastorno paranoico de tipo somático. Ideas delirantes sobre el padecimiento de enfermedades congénitas o defectos físicos. El paciente presenta flexibilidad cérica y sudoración. Inseguridad” (Orejudo, 2020, p. 109). Dicha credulidad resulta singular, ya que, como afirma López Ribera (2011), lo hará presa de un conocimiento meramente teórico de la realidad, a saber, ficticio, según lo dicho, resultando “Un personaje [que] construye una imagen ideal del mundo que le rodea a partir de la lectura de una obra de ficción” (p. 100): su propia vida. Su delicado estado de salud y su consiguiente reclusión forzada lo obligan a construirse un mundo paralelo cuya base está enteramente construida de ficciones literarias, televisivas y cinematográficas. Dice el narrador autodiegético, parodiando el *bildungsroman*:

Estos veinte años del principio de la vida, los que forjan el carácter y predicen la conducta futura, esos que aparecen glosados en la vida nueva y pija de Pedrito de Andía o en la alegre algarabía de *El Jarama*, éstos, me los chupé yo yacente . . . Mis experiencias fueron siempre fingidas y ajenas, catarsis que sacudió mi espíritu

embebido durante la lectura o hipnotizado frente a la pantalla del televisor . . . también encontré deleite en las ficciones pornográficas que me suministraba en formato vídeo el prestador social sustitutorio. Y así, este niño caracol se hizo una idea del mundo y del maravilloso universo del amor. (Orejudo, 2020, p. 110)

A las referencias a la obra de Sánchez Mazas o Sánchez Ferlosio se van acumulando otras muchas. Esta descripción de los años de formación del protagonista pone en conocimiento del lector una advertencia de naturaleza autorreferencial, ya que, de manera irónica y humorística, a través del manejo de la eutrapelia para la parodia genérica, se previene al lector de los peligros de una vida cuyo sustento emocional se construya pura y exclusivamente a través del espejo de la ficción.

Es palmario para el caso de este personaje el vínculo anunciado con la obra que mejor plantea el conflicto entre realidad y ficción: el *Quijote*. Tal es así que el protagonista del relato, al narrar la historia de su *primera salida*, va dando cuenta de una serie de situaciones que ponen de relieve la reflexividad mediante los juegos discursivos empleados por el autor. Esto sucede cuando el personaje narra su imaginario viaje a París:

En los ratos de ocio ocasional que lograba escamotear al ocio perpetuo de mi vida, volaba mi imaginación pensando qué haría si alguna vez abandonaba aquel estado mucoso e invertebrado. Y resolvía ir a París, sentarme en los cafés donde se alumbraron entre risas las vanguardias, y recorrer las calles que oyeron las arengas sartrianas y sirvieron de escenario a la hermosa película de Bertolucci. En París debían de palpitar las experiencias vitales. (pp. 110-111)

Lo único que se desprende como evidente de ese relato es la confusión de los niveles ontológicos que este demuestra a través del personaje, quien, indirectamente, acusa a las ficciones de haberlo *malformado*. Al igual que sucede con algunos de los personajes de Reig, en Orejudo también se expresa una reacción paradójica de parte de

los actantes, que se enfrentan, subrepticamente, con el *mundo real*<sup>178</sup>. Así pues, se queja Gárate, dada su decepción:

La vida real me pareció mucho más monótona, monocorde e insustancial que esa otra vida que reflejaba la literatura . . . Así como los personajes de una buena novela usan registros verbales diferentes, yo pensaba que cada persona hablaba de un modo marcadamente distinto, y que una conversación, como las discusiones de las novelas, era un corredor de voces entremezcladas, que se contaminan las unas de las otras, formando una especie de caleidoscopio verbal. ¡Qué decepción! En la vida real casi todas las personas hablan como en el telediario, o peor. (Orejudo, 2020, p. 111)

No son desacertadas las palabras de López Ribera (2011) al calificar al narrador/personaje de esta historia: “El protagonista de este capítulo podría considerarse un ‘quijote’ del siglo XXI. Un personaje que configura su perspectiva vital a partir de los libros, los cuales, inevitablemente, acaban traicionándolo” (p. 101). Se hace más que ostensible la presencia del *síndrome quijotesco* propuesto por Pardo (2019), uno de los componentes centrales del mito homónimo estudiado por el crítico, el cual puede aplicarse para describir al personaje de Orejudo en este punto, pues la confusión entre literatura y vida (y viceversa) es más que patente.

Probablemente el mayor contraste entre niveles ontológicos ocurra en uno de los episodios más cómicos de la novela, en el que la distancia entre el proceder del personaje, alimentado únicamente por un material ficticio, se da de bruces contra la realidad, justo al momento de tener su primera experiencia sexual, en la que el juego de claroscuros resulta fundamental:

Cuando, tumbaditos en la cama, descubrí a Rosa, no encontré las grandes tetas de las heroínas del porno, sino un pecho sumido y tristón . . . Rosita no se lanzó como aquellas mujeres de la ficción . . . a succionar mi pene, sino que se tumbó indolente, coja y bocarriba. Y yo no sabía qué hacer; porque en las revistas lo hacían todo ellas. Nada hubo, por tanto, de aquella actividad frenética de la ficción, y tampoco gritó con aquellos alaridos que a mí me resultaban tan familiares.

---

<sup>178</sup> Compárese las opiniones del personaje con las del vaquero Spunk McCain de la novela de Reig *Sangre a borbotones* (2002), estudiada en el capítulo anterior (3.4.3.) y su idéntica desilusión para con el *mundo real*.

Y lo peor de todo fue cuando me llegó el momento de la eyaculación. Hice lo que había visto hacer tantas veces a los profesionales del sexo: saqué mi pene y lo llevé hasta su boca, tratando de vaciarme en el interior de la misma con toda mi buena intención. Me sorprendió su reacción. Se incorporó escupiéndome. Empezó con arcadas y terminó vomitando allí mismo, encima de las sábanas. Decir, no dijo nada. Se enjuagó la boca, se vistió y se fue. (Orejudo, 2020, p. 116)

Con este último ejemplo queda evidenciada la radical oposición entre la realidad y las creencias del personaje, basadas enteramente en la ficción, que lo someten a situaciones quijotescas, dejándolo en ridículo por su incapacidad para adecuarse al mundo *real*. Baste con destacar el omnipresente manejo de la ironía del autor como una de las marcas de estilo más reconocibles, aquí puestas al servicio de la autorreferencialidad y el humor, contruidos a partir de la excesiva e inadecuada imaginación del personaje.

#### 4.2.5. CONFUSIONES ENTRE LOS MUROS DE LA LITERATURA

La forma en que Helga Pato lleva adelante su carrera resulta interesante a los efectos de la reflexividad, pues, así como el personaje de Gárate confundía realidad y ficción, el de la editora (Pato) confunde (como si se tratara de una autoficción), la tríada autor, narrador y personaje, como se nos cuenta al comienzo del capítulo segundo: “Ella creyó que se casaba con su autor favorito, pero en realidad se había enamorado del narrador, y se casó con un personaje” (Orejudo, 2020, p. 66). Con esto, Orejudo plantea el mentado problema de las fronteras de la ficción, pero también una cierta reflexión introvertida —pero extramural—, pues, se ocupa del (mal) funcionamiento de la literatura en la vida de la protagonista, de su actividad como (mala) lectora y editora, de los asuntos atinentes al modo de desempeñar su oficio, ejerciendo un oportunismo que la lleva a fantasear con la inclusión de propaganda comercial insertada en las novelas que edita, descartando las que “no dejaban ni un resquicio para la publicidad” (Orejudo, 2020, p. 69) y aquellas

. . . falsamente reflexivas, que no llegaban a ninguna parte, que daban vueltas y vueltas para deleite del lector a una anécdota más o menos trivial, más o menos original, hasta

que se paraban en el mismo punto del que habían partido sin una maldita pausa para la información comercial. (Orejudo, 2020, p. 69)<sup>179</sup>

Así sucede con la novela de Ander Alkarria, *Lobotomía*, de la que la autora solo destaca su potencial económico, su valor en tanto que negocio, lo que representa una evidente crítica implícita del autor al sistema de valores del mundo editorial —según lo visto en el capítulo segundo (2.8.1.)—, ironizando sobre el propio *modus operandi* de este gremio. La comunicación de la editora con el autor (ayuna de toda puntuación), en la que aquella plantea las ventajas publicitarias de lo que no está escrito, resulta doblemente irónica, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

. . . qué más da cómo sea la vida la gente te paga para que la imagines ya sé que tú no escribes para vender eso por descontado pero no está de más hablar de ventas que sepas que las editoriales se están peleando por ti sí por ti que me están poniendo mucho dinero sobre la mesa por LA OBRA el único inconveniente es que es muy fragmentaria que hay mucho espacio en blanco y que no amortizan el papel el papel se ha puesto carísimo . . . te preguntará cómo pues te lo voy a decir incluyendo anuncios de publicidad entre los fragmentos sí has oído bien incluyendo publicidad información comercial la idea no se me ha ocurrido a mí se le ha ocurrido a una empresa de marketing que está entusiasmada con LA OBRA te das cuenta LA OBRA es tan buena que quieren comprar no sólo el negro sino también el blanco eso sí que es subversivo (sic) (Orejudo, 2020, pp. 73-74)

Con estos pasajes que satirizan la industria editorial y el criterio de los editores Orejudo se expresa en consonancia con ciertos críticos contemporáneos, como es el caso de Gullón (2004), quien alude a la imposibilidad de estudiar la literatura contemporánea sin considerar el influjo del comercio que “apuesta por esterilizar el texto literario y convertirlo en un mero soporte para la transmisión de ideas e información con fecha de caducidad” (p. 175)<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Esta descripción se asemeja, como se verá más adelante en el apartado sobre *Grandes éxitos*, a la que hace Orejudo del estilo de Javier Marías, lo que bien pudiera considerarse una crítica encubierta a ese tipo de digresiones elípticas tan frecuentes en las novelas del autor de *Tu rostro mañana* (2002).

<sup>180</sup> En un breve texto publicado el mismo año que el libro de Gullón —*Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004)— y con un título más que similar —*Los mercaderes en el templo*—, el escritor y editor Javier Azpeitia ironizaba sobre el progresivo avance de las bibliotecas de pago y la posibilidad de que “autores y editores por turno, en orden alfabético, en una especie de taquilla a la entrada de las bibliotecas” cobrasen

Al tema de la proliferación de los editores *bestselleristas* (según lo terminología del mismocrítico), debemos sumarle otro caso satirizado en la novela, que tiene que ver con el mundo editorial, con la industria y la selección de temas y géneros para la conformación de su catálogo comercial. Este tiene lugar con el profesor Montoro, director de tesis de Helga Pato, quien cree haber descubierto en los poemas de Garcilaso las huellas de “la indecente secta de los anagramáticos” (Orejudo, 2020, p. 92) y pretende que su antigua alumna lo ayude a desentrañar toda una suerte de enigmas que también aluden a una conspiración que solo él percibe. Se trata de una evidente crítica al oportunismo del mundo editorial y al éxito de ventas que ese tipo de literatura, basada en teorías de la conspiración, representa hoy en día, y que estaba comenzando cuando se publicó la novela de Orejudo. Pensemos en cualquiera de los títulos de Dan Brown o incluso en la saga de novelas de Carlos Ruiz Zafón.

Si debemos hacer otras referencias al oportunismo de los editores, hay que destacar también el momento en que Helga Pato descubre los relatos de Martín Urales que aquel ha dejado (acaso intencionalmente) en el viaje en tren que compartieron. Estos relatos obsesionan a Pato y la hacen emprender un proceso de investigación casi detectivesco en el que termina hallando la casa descrita por su interlocutor en sus historias. Dado el hallazgo, lo que sigue es esperar a que el desaparecido (falso)psiquiatra aparezca por allí. Todo esto, *a priori*, con el fin de poder obtener un rédito económico con su publicación: “—Me gustaría representar ese libro sobre la esquizofrenia del que me habló en el tren —le cortó Helga—. Creo que podríamos ganar mucho dinero” (Orejudo, 2020, p. 148). Sin embargo, de estas reflexiones de índole extramural que ponen el énfasis en el mundo editorial se desprenden otras que trascienden dicha esfera y expresan un deseo que, por un lado, puede entenderse como una simple conducta de un lector obsesivo, fetichista, como sostiene la propia Pato, pero, por otra parte, puede verse como un anhelo que consiste en corporizar la

---

ingreso a los lectores, en una denuncia incardinada con el libro del primero, más que evidente en la actitud mercantilista del personaje de H. Pato.

literatura a través de la figura del autor, conectando el mundo de la ficción con el de la realidad. Así le sucede a la editora cuando se instala día tras día en la mesa de un bar, haciendo guardia frente a la casa de Urales/Sanagustín, esperando su aparición para poder finalmente hacerle su propuesta de publicación. Pato se pregunta si es solo codicia lo que la lleva a tener esa conducta, hasta que logra hallar una respuesta: “Soportaba la lluvia, el viento y el frío por la necesidad fetichista y enfermiza de que hubiese un ser humano detrás de las palabras” (Orejudo, 2020, p. 144).

Como último punto podemos mencionar la evidente mofa a la labor de cierto tipo de crítico literario que (como Pato, siendo juez y parte) elabora una reseña de los libros que ha editado, ateniéndose a todos los elementos paratextuales, priorizándolos por encima del propio contenido de la obra, como sucede con la novela de Alkarria, de la que se dice, con ironía cáustica por parte de Orejudo, que la crítica literaria se despachó “con la hondura, el rigor y la sensibilidad que caracterizan su lúcido discurso” (Orejudo, 2020, p. 75), lo que evidencia una denuncia encubierta de la endogamia manifiesta en los grandes medios, en los suplementos culturales contemporáneos, como se aprecia en el siguiente ejemplo de opinión de un pseudo-crítico literario:

El libro de Ander me ha gustado mucho. Trata de un chico joven que escribe guiones de las cosas que pasan en el telediario, en los partidos, etcétera . . . También me ha gustado porque pone entre los capítulos como si dijéramos unos anuncios de publicidad que te pueden servir a lo mejor porque quieres comer una pizza que te apetece y no encuentras en ese momento el teléfono y vas al libro y lo encuentras y mientras esperas la pizza pues lees un cacho. El lenguaje que utiliza es muy rico y variado abundando los nombres comunes o sustantivos, los adjetivos calificativos y los verbos como mirar, decir, pensar, etcétera, por ejemplo. También me ha gustado la foto que pone, aunque parece mayor de lo que dice. (Orejudo, 2020, pp. 68-70)

Sobre este pasaje también se ha expresado Maginn (2003), quien sostiene que tal procedimiento aplicado en *VVT* “es una crítica humorística y aguda del mercantilismo que para muchos escritores y críticos españoles ha empobrecido la literatura contemporánea” (p. 548).

#### 4.2.6. LA REALIDAD: ESA FICCIÓN VEROSÍMIL

Un denominador común de las novelas de nuestro tándem de autores, trabajado de manera iterativa por Orejudo, se halla en la constante reflexión sobre las fronteras mismas de la ficción y su relación con la realidad extraliteraria. Si en la obra de Reig observamos un muestrario amplísimo del repertorio de estrategias ficcionales que ponen en primer plano el debate y la influencia recíproca entre ambos planos, en la de Orejudo el narrador parece dejar en evidencia ciertos vacíos, zonas grises o instancias en las que se produce un cortocircuito, un ruido en el discurso narrativo. De este modo el autor propicia la reflexión en torno al funcionamiento del aparato ficcional, ya sea a través de estrategias autoconscientes de diverso calado, que van desde las manifestaciones encubiertas más sutiles hasta otras que parece imposible pasar por alto, por ejemplo, mediante comentarios en los que se tematiza la incidencia de una noción clave, transversal al asunto, como lo es la de la verosimilitud.

El manejo y teorización que Orejudo hace del concepto de verosimilitud parece dar lugar a que este tenga un funcionamiento *ad hoc* dentro del particular universo de sus novelas. Como sostiene López Ribera, la obra “Es una reunión de situaciones y personajes que terminan creando una pseudo realidad . . . Pero en ningún momento la novela se postula como trasunto de la realidad. Es una realidad en sí misma. Es un mundo” (2006). Ese universo autónomo de las obras de Orejudo pone en entredicho en VVT —como en ninguna otra de sus novelas— la adhesión completa a un tipo determinado de mimesis de naturaleza *representacional*, así como a una lógica causal de los acontecimientos narrados, entendida según los postulados de un pacto de lectura netamente realista. No queremos proponer aquí la idea de que la novela en su totalidad se deja describir a través de las convenciones de un pacto de lectura antirrealista o, según nuestro modelo, *antirrepresentacional*, pues no toda la obra suscribe las convenciones de una metaficción subversiva (1.9.2.), pero sí es posible sostener que Orejudo se sirve de ciertas estrategias disruptivas que, además de funcionar como claras epifanías que evidencian el carácter de artificio del texto que leemos, susciben un tipo de mimesis particular, *altermimética*.



Al cometer intencionalmente un acto de inverosimilitud se evidencia una transgresión del pacto representacional, sin que por ello podamos afirmar que la novela en su totalidad funcione reactivamente contra aquel, sino que estamos, más bien, ante una significativa excepción. Sin embargo, si bien un solo acto no es suficiente para sostener que nos encontramos ante una obra completamente subversiva, sí nos basta para proponer que con ello Orejudo (2020) cuestiona las fronteras de la ficción a través del propio pacto de lectura, como se aprecia en el mencionado fragmento de la muerte (1) y resurrección (2) del personaje/narrador:

1) La muerte viene siempre a destiempo, y en ocasiones se convierte además en un acontecimiento absurdo y cómico que nos haría reír si no fuera por lo que tiene de irremediable. Martín, por ejemplo, estaba entusiasmado y después estaba deshecho, convertido en un montón de ceniza que la funeraria municipal trasladó al Anatómico Forense en una bolsa de basura, por si no fuera suficiente esperpento haber muerto carbonizado en la cumbre de un ingente montón de mierda. (pp. 149-150)

2) En el tren volvió a encontrarse con Martín Urales. No parecía muerto. Tenía muy buen aspecto. Vestía con elegancia un traje gris, una camisa asalmonada y corbata de lazo. Llevaba sobre sus rodillas una carpeta de color verde, semejante a la que había olvidado en ese mismo tren semanas atrás, que parecía proteger con unas manos huesudas, pero al mismo tiempo delicadas, en las que Helga no había reparado todavía. Sus ojos grandes y pardos la miraban limpiamente y con franqueza.

—No esperaba volver a verlo —confesó Helga tratando de aparentar normalidad—. Pensé que estaba muerto.

—Es natural. Le ha pasado a mucha gente; pero no le dé más importancia. Son las ventajas de viajar en tren. ¿Le apetece un poquito de conversación? (p. 151)<sup>181</sup>.

Este tipo de acción narrativa podría enmarcarse dentro de una clase de reflexividad propia de esas novelas que García (1994) ha denominado como *desrealizadoras*, “en las que el narrador rehúye de la mimesis deliberadamente. No busca convencer por el principio de verificabilidad, al contrario, declara la

---

<sup>181</sup> Aunque anecdótico, no deja de resultar interesante para el tema de la verosimilitud el giro *metaficcional* que tiene la secuencia en su adaptación cinematográfica (Aritz Moreno, 2019) en la que la reaparición es llevada a cabo por el actor que representa al Martín Urales metadieético (Luis Tosar) que construye el personaje en sus narraciones, y no por el que representa al Urales/Sanagustín como personaje/narrador metadieético de la historia (Ernesto Alterio). Con respuestas como esta del Urales redivivo, Orejudo parece plasmar el ya mentado concepto de *sprezzatura* que abordaremos con mayor detenimiento más adelante, diciéndonos entre líneas algo que nos recuerda a lo dicho por el protagonista de Paolo Sorrentino en su premiada película *La grande bellezza* (2013): “in fondo é solo un trucco” (2:12:39).

ficcionalidad de los sucesos relatados” (p. 20). En dicha reaparición se confirma lo que el propio autor anticipaba, de manera encubierta, a través de la autorreferencia al “Coloquio de los perros” y a la profecía de la Bruja de Cañizares en una de las cartas de Urales que citamos al comienzo (“Volveré en mi forma verdadera”), dotando de cierta circularidad a su novela. Con la aplicación del recurso de la resurrección, Orejudo explicita su desafío a las convenciones del pacto tradicional de lectura. Cuando lo consultamos respecto al uso de dicha estrategia específica en la novela, el autor argumentó: “Bueno, para ese caso puntual fue que me puse a pensar: ¿qué es lo único que la verosimilitud tradicional no admite? Precisamente eso. Dónde mejor que en *Ventajas*, que es la historia de una lectura, puede ocurrir eso” (Anexo 2). Sucede que esta misma postura parece justificarse internamente en la novela por el propio personaje de Urales, quien elabora una digresión en torno al asunto: “la verosimilitud me aburre. ¿Para qué tanto esfuerzo en parecer real si todo el mundo sabe que no es más que un libro?” (p. 148). La nueva alusión al soporte (al libro) puede tomarse como un sutil guiño autoconsciente, sobre todo si tenemos en cuenta que ya ha habido, desde el comienzo de la novela, referencias semejantes.

De la reaparición del personaje de Urales podemos extraer otras deducciones. Al igual que lo dicho por Lozano (2007) de *Fabulosas*, Maginn (2003) también da cuenta del carácter inasible de la espiral ontológica en la que nos introduce Orejudo con este tipo de acciones, argumentando que “cuando el lector trata de dominar el significado de los signos de este texto no es capaz de agarrarlo porque se desliza y se muda constantemente” (p. 549)<sup>182</sup>. El autor ironiza sobre dicha noción, cuestionando los cimientos de la lógica narrativa tradicional, haciendo de la mentada circularidad (como se aprecia en el reencuentro de los personajes en el tren) un bucle sin salida<sup>183</sup>. A

---

<sup>182</sup> A este respecto el autor explicó en una entrevista en relación a la génesis de VVT que el primer título de esta era Selva, y que tenía por objetivo primario la consolidación de “una novela con muchas voces entremezcladas, muchas historias cruzándose y contaminándose”, y que también ha asumido que “El resultado . . . es una narración que provoca incertidumbre” (Orejudo, 2004).

<sup>183</sup> La misma Maginn (2003) sostiene que existe un paralelismo entre la estructura de la novela y la patología adjudicada al personaje de Urales de Úbeda: “La dinámica textual otra vez sigue la dinámica psíquica: la compulsión a repetir, uno de los síntomas más característicos de la neurosis, funciona en la

nuestro entender, a diferencia de lo que sucede con *Fabulosas*, en VVT diversas *dominantes* (premoderna, moderna y posmoderna) fusionan sus horizontes paradigmáticos, lo que tematiza indirectamente los postulados de las nuevas corrientes de pensamiento al respecto<sup>184</sup>.

Si la verosimilitud se afianza en una suerte de tríada constituida por el estatuto de verdad que una obra desarrolla, por el cultivo de la noción de credibilidad (sustentada en una ley interna de probabilidad) y por la ya célebre dependencia del principio de *suspensión de la incredulidad* de parte del lector, sin lugar a dudas el espacio que ocupa la mentira (o su representación) en una obra como VVT tiene un influjo directo en la construcción (o *deconstrucción*) de lo que se entiende por verosímil. Si la ficción depende de la verosimilitud, Orejudo deja en claro, a través de una noción particular del concepto (*intensional y eutrapélica*, según nuestro planteo), que también lo hace de la mentira. Esto se aprecia en reiteradas ocasiones, como las que introducen un elemento espectacular de tal magnitud, que parecen desactivar la capacidad de asombro del lector, y con esta, su credibilidad. Esto sucede en relación a los acontecimientos narrados en torno al contexto bélico de las aventuras del personaje de Urales y el descubrimiento de una red de pronografía infantil. A este respecto, aplicando la noción de *pantalla total* de Baudrillard, Díaz-Navarro (2007) sostiene:

. . . la contaminación de lo irreal de los simulacros hace que ya el horror real pierda no solo su capacidad de impacto sino también su realidad. El lector se ve empujado en un vaivén entre la verdad y la burda patraña, y todo pierde credibilidad. (p. 49)

Con esto, Orejudo parece querer alertarnos, como en muchas de sus novelas — como Cervantes—, de los peligros que encierra el confundir realidad con ficción,

---

novela como patrón narrativo” (p. 548), hecho que podría relacionarse con la recursividad autorreferencial a nivel de reflexividad.

<sup>184</sup> Sin parar mientes al respecto, pues la bibliografía es amplia y no forma parte del objetivo de esta tesis, son emblemáticos a la sazón los textos de Nicolás Bourriaud o Jason Ananda Josephson, *Radicante* (2011) y *Metamodernism: The Future of Theory* (2021), respectivamente. Podría agregarse una temprana acepción como la de *neomodernidad*, formulada por Gonzalo Navajas en su obra *Más allá de la posmodernidad* (1996).

incardinado en este sentido con una metaficción *pre-moderna* que distingue claramente dichas fronteras ontológicas, pero por otro, más cercano a las prerrogativas posmodernistas, parece decirnos que muchas veces el flujo de la ficción es el que puede llegar a dar sustento a la realidad. Esto sucede con las cartas que Martín Urales envía a su padre, haciéndole creer que se encuentra en la ex Yugoslavia, en una misión de paz, como el héroe de guerra que aquél soñó para su hijo: “Mi hermano piensa que si hubiera prolongado la ficción, mi padre hoy viviría todavía” (Orejudo, 2020, p. 48). Queda en evidencia el complejo vínculo entre mentira, ficción y verosimilitud, pues, en definitiva, para este caso “era la ficción de la vida de su hijo y no la realidad la que mantenía vivo a su padre” (Maggin, 2003, p. 546). En un mismo párrafo Orejudo argumenta a favor y en contra de la ficción, alertando al lector de sus peligros, mas señalando también sus atributos, como si de una espada de Damócles se tratara: “una mentirijilla le llevó a otra y todas . . . juntas le obligaron en un momento dado a desalojar su verdadera vida y a adoptar los ropajes de una vida fingida, que acabó resultando más densa que la real” (Orejudo, 2020, p. 46).

Merece la pena hacer unas últimas consideraciones en torno a la noción de verosimilitud que hemos venido manejando, pues en las palabras del propio narrador puede hallarse el sustento a nuestra propuesta. Dice Orejudo (1997):

En sus *Novelas ejemplares* [Cervantes] demostró que los episodios en una obra de ficción no resultaban verosímiles por su relación con la experiencia del lector, sino que podían hacerse verosímiles desde el interior de la obra si se jugaba de modo adecuado con los elementos propios de la ficción (p. 33).

A través de todos estos ejemplos se ha hecho patente cómo el autor se ha mantenido fiel a su noción cervantina de la eutrapelia como prestidigitación narrativa, pero permitiéndose, a su vez, resemantizar el concepto al dotarlo de las variantes propias de una actualización de las estrategias narrativas posmodernas. Según lo visto, como lo apunta Maginn (2003) del personaje de Sanagustín/Urales: “es su arte de contar historias el que seduce a Helga y al lector a seguir escuchando/leyendo” (p. 546). Por ello, el virtuosismo del personaje como fabulador, la fascinación que despierta su don,

son formas de convalidar la verosimilitud por encima de su credibilidad, o de su estatuto de verdad, y con ello, de exponer implícitamente su propia teoría (eutrapélica) de la narración.

#### **4.3. *Reconstrucción, metaficción e identidad: tras la sombra de Miguel Servet***

La novela *Reconstrucción* (2005) supuso un giro de gran magnitud en relación a las publicaciones anteriores de Antonio Orejudo. Al día de hoy, dentro de su bibliografía, sigue siendo particular, pues, a nivel crítico, no pasa de las habituales reseñas en periódicos o blogs que en su momento orbitaron en torno a lo que suponía una novedad editorial. No hay artículos, capítulos de libros, ni texto crítico de cierta profundidad en relación con la novela, exceptuando algunas observaciones del mentado López Ribera, el único filólogo que ha escrito un estudio íntegramente dedicado a la obra de Orejudo, aunque no incluye las últimas novelas del autor.

Hasta la publicación de *Reconstrucción*, Orejudo se había ido labrando una fama más que merecida de renovador de la prosa española: su originalidad, su manejo del humor y la ironía, así como la reinterpretación personal de recursos propios de la postmodernidad puestos al servicio de la recuperación de una línea de la tradición literaria son algunos de méritos que nos permiten calificarlo como el heredero cervantino por excelencia dentro de su generación. Sin embargo, con *Reconstrucción*, sin abandonar su estilo —más bien afianzándolo—, Orejudo toma una decisión audaz, la de ya no solo coquetear con ciertos elementos constitutivos de la novela histórica, como hiciera de un modo *sui generis* en *Fabulosas*, sino también, a su manera, de escribir una.

La novela del autor deconstruye los cimientos de la novela histórica tradicional con herramientas que se van reconociendo como señas de identidad del escritor, a saber, el juego eutrapélico, la problematización de las fronteras entre lo real y lo ficticio, así como una afición por el enigma cada vez más ostensible. A esto debemos sumarle las estrategias aplicadas a la *mise en place* de aquellos temas, casi todas de gran

interés para los objetivos de esta tesis por situar la reflexividad en primer plano. Hablamos de anacronismos que apuntan a los procedimientos de la *metaficción historiográfica*, de marcadores metaficcionales que en el relato funcionan como *epifanías* de su condición de constructo, pero también de muchos otros fragmentos en los que la autorreferencia alcanza un lugar de privilegio y, por tanto, la novela se torna eminentemente metaliteraria. De estos procedimientos, tiene un lugar de privilegio la intertextualidad, cuando advertimos que varios episodios son narrados de manera muy cercana a la reescritura de obras como *Castellio contra Calvino* (1936) de Stefan Zweig. También se constata el influjo evidente —y confeso— de las obras completas de Miguel Servet editadas por Ángel Alcalá (2007), aludidas de manera encubierta como si de hagiografías de teólogos de la época se tratara. Estas referencias, precisamente, resultan fundamentales para el conocimiento en profundidad de un contexto muy especial: la Europa de las reformas religiosas y sus consecuentes persecuciones por parte de las distintas Inquisiciones (católica y protestante), de las que Orejudo se encarga de exponer parejas crueldades.

A las estrategias mencionadas podemos sumarle una de carácter metasemiótico que resulta fundamental para el desarrollo de la trama de *Reconstrucción*: el dilema sobre la función de la lectura. En la novela se debate, a partir del aparente perjuicio que la invención de la imprenta supuso para el clero, toda una serie de temas que funcionan como manifestaciones extramurales al quehacer literario, como el mundo de la mentada imprenta, el de la edición de libros, el acceso a la lectura o su libre interpretación de *La Biblia*. Estas cuestiones hermenéuticas resultan fundamentales al momento de estudiar la novela, pues dirigen el debate hacia el poder de la imprenta como medio difusor de ideas que conspiran contra los intereses del dogma eclesiástico.

La novela de Orejudo, que podría haberse titulado de manera desafortunada como *A la caza de Miguel Servet*, profundiza en un género hasta ahora solo esbozado dentro de la historia de sus novelas: el criminal. Es verdad que personajes como el profesor Homero Mur, de *Fabulosas*, o Helga Pato, en *Ventajas*, se encargan de hacer sus propias averiguaciones para desvelar ciertos enigmas más o menos turbios, pero no

podemos calificar a ninguna de las anteriores obras como criminales, mientras que para *Reconstrucción* el adjetivo resulta más oportuno.

Si hemos de resumir la trama de la novela, podemos decir que al comienzo de la lectura nos encontramos con la figura de Bern Rothmann, un clérigo católico que, no obstante, acaba animando, con sus textos y oratoria, una revolución anabaptista. Estamos en la ciudad de Münster, a mediados del siglo XVI. En la segunda parte de la obra, enmarcada entre Lyon y Ginebra, habiendo pasados los años, Rothmann ha dejado de lado sus tiempos de rebelde y también su antigua identidad, trocando su nombre por el de Joachin Pfister, un orfebre de tipos para imprenta que debe colaborar con la Inquisición francesa en la búsqueda de un sujeto cuyas iniciales son MSV. Ese individuo es, aparentemente, un tal Michel de Villeneufve, que con la evolución de la trama se revela como Miguel Servet de Villanueva, teólogo y científico español, autor del libro *La restitución del cristianismo* (1553), que desencadena la ira de católicos y protestantes, que unen sus fuerzas hasta apresarlos y quemarlos finalmente en la hoguera. El autor se basa en las coincidencias identitarias para jugar con el enigma, pues, tanto el perseguido, Villeneufve/Servet, como su perseguidor, Rothmann/Pfister, además de haber compartido una misma fe e ideología, conciben la transformación como única forma de supervivencia, lo que acabará hermanando a ambos personajes. Esta ligazón permite a Orejudo jugar con un tópico clásico como el tema del doble (*doppelgänger*) para explorar las posibilidades de la identidad no solo en un sentido nominal, sino trascendental, filosófico-existencial, a través de reflexiones que apuntan a la esencia misma del *yo*.

Si bien la novela adopta, por un lado, el formato del género criminal, por otro, se vale de las estrategias de la *metanovela*, no por tratarse de un texto que profundice, específicamente, en los avatares de la creación literaria (cosa que, en menor medida, sí sucede), sino porque, como pasa con las obras de algunos escritores de su generación, la de Orejudo se centra en la búsqueda de un autor y de un libro, lo que resulta

favorable, tanto para el enigma como para la trama<sup>185</sup>. Como lectores accedemos a fragmentos completos de la obra de Servet que son analizados y *deconstruidos* bajo la lente de un falso lector renacentista que *presentiza* —sin intenciones de ocultarlo— su propio punto de vista, en un claro gesto *metahistórico*, de los muchos que pueden hallarse en *Reconstrucción*.

#### 4.3.1. CERCA DE LA RESTITUCIÓN... HISTORIOGRÁFICA

Como hemos expresado en el apartado sobre *Fabulosas*, la novela histórica contemporánea se ha visto influida por la asunción de cláusulas posmodernas de lectura y escritura. De tal modo, aquella novela histórica promotora de un discurso omniabarcador que reflejase la realidad pasada a través de la lente del verismo moderno —generalmente monológico— parece cada vez más una pretensión imposible. La tan pregonada caída de los grandes relatos que acompaña a la posmodernidad obliga a entender la novela de motivo histórico desde otro lugar y su estudio a partir de diferentes estrategias, entre ellas, la plasmación autoconsciente del carácter artificial, discursivo, de toda historia. Es entonces cuando la noción de metaficción historiográfica entra en juego, precisamente a través de la dimensión lúdica que Orejudo aporta —parafraseando a Hutcheon— al hacer de *la historia el pasatiempo de la ficción*, no solo por convertir el estatuto de verdad en una forma de juego, sino por no tomarse en serio ni el de la propia verosimilitud, creando, como hemos visto en el apartado anterior, su propia versión del concepto<sup>186</sup>.

Para adentrarse en el ámbito de la metaficción historiográfica Orejudo se vale de una estrategia habitual de la novela histórica contemporánea, como lo es la introducción del elemento intrahistórico, constatable cuando se impone, como en *Reconstrucción*, la lógica narrativa de lo micro sobre lo macroestructural. Tal es el caso

---

<sup>185</sup> Pensemos en el propio Rafael Reig y la ya estudiada *Lo que no está escrito* (2012), pero también en Javier Cercas, con su famosa novela *Soldados de Salamina* (2001), o en Javier Azpeitia y *El impresor de Venecia* (2016), que refleja y reflexiona sobre los vericuetos del mundo editorial desde sus orígenes modernos, a la vez que plantea una desaparición y una captura.

<sup>186</sup> Nos referimos a la frase de Hutcheon (2004): “thepastime of past time” (p. 105), en relación a la metaficción historiográfica.



del personaje de Rothmann, de quien se dice que lo alimentaba “el odio visceral a la Iglesia católica, que en su caso además estaba abonado por razones personales” (Orejudo, 2011, p. 28). Esta lógica se sostiene de principio a fin de la novela y funciona como móvil de la trama: “el juicio a Miguel Servet ha sido una maniobra de Calvino para consolidar su poder. Una maniobra no exenta de motivaciones personales” (Orejudo, 2011, p. 265). La historia como capricho de la voluntad hace de su discurso uno desidealizado, y de sus protagonistas, unos personajes más humanos (o humanizados), alejados de la figura del prohombre, lo que permite que sus discursos también se fragmenten, se muestren permeables, capaces de plantear contradicciones, favoreciendo el multiperspectivismo (caro a Orejudo) fundamental para la polifonía discursiva. De este modo, el autor contribuye a desacralizar los hechos y con ello el carácter absoluto de la verdad dentro del discurso histórico, muchas veces equivalente al discurso del individuo, más aún cuando hablamos de figuras tan relevantes como las de Calvino, Lutero o el propio Servet.

En *Reconstrucción*, incluso los más significativos personajes aparecen acechados por la duda, presentados mediante un retrato literario que no pretende la exaltación de un prócer, más bien instalar la fragilidad, la decepción como contrapeso de la imagen inmaculada del héroe o del guía espiritual: “—Yo una vez vi a Lutero. Para mí fue una decepción que alguien tan severo, tan estricto, tan recto en sus planteamientos tuviera tanta grasa . . . Se le veía muy inclinado a cometer todos los pecados que reprobaba” (Orejudo, 2011, p. 26). Este juego de claroscuros pasa, primero, del monologismo al dialogismo, del discurso monoglósico al polifónico, para luego abrir el espectro no solo a otros puntos de vista verosímiles y realistas, sino a aquellos que desactivan el pacto narrativo a través de la autoconciencia, implícita y explícitamente. El manejo *ex professo* de contradicciones produce un efecto liberador en la obra, pues las sentencias moralizantes que lanza un personaje sobre otro acaban recayendo sobre ellos mismos, como se ejemplifica con el retrato del propio Rothmann, de similar tenor al que este hiciera sobre Lutero: “—Yo a ti te conozco —le dice poniéndose en pie—. Tú eres Bernd. BerndRothmann, ¿verdad? Has engordado un montón” (Orejudo, 2011, p. 165).

Otro elemento a considerar dentro de las estrategias reflexivas autoconscientes (en relación con el tratamiento del discurso histórico) es el que tiene que ver con el manejo de la voz narrativa. Esto sucede, por ejemplo, cuando descubrimos, como lectores, que lo que se creía un relato desde el presente de la narración se vuelve uno narrado desde el presente de la enunciación. Con esto, se revela como una recreación hecha desde la contemporaneidad, haciendo que la perspectiva y los juicios de valor del narrador impliquen una evidente *presentización* de los acontecimientos, lo que en el caso de Orejudo es más que intencional<sup>187</sup>. Esto se aprecia en varias ocasiones en las que el artificio se halla encubierto en el manejo del lenguaje y de la perspectiva desde la que razonan los personajes. Podemos apreciar el fenómeno señalado mediante declaraciones más explícitas y reveladoras del lugar y momento históricos desde los que se construye la focalización, como se expone de manera puntual, tanto al principio (1) como al final (2) de la novela, cuando el heterodoxo discurso del personaje de Rothmann se describe 1) “con una voz tan potente que aún puede oírse hoy, varios siglos después de todo aquello, rebotando rabiosamente” (Orejudo, 2011, p. 23); pero también cuando aquel llega a contemplar las humeantes cenizas del cuerpo de Servet: 2) “Hoy aquello no es un lugar agreste y desierto, sino una colonia residencial, levantada alrededor de un hermoso parque. La vista sigue siendo bellísima” (Orejudo, 2011, p. 268). La metaficción historiográfica en la narrativa de Orejudo permite acceder a una mirada particular de la historia, según sostiene Lozano (2007):

. . . es, en fin, una metanarración más, [que] ha de ser sustituida por la intrahistoria, por microrrelatos que no realizan una marcha ascendente, sino discontinua, asíncrona, llena de direcciones múltiples e incertidumbre. No hay una racionalidad interna que regule su movimiento, sino fuerzas múltiples, incongruentes, que producen resultados inesperados, provisionales, parciales y dispersos, como lo es la estructura narrativa y temporal de la novela posmoderna. (p. 162)

---

<sup>187</sup> Escritores tan lejanos al autor como Arturo Pérez-Reverte, sin embargo, hacen uso de este recurso en algunas de sus obras, como sucede en el caso de la saga de *El capitán Alatriste* (1996), cuando en ocasiones el narrador describe hechos y personajes históricos como el del Rey Jacobo I de Inglaterra desde un posicionamiento discursivo que revela su perspectiva desde el presente, pero, a diferencia de Orejudo, más cercano al discurso de la historia ‘oficial’ de los hechos: “Apuesto, ambicioso, inteligente, romántico y aventurero, estaba a punto de recibir el título ducal con que lo conocerían la Historia y la leyenda” (p. 63).

En una de las pocas reseñas que existen acerca de *Reconstrucción*, Suárez Simich (2005) alude a un concepto del profesor y crítico Kurt Spang, quien diferencia en sus estudios sobre teoría de la narrativa “dos tipos de novela histórica: la ilusionista y la antiilusionista”. Esta denominación parece reforzar el rol que la metaficción desempeña en la narrativa posmoderna, pues lo que busca esa novela *antiilusionista* —a la que Suárez Simich adscribe, por supuesto, la obra de Orejudo— es cuestionar la transparencia mimética que sostiene el pacto de lectura tradicional. Ese cuestionamiento se hace con el propósito de recordar al lector “que el discurso que leemos y/o la historia real en la que se basa el texto son sólo un pretexto y que sobre ambos el autor/narrador está construyendo un metadiscurso al que el lector le dará sentido” (Suárez Simich, 2005).

Resultan productivas para nuestra tesis las omisiones de otros textos españoles sobre el tema Servet. Repara en ello el gran crítico zaragozano, Rafael Conte (2005), quien, con su reseña de *Reconstrucción*, ilumina otro de los aspectos fundamentales de la metaficción historiográfica, su carácter *deconstructivo*, que Orejudo expresa, *sui generis*, a través de un discurso que dice también a través de lo que no está escrito<sup>188</sup>. Quizá esta novela sea —como propone el crítico a través de una pregunta que tiene mucho de retórica— una más de las estrategias revisionistas del autor para imponer su propia versión de lo que debe ser una ficción histórica: “¿Reconstrucción? ¿No será Re-De-Construcción?” (Conte, 2005). Para el crítico, la propuesta de Orejudo se afianza “utilizando los moldes trágicos de la novela histórica con absoluta corrección y fidelidad a prueba de bomba —aunque anacronismos y disparates vengán a minar tanto formalismo de manera sorda y disimulada—” (Conte, 2005). Esta perspicaz observación se incardina también con la propia visión del autor: “me gusta todo lo que

---

<sup>188</sup> Dice Conte que la novela de Orejudo le “trae recuerdos de la espléndida recreación en *El Caballero de Sajonia* (Juan Benet) . . . o la gran pieza de Alfonso Sastre de 1965 *La sangre y la ceniza. Flores rojas para Miguel Servet* . . . o la imposible ‘cuadratura del círculo’, donde Álvaro Pombo no pudo reconciliar entre sí la religión y la guerra en 1999” (2005). Esta observación resulta cuanto menos curiosa, pues un autor como Benet se encuentra en las antípodas de los dos autores que aquí estudiamos, según se evidencia en el capítulo segundo de la tesis.

tiene que ver con la utilización de las viejas formas, como decía el lema de la *Colección Odres Nuevos* [Castalia]: ‘vino viejo en odres nuevos’ (Anexo 2).

#### 4.3.2. UNA METANOVELA O UN POLICIAL RENACENTISTA

Si nos posicionamos en una definición *sensu stricto*, ciertamente no podemos hablar de *Reconstrucción* como una metanovela, en tanto que *novela de la novela*, a saber, una novela que se refiere a sí misma como proceso de escritura, como una obra cuya representación está supeditada a las fortunas y adversidades del proceso creativo y, en ese sentido, una *novela del escritor*. No obstante, sí podemos hablar de la novela de Orejudo como una que gira en torno a un libro, su autor y las consecuencias de la publicación de aquél, así como también a su protohistoria, al proceso de gestación que se narrativiza a través de la construcción literaria del personaje de Servet como escritor, teólogo y científico, inquiriendo indirectamente “en la relación de la ficción con la realidad” (García, 1994, p. 29), lo que, a nivel de reflexividad, se aprecia en diversos episodios que, desde ese punto de vista, podemos llamar metanovelescos.

Ya hemos hablado aquí de la distinción que el mismo García (1994) hace de dos tipos de metanovela (1.10.), la *mimetizante*, inclinada a subrayar la veracidad de los hechos narrados y la *metanovela* (sin epítetos). De la primera podemos agregar que suele estar orientada a reforzar la autenticidad del narrador, mientras que la segunda se caracteriza por poner en entredicho esa autenticidad, rasgo más que palmario en esta novela, según lo planteado en el primer punto del apartado. Para el caso de *Reconstrucción*, esto sucede no necesariamente porque los hechos históricos sean falsos, sino porque su interpretación —a través las cláusulas de la metaficción historiográfica— puede recordarnos que aquellos no dejan de ser un relato que, como tal, siempre conviene volver a leer. Por tal motivo, podemos afirmar que *Reconstrucción* es una narración que profundiza en una forma de representar el mundo, en las consecuencias que la publicación de un libro tiene sobre esa representación, y, en ese sentido, no solo podemos hablar de una novela, sino también de una metanovela. *Reconstrucción* es una gran reflexión sobre la lectura a través de la literatura.

Según lo dicho hasta ahora, lo que nos interesa en relación a nuestro planteo es la incidencia que el libro en cuestión, *La restitución del cristianismo* —al que se hace referencia y del que se tiene acceso *en segundo grado*— tiene sobre el primero, *Reconstrucción*. *La restitución*, ese libro ante el que orbita buena parte de la acción narrativa, no es, evidentemente, una novela en el sentido moderno del término, sino una pieza célebre de la teología, pero ocupa de todos modos el centro de la historia en tanto que literatura, y lo hace, además, por ser considerado el promotor (junto con su autor) de un crimen de fe. Por lo tanto, tal consideración es la que introduce el elemento architextual del género policial, el cual, según Álamo (2011), se caracteriza por exponer un “tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales), su acumulación de funciones cardinales relativas a la investigación de un delito o comisión de crímenes”, así como también por organizarse a partir de “la redistribución actancial de personajes como el detective y el criminal y fuerzas como el crimen y la justicia” (p. 49). Podemos argumentar que la novela de Orejudo cumple con buena parte de los rasgos mencionados. Por un lado, tenemos en la figura de Servet a un hereje, creador de un libro digno del Index, y por otro, al personaje de Pfister, como representante de la Inquisición. Sin embargo, aquí lo criminal no son sus actos, más allá de que se lo tache de “un hijo de puta y un asesino” (Orejudo, 2011, p. 215), sino sus ideas, heréticas para la época, por las que —también como en el policial— se le ha abierto un recurso: “un expediente documental de la Inquisición española” (Orejudo, 2011, p. 216).

Antes de analizar algunas de las referencias que se hacen a *La restitución del cristianismo*, que citamos a continuación, debemos mencionar otras tantas a textos como *De Trinitatis erroribus*, también de Servet, o las de teólogos como Melantchon y su *Locicommunes* o *Theologia naturalis*, de Ramón de Sabonde, por citar solo algunos, además de las ingentes alusiones directas e indirectas a *La Biblia*.

A través de analepsis y demás juegos temporales accedemos a momentos previos a la escritura de *La restitución*, así como a otros correspondientes con dicho proceso. Y sobre todo —por ser un caso de censura—, a las diferentes lecturas e

interpretaciones que sirven para la acusación del sospechoso y como indicio de la identidad del culpable ante los ojos del Santo Oficio. La reflexividad adquiere protagonismo, no solo porque lo tiene el libro y su autor, sino por dárselo también al acto de lectura, como se ve en los siguientes ejemplos. Las primeras menciones al libro lo presentan como un ejemplar de excepción: “—Lo hemos interceptado antes de que saliera de Francia. Se titula, como otros muchos de la misma especie, *La restitución del cristianismo*; pero es muy diferente. Su autor, que firma *MSV*, es un nuevo tipo de hereje; una variedad desconocida” (Orejudo, 2011, p. 100). A partir de la aparición del acrónimo, se reflejan algunas de las principales características del género policial, ya que se instala la incógnita esencial a la trama, así como la naturaleza delictiva del asunto: “—*La restitución del cristianismo*. Matthieu, un manuscrito con este título debe de ser ilegal. ¿Por qué quieres que lo lea?” (Orejudo, 2011, p. 120). A partir de ese momento, se certifica la existencia de un *caso criminal* y la necesidad inminente de emprender su investigación: “quiero que leas este manuscrito. Y que encuentres a su autor. Obviamente, tú sabes más que yo de anabaptismo, y encontrarás aquí claves que a mí se me escapan” (Orejudo, 2011, p. 123). Como sucede en los orígenes del género negro, los dilemas personales pasan a formar parte de la trama. En *Reconstrucción*, el personaje de Pfister se encuentra en pleno conflicto existencial y, como en otras novelas de Orejudo (*Un momento de descanso*), asistimos a una instancia en la que momento un personaje decide alejarse del camino de la rectitud moral. Eso le pasa a Pfister, quien se permite claudicar y, cuando quiere arrepentirse, intentando detener el asesinato de Servet, llega tarde y solo encuentra las cenizas.

En lo que respecta al proceso creativo del libro de Servet, Orejudo (2011) lo recrea de manera indirecta a través de su paso por la imprenta, pero también al citar otros libros que representan sus *antecedentes criminales*: “el tratado sobre el Anticristo . .

. y la *Apología contra Melanchton*” (p. 211). También accedemos a breves fragmentos de textos de Servet en latín y en castellano<sup>189</sup>:

Amados hermanos, armaos para la batalla; armaos no sólo con las humildes armas de los apóstoles, no sólo con el sufrimiento, sino también con la potencia de la venganza; armaos para extirpar el poder de Babilonia y destruir las instituciones de los ateos. (Orejudo, 2011, p. 124)

Este último ejemplo resulta fundamental, pues, además de representar una nueva pista para esa persecución ideológica contra Servet, dará lugar a una serie de fragmentos claramente vinculados con otra de las prerrogativas de la novela metaficcional: la consabida amalgama crítico/creativa<sup>190</sup>. A partir de la aparición de esta *pista*, le sucederán otras que serán analizadas no solo desde el punto de vista del enigma policial, sino del semántico, introduciendo elementos propios del análisis textual y la crítica literaria. Los investigadores se volverán, por tanto, verdaderos filólogos.

#### 4.3.3. UN CRIMEN LÉXICO-SEMÁNTICO

Conforme a lo expresado antes, enigma textual y criminal se unen y, por lo tanto, la deducción también unifica al investigador policial y al hermeneuta: el primero como una alegoría del segundo. En este caso, dentro del conjunto de equivalencias que hemos propuesto, los jueces del Santo Oficio participan del ya mencionado juego de roles, por lo que se pasa también de la alegoría a la literalidad —de hecho, esta transición sirve para diferenciar una de otra— cuando aquellos personajes comienzan a tomar la retórica y la morfología textual como pistas del crimen y la exégesis religiosa

---

<sup>189</sup> Cita Orejudo (2011) un fragmento de texto en latín: “*Totius Ecclesiae apostolicae est ad sua limina vocatio in integrum constituita cognitione Dei, fidei Christi, iustificationis nostrae, regenerationis baptismi, et caenae domini manducationis. Restituto denique nobis regno coelesti, Babylonis impiae captivitate soluta, et Antichristo cum suis penitus destructo*” (pp. 210-211).

<sup>190</sup> También advierte dicha manifestación de la reflexividad López Ribera (2011) al comparar esta novela y su predecesora: “*Ventajas de viajar en tren y Reconstrucción* presentan una similitud muy clara: ambas dedican un buen número de páginas a reproducir textos que juegan un papel crucial en la trama” (p. 140).

se torna también léxico-semántica<sup>191</sup>. Esto resulta de vital importancia para el análisis de la reflexividad en la obra porque las distintas secuencias reflexivas, muchas de ellas ejemplos puros de metatextualidad en el más estricto sentido genettiano (1989), son funcionales a la trama, ya que, a partir de los rasgos de la prosa se desprenden los de la prosopografía y la etopeya del personaje que Orejudo (2011) enmarca oportunamente con la teoría de los humores corporales:

. . . es un hombre colérico, pero con tendencia a la melancolía. Si no, no se explica ese abuso del ablativo absoluto. No parece tener interés en formar su propia iglesia; no hay ningún rasgo estilístico propio de los profetas. Prácticamente no hay vocativos . . . pero sí he advertido mucha argumentación enfática y mucha variedad de recursos dialécticos, que son las armas de los hombres calientes. (p. 162)

A la anterior interpretación podemos sumarle una cuantas que continúan la línea de unificación entre lo semántico y lo temperamental, como si del análisis de un experto en grafología se tratara, representando también un eslabón más en la cadena de indicios sobre la identidad del autor del libro, dándonos ejemplos que pertenecen incluso al ámbito de la lingüística histórica y dejan en evidencia al filólogo encubierto detrás de sus personajes. Podemos identificar un tipo de secuencia narrativa habitual en Orejudo que funciona en el mismo sentido de equivalencia. Nos referimos a la transición de la seriedad al humor —muchas veces escatológico y disparatado— para romper con la solemnidad tan repudiada por el escritor y jugar incluso con términos propios de la retórica del análisis literario, naturalizándolos, poniendo a la crítica en sintonía con la cotidianidad, evidenciando también esa suerte de gesto con aire de dandismo que el autor ha confesado tener como pieza fundamental de su estilo: la ya aludida *sprezzatura* (4.3.2.). Dicha transición se evidencia en el siguiente fragmento:

Aparentemente es antiescolástico, pero sus argumentaciones son muy, muy escolásticas. Se trata de un hombre antielocuente, muy poco solemne y bastante

---

<sup>191</sup> Hemos mantenido esta relación a lo largo de toda la tesis, considerando, tal y como lo sostiene Pardo (2011, 2017), que no necesariamente debemos estar en presencia de escritores, personajes o lectores, para trazar una equivalencia con estos, ya que su accionar dentro de la trama los vuelve una suerte de *emblema* de tales, por lo que, a nivel alegórico, son una representación de aquellos.



sarcástico, con tendencia a los desarrollos argumentales en espiral, lo que significa que está obsesionado con su año, que es intelectualmente muy denso y que puede hacerse en ocasiones indescifrable. En el trato personal debe de ser un poco pesado . . . Un hombre melancólico a quien le gusta exhibirse, como a todos los anabaptistas. Un hombre contradictorio y atormentado que utiliza muchas antítesis. Pero, claro, eso no es decir mucho, porque ¿quién no es contradictorio y atormentado? ¿Quién no utiliza antítesis? (Orejudo, 2011, p. 163)

A ese tipo particular de exégesis aplicada por los religiosos se suman otras tantas en las que se da cuenta de ciertas sutilezas que parecen aportar verosimilitud en relación al análisis, así como poner en conocimiento del lector el que el propio autor posee, por ejemplo, de las lenguas clásicas, en otra muestra más de saber filológico, sin perder de vista con ello la acción narrativa. En este caso, cada indicio extraído del análisis gramatical deriva en una pista para la identificación del *criminal*:

Su autor tiene un saber enciclopédico, y los radicales nunca se han caracterizado por su preparación . . . Este hombre en cambio no sólo escribe aceptablemente en latín (un poco heterodoxo quizás en el régimen preposicional), sino que domina el griego y el hebreo. (Orejudo, 2011, p. 125)

Quizás uno de los comentarios más interesantes sea el que condensa lo metatextual con uno de los tópicos más célebres de la literatura: el tema del doble. Como ya lo había hecho en *Ventajas*, en *Reconstrucción* Orejudo repite la tematización del *doppelgänger*, pero esta vez juega con el factor de intriga que la trama plantea, ya que por momentos las coincidencias entre Pfister/Rothmann y Servet/Villeneuve son tantas que el lector parece advertir la presencia de un prestidigitador que busca confundir, pero que finalmente nos revela que estamos frente a un artificio. Así describe Orejudo (2011), con un discurso indirecto libre, el impacto que la obra de Servet causa en Pfister, su doble, su anverso y reverso:

Aquel libro, en el que a veces se reconoce a sí mismo, le produce náuseas. Y lo que le revuelve las tripas no es tanto lo que dice como el modo de expresarlo; esa rabia, esa certeza, esa soberbia, la seguridad de estar iluminado. Pero *él ha sido así*; y constatar este hecho, recordarlo, también le irrita. *Aquel personaje interpretado por él*, con su entusiasmo, con su seguridad impostada, con su dogmatismo, con su intransigencia y su mezcla de

ingenuidad e hipocresía le sigue dando asco. Pero al mismo tiempo el libro lo deja admirado y perplejo. [el subrayado es nuestro] (pp. 124-125)

En el fragmento anterior, Orejudo pasa de explorar las posibilidades del juego de equivalencias entre actantes a dar cabida a una idea que puede vincularse con otro juego, el de los diversos roles o papeles que el personaje ha tenido que interpretar a lo largo de su vida. De este modo, además de reflexionar sobre el tema de una identidad mutable, en perpetua construcción, elabora una alegoría que vincula las leyes de la literatura con las de la vida.

#### 4.3.4. EPIFANÍAS PARA UNA RESTITUCIÓN (Y RECONSTRUCCIÓN)

Del conjunto de fragmentos reflexivos que emparejan creación y crítica literaria (a través del análisis sintáctico/semántico) es posible distinguir algunos que resultan particularmente pertinentes para nuestro tema de análisis, como lo son aquellos que representan en sí mismos dos tipos particulares de marcadores *meta*, de signos de reflexividad autoconsciente. Hablamos de las dos formas de *epifanía* estudiadas a lo largo de nuestra investigación, las *metaficcionales* y las *intertextuales*, que pueden llegar a confluír en una misma revelación, tanto del carácter de autoconsciente de la obra que leemos, como también de su innegable vinculación intertextual con la tradición literaria<sup>192</sup>. En definitiva, dichas manifestaciones ofician como recordatorio de que todo lo que se nos está contando es discurso producido por un narrador que, en este caso, explicita la organización del relato en favor del sentido, así como de la tensión narrativa.

Al igual que sucedía en *VVT*, al inicio de la historia, el narrador abre su discurso con un término que funciona como marcador *metaficcional* que, aunque bien podría pasar desapercibido en una primera lectura, su repetición sistemática da cuenta de su intencionalidad y acrecienta el *coeficiente de reflexividad* en la obra. El mismo Orejudo ha

---

<sup>192</sup> En un artículo que antecede a esta tesis ya hemos planteado y aplicado el concepto en relación con el análisis de la obra de Rafael Reig. Véase en las referencias nuestro trabajo: “‘Y volver, volver, volver’: Reescritura picaresca y mundos posibles en *Para morir iguales* de Rafael Reig”.

señalado en más de un texto la ambigüedad del término *historia*, hecho que parece posicionarnos desde el comienzo de la novela (en las primeras palabras del primer capítulo) en esa zona gris tan provechosa para las ficciones del autor: “*La historia comienza* con el obispo Frederick levantándose de la cama y pidiendo un baño perfumado” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2011, p. 15)<sup>193</sup>. Dicha referencia, además de aparecer al comienzo del primer capítulo, la hallamos, casi sin variantes, al comienzo del último capítulo, lo que le da un carácter cíclico a la novela que resulta significativo. El término tiene un notorio efecto retórico al funcionar dentro de una formulación casi idéntica a la inicial, lo que enfatiza la circularidad del aspecto discursivo y con ello la textualidad del relato: “*La historia termina* en Ginebra. Clarea el día cuando Pfister llega a la puerta de San Antonio, que está todavía cerrada” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2011, p. 263)<sup>194</sup>. De un modo similar lo advierte López Ribera (2011):

No es accesorio el empleo del término “historia” y las implicaciones terminológicas que tiene en el desarrollo del propio género narrativo; con ella se acentúa el componente ficcional en un tipo de narración que, como ya hemos dicho anteriormente, tiene como principal propósito la búsqueda de cierta verdad histórica. De este modo, una vez más, Antonio Orejudo reivindica el poder de la ficción para encontrar la verdad, para comprender un poco mejor al ser humano. (p. 150)

A través de la lectura de la novela nos encontramos con otros marcadores que pueden considerarse sutiles epifanías en clave que describen, indirectamente, las características del propio libro que estamos leyendo y, en ese sentido, nos sitúan en el territorio de la *metaficción especular*. Así sucede con algunas de las descripciones que se hacen de *La restitución del cristianismo*, que parecen serlo de la misma *Reconstrucción* y, por esto, pueden considerarse un “*espejo metafictional* de la misma . . . una mise en

---

<sup>193</sup> Ya hemos estudiado esa ambigüedad autoconsciente que hace Orejudo del término *historia* en el primer apartado de este capítulo.

<sup>194</sup> Recuédese lo analizado en 3.3. en relación a la reproducción casi idéntica de enunciados para abrir y cerrar la novela de Reig.

abyeme autoconsciente, ya que su comentario resulta ser un comentario sobre la propia obra” (Pardo, 2017, p. 415):

. . . este libro está lleno de temas que no se terminan, de sugerencias que no se desarrollan. A primera vista este amontonamiento de asuntos puede parecer caótico. Pero no lo es: ha logrado integrar esos elementos tan dispares en un sistema bastante sólido y coherente. (Orejudo, 2011, p. 125).

Del mismo modo se deja describir la narración diegética, con fragmentos de los que no siempre se cuenta el final, episodios contradictorios como los que tienen lugar en el capítulo titulado “Expediente”, el cual se compone de testimonios aportados por distintos personajes que tuvieron conocimiento del paradero de Servet, al igual que de la historia de su herético libro. Así expone Orejudo (2011) las incongruencias del discurso histórico y su parcialidad en función del punto de vista y de la época: (En Toulouse, Francia. Universidad. 1529) “—De nosotros tres, el más moderado era Servet” (p. 224); (En Bolonia, Italia. Julio de 1530) “Servet, que ha vomitado en una esquina del palacio papal, no acude a la recepción . . . que le concede el Santo Padre. . . ha tomado la decisión de marcharse y de romper definitivamente con él y con la Iglesia católica” (pp. 226-227); (En Basilea, Suiza. 1532) “le había parecido siempre una persona completamente normal . . . Y sin embargo aquel libro era la obra de un enfermo, de alguien que disfrutaba sembrando el terror” (pp. 237-238).

De tal modo, la semblanza que el lector construye de Servet como personaje histórico no se deja simplificar por una visión monocorde, sino que la polifonía opera aquí conformando un retrato heteróclito, complejo, que no nos permite descifrar con claridad al personaje histórico, siendo esta otra de las prerrogativas de la metaficción historiográfica, acentuar el carácter discursivo de tal retrato. Esta postura la defiende también Lozano (2007) como característica central de la novela española posmoderna:

Conocemos el pasado mediante documentos, cartas, archivos. Los archivos son textos y, como tales, pueden ser interpretados; todo depende de quién los interprete . . . El relativismo es completo; la inseguridad, total. Y la ficción posmoderna utiliza estos archivos, pero para desafiarlos, para deconstruirlos: los inserta al mismo tiempo que los subvierte. (p. 162)

A lo largo de la novela existen otras manifestaciones de tipo alegórico que permiten realizar una interpretación más sutil del uso que se hace de ciertos términos, ya que su empleo y repetición parecen funcionar como una suerte de revelación gradual y en clave sobre el significado de la historia de la novela, sino de la Historia, con mayúsculas. Orejudo titula su novela *Reconstrucción*, al igual que el penúltimo capítulo de la obra, pero también otros términos giran en torno a esa idea, como si se tratara de un conjunto de instrucciones ocultas sobre el propósito didáctico de la novela.

Merece la pena hacer mención a otro tipo de epifanía metaficcional que tiene similitudes en su procedimiento con el aplicado por Orejudo en otras novelas (lo hemos visto en *Ventajas*) y resulta interesante a los efectos de la reflexividad por dos cuestiones: la primera, porque viene a confirmar la reproducción de una estrategia que cuestiona desde la literatura misma como ejercicio metaficcional la propia verosimilitud del texto que estamos leyendo; la segunda, porque al aplicarse un recurso de esta índole a un texto de carácter historiográfico no quedan dudas de que el autor pretende dinamitar los cimientos de la verosimilitud clásica para consolidar su propia versión, creada desde el interior de la obra (Orejudo, 1997). Nos referimos al funcionamiento de la estrategia que desde nuestro modelo hemos dado en llamar como *ruptura de marco* ontológico, y que funciona como la más categórica de las epifanías metafictionales, al socavar por completo la lógica causal del pacto ficcional del realismo clásico. Esto se aprecia al final del capítulo primero en el que Rothmann cuenta el sitio y la destrucción de la ciudad de Münster —en la que organizó su revolución anabaptista— cuando se refiere al modo en que, supuestamente, logró escapar de la debacle. Dice Rothmann: “—Otro día, si quieres, te cuento cómo logré escapar” (Orejudo, 2011, p. 88). Lo más interesante del diálogo es la réplica por parte de su interlocutor, que se reitera en la novela, de forma idéntica, en dos oportunidades: “¿Escapar? Usted no logró escapar. A usted lo mataron” (Orejudo, 2011, pp. 88, 257). Con esto, Orejudo coloca por segunda vez en sus novelas a un personaje que se asume

como redivivo<sup>195</sup>. Sin la explicitud del procedimiento aplicado en su novela anterior, de todos modos, el autor cuestiona, conjunta y consecuentemente, tanto el principio de verosimilitud como el de identidad<sup>196</sup>. Con esto, se permite formular, mediante un metacomentario expuesto por el narrador, su propia teoría de la ficción:

Parece que está recordando el pasado, pero en realidad Pfister está hablando del presente, de sí mismo, de quién es él y de cómo ha llegado hasta allí . . . Lo que Pfister cuenta no es lo que sucedió, sino el relato de lo que sucedió. Pero eso no le resta valor como testimonio ni como instrumento de análisis. Al contrario: lo que Pfister cuenta es una materia mucho más rica que la constituida únicamente por lo sucedido. Aquellos hechos que conserva la memoria son semillas que han germinado con el tiempo gracias a la imaginación. (Orejudo, 2011, p. 256)

Creemos que a través de esa digresión del narrador, focalizada en el personaje de Pfister, el que habla, en realidad, es el autor, quien parece estar diciendo, una vez más, como en la entrevista que le realizamos, que “La vida responde a unas leyes y la literatura a otras” (Anexo 2).

Entre reconstruir y restituir oscilan los procedimientos más importantes a nivel hermenéutico. Reconstruir un crimen: la publicación de un libro. Reconstruir el perfil del criminal: Miguel Servet de Villanueva. Restituir el cristianismo primitivo: en la teoría, mediante la publicación de una nueva Biblia anabaptista, *La restitución del cristianismo*, y en la práctica, a través de la revolución de Münster narrada al inicio: “Bernd, tú dirigiste la restitución en su mejor momento” (Orejudo, 2011, p. 171). Toda la novela gira en torno a esos dos vocablos, que se repiten y conjugan con sutiles variantes a lo largo de las 270 páginas del libro. Rothmann y Servet son autores de las dos restituciones, la teórica y la práctica, y también de sus respectivas reconstrucciones, que pueden verse como una alegoría en sí del tema de la autoría, caro a Orejudo.

---

<sup>195</sup> Con la aplicación de este recurso Orejudo desafía lo que Ryan (1997), en su estudio sobre las relaciones de accesibilidad en los mundos ficcionales, denomina como “la satisfacción de las leyes de la lógica de la no-contradicción y del medio excluido” p. 183).

<sup>196</sup> Nos referimos a una epifanía del mismo tenor, aplicada en *Ventajas* con la muerte y resurrección del personaje de Martín Urales.

Dentro de su novela, el autor da lugar al juego polisémico con el término que da título al libro, propiciando la interpretación de otro tipo de *reconstrucción*, ya anunciado al comienzo de este apartado, el de las identidades de los protagonistas de su novela, haciendo que los lectores también restituyan, luego de asistir al proceso de deconstrucción propio de la lectura, la trama pseudo-policial de la obra, así como las verdaderas identidades de los personajes que el autor confunde *ex profeso*, al punto de que las coincidencias terminan siendo una manifestación más del solapado artificio. El lector participa activamente en la *re-construcción* a la que la novela invita y, además de completar los espacios de indeterminación, fusiona su horizonte de expectativas con el del autor, convirtiéndose así, como lo propone Hutcheon (2013), en co-creador.

Del lector y su pericia depende también el reconocimiento de las epifanías intertextuales. Las más interesantes son las que tienen que ver con los pasajes de naturaleza biográfica, pues se confirma a través de ellas la relación ya anticipada en los paratextos, particularmente en la nota del autor, en la que este señala que “debe mucho, entre otros, a Stefan Zweig, George H. Williams, Roland H. Bainton y Ángel Alcalá” (Orejudo, 2011, xi). Son varios los momentos en los que Orejudo alude a estos autores que en las diversas modalidades de la *literatura del yo* se han dedicado a la vida y obra de Miguel Servet. Tenemos pasajes bastante explícitos en los que se reproducen fragmentos de las obras de dichos autores, no literalmente, pero cuya similitud se hace rayana al parafraseo. Al comparar la obra de Zweig, *Castellio contra Calvino* (1936), con *Reconstrucción*, se constata el influjo enunciado por Orejudo en su paratexto. Dice Zweigen su biografía (1936):

Pero, sobre todo desde el punto de vista ético, el coraje ejemplar y sin precedentes de este hombre olvidado debe ser un modelo para las generaciones venideras. Cuando Castellio —enfrentándose a todos los teólogos del mundo— califica a Servet, asesinado por Calvino, de víctima inocente; cuando rechaza todos los argumentos de Calvino con estas inmortales palabras: ‘Matar a un hombre no es defender una doctrina, sino matar a un hombre’. (p. 15)

Orejudo (2011), por su parte, escribe: “Todas las sociedades tienen derecho a defenderse, es cierto, pero matar a un hombre, viene a decir Kostelka, no es purificar una iglesia. Matar un hombre es matar a un hombre” (p. 266).

Como hemos visto a lo largo de la tesis, las epifanías intertextuales son intertextos que establecen un vínculo con diversas formas de transtextualidad (Genette, 1989), pueden vincularse tanto a nivel architextual con un género o subgénero, como a nivel hipertextual, con un texto concreto, como en este caso. Lo importante no es la fuente de la que toman su referencia, sino la intensidad de su ligazón, el condicionamiento hermenéutico que descubrirlas supone en el lector. Identificar la que está contenida en la cita anterior requiere, ciertamente, mayor pericia lectora que las analizadas en otros casos, pues no es condición imprescindible conocer la obra de Zweig ni la de Alcalá para comprender la de Orejudo, ni es tan factible este hecho como la lectura de algunos clásicos universales de la literatura con los que este tipo de epifanías suelen conectar al lector, pero ciertamente, de conocer los textos de los biógrafos de Servet, el vínculo se estrecha y la epifanía realmente funciona como *revelación*. El siguiente caso tiene una naturaleza que puede definirse como *asistida*, ya que en cierta medida el autor, a través del mentado paratexto, ha provisto al lector de material suficiente para disfrutar del truco —recuérdese el propósito de la *eutrapelia* como entretenimiento ameno, asequible—. Tal es el caso de un pasaje de la novela en el que la Inquisición francesa comienza a programar la captura del autor de *La restitución del cristianismo*, para lo que el personaje de “Tournon Ory pide un informe del manuscrito a sus mejores hombres: Alcalá, Bainton, Williams, Zweig y Delameau” (Orejudo, 2011, p. 107) (todos mencionados en la “Nota del autor”), adjudicando a los principales biógrafos de Servet el irónico rol intratextual de inquisidores, desdibujando las fronteras entre la exégesis literaria y la censura religiosa, pero también entre realidad y ficción<sup>197</sup>. Con este tipo de alusiones se amplía el número de referencias solapadas a la vida y obra de Miguel Servet, como sucede con el caso de la ya citada

---

<sup>197</sup> Pareciera casi un guiño metaliterario de Orejudo al famoso libro de Borges, *Inquisiciones* (1925), en el que se aprecia la tarea del exégeta como si se tratara de un oficial del Santo Oficio.



edición (de las obras completas) realizada por Antonio Alcalá (2007), referido en el mismo pasaje como el más duro de los censores eclesiásticos: “Uno de ellos, Alcalá, detecta además doctrina antitrinitaria, luteranismo, calvinismo, incluso catolicismo. Identifica fuentes gnósticas, neoplatónicas y principios panteístas” (Orejudo, 2011, p. 107).

#### 4.3.5. LA IMPRENTA: REFLEXIVIDAD EXTRAMURAL Y EXTROVERTIDA

A partir del segundo capítulo de la novela, titulado oportunamente “Tipos”, se tematiza la gran revolución que supuso la creación de la imprenta—superado el periodo de los incunables—, con todo un sistema que orbitaba en torno a la creación de Guttenberg, para entonces, en plena evolución<sup>198</sup>. Pero, sobre todo, lo que ocupa el centro de atención en este punto es el daño que la distribución masiva de ciertos textos generaba a los dogmas católico, primero, y protestante, después, al hacerse sumamente compleja y onerosa la creación de mecanismos de censura y control de publicación. Esta tematización encaja taxonómicamente en la obra dentro de aquellos asuntos literarios que hemos calificado como *extramurales*—articulados en el modelo de Pardo dentro de las manifestaciones *introvertidas* de la reflexividad—.

Con respecto al manejo que Orejudo hace de la polisemia del término *tipo* debemos realizar otras aclaraciones. Si bien el capítulo consta de alusiones a los tipos móviles de la imprenta y a las variedades que, a partir del año 1501, comenzaban a aportar alternativas a la fuente gótica primigenia, el tema de la imprenta se extrovierte hacia una concepción casi dramática de los *tipos de personas* que, a su vez, alegóricamente, se conecta, por extensión, con los tipos de personajes y con los distintos modelos de sociedad y religión que cada uno defiende, construyendo así una tipología de tipologías. Hemos comentado en los puntos anteriores las similitudes que

---

<sup>198</sup> Emparentada con *Reconstrucción* en cierta visión de época, una de las novelas españolas contemporáneas que mejor representa el mundo de la imprenta desde sus orígenes es *El impresor de Venecia* (2016), la excelente historia de la vida y obra del humanista italiano Aldo Manuzio, escrita por Javier Azpeitia, quien, como hemos dicho, forma una tríada dentro de su generación con Orejudo y Reig, referenciados los unos y los otros en la obra de sus colegas, unidos por toda una serie de experiencias literarias y vitales.

existen entre los personajes de Rothmann/Pfister y Servet/Villeneuve, siendo una de aquellas la que tiene que ver con su oficio de impresor y editor, respectivamente. Precisamente, por tratarse de los primeros años de la historia de la imprenta, una de las características fundamentales de este periodo radica en que aún no se encontraban completamente definidas las distintas funciones de la cadena de producción y suministro del libro impreso. Por lo tanto, los dos personajes en cuestión son conoedores de múltiples tareas atinentes al oficio, más allá de destacarse cada uno en las áreas mencionadas. Este tema resulta fundamental a lo largo de toda la obra porque constantemente sugiere una posibilidad de extroversión a partir de la dimensión extramural, llegando a tratar asuntos de índole ontológica. De tal manera, se inserta una lógica alegórica, un juego de equivalencias en el que las alusiones literarias (en este caso a la producción y distribución de literatura) pueden llegar a representar una referencia mucho más trascendental sobre el sentido de la vida que, como la floreciente industria editorial, distribuye sus roles mediante una dinámica de responsabilidades y retribuciones conforme a la tarea realizada.

Al comienzo de la novela se nos informa que desde muy joven Joachim Pfister “Se interesó en especial por el diseño y el grabado de letras”, que “era hijo de orfebre” y que “Fue en Wittenberg donde nació su afición al nuevo invento de la imprenta” (Orejudo, 2011, p. 27). Con el transcurso de la trama Pfister se consolida en el oficio como impresor de tipos y el tema de la imprenta se vuelve iterativo. A través de este, la noción de campo cultural toma relevancia, ya que del gran problema que causa la publicación de la obra de Servet (del que depende en gran medida la trama de *Reconstrucción*) se desgajan otros asuntos que permiten reflexionar sobre el poder de la palabra impresa, la libertad de opinión, así como la democratización del saber y el acceso a la cultura<sup>199</sup>.

Con la evolución de la imprenta se intensifica otro tema en el que se aprecia la reflexividad literaria: las diversas modalidades de lectura, pasando de una de tipo

---

<sup>199</sup> Ya aludida en el estudio del *Manual* de Reig, así como en *Fabulosas*, de Orejudo, podemos reconocer dicha noción como una de relevancia en la obra de ambos creadores y su generación *intempestiva*.

intensivo propiciada por el clero que durante toda la Edad Media había acaparado el conocimiento y la difusión del saber (centrado en las enseñanzas del Texto Sagrado), hasta llegar a una lectura de tipo extensiva, en teoría más democrática y asequible gracias a la imprenta. Orejudo (2011) tematiza este problema en la novela: “si la herejía de Lutero no hubiera circulado impresa, hoy no estaríamos donde estamos . . . hay demasiada gente leyendo, opinando y extrayendo sus propias consecuencias” (pp. 94–95).

En *Reconstrucción* se aborda el tema del poder de la lectura como agente de cambio social, formador de la interpretación histórica, no solo al referirse a un texto inmemorial como *La Biblia*, sino al presentarlo como transformador de la vida misma, al ser la literatura el principal constructor de *ideología*. Con la llegada de la imprenta se reconfigura el modo en que el conocimiento se reproduce, lo que hace que *La restitución del cristianismo* se convierta en una publicación realmente peligrosa por su proliferación en los distintos talleres de la Europa renacentista, representando una amenaza ideológica para los intereses a ambos lados del cisma. Esto se percibe con fatalismo, según lo expresa el diálogo entre Pfister y Ory, el inquisidor:

- Más práctico hubiera sido establecer desde el principio un control . . .
- ¿Te parece mal que haya imprentas? . . .
- ¿Te parece mal a ti que alguien emponzoñe el agua de los ríos? Yo sólo digo que, si la herejía de Lutero no hubiera circulado impresa, hoy no estaríamos donde estamos.
- ¿Y qué sugieres? . . .
- Ahora ya es tarde. No podemos poner un alguacil en cada taller de impresión.  
(Orejudo, 2011, pp. 94-95)

Ello da lugar a un debate sobre la libre circulación e interpretación de *La Biblia*, cuyo acceso, según Pfister, la imprenta viene a democratizar. El impresor no cree “que la ciencia y el progreso sean enemigos de la palabra de Dios”, pero hace una advertencia: “salvo que tengamos mala conciencia por haber tergiversado los textos” (Orejudo, 2011, p. 95). Dicha respuesta desata la cólera del inquisidor, quien plantea el problema de la capacitación en relación con las aptitudes lectoras, es decir, acerca de los distintos *tipos* de intérpretes: “no se puede gritar por los campos que el cristiano es

libre sin provocar inmediatamente revueltas . . . ¿Qué esperabais?, ¿que los pastores . . . distinguieran entre libertad interior y libertad exterior?” (Orejudo, 2011, p. 95). Las palabras de los personajes, como lo expresa Suárez Simich, conforman un metadiscurso “sobre la imprenta y su alcance [que] es, en realidad, una reflexión sobre el poder. Sobre quién lo asume y sobre quiénes sufren las consecuencias de su uso y abuso” (2005).

Analícemos ahora algunas de las formas en que, a través de la literatura se establece una alegoría con la propia vida. Esto se aprecia en la siguiente transición en la que el narrador toma como focalizador al personaje de Pfister, describiendo minuciosamente los pormenores del oficio del creador de tipos para luego establecer una analogía con la vida misma:

El hueco de la letra queda grabado en la pieza. Repetir esta operación con todos los caracteres de la punzonería le lleva dos jornadas de trabajo . . . A continuación hay que justificar cada matriz, encajarla en un molde de madera, intentando que quede centrada y que no pierda verticalidad . . . En este oficio la justificación es sin lugar a dudas el trabajo más delicado, la tarea en la que debe ponerse más empeño. De la justificación depende que la impresión sea regular y uniforme . . . si el encargado de justificar las matrices sabe jugar con la altura, con el espaciado entre las letras, con la alineación y la verticalidad. En esto, como en todo, lo importante es engañar a los sentidos. (Orejudo, 2011, p. 247)

Hasta aquí, el narrador se refiere al conjunto de detalles que implican una correcta factura de los tipos, pero en sus palabras están implícitos los principios del arte eutrapélico de Orejudo que consiste en hacer parecer unas cosas por otras (Orejudo, 1997). Por lo tanto lo que representa una alusión a los pormenores del mundo de la imprenta puede tener también un correlato que trascienda dicha esfera.

Así creemos que sucede a medida que avanzamos en la lectura de este fragmento, en el que las reflexiones del personaje en torno a la factura de los tipos móviles pudieran llegar a estar refiriéndose a algo más que a los quehaceres de su oficio. Como vemos a continuación, el narrador describe la labor del personaje de Pfister de manera tal que lo compara con un *tipo* de imprenta, pero dicha comparación encierra una analogía que puede relacionarse con el juego de roles y la función que

cada persona cumple durante su existencia, pues traza una equivalencia entre la vida útil de los *tipos* y la de los seres humanos, quienes también, como aquellos resultan reemplazables, intercambiables por otros cuando ya no sirven, ya sea por un desperfecto (una enfermedad) o por haber quedado obsoletos (la vejez). Así lo describe Orejudo (2011):

A veces, mientras va depositando aquellas piecitas sobre la mesa, le da por pensar que la vida, al menos la suya, es una sucesión de tipos que se han ido deteriorando con el uso hasta quedar inservibles y que se han ido fundiendo junto a otros metales y alumbrando una materia nueva. *Él es un tipo que pronto quedará inútil* y que entonces será fundido y vertido en una nueva matriz. Volverá a nacer solidificado en otro, tan reluciente y duro como el que ahora observa sujeto con las pinzas, que pronto quedará obsoleto y será fundido otra vez en *un proceso que no tiene fin*. [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2011, p. 248)

Por otro lado, el último enunciado del fragmento parece darle a la analogía una dimensión extrovertida que permite interpretar a esos tipos —las personas—, no solo como piezas individuales de una maquinaria, sino que la referencia a la literatura y sus actividades adyacentes puede estar encerrando, en este caso, una alegoría de la vida de cada individuo como parte de un todo trascendente e intemporal que recuerda, en esa idea del proceso infinito, el célebre mito del *eterno retorno*.

#### **4.4. *Un momento de descanso: la reflexividad en los despachos universitarios***

Con la publicación de su cuarta novela, *Un momento de descanso* (2011), Antonio Orejudo se estrenó en dos géneros o categorías narrativas simultáneas; por un lado, en la entonces floreciente *autoficción*, y por otro, en lo que el propio autor, ironizando, juzgó como una empresa imposible: la escritura de una novela de campus española. Con respecto al primero de esos géneros o modalidades, el manejo de las cláusulas de la autoficción llevó al autor a inaugurar en sus novelas el uso de una voz que de manera directa se sirve del narrador en primera persona, pero también a identificar —

al menos de un modo nominal— las categorías de autor, narrador y personaje, requisito imprescindible del género, según lo ha señalado Manuel Alberca (2007). De tal modo, esa zona gris ya cultivada por Orejudo en sus anteriores novelas, que problematiza, conforme a lo estudiado, la complejidad de las fronteras ficcionales, aquí se vuelve el requisito indispensable de un género con el que el autor no había comulgado antes, pero que no abandonará en el resto de sus creaciones, representando un corte exacto *nel mezzo del cammin* de su producción novelística hasta el presente. En lo atinente al segundo punto, el autor declaró —y lo sostiene, paradójicamente, dentro de su propia novela— que escribir una novela de campus, dadas las condiciones de la universidad española, era poco menos que un imposible o que el resultado de tal aventura solo podía derivar en “una astracanada” (Orejudo, 2012, p. 175). Profundizar en dicha presencia architextual será otro de los puntos fundamentales de nuestro apartado.

Tanto la autoficción como la novela de campus tienen un origen foráneo, lo que implica para el autor la adaptación de un formato con escasos precedentes en lengua española. Pero ambos, por el modo como se manifiestan en la novela, representan un ejemplo de reflexividad que llega incluso a extrovertirse para hablarnos también de la vida misma. La autoficción, como hemos visto, puede implicar el juego metaficcional, al servirse de cortocircuitos y otros mecanismos autoconscientes para hacer bascular el pacto referencial hacia el ficcional (y viceversa) y crear así la ambigüedad entre ellos que define el género. Por otra parte, la novela de campus será terreno fértil para toda una serie de autorreferencias primarias que hacen de *Un momento de descanso* (a partir de ahora *UMD*) una novela eminentemente metaliteraria, pero también una obra en la que se critica la institución universitaria a la par que el rol de las humanidades y todas sus actividades satelitales, incluyendo la crítica académica que, en más de una página, es acusada de acomodaticia e incluso pornográfica, enfatizando así la dimensión extramural de la reflexividad.

De la historia debemos decir que tiene su origen en un encuentro en apariencia fortuito entre el narrador y personaje Antonio Orejudo y un amigo de juventud a quien

no había visto desde hacía más de diecisiete años, Arturo Cifuentes. A partir de esta reunión en la que Cifuentes se presenta ante el escritor como “un fantasma del pasado que viene a perturbar el presente” (Orejudo, 2012, p. 13), esta profecía se hará realidad a través de la narración de aquel en la que explica (mediante la pluma del Orejudo narrador) los motivos de su expulsión de la universidad norteamericana, su fracaso como padre y sus desgracias como marido. Desde el comienzo se anticipa el tenor de esos sucesos que Cifuentes vivió y Orejudo convertirá en la narración que estamos leyendo: “han pasado muchas cosas, Antonio, muchísimas. . . Algunas son grotescas, otras escalofriantes y otras..., bueno, otras no te las vas a creer” (Orejudo, 2012, p. 14). Esta historia se enlaza con la del propio Orejudo que, a través de una particular forma del *künstlerroman*, dará cuenta —tal y como se titula la segunda parte de la novela— de *cómo se hizo escritor*. En este tramo, Orejudo desarrolla una fusión *sui generis* de la novela de formación con otro género clásico: la ciencia ficción. A través de este molde, el autor llegará a plasmar una inverosímil historia que tiene a su avatar ficcional como protagonista de un experimento que proporciona al personaje el don de la creación literaria. La tercera parte, que toma como catapulta los sucesos ocurridos a Cifuentes, se sirve de la trama policial y el pretexto de una conspiración para desplazar el escenario del campus norteamericano —y su hipócrita e hipertrofiada corrección política— a los pasillos de la universidad española en la que se esconden un crimen y una injusticia de carácter históricos, que datan de los tiempos de la guerra civil, y que, por su increíble composición, solo Orejudo —según Cifuentes— puede narrar, por ser el único capaz de lograr que toda aquella maraña de historias sin sentido parezca *verosímil*.

#### 4.4.1. UN CAMBIO DE MÁSCARAS

Conforme a lo expresado arriba, con *UMD* la narrativa de Antonio Orejudo pasó de la narración heterodiegética a la homodiegética. El autor, diez años antes de la publicación de su obra, observaba por entonces “una tendencia muy marcada de la última novela española a construir discursos en primera persona, discursos verbales

que no se extienden a lo ancho, sino en vertical, como si no existiera otro universo que el universo individual” (Orejudo, 2001, p. 6). Sin embargo, con el paso del tiempo, podemos apreciar un cambio en la concepción narrativa del autor. El uso de un narrador homodiegético, otrora descartado, será un recurso constante de todas sus novelas a partir de entonces. Lo que en un momento fue sinónimo de “visiones individuales del universo, voces unívocas, puntos de vista particulares, preocupaciones que quisieran ser universales, pero que no son sino inquietudes pequeñoburguesas” (Orejudo, 2001, p. 6), a partir de la publicación de *UMD*, será resemantizado, entendiéndose como la posibilidad de un juego entre ficción y autobiografía.

Cuando Orejudo pasa a hacer uso de la primera persona, para evitar caer en ese tipo de monologismo antes descrito, lo hace a través de una muy singular incursión que le permite, paradójicamente, seguir parcialmente *desaparecido* entre sus personajes (como un prestidigitador), a la vez que propiciar que el lector siga encontrando en sus novelas esa característica plurivocidad, descansando su propia voz de narrador en la de sus personajes (incluidos los homónimos), sin perder nunca la visión dialógica de la novela (Orejudo, 2001). A partir de *UMD*, la primera persona con la que Orejudo hará *autoficción* o —según el término propuesto por él mismo— *pseudoautoficción* (Orejudo, 2017), será una en la que el autor lanzará el señuelo de la correspondencia nominal solo para plasmar su particular forma de entender la verosimilitud<sup>200</sup>.

Lo que más nos interesa de la autoficción en la obra de Orejudo es, evidentemente, su vínculo con la reflexividad, el modo particular que tiene de utilizar mecanismos autorreferenciales y autoconscientes. Igual que Colonna (1989), entendemos este género como parte de un lenguaje metaliterario que propicia la reflexión sobre la condición y el lugar que ocupan los propios textos. La definición que Ana Rueda (2014) hace de *UMD* nos parece de las más perspicaces que se han elaborado sobre esta obra, pues argumenta que se trata de “una creación deliberada, a

---

<sup>200</sup> El autor ha aplicado el término en las entrevistas que le realizaron Luis Magrinyà y Berna González Harbour.



caballo entre autobiografía y ficción, pero que se complica con el simulacro del *roman à clef*” (p. 293)<sup>201</sup>. Y agrega que el autor se vale, entre otras estrategias, de la narración autoficcional, no para “avaluar la historicidad de los hechos”, sino para utilizarla “como máscara idónea para ocultarse en un mundo novelesco que es *realmente inverosímil*” (Rueda, 2014, p. 290)<sup>202</sup>. Esta postura nos lleva a hacer varias puntualizaciones sobre el vínculo intergenérico en la novela, que toma como vehículo la reflexividad.

#### 4.4.2. CIFUENTES: DE LA DEFORMACIÓN A LA CLAUDICACIÓN

Uno de los géneros a través de los cuales se manifiesta la reflexividad en *UMD* es el de un tipo particular de *novela de formación*, que puede entenderse como contenido dentro de la llamada novela del artista (*künstlerroman*), y que tendrá su contracara en un proceso inverso que llamaremos de *deformación*. Tal es el caso del personaje de Arturo Cifuentes, quien a partir de toda una serie de intrincados sucesos acaba tomando una decisión que le permite favorecerse en su carrera académica —hasta entonces frustrada—, a cambio de “una claudicación de índole moral” (Orejudo, 2012, p. 239). Esto será lo que propicie que el mismo narrador/personaje (Orejudo) imite su conducta, actuando con pareja autoindulgencia, escribiendo los sucesos que leemos y no debiera haber contado, siendo este hecho el “hilo que hermana a los dos protagonistas” (Rueda, 2014, p. 291), pues ambos cometen un tipo de traición, a los demás y a sus principios.

Analicemos algunas de las causas de esa degradación progresiva de Cifuentes, para así comprender la claudicación definitiva del personaje, hacia el final de la

---

<sup>201</sup> Se trata de una docente e investigadora que fue colega de Orejudo durante algunos años de su estancia en los Estados Unidos y que, además, bajo esa premisa de *novela en clave*, aparece evocada en *UMD* bajo el casi invariable *alter ego* de Ann Rueda. A esta idea de que la invención no es total, habría que agregar los distintos epitextos de la novela, reunidos algunos de ellos en *Grandes éxitos* (2018), como los atinentes al incidente acaecido entre el personaje de Cifuentes y la alumna Nella Williams, que Orejudo confiesa haber protagonizado en sus propias carnes, siendo ese personaje otro desdoblamiento de la propia figura autoral.

<sup>202</sup> La aplicación del concepto de *simulacro* en torno a la obra de Orejudo no solo la hace Rueda (2014), también Díaz Navarro (2007), para *Ventajas* (2000), Lozano (2007), para *Fabulosas* (1996), o López Ribera (2011), quien argumenta que “el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido” (p. 181).

novela. Todo comienza, según le cuenta Cifuentes a Orejudo, con una pulsión que hizo que aquel siguiera incondicionalmente a su mujer, Lib, desde Nueva York hasta Missouri, “no sólo por dinero”, sino porque “Missouri representaba una inmejorable oportunidad de ser infelices” (Orejudo, 2012, p. 16). El narrador describe una *teoría* planteada por Cifuentes que, a priori, podría entenderse como un modo de concebir la *formación* del personaje a través de la autoimposición de nuevas metas que lo hagan un mejor individuo: “crearse unos cuantos problemas con el fin de solucionarlos” (Orejudo, 2012, p. 16). Sin embargo, allí se encuentra contenido una suerte de destino trágico:

La teoría de Cifuentes era que los seres humanos somos máquinas de resolver problemas. . . Pero hoy, cuando los problemas básicos están solventados . . . ese poderoso mecanismo de resolución se resiste a desaparecer, y tenemos que llevarlo colgando . . . hasta que un buen día la máquina de resolver dificultades, que ha estado todo ese tiempo al ralentí, se pone en funcionamiento. Entonces te entran ganas de escalar el Everest o de mudarte a Missouri. (Orejudo, 2012, pp. 16-17)

Esa afición por agenciarse problemas será la misma que lo lleve, efectivamente, a la ciudad de Missouri, pero también a la ruina profesional y personal. Esto se aprecia desde el momento mismo de su mudanza, cuando Cifuentes intenta realizar una instalación eléctrica de mínima dificultad y termina con las manos “ligeramente teñidas de sangre” y agujereando la pared de la sala al punto de que “a través del boquete podía verse el cuarto contiguo” (Orejudo, 2012, p. 23). Coincidimos con Rueda (2014), en que “El fracaso profesional y personal de Cifuentes está simbolizado en un boquete en la pared que abre . . . y que es incapaz de arreglar” (p. 300). La permanencia de ese boquete es una imagen que funciona como metonimia del vacío en el que cae el personaje y acompaña la narración de toda la primera parte de la novela.

La verdadera decadencia del personaje, su deformación profesional y personal, comienza a apreciarse con claridad cuando ingresa al cuerpo docente de la Facultad, en Missouri. Es entonces cuando Cifuentes comienza a percibir su obsolescencia dentro del sistema educativo al conocer a sus nuevos compañeros. Esto se evidencia en diversas manifestaciones de reflexividad introvertida, tanto intramurales, que apuntan

a variantes absurdas en la naturaleza del análisis literario, como extramurales, atinentes a la institución universitaria y su funcionamiento. Uno de los primeros ejemplos tiene lugar cuando conoce a los personajes de Gloria e Iris, quienes creen que “el análisis de texto es un método de trabajo vigesimonónico, completamente obsoleto”, prefiriendo estudiar “la vida de los autores antes que su obra” (Orejudo, 2012, p. 36)<sup>203</sup>. Estos dos personajes representan claramente una tendencia en el mundo universitario, ciertamente hiperbolizada, pero no carente de asidero. Ante el argumento de sus compañeras, Cifuentes les responde: “Los textos me parecen más interesantes que las vidas. Y no te olvides de que las vidas también son textos” (Orejudo, 2012, p. 36). Sin embargo, la réplica de aquel no es siquiera considerada por las profesoras, según nos cuenta el narrador: “Y las dos se echaron a reír” (Orejudo, 2012, p. 36)<sup>204</sup>. Otros personajes que representan esa banalización y decadencia de la literatura son la profesora Magdalena Lima-Pintón, quien “hacía Male Feminism aplicado a la épica, y . . . coleccionaba glandes de escritores célebres, que ella misma fotografiaba” (Orejudo, 2012, p. 33) y el estudiante graduado, Luis Baeza, que “Había empezado a estudiar la influencia de Juan Benet en la literatura española, pero no había encontrado nada” (Orejudo, 2012, p. 34). El primero de los casos, es un claro ejemplo de naturaleza escatológica que demuestra, de manera solapada e irónica, la presencia de la reflexividad extramural a través de la crítica a un campo de estudio como los *cultural studies*, llevado al ridículo. El segundo caso, del estudiante, sirve como un *aboutade* de Orejudo que connota un juicio crítico de parte del narrador, y sirve para afianzar una línea de la tradición frente a otra que autores como Benet representan, una forma de ejercicio del quehacer literario que, según Orejudo, confunde “la seriedad con el aburrimiento” y evidencia “serias dificultades para

---

<sup>203</sup> Con este tipo de afirmaciones se parodia la creciente prevalencia de aspectos epitextuales en detrimento de los meramente literarios e *intramurales* (Hutcheon, 2013).

<sup>204</sup> Con este episodio parece que Orejudo deja en evidencia su propia postura sobre la tendencia de la literatura actual: “Un tema que a mí me preocupa mucho es el hecho de considerar la literatura como un documento de contenido. Ya nadie habla de *flujo de conciencia*, de punto de vista. Nadie habla de estilo y la literatura no es otra cosa que estilo: el contenido es la forma” (Anexo 2).

asociar la lectura con el juego y con el gozo” (Orejudo, 2001, p. 7), en clara oposición a los preceptos defendidos por el escritor de *UMD*<sup>205</sup>.

Si anteriormente hablamos de la posibilidad de leer la vida como se leen los textos (según las palabras del personaje de Cifuentes), debemos dar cuenta ahora de algunos pasajes que reflejan esa lógica, la que conduce, según el narrador, a la decadencia de las humanidades, expresada metonímicamente a través de la inestabilidad personal de Cifuentes cuando percibimos su cambio de postura y pasamos de escucharlo defender la textualización de la vida a comenzar a pensar “que el mundo no tenía nada de texto, sino que era un flujo incoherente y contradictorio” (Orejudo, 2012, p. 73). Esa apreciación, además, parece reflejar la propia evolución del autor empírico, ya que el mismo Orejudo, al ser interrogado, nos expuso razones casi idénticas a las de su personaje, que enfatizaban la diferencia entre una y otra *realidad*: “La vida no tiene nada de literatura o, en todo caso, es un libro escrito por un narrador de tercera fila, olvidadizo y torpe” (Anexo 2). El personaje de Cifuentes también se siente avergonzado por el solipsismo de los humanistas, quienes, además de creer que todo puede leerse como si fuese literatura, practican la indiferencia concienzuda para con otras disciplinas, por lo que “habían sepultado su curiosidad bajo un manto de desdén y . . . presumían de no leer ciencia, o de no entenderla” (Orejudo, 2012, p. 71). Esto mismo le sucede a Cifuentes, quien en cierto momento “había jugado a ser un erudito sin contacto con la realidad y a sentirse orgulloso por no ser capaz de cambiar una bombilla” (Orejudo, 2012, p. 22). A través de estas secuencias que encierran una meditación en torno al rol de las humanidades y los humanistas, además se reflexiona sobre la tendencia a romantizar la realidad. El narrador elabora, sin que sepamos si son sus palabras o las de Cifuentes, una relexión de tipo *extramural* en torno al ámbito de las humanidades y su futuro, haciendo un relato sumario que, no ayuno de ironía y

---

<sup>205</sup> Es evidente que, por extensión, Orejudo se mete con escritores como Javier Marías, por citar uno de los casos declarados del influjo de Benet. Marías, amigo personal del autor de *Volverás a Región* (1967) también ha sido víctima —junto a Benet— de las saetas de Reig en su primera versión del *Manual de literatura para caníbales* (2006).

sarcasmo, confirma el contexto lingüístico y social *deformante* que venimos comentando:

Los humanistas seguían empeñados en trabajar con textos. Textos que comentaban otros textos, que a su vez glosaban otros más remotos, en una espiral hacia arriba que les había hecho perder el contacto con el mundo empírico. Tenían una idea decorativa del mundo. Creían que todo era un relato, que el capitalismo era un relato, que las relaciones humanas eran relatos, que el supermercado era un relato, y se ponían a comentarlo. Sujeto, verbo y predicado. En cierto modo era conmovedor. Pero qué le vamos a hacer; era la única manera que tenían de comprender el mundo. (Orejudo, 2012, p. 72)<sup>206</sup>

Es ese mismo ámbito el que Cifuentes reconoce como el culpable de la decadencia de sus compañeros de departamento, que los ha llevado a convertirse en “zombis”, tal y como él los describe, no sin llegar a darse cuenta de que ese mismo sistema injusto y degradante también lo hará transitar por idénticos derroteros: “Y él también acabó perdiendo el alma, también terminó convertido en un zombi, sentado en el inmundo despacho que le asignaron, un habitáculo sin ventanas que tenía todo el aspecto de haber sido cuarto de escobas” (Orejudo, 2012, p. 36). Pero no solo es este personaje el que percibe la decadencia de las humanidades, también el de Orejudo lo hará al recordar, en el segundo capítulo, los motivos que lo llevaron a estudiar filología:

Yo habría querido estudiar literatura, pero cuando se lo dije a la administrativa . . . me miró con lástima . . . y me dijo que la carrera de Literatura no existía como tal . . . Filología Hispánica aún no se había convertido en una carrera de saldo, aún no era la licenciatura de los que no pueden estudiar algo más serio por falta de capacidad o de nota media (Orejudo, 2012, p.110)<sup>207</sup>

Si un episodio destaca sobre los demás que se narran en el primer capítulo en la construcción del proceso de deformación y caída del personaje, ese es el atinente al

---

<sup>206</sup> En su ensayo *Narrativa utópica contemporánea* (2020) Orejudo dedica toda la introducción a hablar del tema, arguyendo: “Las humanidades que en su origen fueron todo lo contrario a un saber inútil acabaron convertidas en lo que son hoy día, una nueva Escolástica” (p. 8).

<sup>207</sup> En su faceta como crítico el autor ha repaldado la idea anterior: “Salvo honrosas excepciones las facultades de letras han dejado de atraer a los mejores alumnos de cada promoción” (Orejudo, 2020, p. 7).

caso de la estudiante negra que se queda dormida en clase de Cifuentes: Nella Williams<sup>208</sup>. Todo sucede un día en que Cifuentes se encuentra dando su clase de literatura, como de costumbre, y advierte que una alumna “empezó a roncar” (Orejudo, p. 53) y que su ronquido era “una especie de rebuzno agudo que provocó una espontánea carcajada general” (Orejudo, 2012, p. 53). Este suceso, que la alumna interpreta como una humillación, le servirá de pretexto —meses después, cuando la reprobación del curso de Cifuentes es inminente— para argüir que en realidad había tenido un ataque de epilepsia, y que el profesor actuó de mala fe, discriminándola. La situación, que a Cifuentes le parece absurda, terminará en un gran escándalo institucional que convierte al profesor en una suerte de paria y lo lleva a emprender un camino de decadencia y deformación irreversible.

A partir de ese momento dicho proceso se tematiza intensamente en la novela. Sabemos, por ejemplo, que “sus compañeros lo evitaban cuando se cruzaba con ellos por los pasillos” (Orejudo, 2012, p. 60)<sup>209</sup>. Además, a través de una reflexividad introvertida el narrador expone el deterioro del personaje en torno a la pérdida de sus facultades como lector: “Antes . . . sentía la lectura como una fina lluvia que iba empapando una tierra fértil”, pero después del incidente, “todo eso había cambiado: la lectura se había convertido en una lluvia pesada que rebotaba sin calar sobre un alféizar de zinc”, y “la tierra en su cabeza, que en otro tiempo había sido roja y vegetal, se había endurecido” (Orejudo, 2012, pp. 60-61). A los conflictos profesionales le sobrevienen otros de índole personal. Se cuenta que la voluntad de Cifuentes “había perdido musculatura, se había atrofiado, cubierta de flojedad y desidia” (Orejudo, 2012, p. 61), y este cambio parece anticipar su claudicación final, el último eslabón en la cadena de deformación. Mediante el discurso indirecto libre el narrador nos cuenta que Cifuentes siente, al llegar a su casa vacía, “una sensación de orfandad” (Orejudo, 2012,

---

<sup>208</sup> En la construcción de este episodio se aprecia el influjo Philip Roth, un escritor admirado por Orejudo, pues mucho tiene que ver con el argumento de *La mancha humana* (2000) que cuenta cómo un decano de universidad ve que su carrera se pone en juego luego de haber proferido una expresión desafortunada para los susceptibles estándares de la corrección política. También podemos hallar ecos de *Desgracia* (1999), de J. M. Coetzee (otra novela de campus).

<sup>209</sup> En *Grandes éxitos* (2018) conocemos que los sucesos acaecidos a Cifuentes en relación al caso Williams le ocurrieron (con matices) al propio Orejudo.

p. 60) y que el punto de inflexión se origina, cuando al intentar abrazar a su mujer, esta le corresponde sin entusiasmo: “Cifuentes marcó aquel abrazo inerme como el principio del fin” (Orejudo, 2012, p. 63). A partir de ese momento el personaje comienza a volverse paranoico y envilecerse, llegando a espiar a su esposa: “Sucedió también que la siguió . . . simulaba irse a la universidad, pero en realidad se apostaba en una esquina” (Orejudo, 2012, p. 66). Su mujer lo increpa, tratándolo de “patético” (Orejudo, 2012, p. 75), pero también a nivel del retrato del personaje se aprecia el patetismo: deja crecer su barba, se descuida, al punto que termina, sin darse cuenta, en un centro comercial “en bata y pijama, con zapatillas de andar por casa” (Orejudo, 2012, p. 81).

Finalmente, todo acaba con el mismo suceso con el que comienza la degradación: “Cifuentes se desmoronaba. La pésima gestión de lo de Nella Williams tenía mucho que ver con esa sensación suya de que la vida se le estaba viniendo abajo” (Orejudo, 2012, p. 88). El capítulo primero de la novela culmina con Cifuentes redactando “la carta de dimisión” (Orejudo, 2012, p. 94), para luego separarse de su mujer y alquilar un estudio desde el que “lanzó un SOS a la humanidad” (Orejudo, 2012, p. 95). Con su regreso a España y su inserción en la Universidad quedará sellado el destino del personaje, quien luego de lo acontecido en los Estados Unidos, no dudará en dejar de lado sus valores y permitirse una claudicación moral, aceptando un puesto de catedrático a cambio de su silencio “¿quién soy yo para rechazar la mediocridad? ¿Por qué he de mantenerme firme en este mar de vileza?” (Orejudo, 2012, p. 239).

Si analizamos aún más el asunto de la degradación del personaje, acaso el origen de todo el conflicto se halle en una confusión de índole ontológica y didáctica, en una suerte de deformación profesional que se encuentra muy ligada al modo en que Cifuentes afronta su labor docente. De él se nos cuenta que “no planteaba sus cursos pensando en el aprovechamiento del alumno, sino en su admiración” (Orejudo, 2012, p. 51), y que “el esquema de sus intervenciones no respondía a paradigmas inductivos o deductivos, sino a paradigmas de tensión dramática: planteamiento, nudo y

desenlace” (Orejudo, 2012, p. 51). A esta permutación de una propuesta didáctica por una literaria se le suma la tematización del *role-playing* que evidencia la reflexividad con su potencial trasfondo alegórico, ya que se cuenta que Cifuentes interpretaba en cada clase un nuevo *papel* que dependía, más que de una estrategia de aprendizaje, del narcisismo actoral del docente, lo que expone otro de los grandes temas de las novelas de Orejudo: los problemas de identidad.

A través de una sutil *epifanía metaficcional* el narrador deja caer, como si estuviera colocando el artefacto textual *patas arriba*, que para Cifuentes “la naturalidad era el resultado de un artificio” (Orejudo, 2012, p. 52), acaso como reflejo y recordatorio de que todo lo que parece natural en la obra que leemos es, en realidad, un elaborado texto, en su sentido etimológico (*textum*, tejido), y que el propio quehacer narrativo de las novelas del autor también se puede definir por esa misma máxima en la que se basa su interpretación de la *sprezzatura* (Anexo 2), haciendo parecer sencillo lo complejo, como el propio Orejudo ha proclamado<sup>210</sup>. Analicemos, primero, el mentado juego de roles. El narrador presenta a un camaleónico Cifuentes cuyo histrionismo se torna hiperbólico:

Unas veces encarnaba al genio despistado . . . Hacía también de persona normal, y hablaba con ellos de cosas corrientes . . . Otras veces prefería dar una imagen de sosiego y plenitud . . . Aquella vez, el día de la estudiante negra que se había quedado dormida, Cifuentes interpretaba a un profesor cínico, ácido y descreído; a un nihilista terriblemente irónico, pero elegante. (Orejudo, 2012, pp. 52-53)

Resulta muy interesante advertir que esas características que forman parte de la interpretación del personaje al momento del percance, son las que se irán arraigando en Cifuentes, en una demostración de cómo la ficción termina apoderándose de la realidad.

---

<sup>210</sup> Ha dicho Orejudo: “Para mí, escribir bien es que no se note (el artificio). Pero como el resultado final es que no se nota. La gente cree que no cuidó el lenguaje” (Canal Literatura Andaluza en red, 2020, 00:19:33).



#### 4.4.3. EN LA CUMBRE DE TODA BUENA FORTUNA

Como complemento de la enunciada decadencia o deformación del personaje de Cifuentes (pero también del de Orejudo), debemos mencionar otro componente que tiene una incidencia notoria en la novela y aporta su matiz, permitiéndonos, con más argumentos, hablar de una novela de campus típicamente española. Hablamos de la presencia de la picaresca. Este género será otra de las vías para la decadencia moral del protagonista. Dicha presencia puede constatarse a nivel intertextual, más que en una cita o alusión específica, en una idea, simbolizada en una palabra profundamente ligada a la esencia del género y sus arquetípicos, que representa la lógica y el proceder de los personajes de *UMD* (Cifuentes, Orejudo, pero también otros secundarios), quienes se encauzan en un camino de decadencia que los hará prescindir progresivamente de sus valores morales con tal de favorecerse, haciendo lo que les conviene por encima de cualquier imperativo categórico del *deber*. Esa palabra y sus derivados —por el modo en que su presencia se asienta en la trama y por el condicionamiento en la recepción del lector— constituyen un conjunto de sutiles *epifanías intertextuales* que confirman la ligazón entre la obra de Orejudo y la picaresca, así como el influjo de esta en su propia *ars poetica*.

Si en *Para morir iguales* de Reig destacamos la intención del protagonista de “arrimarse a los buenos”, en Orejudo, el mentado propósito picaresco será el de *medrara* cualquier precio. Este se convierte en el marcador intertextual definitivo<sup>211</sup>. Hablamos de una palabra que parece grabada a fuego en el acervo del lector del género áureo. El DRAE (2022) le atribuye una acepción en consonancia con la temática picaresca: “Dicho de una persona: Mejorar de fortuna aumentando sus bienes, reputación, etc., especialmente cuando lo hace con artimañas o aprovechándose de las

---

<sup>211</sup> El vínculo de Orejudo con la picaresca también podemos hallarlo en relación a una estrategia que luego el autor acomoda a su propia concepción de la (pseudo)autoficción combinada con el arte del engaño eutrapélico. Así lo ha declarado en conversación con la narradora Clara Usón: “Me gusta imaginar . . . a un grupo de lectores que caen en la trampa y dicen: ‘esto lo ha escrito un pregonero de Toledo, que nos está contando con desvergüenza, además, lo orgulloso que se siente de haber llegado a *la cumbre de la más absoluta basura*’” [el subrayado es nuestro] (Orejudo y Usón, 2018, pp. 143-144)

circunstancias". La idea de que el fin justifica los medios será una de las que se imponga en la novela a medida que los personajes vayan desgastándose en su intento de prosperar —en principio—honradamente, por lo que acabarán dejándose llevar por los vientos de la especulación y la más pedestre conveniencia, convirtiéndose en verdaderos pícaros. De este personaje clásico, según lo recuerda Artal, se dice que "sólo puede medrar con subterfugios superiores a los de aquellos a quienes se ve obligado a servir" (2009). Tal es el caso de Cifuentes, del Orejudo personaje, pero también de otros como Gregorio Toledano, un actante fantasma dentro de la trama, de quien se afirma o rectifica su existencia según los testimonios de uno u otro testigo de los tiempos de la refundación universitaria postfranquista. A estos se les suman Augusto y Virgilio Desmoines (padre e hijo, rectores de una innominada universidad madrileña), quienes utilizarán diversas tretas y engaños de índole criminal con tal de poder catapultarse dentro de la estructura universitaria, primero durante los tiempos de la dictadura (el padre), y luego con la llegada de la transición democrática (el hijo).

Pasemos pues a mencionar algunas de las epifanías intertextuales que revelan la solidez del vínculo entre la novela de Orejudo y la picaresca. Así como a *Lazarillo* le advertían que "quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará" (*Lazarillo*, 2011, p. 130), también los personajes de *UMD* aplican esa lógica. Así lo fundamenta López Ribera (2011):

A modo de *lazarillo* del siglo XXI, Cifuentes aprende que nadie puede quedar al margen y mucho menos derrotar al sistema; es más fácil ser parte de él, por muy injusto que sea, y disfrutar de los parabienes que pueda ofrecer. (p. 167)

A medida que avanzamos en la lectura de la novela resulta evidente que la claudicación de Cifuentes tiene mucho que ver con una renuncia ética, pero también con la aceptación de una lógica —y una retórica— picarescas. El personaje hará una confesión que implica un cambio de rumbo radical en relación con el comienzo de la historia en el que se plasma su teoría de la resolución de conflictos como mecanismo de evolución personal. Hacia el final de la novela, Cifuentes declara: "Estoy harto de crearme problemas solo para poder solucionarlos" (Orejudo, 2012, p. 239). Si en el

comienzo de la novela se muestra inflexible y altanero, pero con valores morales firmes que denotan cierta integridad del personaje (aun en su deterioro), hacia el final de la historia su reflexión se halla en las antípodas: “a veces pienso que la firmeza moral es una variante de la vanidad” (Orejudo, 2012, p. 238), por lo que declara: “he renunciado a ser íntegro” (Orejudo, 2012, p. 238), y agrega, con una visión que también es picaresca: “quiero una felicidad más elemental” (Orejudo, 2012, p. 239). “Era mi última oportunidad, y no la he desaprovechado . . . Necesitaba esta pequeña *transgresión*, esta pequeña *traición* a mis principios. Yo también tengo derecho a *envilecerme* y a *chapotear feliz en la ciénaga*” [el subrayado es nuestro](Orejudo, 2012, p. 239). Todos los términos señalados son sucedáneos y complementarios de esa claudicación que la acción de *medrar a toda costa* representa en la picaresca. Incluso la reiteración del adjetivo “pequeña” parece recordar el uso eufemístico de los diminutivos del hipotexto áureo que acompañan la atmósfera de la epifanía que aparecerá después<sup>212</sup>. La insistencia en el verbo o la alusión al hecho que este evoca se hace patente, según lo dicho, también en personajes como el de Gregorio Toledano, una suerte de chivo expiatorio para la rivalidad entre los Desmoines y los Castillejo (también padre e hijo), bandos opuestos que se traicionan reiteradamente en una batalla por los sitiales de mayor jerarquía de la universidad<sup>213</sup>. De aquel personaje se especula: “Toledano debió de ser un hombre ambicioso y sin ideología, que había aprovechado las dos coyunturas políticas para *medrar*” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 105). De este modo se evidencia la importancia de esa lógica oportunista y acomodaticia que, como en la picaresca, deja la ética en un segundo plano, con el agravante de que ninguno de los personajes padece las necesidades del pícaro del Siglo de Oro.

El otro personaje que actúa y transmite sus valores picarescos en relación al ascenso inescrupuloso es el del Rector emérito de la universidad, un personaje sombrío

---

<sup>212</sup> “Y por esto y por otras *cosillas* que no digo, salí de él” [el subrayado es nuestro] (Lazarillo, 2011, p. 113)

<sup>213</sup> Esa traición, según el narrador, “no fue causada por la guerra, sino por la envidia” (Orejudo, 2012, p. 105), lo que confirma nuevamente la lógica *intrahistórica* que aplica el autor en sus novelas, como lo hiciera en *Fabulosas* y en *Reconstrucción*, ejemplos ambos de *metaficción historiográfica* que relativiza la máxima: *grandes relatos de grandes motivos* (históricos).

que pasa de ser el héroe académico de Orejudo y Cifuentes a ser el verdugo de aquellos que quisieron hacerle sombra en su carrera por el poder: “Augusto Desmoines es uno de esos mediocres que *medraron* aprovechándose de que España era un erial” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 200).

Dentro de la cadena de influjo picaresco en torno a la idea de *medrar*, resulta interesante advertir que acaso esa semilla de perversión se encontrase desde los tiempos en que Cifuentes y Orejudo fueron alumnos de Desmoines. De cierta forma, a medida que avanza la investigación de Cifuentes y la escritura de Orejudo, estos personajes se van aleccionando a sí mismos en el arte picaresco, lo que los llevará a permitirse, por un mecanismo casi osmótico y sincrónico, sus consecutivas claudicaciones.

#### 4.4.4. FABULACIÓN Y FICCIÓN ESPECULATIVA

La ya comentada influencia de la novela de formación, y en particular de su variante sobre el artista en formación, el *künstlerroman*, se hace patente con mayor vehemencia que en ningún otro momento en el segundo capítulo titulado: “Cómo me hice escritor”. De título emblemático, en esta parte el *bildungsroman* no funciona por negación de principios, como en el caso de Cifuentes, sino que, a través de vehículos como la parodia, Orejudo tematiza los quehaceres de la imaginación creadora. El género parodiado es el de la ciencia ficción (o ficción especulativa), que en este caso presenta como contexto los años de formación de Orejudo, primero en España y luego en Estados Unidos, donde se somete, por dinero, a un experimento que se convierte en *leitmotiv* de todo el capítulo: la Transcranial Magnetic Stimulation (Estimulación Magnética Transcraneal) o TMS. A partir de este momento Orejudo utiliza la ciencia ficción como trasvase de la fabulación metaliteraria para así reflexionar a través de su novela sobre los avatares de la creación y, muy específicamente, sobre los límites entre la realidad y la ficción. También se aprecia la referencia conjunta a su proceso de formación como escritor (y profesor) y a la cocina de su propia escritura en clave de *ficción dentro de la ficción*, adjudicando como causa de su hipertrofiada capacidad

imaginativa la mentada TMS, volviéndose, por momentos, una novela de sus novelas, como lo será, parcialmente, el tercer capítulo que narra el intento de publicar su historia sobre los crímenes de Augusto Desmoines: *The Great Pretender*.

Todo el episodio del don fabulatorio de Orejudo, está narrado en una primera persona homodiegética, es el que más claves autoficcionales contiene, pero también, y por esa misma razón, el que más expone la ludicidad y prestidigitación narrativa del autor, recordando constantemente al lector que no es su objetivo primario el de la autoficción y que utiliza sus ropajes solo para dar rienda a su *pseudoautoficción*. Según lo dicho, el autor toma los episodios que protagoniza el narrador precisamente para rechazar buena parte de las cláusulas del género, haciendo de la coincidencia onomástica un hecho en buena medida anecdótico, funcional al propósito de generar un acercamiento, aunque solo sea para mofarse del mismo género que lo propicia, de la expectativa lectora que pretende hallar *realidad* en la ficción. Dicha burla se produce a través de la ruptura del pacto referencial, lo que ocurre en varios momentos mediante los inverosímiles episodios relativos al experimento científico que son en buena medida un desafío a la consistencia de dicho pacto, y funcionan, por tanto, como epifanías metaficcionales, haciendo bascular la narrativa en favor del pacto ficcional<sup>214</sup>. Del proceso de experimentación se nos cuenta su carácter rutinario: “Todos los lunes, miércoles y viernes de ese mes acudí a la Fundación Proyecto para someterme a una TMS” (Orejudo, 2012, p. 124). Una de las primeras manifestaciones autoconscientes referidas a este suceso tiene que ver con una suerte de epifanía, *sensu stricto*, que se revela ante el narrador:

Dos semanas después de recibir la última sesión de tratamiento sucedió algo . . . me fijé sin motivo en una pareja que acababa de entrar . . . Se sentaron en la mesa de al lado, y entonces *supe*, lo digo así, en cursiva, *supe* que ella era peluquera. (Orejudo, 2012, pp. 124-125).

---

<sup>214</sup> Episodios como los atinentes a la TMS hacen que el mismo Manuel Alberca (2014) opine que “Orejudo desaprovechó la ocasión para hacer un buen libro . . . sin tener que recurrir al tratamiento grotesco, disparate fantástico hiperbólico, ni al tópico del exilio y otros” (p. 160). Evidentemente, no comulgamos con tales afirmaciones.

La epifanía que tiene el narrador, esa instancia de revelación, curiosamente coincide con una de tipo metaficcional puramente discursiva, ya que, al referirse a la tipografía, se alude a la naturaleza escrita del texto que estamos leyendo, a un tipo de fuente en particular que tiene dentro de sus funciones la de destacar, como lo hace el narrador —a nivel metalingüístico— una palabra, no para poner en entredicho su significado, sino para enfatizarlo desde su más absoluta literalidad. El recurso se reitera en varias ocasiones, acaso, para acercar al lector al juego: “No lo deduje; lo *supe*. Y no solo *supe* a qué se dedicaba. *Supe*, también, que era madre soltera, y *supe* que vivía en un departamento minúsculo al sur de la ciudad” (Orejudo, 2012, p. 125)<sup>215</sup>. Esta primera parte del episodio adquiere un énfasis metaliterario aún mayor con la referencia a un personaje borgesiano, estableciendo una analogía entre uno y otro don. Dice Orejudo (2012):

Me acordaba de Funes el memorioso, aquel personaje de Borges que era incapaz de abstraer y resumir sus percepciones, y que recordaba cada persona, cada perro, cada mesa, cada objeto con todos sus detalles individuales . . . Fijaba la mirada en alguien, pensaba en algo, y —salvo los nombres, que no me venían— el pasado de esa persona, su vida presente, y algunas veces la futura, acudían a mí como un perrillo faldero. (p. 127)<sup>216</sup>

Resulta interesante el hecho de que el personaje autoficcional de Orejudo no logre saber los nombres del resto de los actantes porque, efectivamente, no los conoce. El nombre es la manifestación más contrastable de la identidad, y es precisamente lo

---

<sup>215</sup> En entrevista realizada al narrador lo interrogamos respecto a la cercanía de la figura del lector en sus obras y si pensaba que algunos recursos podrían alejarlo del texto que estaba leyendo, a lo que Orejudo respondió que pensaba que un narrador eutrapélico debía ser “amable con el lector”, no tenderle una celada (Anexo 2).

<sup>216</sup> Existen otras posibles referencias solapadas a Borges. Una, relacionada con el modo en que se manifiesta ese conocimiento a través de la TMS, de manera epifánica, como le sucede al personaje principal del cuento *El aleph* (1951), pero también en el uso iterativo de los tiempos verbales. Acaso otro guiño lo veamos en una autorreferencia a un personaje borgeano como el de su cuento “La casa de Asterión” (1951), perteneciente a *El aleph*, en el que se reescribe el mito del minotauro desde la focalización del monstruo. En *UMD Orejudo* se encuentra con un personaje llamado *Asterio* que, como el minotauro del cuento, se halla en una suerte de laberinto con un “intrincado pasillo” que lleva a una “celda” de la que “prácticamente no salía” (una prisión). *Asterio* también, como Funes, y como el *Asterión* del cuento, posee “una memoria prodigiosa” (Orejudo, 2012, p. 192). Por supuesto, habitual en Orejudo, genera una suerte de anticlímax al no tomarse en serio sus referencias y decimos que su *Asterio* “iba ciego de canutos” (Orejudo, 2012, p. 193).

que aquel no puede inventar o, de hacerlo, más fácilmente puede llegar a refutarse. Suspica, el narrador parece darnos claves de que todo lo que le sucede no es más que *una fabulación dentro de la fabulación*. Todo parte del truco.

El paroxismo del episodio de la TMS ocurre cuando el personaje cree haber protagonizado un acontecimiento que funciona también como una suerte de parodia de un tipo de película de acción en donde todo ocurre a partir del secuestro de un tren, o acaso una autoparodia, si se tiene en cuenta que los más insólitos episodios de *Ventajas* tienen el mismo contexto. En esta historia el personaje de Orejudo cuenta que, al sentarse en el tren, creyó que su compañero de viaje estaba tosiendo, pero descubrió, en realidad, “que alguien le había reventado la cabeza de un disparo” (Orejudo, 2012, p. 133). A partir de ese momento, disparos, rehenes y negociaciones con la policía ocupan el centro del relato, pero lo más interesante ocurre con la resolución del conflicto, que parece poner en entredicho, con mucha sutileza, lo acaecido. Se cuenta que los secuestradores “habían mantenido un *debate interno*, y que habían decidido devolvernos las pertenencias y pedirnos disculpas por su intolerable comportamiento” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 135). Ese debate parece ser el que el mismo personaje mantiene entre la realidad y la ficción esquizofrénica que se apodera de su razón, que también tematiza (de manera encubierta) el dilema entre dos modos de entender la verosimilitud que son el *representacional* y el *antirrepresentacional*. Desde el punto de vista del primer tipo, el episodio es absolutamente inverosímil, pero desde la lógica del segundo, la historia funciona porque el narrador implanta una atmósfera surreal que en todo momento se pone en entredicho, y, desde ese mismo lugar, lo narrado es, al decir de Doležel (1999), semánticamente heterogéneo, pero ontológicamente homogéneo y autónomo<sup>217</sup>. Según la teoría del crítico checo, dicha *lógica intensional* se desarrolla a partir de “la noción de *modalidad aleática* (posibilidad, imposibilidad, necesidad)”, lo que permite la consideración del mundo ficcional de Orejudo como un “mundo híbrido” (Doležel, 1999, p. 82) que trasciende la dicotomía

---

<sup>217</sup> José María Rodríguez (2019) elabora para su estudio una teoría que tiene en cuenta, entre otras fuentes, la *ley de máximos semánticos* de Albaladejo (1998), que coincide en sus postulados esenciales con nuestra aplicación del modelo de Doležel (1999).

natural/sobrenatural (posible/imposible; verosímil/inverosímil) y *necesita* de la fabulación hiperbólica.

A raíz del episodio anterior, el personaje entra en crisis y decide buscar explicaciones a lo que le está sucediendo. Primero indaga en periódicos y en la televisión, y se sorprende al ver que “el suceso no apareció en ningún informativo de ninguna cadena” (Orejudo, 2012, p. 136). A partir de ese momento sobrevienen las sospechas de que “aquello sólo había sucedido en mi imaginación” (Orejudo, 2012, p. 137). Es entonces cuando la duda se impone como realidad desestabilizadora, evidenciando la fragilidad de lo narrado en términos de veracidad, aunque no a nivel de su fabulación y consiguiente relato. Así reflexiona el narrador sobre su condición:

¿Qué era aquello? ¿Aquello era sólo el asalto al tren o también era lo de la Fundación Proyecto y todo lo demás? ¿Había ido yo realmente a Teaneck? ¿Había tomado TMS? ¿Había tenido alucinaciones? ¿Había intentado hablar con Makenzie? ¿Me habían detenido? Y lo más inquietante de todo: lo que en ese momento estaba sucediendo, la lectura minuciosa de periódicos *y estas preguntas que me estaba haciendo a mí mismo*, ¿lo estaba imaginando o realmente sucedía? [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 137)<sup>218</sup>

Luego de reiterados intentos, el personaje de Orejudo logra dar con el susodicho McKenzie, el investigador que lo indujo a someterse a la TMS. Este modo de tematizar el proceso de creación literaria a través de la fabulación desmedida se relaciona con el *síndrome literario*, el elemento esencial del mito quijotesco, que consiste en no discernir la vida de la literatura, en leer la realidad como si fuera ficción (y viceversa): “Es que a veces no sé qué sucede en mi imaginación y qué sucede en la realidad” (Orejudo, 2012, p. 139). Con la implementación de este recurso, implícitamente se pone en primer plano la ludicidad como práctica narrativa predilecta del autor. De manera indirecta viene a decirnos que toda creación es un juego del lenguaje (Díaz Navarro, 2007). La imaginación, aunque opuesta a la experiencia del

---

<sup>218</sup> El tema de las posibilidades creativas de la paranoia ha sido siempre del interés de Orejudo (2018): “un trastorno que consiste en armar un discurso coherente con elementos que carecen de vínculo real; algo muy parecido a escribir una novela” (p. 64). Lo vemos tanto en este episodio como en toda *Ventajas de viajar en tren*.



hecho, en algún punto se une con este en la novela, pues se plantean parejos efectos para una acción imaginaria o real, lo que intensifica la naturaleza híbrida del mundo ficcional de Orejudo (2012): “imaginados o no, reviví el secuestro y la brutal liberación por el ejército de los Estados Unidos” (p. 210).

Otra hibridación que el autor plantea en este capítulo es la que tiene que ver con la conjunción de creación y crítica, uno de los bastiones de la literatura posmoderna que en la novela —a través de la desmedida e inadecuada imaginación del protagonista— hará que sus textos teóricos se vuelvan literatura, es decir, invención, ficción, aludiendo a episodios, autores y obras literarias que nunca existieron en realidad, dando paso a una suerte de reflexividad fabulada, como veremos en el siguiente apartado.

#### 4.4.5. INTERTEXTUALIDAD IMAGINADA Y METATEXTUALIDAD PORNOGRÁFICA

A lo largo de este trabajo hemos comprobado que el componente crítico dentro del literario está presente, en mayor o menor medida, en todas las obras de nuestros autores, y es una característica esencial de la reflexividad posmoderna, pues aquel, tal y como lo planteó Scholes (1970): “assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself” (p. 106). Estamos ante las obras de dos filólogos que han confesado su imposibilidad para escribir sin referirse al ámbito literario y no es de extrañar que de manera directa o indirecta nos topemos con reflexiones, juicios de valor o parlamentos exegéticos que evidencian su doble rol de escritores y académicos. Para el caso de *UMD*, dicho constituyente resulta primario y enfáticamente introvertido. La estrategia que posibilita los comentarios de índole metatextual está ligada a la tematización de la función docente (dentro y fuera de las aulas). Evidentemente, por tratarse de una novela de campus, esto no resulta particularmente extraño, sino más bien esperable. En *UMD* (al igual que en *Fabulosas y Ventajas*), también tiene lugar “la reinterpretación o revisión lúdica de la historia de la literatura española . . . con una mirada desprejuiciada y despojada de todo principio de autoridad” (López Ribera, 2011, p. 192). Con tal propósito, Orejudo se inventa

personajes históricos, textos y corrientes literarias que pertenecen al terreno de la imaginación, pero que, con ese énfasis posibilista que caracteriza su manejo historiográfico, podrían haber existido. De este modo, el autor demuestra el artificio de su estrategia a través de una lógica del contraste. Más que la confusión entre las obras y autores verdaderos con los apócrifos, lo que busca Orejudo acaso sea poner en evidencia la falta de una variante —por ejemplo, a nivel canónico—, así como la posibilidad de “una realidad alternativa a la propia experiencia vivida” (López Ribera, 2011, p. 180). A través de dicho recurso el autor logra reflexionar no solo sobre lo que es o ha sido, sino acerca de lo que pudo ser (Lozano, 2007). Así lo evidencia el narrador/personaje al imponer a su producción intelectual el mismo carácter híbrido que a sus fantasías especulativas:

A partir de la TMS mis papers citaban obras que nadie había escrito y que yo aprovechaba para escribir . . . escribía los pasajes que necesitaba, los que apoyaban mi punto de vista o los que yo quería rebatir . . . Mis papers incluían también libros que pudieron haberse escrito, que debieron haberse escrito y que quizás se escribieron, aunque nadie tenga constancia de su publicación . . . Mientras escribía, nunca tuve la sensación de estar haciendo nada prohibido. Para mí no había diferencia entre el *Quijote* de Cervantes, *El buscapié*, de Adolfo de Castro y *El sabio Salamancaesa*, de Pablo Mora-Rey. (Orejudo, 2012, pp. 141-142)

En este fragmento, amén del componente lúdico-imaginativo, Orejudo da cuenta de un elemento de factura anticanónica (ya presente en otras obras), que plantea una suerte de corpus imaginario de la historia de la literatura, que representa un tema en sí mismo en la obra del autor, no solo por las alternativas reales, sino por aquellas obras y autores —como es el caso del texto de Mora-Rey— absolutamente apócrifos<sup>219</sup>. Además, ironiza con el proceder del investigador literario que en mayor o menor medida (sin recurrir al plagio o la falsificación) termina manipulando los textos para que se acomoden a su propia visión hermenéutica; casi una alegoría del *cutting* y el *pastiche*.

---

<sup>219</sup> Recuérdese que este recurso de la bibliografía apócrifa es aplicado también por Reig en torno al canibalismo como tópico en *La cadena trófica* (2016a), según lo visto en el capítulo anterior (3.2.1.).

La conjunción de creación y crítica también se utiliza para ironizar, por ejemplo, sobre el propio posmodernismo literario —perceptible en la metodología del autor—, pero no para criticar sus formas, sino a algunos de sus cultores, como se aprecia en el siguiente ejemplo que expone la animadversión del sistema y el gremio docente ante sus *papers* y teorías:

Los profesores más jóvenes y más sensibles a lo posmoderno digamos, los mismos que habían escrito ensayos sobre la autoficción o que estudiaban la mezcla de realidad e imaginación en la narrativa contemporánea fueron los más intransigentes conmigo. Esos fueron los que exigieron mi expulsión inmediata y mi humillación pública. (Orejudo 2011: 143)<sup>220</sup>

Ese fragmento anterior representa un ejemplo de reflexividad introvertida en relación a la interpretación de los textos literarios y al comportamiento del colectivo docente. A través del mismo, el autor elabora una crítica, no ayuna de ironía, en relación a la actitud de sus colegas, ya que, aquellos de quienes se esperaba mayor apertura de miras, un comportamiento más abierto y receptivo —afines a lo posmoderno—, acaban teniendo la actitud más reaccionaria y conservadora para con la producción de su colega. También hallamos en dicho fragmento una suerte de anticipo de lo que podría ser la recepción de la propia novela que estamos leyendo, ya que esta se deja describir por las mismas características autoficcionales que se mencionan arriba y pone en entredicho muchas de las cuestiones ontológicas aludidas en la cita. Por lo tanto, podemos considerarla, una manifestación autoconsciente encubierta, una sutil epifanía.

Algunos episodios, similares al anterior, en donde se manifiesta la postura simbiótica entre crítica y creación son los que refieren a las clases de facultad de Orejudo y Cifuentes con su entonces profesor, Augusto Desmoines, de quien se dice que animaba a los estudiantes a romper “los límites genéricos del ensayo filológico y el

---

<sup>220</sup> No deja de ser interesante la similitud entre el recurso de Orejudo de la TMS y el de Reig de la *metempsychosis* aplicado en *Señales de humo* (2016): ambos dan, como consecuencia de un experimento, la posibilidad de reescribir la historia de la literatura y hacen que sus poseedores terminen —por confundir realidad con ficción— expulsados de sus respectivos centros docentes. Véase 3.2.2.

corsé metodológico que muchas veces impide avanzar en nuestra disciplina” y que “Concebía el estudio de la literatura como una actividad más cercana a la creación que a la investigación científica” (Orejudo, 2012, p. 101). Esto se complementa con la idea que transmite el narrador de que “Para Desmoines, si algo no tenía riesgo de fracasar, es que no merecía la pena llevarlo a cabo” (Orejudo, 2012, p. 102). Se hace evidente la coincidencia entre esa postura de Desmoines y la de Orejudo al momento de afrontar su labor crítica dentro de la novela, pero también, incluso, fuera de ella, en la vida real de nuestro autor. Dice Orejudo (2015): “Es más estimulante ensayar nuevas mezclas, combinar nuevos sabores y arriesgarse a fracasar, por amargo que sea”<sup>221</sup>.

Existen también momentos en los que se manifiesta la reflexividad en ámbitos ajenos al académico. Aquella humorada de Genette (1989) sobre la imposibilidad de arreglar el asunto de la terminología parece tener su correlato en la novela con la agravante comparación entre crítica literaria y pornografía que hace el ex-filólogo y director porno, Mel, ante el hijo de Cifuentes, Edgar, convertido en actor de películas clasificadas, refiriéndose a las similitudes al momento de la creación terminológica: “En la industria hemos creado una jergonzapara entendidos que resulta ininteligible para el común de los mortales. En eso el porno me recuerda algunas veces a la crítica literaria . . . —Yo estudié crítica literaria” (Orejudo, 2012, p. 224)<sup>222</sup>. En las palabras de Mel se evidencia el gran problema de la *babel terminológica* (1.3.). Esta analogía resulta significativa al punto de que Ana Rueda (2014) llega a hablar de la novela como *autopornoficción*<sup>223</sup>.

Un último punto a destacar es el que tiene que ver con la investigación realizada por Cifuentes en el tercer capítulo de la novela, ya que, mientras descubre los

---

<sup>221</sup> Reig, en su compilación crítica *Visto para sentencia* (2008) propone una visión similar: “Hay que dejar de mover los labios en *playback* y hablar en directo, aunque uno desafine: opinar con una voz reconocible, que se sepa de dónde viene, a la que se pueda contradecir” (p. 9).

<sup>222</sup> En sus ensayos sobre utopías literarias Orejudo (2020) dice de la cuestión terminológica en las humanidades que estas esconden sus deficiencias “tras una jerga ininteligible y abusadora del argumento de autoridad” (p. 8). Los términos son casi idénticos.

<sup>223</sup> “Si el lenguaje de la crítica literaria tiene una analogía en el lenguaje pornográfico y si la novela *Fils* de Doubrovsky dialoga, en efecto, con la laguna teórica de Lejeune sobre la autoficción, *Un momento de descanso* ofrecería entonces una curiosa variante: la autopornoficción” (Rueda, 2014, p. 224).

trapos sucios de la familia Desmoines y los crímenes cometidos en el seno de la universidad, va complementando su descubrimiento con fuentes autorreferenciales que le permiten exponer argumentos críticos que posibilitan los suyos. Es en esta tercera parte que Orejudo da cuenta de la mayor parte de recursos para e intertextuales y con ello consigue generar ese efecto verista que es también característico de la autoficción. Los primeros (paratextuales) son imágenes insertadas en el texto, claramente verdaderas, y los personajes que aparecen en ellas, anónimos para el lector, son identificados con los de la novela. Así pues, a través de este recurso se intenta dar mayor densidad al personaje de Florencio Castillejo, aquel profesor que pretendía vengar las injusticias cometidas contra su padre, Claudio, por la familia Desmoines, revelando graves casos de corrupción, así como un asunto de delación fatal en tiempos de la guerra civil, para finalmente conseguir “que todo el mundo supiera la verdad” (Orejudo, 2012, p. 198). Se dice, por ejemplo, de una fotografía, que contiene “un grupo de chicos de diferentes edades”, y que “Seguramente Florencio Castillejo era uno de aquellos niños” (Orejudo, 2012, p. 168). Posteriormente, se hallan pruebas “en una caja de zapatos llena de papeles: títulos académicos . . . y tres documentos que a juicio de Cifuentes eran definitivos a la hora de resolver el enigma Castillejo” (Orejudo, 2012, p. 171). Como complemento de esos recursos autoficcionales de naturaleza paratextual, los segundos a mencionar son de origen intertextual y funcionan como autorreferencias que aportan a la novela un elemento ensayístico. Así, nos encontramos con citas de la obra del historiador catalán Jaume Claret Miranda, *El atroz desmoche* (2006), es referida en más de una ocasión en la novela. Cifuentes, por ejemplo, recomienda el libro al narrador, y lo interpela a través de una secuencia metatextual con la que busca provocar a su amigo: “Es un libro que solo tiene datos contrastados, como los que te gustan a ti, pero te advierto que está lleno de republicanos buenos, buenísimos y de fascistas malos, malísimos, que destrozaron la universidad republicana” (Orejudo, 2012, pp. 199). Con esta autorreferencia se revela, de manera explícita, la tesis argumental de Orejudo, deudora de aquella obra:

*El atroz desmoche* de Jaime Claret Miranda, demostraba que el franquismo no había infravalorado la universidad. Todo lo contrario; fue siempre muy consciente de su poder. Sus ideólogos entendieron perfectamente que en la tarea de aniquilar el germen republicano para siempre lo más importante era el complemento circunstancial. Para siempre. Y a ello se aplicaron con ahínco. (Orejudo, 2012, p. 202)<sup>224</sup>

Como sostiene Ana Rueda (2014), con la inclusión de fragmentos como los anteriores se hace posible hablar de *UMD* “como novela-ensayo”, un texto que “noveliza ese ‘atroz desmoche’ llevado a cabo por el Régimen” (p. 301).

#### 4.4.6. *THE GREAT PRETENDER*: ¿UNA METANOVELA DE CAMPUS?

La versión de Orejudo de la novela de campus resulta ser una combinación bastante particular, sobre todo dentro del panorama en lengua española<sup>225</sup>. Se basa en la mixtura de dos modelos, 1) el de las llamadas “college novels” —“esencialmente novelas de formación (bildungsroman) centradas en el estudiante y escritas por autores que no son académicos de profesión” — y 2) el de las novelas de campus, centradas “en la figura del profesor y sus contradicciones respecto a la misma institución . . . escritas, la gran mayoría de ellas, por docentes universitarios” (Gil-Albarellos, 2017, p. 195). Esta combinación es la que hace posible la transformación del personaje de Cifuentes, quien, dadas sus propias contradicciones morales, acaba emprendiendo, según lo comentado, un proceso de *deformación*. Muy lejos se encuentra *UMD* de esas primeras *college novels* como *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis o *Pnin* (1957) de Nabokov, a excepción de un componente invariable: “el carácter desenfadado, humorístico, irónico o abiertamente sarcástico con el que hablan de la institución universitaria” (Orejudo, 2011b)<sup>226</sup>. Parece ser que los estudiosos del género advierten como característica central su capacidad proteica, pasible de hibridar una gran cantidad de subgéneros o

---

<sup>224</sup> Claret Miranda, J. (2006). *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Crítica.

<sup>225</sup> Para ampliar sobre el tema resulta esencial el trabajo de García Rodríguez (2015): “Escribe cien veces: ‘no me reiré de los profesores’ (humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)”.

<sup>226</sup> La evaluación pertenece a una reseña elaborada por el propio Orejudo (2011b) de la novela *El tren de cristal*, de José María Pérez Collados, que aquel elogia por los mismos atributos que pone en práctica en su propia novela: “se ofrece como novela de campus, y . . . al mismo tiempo se salta las reglas del género en el que aparentemente se inscribe”.

modalidades del discurso literario: “sátira académica, farsa académica, novela policiaca, etc.” (García Rodríguez, 2015, p. 279).

El mismo Orejudo ha dicho en más de una ocasión (también en *UMD*) que escribir una novela de campus en el sentido tradicional del término es una tarea vedada para los escritores españoles por el simple hecho de que en España no existe el campus con las dimensiones y características de los países anglosajones en los que nace el género. Acaso una prueba de ello sea que una de las primeras novelas españolas en recibir dicho rótulo, *Todas las almas* (1989), de Javier Marías—también cercana a la autoficción— transcurre durante una estancia del protagonista en la universidad de Oxford. Ciertamente, el funcionamiento de la universidad británica o norteamericana parece basarse en la idea de que “el campus es isla, espacial y temporal, lugar para el estudio. Un espacio que no tiene correspondiente en el sistema universitario español” (Bou, 2006, citado en García Rodríguez, 2015, p. 280). Sin embargo, aunque es evidente la distancia conceptual entre uno y otro sistema, la novela de Orejudo trabaja con la creación de un espacio igualmente aislado, utilizado con fines perversos, que negaría o sería una excepción a dicha regla. En ella exhibe una *reflexividad extramural* a través de una crítica encubierta a la endogamia del sistema, ya que en la novela se cuenta que el objetivo de la universidad, contrario a su origen etimológico, es el del aislacionismo absoluto bajo la máscara de la autonomía. Así lo expresa Desmoines, el Rector: “Ya no necesitamos a la sociedad. Hemos alcanzado el objetivo que me marqué al comienzo de mi mandato: la independencia económica absoluta, es decir, la autonomía universitaria real” (Orejudo, 2012, p. 180)<sup>227</sup>.

La novela de campus de Orejudo tiene algo de pastiche, al tomar elementos constituyentes de diversos intertextos del género para la escritura de su propia novela de campus. Podemos ver ecos de De Lillo o de Coetze en relación a la hipocresía de la

---

<sup>227</sup> Orejudo se ha referido a la universidad española en términos de “animal antediluviano” o “institución paquidérmica que no responde a las necesidades de la sociedad” (Canal Literatura Andaluza en red, 2020, 00:25:53). A su vez, en relación al elemento endogámico, este será satirizado por el autor y tematizado en la novela con el juego de pares: los Desmoines que heredan la rectoría, los Castillejo que buscan venganza por la traición de aquellos, y la dupla de Cifuentes con Orejudo, ambos expulsados y readmitidos en el seno universitario (uno como catedrático y el otro como conferenciante).

corrección política del sistema, o de Sharpe y Roth respecto a la gran farsa del mundo académico, pero también del manejo de la parodia intertextual que hace David Lodge, entre otros. A diferencia de lo que sucede con muchas de las novelas de campus en español, que hacen del ámbito universitario “un espacio anodino, un simple escenario sin más importancia que la de servir como decorado para el desarrollo de la trama, en vez del elemento dinámico que determina las vivencias de los personajes y los motivos de sus relaciones” (García Rodríguez, 2015, p. 282), en *UMD* el contexto resulta determinante para la trama y para la producción de discurso reflexivo, como en el modelo anglosajón). Es esa construcción distópica de una ciudad universitaria —asaz autosuficiente— la que, si bien propicia la sátira, también hace posible la fantasía aislacionista y potencia la ya mencionada red de endogamia y nepotismo hasta el hartazgo.

Como no podía ser de otra manera en Orejudo, la novela reflexiona sobre sí misma de manera encubierta pero evidentemente autoconsciente, pues buena parte de las meditaciones que el autor realiza sobre el género pueden aplicarse a la misma obra que estamos leyendo. Este punto lo menciona Gil-Albarellos (2017) al dar cuenta de un aspecto más que pertinente en relación con la reflexividad, pues se refiere a reflexiones “metagenéricas” (p. 203) realizadas por el narrador. Pero estas, no son solo architextuales sino también metaficcionales, pues reflexionan sobre la novela de campus, a nivel genérico y panorámico, pero también sobre la propia *UMD*, a nivel particular, de manera encubierta. Observemos una de las meditaciones del narrador (2012) a través del jugoso parlamento del personaje de la profesora Raquel Medina:

La universidad española, donde yo trabajé mucho tiempo antes de marcharme a Inglaterra, no solo es mediocre y corrupta, es también inverosímil. ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté consumida por las mismas corruptelas que la de aquí. En la universidad española por el contrario la grosería aparece tal cual, sin los ropajes de la buena educación. Una novela realista,



cualquier libro sobre la universidad española, aunque sea un libro de investigación como el suyo, está condenado a convertirse en una astracanada. (p. 175)

El anterior parlamento, además de describir las características genéricas en un sentido amplio y elaborar una tesis que es la del propio autor sobre el porqué del éxito de ciertas novelas y el fracaso de otras, también pone en evidencia el proceso de elaboración de una en particular: *The Great Pretender*. El título alude al personaje de Augusto Desmoines, “un farsante, un manipulador” (Orejudo, 2012, p. 108) que habría colaborado con los fascistas en tiempos de guerra, delatando y traicionando a su mejor amigo, Claudio Castillejo, con el fin de agenciarse luego un puesto en la universidad, perpetrando un régimen endogámico, corrupto y criminal. Según sabemos a través del narrador, Cifuentes quiere que Orejudo le ayude “a escribir la verdad sobre el caso Desmoines” (Orejudo, 2012, p. 108) (la historia de una conspiración). Podemos decir que es la escritura de *The Great Pretender* el asunto central de la tercera parte de *UMD*. Aquella novela que, según lo dicho, en un principio se presenta como una narración en estado potencial, finalmente no llegará a escribirse nunca bajo ese título. Sin embargo, podemos argumentar que acaba siendo asimilada por la estructura completa de *UMD*, volviéndose esta su equivalente *amplificado* (Genette, 1989). Sabemos esto porque hacia el final de la historia el narrador realiza una confesión que revela el carácter autogenerativo de su historia y nos permite asociar toda la obra que estamos leyendo con la que debió ser (y en buena medida es) *The Great Pretender*. Analicemos algunos de los motivos que nos permiten llegar a tales conclusiones y exponen las equivalencias entre una y otra novela.

Acaso sean los mismos motivos descritos arriba por el personaje de Medina los que hacen que Orejudo y Cifuentes pretendan escribir *The Great Pretender*, una novela, y no un ensayo, como el texto de Claret Miranda. Así lo expone el narrador: “Cifuentes, por su parte, reconocía que las palabras de Raquel Medina eran increíbles. Pero precisamente por eso él pensaba que todo lo que le había contado aquella mujer era verdad” (Orejudo, 2012, p. 187). Esa misma *inverosimilitud* es la que indica el camino a seguir: tanto Cifuentes como Orejudo (autor, narrador y personaje) confían

en lo inverosímil. Es esa la razón por la cual aquel le pide ayuda a Orejudo, para que este novele los hechos: “Si yo tuviera tu talento narrativo, me hubiera puesto yo sólo a contar esta historia. Pero me pareció una tontería que pudiendo acceder a ti, no aprovechara tu facilidad para el relato y sobre todo tu nombre” (Orejudo, 2012, p. 200).

Los deseos de Cifuentes finalmente se vuelven realidad, ya que Orejudo termina escribiendo dicha novela, que acaba por ser *su novela*, al traicionar al amigo, contando la historia de un modo diferente a como aquel la pensó: “te aferras a los detalles, Antonio, y te olvidas de lo esencial” (Orejudo, 2012, p. 200). Son precisamente esos reproches los que constituyen la versión final de la novela y el arte narrativo de Orejudo. Parece como el autor quisiera teorizar respecto a cómo algunos eventos históricos solo pueden ser contados a través del prisma exclusivo de la ficción. Cuando el narrador objeta a Cifuentes: “en esta narración encuentro contradicciones, detalles que me hacen desconfiar” (Orejudo, 2012, p. 201), no está haciendo otra cosa que describir de forma encubierta su propia obra, que tiene como motor la exposición de las contradicciones del discurso histórico y la mostración de su carácter de constructo, como se hace palmario en el uso del pronombre demostrativo: “esta *narración*”. Es precisamente ese conjunto de contradicciones el que da una endeble sensación de veracidad, fundamental para los propósitos desestabilizadores de la narrativa de Orejudo, que no pretende sino poner en entredicho cualquier estatuto de verdad. Por tal motivo es que *UMD* se sirve de todo un arsenal de elementos paratextuales como los que hemos mencionado. La abundancia de testimonios viene a complejizar aún más el hallazgo de una verdad única, *posmodernizándola*. Sobre estas cuestiones se interroga Toumba (2014): “¿basta con tener archivos para contar realmente con la realidad de los hechos? Probablemente no, en la medida en que Cifuentes intentará contar con otros factores externos, como testigos o el talento del propio narrador” (p. 155).

Orejudo se beneficia de la duda y juega con esta para entretejer su estructura novelística y exponer la permanencia de la mentira como constituyente de la historia oficial, evidenciando la imposibilidad de creer en una verdad a secas; mostrándose como un “autor que no es honesto, pero es sincero” (Rueda, 2014, p. 293), lo que

enfatisa, nuevamente, desde otro lugar, uno de sus grandes temas, las confusión entre realidad y ficción:

Cifuentes me dijo que *todo esto que acabo de escribir* y que hasta hoy sigue constituyendo el relato oficial de los hechos, no tenía un ápice de verdad. El tal Gregorio Toledano, por ejemplo, no existía y Desmoines no tenía nada de víctima. [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 105)

Según lo visto, las estructuras de *UMD* y la hipotética *The Great Pretender* podrían interpretarse como fundidas en un mismo manojo de incertidumbres. Este hecho —sumado al contexto de la novela de campus en uno y otro nivel diegético— serían las claves para poder hablar de una *metanovela de campus*.

Conforme a lo planteado hasta el momento, el descubrimiento de los crímenes cometidos por los personajes de los Desmoines en el campus universitario español, así como la imposibilidad de llegar a una conclusión *verdadera*, ni siquiera verosímil para los protagonistas, hará que estos —a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Roth y Coetzee— se reconcilien con el entramado corrupto del sistema y en lugar de mantener su dignidad decidan emprender el camino de la claudicación. A diferencia de sus pares anglosajones, el personaje de “Cifuentes, en cambio, tras ser derrotado en un primer momento, termina renunciando a su integridad moral con tal de obtener un buen puesto dentro de ese sistema hipócrita” (López Ribera, 2011, p. 168). Acaso en las palabras del personaje de Medina esté encubierta, como un sutil marcador autoconsciente, el éxito de *UMD* como novela de campus. Quizás este radique en el mismo permiso para claudicar que el género presenta como impensable en la vertiente anglosajona, así como en su capacidad para convertirse en la “astracanada” que la profesora pronostica.

Con la aquiescencia que Cifuentes se aplica, se desbarata la tradición de la honra *española* y se perdona una falta que en teoría sería inadmisibles dentro de los muros de la institución universitaria, pero moneda corriente en la práctica. Esa claudicación, en lugar de estar llena de culpa se convierte en un motivo de celebración que también introduce la teoría en la propia creación.

Así como Cifuentes es investido como catedrático en una ceremonia que forma parte de la reelección de Virgilio Desmoines (garantizando el orden establecido), Orejudo personaje decide abandonar la armonía tropélica y poner el foco sobre sí mismo y su éxito como escritor en el mismo seno de la universidad que años atrás prescindió de él: “Total, que lo que hubiera debido ser un *disfrute moderado y eutrapélico* se convirtió en una orgía de excesos y chof-chof. Aquella noche le di un homenaje a mi ego” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2012, p. 205). Es a partir de ese momento, y como consecuencia de la unción de Cifuentes, que Orejudo decide ampliar su regocijo y adentrarse él mismo en la escritura de una novela que, según el pedido de su amigo, no debiera haber salido a la luz. Orejudo comienza el proceso de creación de su autoficción a pesar de renegar del género —“Yo, un tema que cada vez me aburría más” (Orejudo, 2012, p. 204)—<sup>228</sup>.Hacia el final de la novela accedemos a una proto-versión de *UMD*, que conocemos a partir del *relato sumario* de la obra que el narrador trataba de escribir. De ese metarrelato sabemos los componentes generales:

Se titulaba *Aprobados y suspensos*, y trataba de un grupo de filólogos resentidos que se dedicaba a suspender a profesores, periodistas y políticos. Cuando uno de estos líderes de opinión cometía un error gramatical, los filólogos resentidos le enviaban un correo electrónico advirtiéndole de que no ensuciara la lengua porque la lengua era de todos. Si alguno de ellos volvía a cometer el error, lo suspendían. Lo suspendían literalmente: se acercaban a su casa, le ponían una soga al cuello y lo colgaban del techo. (Orejudo, 2012, p. 240)

Esa novela es también metaliteraria y termina siendo descartada por el autor, pero resulta el disparador para confirmar que *UMD* es una novela autogenerativa de la que se nos han dado muestras de su proceso de elaboración a lo largo de la trama, a través de diversas *epifanías metaficcionales* como la que revelan, finalmente, el carácter

---

<sup>228</sup> Resulta interesante la coincidencia entre autorreferencia y agotamiento que hay entre la obra de Orejudo y las dos últimas novelas de Reig. Aparece, a nivel metaliterario, en (1) *Amor intempestivo* (2020) y (2) *El río de cenizas* (2022): (1) “por no hablar de Orejudo y de mí, que insistimos en publicar novelas, pero cada vez más cansados, porque ya solo hablamos de nosotros mismos, incapaces de encontrar nada de mayor interés” (p. 22); (2) “sin nada mejor que hacer que escribir sobre mí mismo” (p. 16).

autoconsciente de lo hasta ahora narrado<sup>229</sup>. Según Ródenas (2014), con este recurso del descarte “Orejudo parodia . . . el tópico de la resignación de género” (p. 188), lo que le permite dar un último vaivén a la pendulante relación entre realidad y ficción, negando un texto por inverosímil y proponiendo en su lugar otro que, sin embargo, contiene las mismas características del descartado:

Me salió, como digo, una astracanada . . . pero me llevó de una manera natural hacia Cifuentes, a escribir sobre nuestra amistad en la carrera, sobre Desmoines, claro, sobre nuestra vida en Estados Unidos, sobre nuestra separación, sobre nuestro reencuentro en la Feria del Libro y sobre lo que todo esto había dado de sí. El resultado final no me disgustó, y aunque le había dado mi palabra a Cifuentes de que nunca publicaría nada de lo que habíamos hablado, decidí permitirme yo también un momento de descanso y cometer por primera vez en mi vida una pequeña traición. (Orejudo, 2012, pp. 240-241).

Finalmente, el narrador termina incurriendo él mismo en una claudicación de orden moral, como la de su amigo, su alter ego, Cifuentes, al escribir una novela que coincide, por un lado, con la que acabamos de leer, y por otro, con el contenido hipotético que debía tener aquella *The Great Pretender* que nunca llega a escribirse bajo ese título, pero que mueve a los personajes a investigar y desvelar la trama oculta en los despachos de la universidad española.

#### 4.5. *Los Cinco y yo: autoficción al borde del agotamiento*

El título de este apartado apunta, primeramente, a la confirmación de la presencia del género o modalidad particular de la literatura del yo que es la *autoficción* o, según el autor, *pseudoautoficción*, en segunda instancia, a esa característica denominada por Barth (1967) —cincuenta años antes de la publicación de esta novela como *literatura del agotamiento*, aplicada para señalar el momento en que la proliferación

---

<sup>229</sup> Este subterfugio de la novela infructuosa que deriva en la definitiva tiene dos precedentes cercanos a UMD en *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas, y *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt Torrente.

de la reflexividad alcanza una intensidad cercana al paroxismo. Puede decirse que en *Los Cinco y yo* (2017) (a partir de ahora *LCY*) confluyen todos los grandes temas de la narrativa de Orejudo y casi todos los artificios *reflexivos* a los que hemos atendido en las novelas analizadas hasta este momento, alcanando una densidad y recursividad únicos.

De la trama de la novela podemos decir que comienza con la presentación de un libro apócrifo del escritor Rafael Reig, *AfterFive*, en la ficticia Enid Blyton Foundation —derivada de la verídica Enid Blyton Society— donde Antonio Orejudo (personaje y narrador) elabora un discurso de apertura del evento, que sirve de marco para toda la novela (a grandes rasgos, un comentario de aquel libro de su amigo). En esa presentación el narrador alude al paralelismo entre los personajes de la serie de Blyton y su generación vital (la del asturiano y la suya) como hijos de la transición democrática española<sup>230</sup>. Esto da lugar a toda una serie de analogías entre la novela presentada —una *reescritura expansiva* de la serie de *Los Cinco* enmarcada en la contemporaneidad, que indaga en el paradero de los cuatro amigos y su perro Tim— y aquella generación de españoles más cualificada que ninguna otra en la historia de la nación y que, sin embargo, no supo tomar el timón del proceso comenzado por sus hermanos mayores. De la obra de Reig, que prontamente se revela como una narración metadieética, conocemos fragmentos enteros que son transcritos y analizados consecuentemente por el narrador autoficcional, Orejudo. A la que podría denominarse la historia principal, compuesta por los comentarios del exégeta (Orejudo) y fragmentos de la novela apócrifa del también espurio Rafael Reig, podemos sumarle otras narraciones que luego terminan enlazándose con aquella, como es el caso de la que tiene lugar a partir de un brote de alzheimer sufrido por Reig, quien logra finalmente revertirlo gracias a la biotecnología de una terapia llamada parabiosis. Esto da lugar a la inclusión del elemento paródico de la ciencia ficción, que cobra aquí aún mayores dimensiones que las novelas anteriores del autor, siendo este experimento la punta del iceberg de una cadena de empresas que ofician de tapadera para la existencia de

---

<sup>230</sup> Ver <https://www.enidblytonsociety.co.uk/>

cientos de granjas humanas ocultas en todo el mundo y que se nutren de las ineficaces políticas migratorias internacionales. Con este tema Orejudo recupera el tono paranoide y conspiranoico de *Ventajas* (y sus crímenes de tráfico de órganos y pornografía infantil), pero aplicado al mundo de las grandes bioclínicas y farmacéuticas. Complementan la historia los episodios de formación vividos por Orejudo y Reig durante su paso por la Universidad Autónoma de Madrid, que incluyen la escritura de una novela ambientada en dicha casa de estudios y que también tienen que ver con el mundo narrativo de Enid Blyton: [*Los Cinco en la Universidad Autónoma de Madrid* (a la sazón, una precuela de *After Five* y secuela, a su vez, de las historias de *Los Cinco*)] y la fundación de una revista (*Cinco*, otro homenaje a las historias de la narradora británica).

#### 4.5.1. (PSEUDO)AUTOFICCIÓN DE UN TÁNDEM

Si en *Un momento de descanso* observamos la incursión de Orejudo en el género autoficcional, en *LCY* asistimos a la versión consolidada del juego ambiguo entre realidad y ficción que dicha modalidad posibilita, profundizando aún más en la complejidad onomástica existente entre el tríptico autor, narrador y personaje. En este caso, bajo una variante duplicada por la presencia del narrador intradieético Rafael Reig. Es la primera vez —incluyendo las novelas de ambos escritores— que podemos hallar la figura de uno de los narradores representada en la obra del otro con tanta presencia y entidad. Son varias las novelas de Reig que mencionan como personaje circunstancial a Orejudo (*Un árbol caído*, *Todo está perdonado*, *Señales de humo*, *Amor intempestivo*), pero, hasta el momento, *LCY* es la única que hace lo propio por parte del narrador madrileño, amplificando la apuesta. Sin embargo, aunque la intensidad autoficcional no tiene parangón, esta no deja de estar supeditada a otros fines, como lo afirma Rodríguez Santos (2019): “este juego de espejos que nos plantea Orejudo no produce la percepción de una creación literaria para la exaltación del ego del autor, sino más bien una parodia de esa literatura del yo” (p. 47). Podemos afirmar que el autor no se deja llevar completamente por las directrices del género *autoficcional*,

sino que hace de este una herramienta para plantear su propia concepción de la novela, que se encuentra más allá de la polémica identitaria en un sentido llano, atinente a la mera correspondencia nominal, para situarse en un espacio de búsqueda de una identidad mayor, colectiva, la de una generación, y, a partir de allí, profundizar en la reflexión sobre el lugar ocupado y el rol desempeñado por cada uno de sus integrantes, oficiando como partes representativas del todo los propios narradores en cuestión: a saber, la tematización ficcional de nuestro capítulo segundo y su tesis. Si, como argumenta Alberca (2014) —conclusivo en relación al tema— “la autoficción ha sido una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella” (p. 157), la (pseudo)autoficción de Orejudo es un rodeo al cuadrado, una forma de rizar el rizo al punto de desarticular los estatutos más estereotípicos de dicha modalidad, de parodiarlos, poniendo el truco de revés, logrando, a través de las posibilidades que el género posee, dar luz a otras formas de ficción que solo pretenden ser eso: ficción. Parte de la complejidad autoficcional de *LCYse* resume en las palabras de Ródenas, quien afirma: “Seguimos en el terreno de la autoficción, donde la autobiografía encubierta se disfraza de ficción o al revés, donde la fabulación se disimula entre los pliegues de la escritura en primera persona” (2017). Para nosotros, es esa fabulación el término fundamental para describir el proceder autoficcional de Orejudo a lo largo de las casi doscientas sesenta páginas de su novela, así como resulta vital el flujo bidireccional entre aquellos sucesos que en la obra adquieren estatuto de realidad y los que son clasificados como ficción, cambiando de entidad constantemente.

Para acometer el análisis de la particular autoficción de Orejudo y su vínculo con la reflexividad, resultan un gran aporte los planteamientos con los que Rodríguez Santos (2019) construye su análisis de la presencia del autor representado en la obra (*Antonio Orejudo en la obra de Antonio Orejudo*). Para ello se basa en el estudio de las distintas versiones de la teoría de los mundos posibles planteadas por varios críticos españoles como Albaladejo (1998), Rodríguez Pequeño (1997) y, sobre todo, Martín Jiménez (2015, 2016), omitiendo explícitamente las categorías de Doležel (1999), que, a



nuestro entender, también son de gran valía y se encuentran implícitamente presentes, por ser el crítico checo uno de los que más ha reflexionado sobre el *heterocosmos* ficcional. De manera concreta, Rodríguez Santos (2019) se basa en el modelo de mundo tipo II de lo *ficcional verosímil-imposible* (de Martín Jiménez) para aplicar “la estrategia de la autoficción que supone esa ruptura de la lógica ficcional” (p. 46). Según nuestro modelo de análisis, esa oposición (verosímil-imposible) no deja de estar en la base del pensamiento aristotélico en torno a la verosimilitud, pero para el caso de la teoría de los mundos posibles, lo determinante radica en que su validez no se encuentra supeditada enteramente al *mundoreal*, es decir, a una semántica *representacional*, sino que encierra una lógica *antirrepresentacional* que propicia la autonomía ontológica esencial para la (pseudo)autoficción del autor de *LCY*. En resumen: “textos ficcionales verosímiles cuya incoherencia estructural los sitúa en el plano de los mundos imposibles, como es el caso de las obras de Antonio Orejudo” (Rodríguez Santos, 2019, p. 33).

En esta novela Orejudo tiende puentes constantes, según la terminología de Ryan (1997), entre el MRT1 (mundo real textual 1, que representa *LCY*) y el MRT2 (el metadieético, representado por la novela de Reig) que hacen que lo aparentemente biográfico se funda de manera constante con lo que se asume como ficción al comienzo de la novela (*After Five, Los Cinco* —toda la serie—, la literatura en general). De tal modo, la figura del autor representado se introduce sutilmente en el mundo de los personajes de ambos niveles ontológicos, poniendo al mismo nivel su biografía —y con esta su entidad— con la de aquellos, preparando el terreno para las distintas formas de *ruptura de marco* que tendrán lugar más adelante. Esa fusión de niveles se aprecia, por ejemplo, en los recuerdos del narrador, que se empareja con los personajes de Blyton y Reig, simultáneamente, como un prestidigitador: “Debía de tener yo doce años, la misma edad que Julián” (Orejudo, 2017, p. 33).

Uno de los aspectos polémicos pero imprescindibles para el juego ficcional de Orejudo es el de la mentada coincidencia onomástica. Para esta novela el autor identifica no solo su nombre con el del narrador/personaje, sino que, como hemos

dicho, introduce la figura del personaje/narrador Rafael Reig. De la inclusión de Reig en la novela, Orejudo ha dicho lo siguiente:

La novela funcionaría igual si el autor de ese libro que glosó sobre *Los Cinco* se llamara Rogelio. Usar a Reig, que es amigo, es un cameo y un recurso, se trataba de dar nombre real a un personaje y darle un espesor real que de otra manera no tiene, pero es un juegucito al que no hay que dar más importancia. (Orejudo, 2017)

En otra entrevista, Orejudo confesó: “cuando yo escribí *LCY* el personaje se llamaba Peralta durante toda la novela, pero no acababa de convencerme el apellido y al final, dándole unas cuantas vueltas, decidí buscar en el procesador de texto ‘Peralta’ y lo cambié por ‘Reig’” (Gallego Crudo, 2018, 00:17:33)<sup>231</sup>. De los dos testimonios de Orejudo podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, resulta apropiado — para no caer en la trampa inherente a la autoficción— separar la realidad de la literatura. Hemos dicho que la (pseudo)autoficción de Orejudo tiene entre sus planteamientos otros de mayor peso que la mera certificación de un coeficiente de realidad contenido en la ficción, como, por ejemplo, el de un *coeficiente de reflexividad* que es, sin lugar a dudas, único en su bibliografía. Por otra parte, el autor se ha declarado en más de una ocasión él mismo como un ilusionista y un “farsante”, y, para cualquier conocedor de la obra de ambos autores, resulta difícil creer que no hubiera intención de dar al personaje de ficción ciertas características cotejables en la realidad<sup>232</sup>, de dotar a ese tal “Peralta” de la densidad literaria del personaje de Reig desde el comienzo de la novela, amén de que el cambio de nombre se haya producido hacia el final del proceso de escritura. Sobre todo, resulta interesante para nosotros este vínculo en relación con la reflexividad, ya que los comentarios autorreferenciales del Reig narrador (o sobre este) son muy cercanos en sus planteamientos a los del escritor empírico Rafael Reig y contienen, entre otros rasgos, los componentes de su ya estudiada teoría estereoscópica. Del personaje se dice: “En su fuero interno, Reig habría querido fundir su voz con la de Flaubert o Galdós” (Orejudo, 2017, p. 208); por otro

---

<sup>231</sup> Entrevista realizada por Javier Gallego Crudo para su programa radial (podcast) *Carne cruda* (2018). Disponible en: <https://www.ivoox.com/28898231> (última consulta el 18/07/2022).

<sup>232</sup> Ver en el apartado anterior los comentarios sobre Antonio de Guevara (4.5.1.).

lado, acorde a su idea de desacralizar la literatura y en franca oposición a la *intelectualización* literaria, accedemos a comentarios metatextuales que bien pudieran haber sido expresados por el autor de carne y hueso: “El modernismo anglosajón, eso dijo, resumía exactamente lo que él quería dejar atrás: una idea trascendente de la literatura y una equivalencia equivocada entre dificultad de lectura y calidad literaria” (Orejudo, 2017, p. 113)<sup>233</sup>.

Un elemento que también está presente en *LCY* es el metanovelesco. Esta novela de Orejudo hace las veces de novela de la novela, según los criterios de García (1994) que hemos seguido a lo largo de toda la tesis, pero no solo porque sea abiertamente una novela autoconsciente que comenta su proceso de gestación, sino porque dedica buena parte de su desarrollo al comentario de otra novela contenida dentro de esta (*After Five*). Podemos decir que el desarrollo de toda la novela diegética consiste en el comentario sistemático de la metadiegética, con la que tienen enormes similitudes temáticas y estructurales, por lo que, comentando aquella, se comenta también a sí misma. De dicha novela metadiegética se glosan varios fragmentos, siempre filtrados por el narrador/comentarista extradiegético, que analiza las decisiones del narrador intradiegético Rafael Reig. Con ello, *LCY* pasa a formar parte, como diría Umberto Eco (1993), del “club de los textos que cuentan historias relativas al modo en que se construyen las historias” (p. 305).

Como último aspecto dentro de este punto, llama la atención la visión que de sí mismo construye el autor en la novela, quien, según Sanz Villanueva (2017), confecciona “un retrato privado algo autopunitivo que se asoma a un yo lastrado por la indecisión y el convencionalismo” que, por momentos, alcanza cuotas de autocrítica feroz: “A mí el desdén y el aborrecimiento siempre me han servido de protección frente a la excelencia de los demás. Los resentidos somos así: odiamos a los mejores porque su sola presencia nos recuerda por contraste nuestra propia mediocridad”

---

<sup>233</sup> Otro aspecto a considerar es el hecho de que los episodios que involucran a Reig como protagonista, como este, y no tienen que ver con la literatura, resultan una evidente invención estrambótica de Orejudo, no dejando ni una mínima relación con la realidad extratextual, como son los vinculados al experimento de la parabiosis en las instalaciones de LABS<sup>TM</sup>, repitiendo en ese aspecto una estrategia aplicada en *UMD*.

(Orejudo, 2017, p. 112). Esa forma de plasmar su visión de sí mismo dentro del marco de la ficción fue señalada también por otros colegas, como la narradora Clara Usón, quien en una conversación con Orejudo, lo interpeló al respecto: “en tu novela tú de alguna manera te disminuyes. Es como si te permitieras hablar de ti mismo, pero si te ríes de ti. ¿No es así?” —y agrega— “¿por qué te produce tanto pudor tomarte a ti mismo en serio cuando escribes sobre ti?”. A esto, el narrador madrileño supo responder, precisamente, en clave autoficcional: “Cuando escribí *Los Cinco y yo*, no tenía ninguna intención de hablar sobre mí mismo. Yo quería hablar . . . de una generación que normalmente no aparece ni aparecerá nunca . . . en los manuales de Literatura” (Usón y Orejudo, 2018, pp. 132-133). Queda en evidencia que, más allá de las razones personales están las literarias, lo que termina siendo una muestra de coherencia con la propia concepción del autor sobre los géneros del yo: un medio, no un fin.

#### 4.5.2. UBI SUNT

Según lo dicho anteriormente, el punto de partida de la narración tiene que ver con un propósito de índole *extramural*, relativo al destino de toda una generación de escritores, una suerte de balance que va de lo estrictamente literario y se extrovierte a lo existencial. Es también literario el objetivo de esa inclusión de la primera persona narrativa y de su autor en el universo diegético, tal y como sucedió en *UMD*, aunque aquí parece querer doblar la apuesta: “incluyo en mi título el yo: *Los Cinco y yo*. Pero eso no significa que quiera hablar de mí mismo. No tiene ninguna relación; utilizo un pronombre personal que produce un efecto que es exactamente el que yo busco” (Orejudo y Usón, 2018, p. 138). Ese efecto buscado por el narrador, tal y como lo expusimos arriba, es lo que podríamos denominar *el estado de la cuestión generacional*. De ahí el título de esta sección y su objetivo (el de Orejudo): preguntarse por los destinos de esa masa ingente de españoles nacidos en la década de los 60 y, particularmente, de aquellos que soñaron con ser escritores, como Orejudo y Reig, que lo consiguieron. Así resumió la trama de *LCY* Berna González Harbour en entrevista con el autor: “un

retrato tan alegre como despiadado de una generación que fue incapaz de hablar con voz propia” (Orejudo, 2017). Al igual que lo hiciera Reig con *Amor intempestivo* (2020) tres años después, Orejudo ya se preguntaba en *LCY* por su generación, tomando como punto de partida la tan socorrida visión intrahistórica, metonímicamente representada en el tándem conformado con el escritor asturiano, pero utilizada siempre como catapulta para la construcción de una visión de conjunto. A través de la lectura de *LCY* se aprecia cómo Orejudo trabaja con la imagen de escritores noveles que su personaje y el de Reig tenían para sí, al señalar, con una mezcla de nostalgia y arrepentimiento, tanto la ingenuidad como la soberbia de los tiempos de juventud, enfatizando con ello esa pulsión autopunitiva señalada por Sanz Vilanueva y Usón. Dice Orejudo (2017):

. . . nos considerábamos el futuro de la literatura española —quizás incluso de la universal—, los escritores más prometedores de nuestra generación. Que todavía no hubiéramos escrito una línea de esa obra que marcaría un antes y un después en la literatura occidental era solo una cuestión de tiempo, un detalle sin importancia que pronto quedaría corregido. Porque en realidad la novela que renovarían el panorama literario español —y quizás incluso el universal— ya la teníamos en la cabeza. (p. 121)<sup>234</sup>

El tema generacional se articula también en la invención para la novela apócrifa de Reig una recepción crítica, es decir, un universo *epitextual*. Conforme a la definición de Genette (2001): “el epitexto es un conjunto cuya función paratextual no tiene límites precisos, y donde el comentario de la obra se disuelve indefinidamente en un discurso biográfico, crítico u otro” (p. 297); su espacio se entiende como: “cualquier lugar fuera del libro; por ejemplo en diarios y revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias y coloquios” (p. 295). Esta noción resulta fundamental para comprender los meandros de la reflexividad extramural en la obra, pues, además de la presentación inicial de *After Five* (a partir de ahora *AF*), serán las charlas en la Blyton Foundation, los encuentros entre fanáticos de la serie y todo un conjunto de actividades satelitales a *Los Cinco* las que funcionen desde ese nivel, como derivas autorreferenciales en torno a la

---

<sup>234</sup> Reig se refiere de modo casi idéntico a la autogénesis de su obra maestra (O.M.): “un buen día —secretada espontáneamente por una glándula— aparecería mi O.M. y todo quedaría resuelto” (Reig, 2020, p. 89).

obra de la escritora británica. Resulta interesante el modo en que Orejudo da cuenta de la presentación del libro de Reig, pues explicita el mencionado contexto generacional que atañe tanto a una narración (*LCY*) como a la otra (*AF*):

Me pareció pertinente comenzar aquella introducción al libro de Reig mencionando la transformación económica de España en los años cincuenta y el éxodo masivo de las zonas rurales, cuyos habitantes emigraban hacia las ciudades más desarrolladas, sobre todo hacia Madrid. (Orejudo, 2017, p. 9)

A la visión histórica —que enmarca el contexto que el autor/presentador juzga necesario para comprender la génesis del libro de su colega— le sobrevienen otras autorreferencias de índole *metageneracional* sobre el significado mismo de tal concepto, sus directrices constituyentes y su necesidad de agrupación. Dice Orejudo (2017):

Enid Blyton es una de las pocas señas de identidad que tiene mi generación, la de los nacidos en los sesenta, la década en la que todo cambió sin que eso nos haya afectado a nosotros, que no tenemos narrativa ni características singulares. (p. 23).

La reflexión generacional también se desplaza a extramuros de los asuntos estrictamente literarios para adentrarse en el territorio del mercado editorial español y señalar un aspecto fundamental para el surgimiento de la llamada generación de los 90, dentro de la que hallamos, según lo visto (2.1.), a nuestros narradores *intempestivos*. Nos referimos a una suerte de franja etaria tácita que hasta ese momento limitaba el acceso de los escritores noveles al campo de batalla de la literatura (parafraseando a Reig), pero que, con el asentamiento de la democracia y la renovación del panorama editorial, daría lugar a una troupe de literatos (2.4.). Así lo expresa Orejudo (2017):

. . . al contrario de lo que sucedería más tarde, el mercado español estaba entonces cerrado a los menores de treinta años. El único joven que había logrado romper esa especie de prohibición tácita era un misterioso Jesús Ferrero, a quien idolatrábamos. (p. 121)

Según lo visto, la autorreferencialidad resulta útil para establecer analogías entre la generación del autor y el contexto de la Transición. Así se refiere Orejudo (2017) a sus coevos, no sin dejar de aplicar categorías literarias para contar la vida:

. . . los que fumaban porros, los que viajaban a Marruecos a comprar placas o los que se pinchaban heroína tenían algo de *héroes a lo Kurtz*, *el personaje de El corazón de las tinieblas*; seres que habían roto amarras con la comodidad burguesa de sus padres [el subrayado es nuestro]. (p. 110)

Esa analogía se vuelve sumamente precisa para dar cuenta de todo un período histórico. El tópico de las drogas, por ejemplo, será tematizado en la novela a través de los propios personajes de *Los Cinco*, haciendo extensivo dicho flagelo al ámbito de la ficción, emparejando aún más a los personajes de Blyton con la generación de los escritores, como lo expresa González Harbour en entrevista al autor: “las drogas, excesos y fracasos hicieron tanta mella en ellos como en cualquiera de nosotros, por qué iban a quedarse a salvo” (Orejudo, 2017, p. 2).

Queda claro que la literatura se nutre de la idea de generación y que también ocurre en sentido contrario, como si se tratara de una batería cuyos polos se retroalimentan, siendo esta igualmente válida para la construcción de los personajes novelescos, una amalgama entre el retrato literario y el generacional, como advierte Usón (2018): “cuando a través de Rafael Reig les das a Los Cinco una vida posterior, resulta que son arquetipos de la Transición” (Usón y Orejudo, 2018, p. 136).

La inclusión de toda una serie de derivados epitextuales de la obra de Reig aporta a *LCY* los insumos necesarios para concretar un aspecto fundamental en la narrativa del madrileño: la polifonía. A través de esa presentación de *AF* (que abarca la novela toda) el juego de voces se retroalimenta de manera compleja por un epitexto (la intervención del público en la presentación) del paratexto apócrifo (el prólogo del personaje de Orejudo) de la novela de Reig, de la que se desprende un nuevo derivado epitextual (primeras versiones, finales alternativos), dando así el mentado efecto de agotamiento o *desbordamiento reflexivo*:

Alguien del público levantó la mano y preguntó si no se podría establecer una relación entre los zombis—cuerpos sin alma, sin mente, sin voluntad ni discurso— y esa generación nuestra que, tal y como yo la había descrito en mi introducción a la novela de Reig, estaba vacía por dentro. A Reig le gustó la pregunta y dijo que sí. De hecho, confesó que en el primer final de *AfterFive*, Julián, Dick, Ana y Jorge eran capturados,

torturados, ejecutados y enterrados en la isla Kirrin. Entonces, cuando todo parecía haber terminado, Julián salía de la tumba y se sacudía la ropa<sup>235</sup> (p. 246).

Vale la pena hacer mención a como esta autorreferencia se transforma en autoconciencia, al lograr definir la novela marco a través de la narración metadieética, pues este comentario sobre el propósito de la obra de Reig, *AF*, nos habla también del de *LCY*. Obsérvese otro ejemplo en el que la definición que Orejudo hace de *AF* resulta un reflejo de su propia novela —la que está escribiendo—. Dice Orejudo (2017):

El sistema funciona solo: los jóvenes consumen promesas de futuro; y los viejos, tratamientos rejuvenecedores y nostalgia. Y eso era lo que en parte ofrecía *AfterFive*, nostalgia . . . *AfterFive* es el reconocimiento de una generación pasiva y al mismo tiempo su reprehensión por carecer de otro atributo que no sea su elevado número de miembros. (Orejudo, 2017, p. 214)

Se unifica en un fragmento la descripción autoconsciente encubierta, al describir lo *macro* a través de lo *micro*, y establecer una analogía entre la generación de los personajes metadieéticos (Los Cinco), con los intradieéticos (Orejudo, Reig, y demás autores ficcionalizados), pero también con los extratextuales (los miembros de la generación de los nacidos en los 60).

#### 4.5.3. REESCRITURA, ESPECULARIDAD Y CORTOCIRCUITO

En este punto analizamos el tipo de reescritura que tiene lugar en la novela, así como algunas otras manifestaciones del altísimo coeficiente de reflexividad presente en la obra de Orejudo, propiciadas en su gran mayoría por la *mise en abyme* que representa el relato apócrifo del Reig narrador intradieético (*AF*), ya que, a partir de la existencia de dicha novela insertada, se producen entre esta y la narración que le sirve de marco (*LCY*) algunos cortocircuitos de naturaleza ontológica que también merece la pena analizar.

---

<sup>235</sup> No deja de ser interesante este final, muy cercano al planteado por Orejudo en *Ventajas*, cuando revive al personaje de Martín Urales, quien había perdido la vida un par de páginas atrás, acorde con la lógica *antirrepresentacional* de nuestro modelo.



En primer término, podemos decir que, en tanto que expansión del universo diegético de las historias de Blyton, *LCY* es una novela que se permite fantasear con la posthistoria de los personajes que una vez formaron parte de las lecturas juveniles del autor a través de una novela imaginaria, *AF*. Del mismo modo, su narrador en segundo grado, Rafael Reig, es presentado como una suerte de doble, némesis y complemento, en alguna medida un *doppelganger* del narrador/personaje diegético Antonio Orejudo que, para sumar complejidad, encuentra también dentro del relato metadieético a su propio doble, un avatar ficcional, Toni, del ya ficticio —amén de las cláusulas autoficcionales—, Orejudo.

Apuntemos primero algunas características de la obra en tanto que reescritura. Siguiendo a Doležel (1999), la novela sería un tipo de reescritura por *expansión*, ya que extiende el alcance del hipotexto, propiciando con ello el surgimiento de una prehistoria o de una posthistoria derivada de aquel, que completan sus espacios indeterminados: “El protomundo y el mundo sucesor son complementarios. El protomundo es colocado en un nuevo cotexto y se cambia así la estructura establecida” (p. 288). Ese protomundo del que habla el crítico checo es tan expandido como *amplificado y aproximado* (Genette, 1989), tanto a través de *AF* como de los comentarios que sobre esta novela realiza el narrador extradiegético, al completar en momentos puntuales algunos vacíos (elipsis) de la historia de Blyton, pero también al desplazar hasta las coordenadas temporales actuales a los protagonistas de aquellas narraciones y reubicarlos —hacia el final de la narración metadieética—, llegando a transportarlos hasta la provincia de Almería, en un cambio de destino tan insólito como los sucesos a los que se ven sometido los ahora personajes de Reig (y Orejudo). La reescritura de la historia de *Los Cinco* que representa *AF* puede ser entendida como una suerte de secuela que toma algunos espacios en blanco de las narraciones de Blyton, pero sobre todo se regocija en la tan característica fabulación del autor, quien, así como se pregunta por el destino de sus coevos, se interroga por el de los protagonistas de las historias que leyó con devoción en su juventud, por lo que decide, para dar respuesta

al asunto, crear un relato insertado en su novela, uno que se vuelve central para aquella, por ser la narración derivada del protomundo de Blyton (su *hipertexto*).

Según lo dicho hasta el momento, la reescritura toma dos vertientes complementarias entre sí en la obra de Orejudo: la novela apócrifa de Reig, *AF*, y la propia *LCY*, escrita con fragmentos de una también espuria biografía que pone en actualidad los derroteros de los personajes de la narradora británica a través de digresiones e indagaciones que van más allá de la obra del asturiano, aunque la tomen como punto de partida, ya que, como hemos dicho, *LCY* es, *grosso modo*, el comentario de esa novela metadieética (y apócrifa).

Debemos señalar otro aspecto en torno al asunto reescritural. En un momento de la novela podríamos hablar de otra forma de *expansión*, cuando el narrador nos cuenta que, en sus épocas de universitario, escribió *al alimón* con Reig lo que sería el antecedente de *AfterFive* (una suerte de precuela de esta), una expansión *analéptica* en relación a aquella y *proléptica* si tomamos en consideración a *Los Cinco* de Blyton. Dice Orejudo (2017): “Reig y yo habíamos escrito una parodia de aventura: *Los Cinco en la Universidad Autónoma de Madrid*, que quizás fuera una especie de venganza contra Enid Blyton, como había dicho Claudia, por habernos seducido en la infancia” (pp. 214-215). Gracias a la expansión que supone *LCY* vamos construyendo un retrato actualizado de los personajes de Blyton que conecta, no obstante, con el desgajado de las historias originales, y responde a aquella interrogante del punto anterior (*Ubi sunt*) en cuanto al paradero físico y literario de dichos personajes. He aquí un ejemplo de esa *transicional* presente:

Hoy Dick se llama Richard, es calvo y barrigón y da un poco de asco cuando se pone el bañador, un calzón que no puede subir más allá del pubis, que le llega hasta la rodilla y sobre el que se desborda un enorme tripón lechoso y peludo. Es muy peludo. Tiene pelos hasta en la espalda. Y luego tiene dos piernecillas flacas, como de niño desnutrido. Y ahí, donde tendría que haber habido pelo, no hay nada, dos canillas de piel lisa y brillante. Pero entonces era menudo y fibroso, un todoterreno. (Orejudo, 2017, p. 178)

Conforme a lo dicho, la expansión se complementa con la amplificación de ciertos espacios vacíos que el relato metadieético viene a rellenar, para proyectar de manera prospectiva el protomundo de las historias de Blyton, desplazando a los personajes hacia un mundo posible plasmado finalmente en la novela de Reig, *AF*, pero también en *LCY*, que comenta a aquella: “Como cuenta Reig, en el internado donde al final de esta aventura su padre pudo matricularla por fin, conoció a Perla, la rebelde oficial del colegio, que se enamoró de ella” (Orejudo, 2017, p. 66). Resultan particularmente interesantes las reflexiones del narrador extradieético al descubrir el presente de cada uno de Los Cinco en la novela de Reig, que, al versar sobre personajes literarios, adquiere un carácter metatextual, aunque presenta un tono psicológico o incluso psicoanalítico, como sucede para el caso de Dick, de quien se dice, respecto a su profesión de militar, lo siguiente: “En realidad él era un hombre de acción y al tomar aquella decisión hacía simplemente lo que más podía molestarles a su padre y a su hermano, que era abandonar la escuela” (Orejudo, 2017, p. 178).

Hemos dicho que la inserción de *AF* no solo como relato metadieético, sino también como mise en abyme de *LCY*, otorga a aquel un carácter especular. El manejo que Orejudo hace de esta especularidad resulta notable en relación con la reflexividad. De la mise en abyme hemos dicho que ha sido estudiada por Dalénbach (1991), quien comenta que “Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra” (Dalénbach, 1991, p. 15). Esto resulta muy ajustado al planteamiento estructural de Orejudo, en el que la novela abismada y su marco funcionan simbióticamente, ya que una alimenta a la otra a través de los comentarios que de *AF* se hacen a lo largo de *LCY*, que se ve reflejado en aquella. Este hecho, además, como se ha visto, constituye la mecánica principal de la novela marco (fragmento+comentario+digresión+fragmento). También tenemos en el juego entre la novela del MRT1 y la del MRT2 otra característica inherente a la naturaleza de la mise en abyme, ya que se basa en “la reciprocidad de miradas que hace oscilar el interior y

el exterior, obligando a la imagen a ‘salir de su marco’” (Dälénbach, 1991, p. 18)<sup>236</sup>. Esa *especularidad* debe llegar a representar una suerte de hermanamiento entre contenido y continente. Para Dälénbach (1991), la “*reduplication*” puede representar una forma de “la propia alteridad . . . crearlo igual a uno mismo . . . imponerle la misma actividad que se desempeña al crearlo” (p. 22). Este hecho se hace evidente en la medida en que *AF* es una suerte de contrapunto de *LCY* y tanto la una como la otra comentan una novela; la de Reig a la de Blyton y la de Orejudo a la de Reig, por tanto, una *duplicación metatextual*.

Resulta digna de comentario la coincidencia en el acento que ponen Dälénbach al hablar de la *mise en abyme* y Alberca (2007) en torno a la autoficción: la correspondencia nominal. Alberca lo aplica a los onomásticos, según lo visto, y el crítico suizo a los paratextos. Así señala este que la “comparación de títulos bastaría para provocar, entre la obra vehiculante y la vehiculada, una pulsación” (Dälénbach, 1991, p. 42). Valga el término “pulsación” para señalar una suerte de *shifter* jakobsoniano aplicado a la reflexividad como juego de artificio que quiere captar nuestra atención —como si de un interruptor se tratase— para poner en primer plano su propia construcción, generando una “acción perturbadora”, según el crítico (Dälénbach, 1991, p. 42) que puede devenir en revelación autoconsciente (*epifanía*). En la obra, la reflexividad, a través de la autorreferencia nominal, resulta cristalina: *Los Cinco y yo*, *After Five*, *Los Cinco*, *Cinco* (la revista universitaria de Orejudo y Reig), *Los Cinco en la Universidad Autónoma de Madrid*, *Five-Fetish Fair* (“feria de fetiches blytonianos”).

Como muestra del mencionado “pronombre personal flotante” de Dälénbach, tenemos las autorreferencias del propio Orejudo narrador, quien se reconoce a sí mismo —y no a un avatar suyo— como parte de la ficción metadieética de Reig: “A mí también me incluye como personaje en esta Segunda Parte de *After Five*: ese Toni, profesor de Literatura de la Universidad de Almería . . . que les sirve a Los Cinco de

---

<sup>236</sup> Dälénbach utiliza ejemplos de la heráldica, de ahí el término “imagen” que se usa para referirse al nivel meta o abismado.

guía por aquellos parajes, soy *yo*” [el subrayado es mío] (Orejudo, 2017, p. 233)<sup>237</sup>. El narrador llega en su reconocimiento al punto de fusionarse, a nivel lingüístico, con su avatar: “Al día siguiente *yo* los llevaba a una excursión nocturna que siempre tenía mucho éxito entre mis estudiantes de máster” [el subrayado es mío] (Orejudo, 2017, p. 238). Con ese gesto, tal y como sostiene Pardo (2006): “al hacer al narrador parte del mundo representado está revelando su carácter ficticio” (p. 108). La alusión al personaje de Toni como guía resulta importante porque en la novela se nos ha contado (páginas atrás) que el Orejudo narrador/personaje también ha oficiado de guía turístico en Almería, como su avatar metadieético: “Durante una semana visitamos todos los lugares que aparecen en *Campos de Níjar* y *La Chanca* y los exteriores de *Indiana Jones*” (Orejudo, 2017, p. 159). De tal modo, lo que era una *reduplicación simple* se vuelve potencialmente *ad infinitum*, ya que el Toni del relato insertado, *AF*, también puede, como su par diegético, escribir su versión de *LCY* que contenga, a su vez, una réplica de la obra de Reig. Sin embargo, la intrusión de Mazen, el hijo adoptivo del Reig diegético en la ficción equivale a incluir, por persona interpuesta, al propio autor en el mismo nivel de sus personajes, lo que, desde el punto de vista de la lógica generaría una duplicación *apriorística* imposible, según las categorías del propio Dällenbach (1.8.).

Como último aspecto, merece la pena hacer mención a la estrategia transgresiva llevada a cabo por Orejudo, quien, por medio de un cortocircuito de niveles diegéticos (*ruptura de marco*) ofrece al lector un recordatorio del carácter de constructo del relato que está leyendo, evidenciando su función autoconsciente, al encontrarse con superposiciones imposibles de un mismo personaje en distintos niveles diegéticos, o de dos personajes con identificación nominal, en un mismo plano de realidad representada. Así sucede, por ejemplo, con el caso de un personaje llamado Román Soler. El autor hace referencia a este personaje y nos deja saber que Toni, su avatar metadieético, es “conocido de Román Soler” (Orejudo, 2017, p. 233). Sin embargo, este

---

<sup>237</sup> Llama la atención que, a nivel de autoficción, la metalepsis no equipare el juego de coincidencia nominal con el biográfico: “Me saca un poco neurótico, preocupado por la muerte. Según Reig, en aquella época me costaba conciliar el sueño. Yo, que siempre he dormido como un tronco” (Orejudo, 2017, p. 233).

personaje parece funcionar como una especie de actante bisagra entre ambos niveles ontológicos, meta e intradieético, ya que también conoce al Orejudo narrador, según este lo refiere: “un amigo mío, Román Soler, un hombre de negocios, un inversor” (Orejudo, 2017, p. 206). De este modo, nos encontramos con un personaje que transita por dos niveles diegéticos y se relaciona tanto con el narrador diegético, como con uno de los avatares autorales presente en el relato insertado, *AF*. Este hecho genera una situación imposible: o bien una transgresión simultánea, una metalepsis a la vez *ascendente* que *descendente* (1.8.) del personaje de Soler, o bien, si se tratase de un único Román Soler, —una coincidencia igualmente inadmisible, por lazos amicales, de los dos Orejudos de distintos niveles diegéticos—. Este tipo de recursos puestos en práctica por el autor evidencian, nuevamente, el juego *ex profeso* con una espiral ontológica irresoluta (Lozano, 2007). De este modo se problematiza una vez más, con una variante singular de la estrategia transgresiva, el conflicto entre las fronteras de la realidad y la ficción dentro de su propia obra.

Como sucede en otras novelas del autor, no siempre advertimos la estrategia de manera abrupta, sino que suele anticiparse a través de muestras sutiles que no se revelan abiertamente como una transgresión, y, por lo tanto, tampoco representan una clara epifanía metaficcional, según nuestro modelo teórico. Como anticipo de ese cortocircuito antes analizado, se dan indicios que parecen preparar al lector a través de una primera fusión de niveles ontológicos, como vemos en el siguiente ejemplo en el que el narrador está contando un viaje familiar y, sin previo aviso (en el mismo párrafo), pasamos a presenciar un viaje de aventuras de Los Cinco. Lo más interesante de este aspecto es la hibridez discursiva del autor, que plasma una unificación de los narradores (Orejudo y Blyton), como se constata en el cambio de la persona narrativa y en la evidente intertextualidad. Dice Orejudo (2017):

El subidón que sentíamos al superar el último camión y regresar a nuestro carril sólo era comparable al bajón que nos daba cuando parábamos a echar gasolina o a estirar las piernas en el arcén. . . . Tras varias horas de viaje, a la salida de una curva, la bahía aparecía frente a ellos, inmensa y azul. Construida muy cerca de la costa, entre rocas, Villa Kirrin conservaba ‘cierto aire de mansión misteriosa’. (p. 59)

Este tipo de sutileza representa mejor que ningún otro recurso una metáfora del arte de mastrecoral tan admirado por el autor, ya que parece ofrecernos, como si de un movimiento de prestidigitación se tratara, la transición entre uno y otro nivel de realidad, exponiendo con este truco, una muestra más de su teoría eutrapélica hecha narración.

#### 4.5.4. POR LOS MUROS DE LA LITERATURA

En esta tesis hemos dado particular importancia a las manifestaciones introvertidas del gran cosmos literario —tanto intra como extramurales—, capaces de extrovertirse más allá de las fronteras de la propia literatura. Una de las estrategias más frecuentes al momento de elaborar reflexiones desde o hacia la literatura considerando ámbitos ajenos a esta es a través de las analogías. Muchas suelen formar parte de una estrategia de tematización que se expresa alegóricamente. Tal es el caso, por ejemplo, de las comparaciones realizadas por el autor entre su desempeño futbolístico durante la juventud y el futuro éxito que le esperaba como escritor. Dice Orejudo (2017): “Empezaron a llamarme el Piruetas, un mote doloroso pero justo, con el que algunas veces, años después, pensé firmar mis escritos, que a su manera son también los escritos de un extremo derecho ineficaz: muy veloces, pero intrascendentes” (Orejudo, 2017, p. 19). Como se aprecia, la veta “autopunitiva” de la que hablara Sanz Villanueva (2017) es claramente identificable en este tipo de comentarios. Un ejemplo presente en la novela que tal vez explique la importancia de la literatura y su centralidad en relación con la vida para el autor es el que tiene que ver con el lugar que ocupa la propia escritura: “Escribir ha sido siempre mi manera de pensar. Me sigo preguntando cómo contaría algo que me acaba de suceder o cómo describiría a tal persona” (Orejudo, 2017, p. 161)<sup>238</sup>. Esta relación directa entre literatura y vida es una de las bases de la novela de Orejudo, un puente que no deja de ser, como también lo ha comentado el autor, el motivo de muchas confusiones, pues no siempre que se aplican

---

<sup>238</sup> En varias entrevistas Reig ha realizado declaraciones casi idénticas a las de Orejudo: “Yo no sé pensar. La única manera de pensar que tengo es escribir” (Reig, 2020, 00:04:24)

las leyes de la las letras a la experiencia cotidiana el resultado es existoso (Anexo 2). Como consecuencia de ello, algunas manifestaciones de la reflexividad aluden a actividades satelitales a las estrictamente literarias y son tematizadas en diversos momentos de la novela. Tal es el caso de la veta comercial que se plantea en relación al vínculo entre turismo, literatura y cine (extramural/intermedial), que bien puede verse como una crítica encubierta a la banalización de la enseñanza de ambas disciplinas y su sometimiento, tal y como lo vimos en el capítulo segundo, a las tentaciones del mercado. Dice Orejudo (2017): “Empecé con un curso de verano titulado ‘La Almería de Goytisolo y Steven Spielberg’” (p. 158). Acaso este tipo de manifestación pueda interpretarse como una variante particular del *síndrome literario* (quijotesco), de naturaleza extramural, que aqueja a docentes y alumnos, a guías y turistas que confunden realidad y ficción, o que, conociendo la diferencia, la pasan por alto en pro del rédito económico, como se aprecia en el siguiente ejemplo. Así cuenta Orejudo (2017) el resultado de su curso: “tuvo tanto éxito que acabé convirtiéndolo en un máster: ‘Rutas literarias y turismo cultural’, para atraer también a los estudiantes de turismo, que en Almería son muchos” (p. 158). Esta maniobra (acaso una moraleja encubierta) lo lleva a confundir él mismo la realidad con la ficción:

En Almería podía visitar aquellos lugares que habían sido citados alguna vez por Thomas Müntzer, Wilhelm von Humboldt, Eugenio Noel, Valente, Aquilino Duque, Gerald Brenan, Goytisolo o Houellebecq. Podía estudiar al García Lorca de *Bodas de sangre* llevando a los alumnos al Cortijo del Fraile, donde ocurrió el *suceso real*, e imaginar allí la huida a caballo de los prófugos enamorados por aquellos desmontes” [el subrayado es nuestro]. (p. 158)

De estas situaciones se desprenden algunas interesantes digresiones del narrador que tienen un énfasis de tipo intermedial, en tanto que ofrecen una reflexión comparada entre literatura y cine y tocan un tema que, aunque está dentro de la órbita interdisciplinar, se encuentra fuera de los muros de dichas disciplinas, atinentes al fetichismo de literatos o cinéfilos:

Me he dado cuenta, y a punto estuve de escribir sobre ello, de que el fetichista literario quiere ver el lugar real donde sucedió este o aquel episodio inventado. Sin embargo, el



fetichista cinematográfico lo que quiere ver es el lugar donde se rodó la secuencia, no donde sucedió la ficción. (p. 159)

Las reflexiones en torno a la relación entre literatura y cine llevan al narrador a glosar un metarrelato que tematiza la relación entre ambas y que apunta a las exigencias de la industria cinematográfica. Esta digresión resulta de gran validez por la perspicacia teórica en torno al vínculo entre realidad y ficción, aplicable tanto para la literatura como para el cine, que condensa en buena medida la propia teoría eutrapélica de Orejudo:

. . . en otras épocas, la ficción se consideraba más rica que la realidad. Hubo un tiempo en que los autores incluían al comienzo o al final de sus novelas lo que en la industria cinematográfica estadounidense se conocía como el All Persons Fictitious Disclaimer, un descargo de responsabilidad que subrayaba el carácter ficticio de los personajes y de la acción. Su origen se remonta a 1934, cuando la princesa Irina Alexandrovna de Rusia denunció a la Metro-Goldwyn Mayer por las injurias vertidas contra ella en la película *Rasputin and the Empress*. La princesa se vio reflejada en el personaje de Natacha, interpuso una denuncia y la ganó. La Metro tuvo que pagar más de un millón de dólares de la época. Para evitar casos semejantes, las productoras empezaron a incluir la advertencia de que cualquier parecido de la película con la realidad era pura coincidencia, lo que suponía un reconocimiento del poder de la ficción. Al subrayar su carácter irreal, se estaba reconociendo la capacidad de la ficción, si no para modificar la realidad, sí su relato, que al final es lo que cuenta. Hoy, en cambio, sucede todo lo contrario: en muchas películas y en muchos libros de ficción se subraya que el argumento está basado en hechos reales; como si los creadores de historias necesitaran inyectar vitaminas realistas a sus invenciones para que estas adquiriesen una fortaleza que parecen haber perdido. El basado-en- hechos-reales tiene algo de derrota, de consumación de una retirada. Es como si quienes hacen ficción hubieran perdido aquella fe en su poder de transformación que alguna vez tuvieron los productores de Hollywood, y cuyo eco aún resuena entre las ruinas del All Persons Fictitious Disclaimer, el vestigio de una civilización desaparecida. (Orejudo, 2017, p. 88)

Quizás las ficciones de Orejudo puedan tomarse como una manifestación de esa pelea que el autor ve como perdida, pero que busca reivindicar el derecho a la ficción, su capacidad para expresar otras formas de representación no menos válidas, por ficticias. También podemos suponer que a través de esta reflexión se encuentra una explicación de parte del autor del porqué de su elección de la autoficción como recurso.

Con el uso de un narrador autodiegético que posee coincidencia nominal con el autor representado Orejudo incorpora los postulados del pacto referencial, que son, según se interpreta, los que interesan al consumidor de ficciones contemporáneo. Con ello, se enfatiza el juego autobiográfico y la posibilidad de que muchos de los sucesos narrados tengan (o parezcan tener) un correlato *real* y biográfico. Él mismo se permite complacer las demandas del mercado, aunque sin resignar por ello su modo de entender la ficción. En ese sentido, la declaración sobre los cambios en torno al manejo de los hechos reales y los ficticios en la industria del cine puede considerarse como una de tipo autoconsciente sobre su práctica autoficcional.

Otro punto interesante en el que se extrovierte la tematización entre literatura y vida, ficción y realidad, es el que tiene lugar cuando el narrador cuenta sus años de universitario en la Autónoma de Madrid y, a través de una secuencia reflexiva, utiliza el breve comentario de sus clases con el insigne catedrático Martín de Riquer para poner en el centro de la diana el influjo recíproco entre la *realidad* intra y extratextual, tomando como punto de partida un libro de índole quijotesca que ubica el elemento metaliterario en primer plano:

*Caballeros andantes españoles* hablaba de un círculo vicioso que yo conocía muy bien por experiencia propia: el que se produce cuando la literatura influye en la vida que a su vez sirve de modelo a la primera. Los combates entre caballeros no eran una invención de la literatura caballerescas, sino el modo en que la aristocracia resolvía sus diferencias: con violencia. Durante meses, o incluso años, los querellantes se enviaban *cartas para preparar la batalla* que aclararía quién tenía razón. Los autores de ficciones caballerescas tomaban como modelo aquellos combates reales y los recreaban. El resultado era una realidad aumentada o enriquecida, literatura, que constituía una fuente de inspiración y un modelo de comportamiento que los caballeros reales imitaban [el subrayado es nuestro]. (p. 133)

Toda la autorreferencia a las cartas de batalla de las que se habla en el ejemplo resulta interesante por varios motivos, entre ellos por el hecho de que esas cartas son las que el autor Antonio Orejudo estudió para escribir su tesina de Grado (1986) que luego se

transformó en un libro homónimo, *Cartas de batalla* (1993). Esta alusión al género epistolar también sería vertebral en la carrera doctoral del autor<sup>239</sup>.

Algunas manifestaciones de la reflexividad pasan en cuestión de líneas de apuntar a un factor de índole intramural, como, por ejemplo, la calidad de tal o cual obra y su correspondiente lugar en el canon, a uno de naturaleza extramural, con la tematización del problema de la edición de textos clásicos que se encuentran desacompañados de las exigencias del mercado editorial: “Aunque la obra de Joyce o de Faulkner, tan del agrado de nuestros hermanos mayores, sigue dictando qué es y qué no es literatura, el *Ulises* o *El ruido y la furia* tendrían hoy muchas dificultades para encontrar editor” (Orejudo, 2017, p. 47). Desde este punto, la referencia pasa a extrovertirse hacia el *polo didáctico* de nuestro modelo (1.9.3.), con reflexiones de carácter existencial, no ayunas de cierto tono paranoide ya presente en otras obras de Orejudo (*Ventajas*, por ejemplo):

Y si hubiera alguno lo suficientemente loco para publicar estos libros, muy poca gente los leería. Vivimos instalados en esta contradicción con una naturalidad pasmosa. Hay en el ambiente una sensación general de fraude, como de haber sido engañados en todos los ámbitos de la vida. Es como si tuviéramos la sensación de que nada de lo que hemos alcanzado o creído hasta ahora supone un avance genuino en la civilización, ni siquiera en nuestro bienestar, sino que es más bien algo impuesto desde algún poder para servir a unos intereses o a otros. (2017, p. 47)

De la reflexividad intramural resultan particularmente interesantes los momentos en que el texto se repliega para dar espacio a los comentarios metanarrativos y, en alguna ocasión, a los específicamente metanovelescos. La reflexión se vuelve metanarrativa cuando el autor analiza el modo en que está construido el relato de Reig, advirtiendo el uso de la prolepsis, así como el retrato literario de los actantes, el desarrollo de su prosopografía y etopeya (en términos tradicionales del análisis) para pasar a centrarse en el argumento de la novela — *syuzhet*, según Shklovski (2012)—. Dice Orejudo (2017): “En la segunda[parte], Reig

---

<sup>239</sup> El libro *Las “Epístolas familiares” de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento* (1994) es el resultado derivado de la tesis doctoral homónima de Orejudo en la StateUniversity of New York at StonyBrook.

abandona la construcción de personajes y empieza a tejer la trama de *AfterFive* con un salto temporal y espacial” (p. 231). Esos mismos saltos temporales serán puestos en práctica en el resto de la novela, más allá de que la obra apócrifa de Reig sea parte de la novela en su totalidad, por lo que este rasgo describe también las técnicas de construcción de *LCY*<sup>240</sup>. Metanarrativas son también las reflexiones introvertidas respecto al proceso de elaboración de una novela: “refutar la idea de que una novela es una secreción del talento. No. Una novela es como completar una enciclopedia por fascículos: se requiere voluntad, perseverancia y esfuerzo” (Orejudo 2017, p. 128).

#### 4.5.5. ENID BLYTON, LA EXCOMULGADA. HISTORIA DE UNA RECEPCIÓN

A continuación, analizamos otras muestras de reflexividad que apuntan al desplazamiento extramural en torno a la obra de Blyton. En estos ejemplos se hace patente —una vez más— la capacidad fabuladora de Orejudo, así como el conocimiento del autor sobre cuestiones atinentes al proceso creativo de las obras de la narradora, su rendimiento editorial y la recepción de sus novelas, de la que la propia *LCY* también es parte. Con respecto a este punto, las reflexiones de Orejudo resultan llamativas porque encierran tanto una defensa como una crítica al arte de la autora británica. Así resume el autor esta aparente contradicción: “Nos cuesta pensar que algo puede ser una cosa y lo contrario. Blyton es fascista, machista, sexista, racista, pese a lo cual me fascinó” (Orejudo, 2017). Conforme a lo dicho, analizamos ahora el desplazamiento desde algunas reflexiones intramurales en relación con la crítica a la obra de la prolífica autora británica hacia otras manifestaciones a extramuros de su literatura. Las primeras apuntan a deficiencias estructurales que bien pudieran tener que ver con una hipertrofia productiva de parte de la autora británica, y que Orejudo (2017) complementa con datos precisos:

---

<sup>240</sup> Sobre esos mismos anacronismos como parte de la composición estructural de la novela dijo el autor en entrevista con su coevo Luis Magrinyà: “Yo se lo he copiado a Philip Roth y a Saul Bellow. Mientras escribía esta novela he abierto muchas veces sus libros fijándome sólo en eso, en los giros que utilizaban para hacer esas transiciones, que he envidiado siempre mucho” (Orejudo, 2017b, p. 7)

Los vendía como rosquillas y los hacía también como rosquillas . . . escribía 1,6 libros al mes o, lo que es lo mismo, veinte libros al año . . . A lo largo de su carrera literaria, que se inició en 1922 y terminó significativamente en mayo del 68, Enid Blyton dio a la imprenta más de setecientas obras. Hubo años de escasez, en los que sólo firmó tres libros; y años de abundancia, en los que aparecieron más de cuarenta. Uno de los veinte libros que publicó en 1942, durante la posguerra española y en plena contienda europea, se titulaba *Five on a Treasure Island*, y estaba protagonizado por cuatro niños y un perro. (p. 21)<sup>241</sup>

El autor habla luego de la aplicación de ciertos formulismos ostensibles en “una serie de rasgos comunes que denotaban una gran simplicidad en la construcción de las historias” (Rodríguez Santos, 2019, p. 43). El narrador demuestra su conocimiento del origen de la serie, así como las influencias hipotextuales de la autora, sus resultados en el mercado editorial y sus consecuentes réditos económicos:

La idea estaba vagamente inspirada en la novela *Fouronan Island*, de la irlandesa L.T. Meade (1844-1914) . . . la autora sólo había pensado escribir tres aventuras más con estos mismos personajes. Sin embargo, los cuatro millones de ejemplares que se vendieron de la primera entrega le hicieron cambiar de parecer y acabó prolongando la serie hasta los veintiún episodios. La primera aventura de *Los Cinco* se publicó, como he dicho, en 1942 y la última en 1963, el año en que nacimos Reig y yo. (p. 22)

En una muestra más de las críticas de Orejudo al estado actual de los estudios humanísticos, el autor, no carente de humor y sarcasmo, nos habla de toda una línea de investigación representada por los *Resentful Studies*, cuyos practicantes se encargaban de realizar críticas demoledoras que, para el caso de Blyton, se centran en ciertas fallas estructurales que redundan en grandes contradicciones:

Peter . . . llamaba anomalías en la cadena causal de la narrativa de Enid Blyton: en todos sus libros, y especialmente en los de *Los Cinco*, siempre ocurría lo que el desarrollo de la

---

<sup>241</sup> El narrador se ha referido en varias ocasiones a la capacidad productiva de Blyton: “debía de tener ‘negros’. . . porque no podía publicar tanto” (Usón y Orejudo, 2018, p. 131).

acción o de la intriga o de la emoción requería independientemente de su verosimilitud o coherencia. (Orejudo, 2017, p. 169)<sup>242</sup>

Son varios los momentos en los que Orejudo (2017) insiste en las incoherencias estructurales de la obra de Blyton: “—De las veintiuna novelas que componen la serie de Los Cinco, diecinueve se resuelven con un pasadizo secreto” (p. 173); pero, al señalar esas deficiencias desde la voz del narrador, siempre encontramos que estas objeciones se hacen desde el humor y un eximio manejo de la ironía: “Sólo el don de gentes de Julián, que a los doce años ya poseía un sorprendente conocimiento de la psicología humana y una envidiable seguridad en sí mismo acababa venciendo esa hostilidad” (p. 61). Estos ejemplos de reflexividad intramural se completan con otros de carácter extramural en torno al legado que Orejudo inventa para la figura de la autora, combinando lo real con lo imaginario. Hemos mencionado ya diversos eventos, sociedades y hasta productos alusivos al mundo de *Los Cinco*: la Blyton Society, el Fiveday en conmemoración a la serie, así como actividades satelitales como los “almuerzos blytonianos”, “el mercadillo de primeras ediciones” que “creció hasta convertirse en la Five-Fetish Fair, una verdadera feria de fetiches blytonianos” y “todo tipo de objetos relacionados con el mundo Blyton: shorts, recetas de tía Fanny, bicicletas de la época” (Orejudo, 2017, p. 155). Todas estas invenciones son un claro reflejo satírico en relación al gran cambio acaecido en el mercado editorial a partir de finales de los años 80 y principios de los 90 —ya comentados en segundo capítulo de la investigación (2.8.)—, derivado, a su vez, de un cambio de enfoque, destinado a obtener el mayor beneficio económico de una obra (y un autor), explotando no solo los aspectos puramente literarios, desplegando toda una serie de actividades satelitales que poco tienen que ver con la literatura, pero resultan muy beneficiosas en términos comerciales. Esta reflexión se incardina dentro del conjunto de críticas extramurales como las realizadas por el autor a la institución académica o al destino de las humanidades, que también han desplazado su eje de lo estrictamente disciplinar a sus

---

<sup>242</sup> Resulta importante recordar, por mor de la boutade en torno al resentimiento, que tanto Orejudo como Reig lo consideran un motor creativo fundamental, según lo apuntado hasta el momento en diversos apartados (3.6.3., 4.2.3.). y Anexos 1 y 2.

reflejos periféricos. Son todas manifestaciones que equivalen a una reivindicación indirecta de otro modo de entender la literatura y de otra época que no pertenece a la de narradores como Orejudo y Reig, que, como muchos de sus colegas, se sienten *intempestivos*. Como lo expresó el propio Orejudo cuando accedimos a entrevistarlo, el valor de la obra literaria ha quedado por debajo del de su potencial rentabilidad económica. La consideración en torno a lo que tiene realmente *valor* en la literatura ha cambiado radicalmente por el narrador: “Mis compañeros de generación y yo nos hemos educado en un prestigio literario que ya no existe” (Anexo 2). De todas estas creaciones que no se encuentran ligadas a los asuntos estrictamente literarios, la que resulta vertebral para la trama es la de la apócrifa Blyton Foundation, que deviene en LABS™, una empresa dedicada a la experimentación genética. Este recurso, como sucede en *Un momento de descanso*, a través de la parodia del género de la ciencia ficción (especulativa), vincula dichos experimentos con la creación literaria y las teorías conspirativas.

#### 4.5.6. LABS™: OTRA PARODIA ESPECULATIVA (SOBRE LA LITERATURA)

Todo el asunto comienza con la asimilación de la Blyton Society por parte de la empresa LABS™ en la que trabaja José Manuel Fernández Mayoral, un ex compañero de universidad de Orejudo y Reig, el Chepa. Se dice que “Antes de que LABS™ entrara en el patronato, la fundación se llamaba Enid Blyton Society y era un simple club de lectores y aficionados a la obra de la escritora” (Orejudo, 2017, p. 155). Con esta maniobra, Orejudo se mueve nuevamente en esa zona gris propia de la autoficción al fusionar la verídica sociedad con un entramado delirante y claramente imaginado, amalgamando con ello los horizontes de la realidad y la ficción<sup>243</sup>.

Como sucede en *UMD*, la parodia de la ciencia ficción se sirve del contexto y Orejudo ubica el origen de los sucesos en los Estados Unidos, ligado (como en aquella

---

<sup>243</sup> En entrevista personal el autor nos confesó (en tono jocoso) que el entramado de *LCY*, y particularmente la invención del desplazamiento de los personajes de Blyton hasta la provincia de Almería, una vez escrito, le resultaba un episodio excesivo: “tengo la sensación de que ahí me pasé, incluso una lectora llegó a decirme: ‘Orejudo ya te has vuelto completamente loco’” (Orejudo, 2022).

novela) a la investigación en genética y a la industria farmacéutica. Es allí donde el Chepa consigue un puesto que le permitirá descubrir las intenciones ocultas de aquella empresa que en realidad trabaja en un secreto proyecto que involucra una red mundial de *granjas humanas*, sitios que sirven de refugio para inmigrantes ilegales que son utilizados en terapias experimentales como la parabiosis, gran protagonista de este episodio. De esta sabemos que es “una técnica de laboratorio que consistía en unir la circulación sanguínea de dos organismos, uno joven y otro viejo, para que las células madre de este se reactivaran” (Orejudo, 2017, p. 246). Lo interesante de la historia sucede cuando el personaje intradiegetico de Reig empieza a perder la memoria y sus facultades como narrador, a causa de un brote de Alzheimer para el que encontrará la cura al someterse al mentado procedimiento gracias a la intermediación del Chepa. Del proceso se cuenta que Reig es conectado a un joven sirio llamado Mazen, a quien terminará por apadrinar. Dice Orejudo (2017):

Los resultados fueron inmejorables. No sólo se frenó el avance de la enfermedad, sino que Reig recuperó sus capacidades cognitivas y su mala leche. No volvió a sufrir episodios de desorientación. ¡Y hasta recuperó sus facultades literarias! Escribió uno de esos libros que misteriosamente conectan con los lectores y se convierten en una especie de bien cultural de primera necesidad (p. 163)

El libro al que se refiere la cita anterior es *AF*, del que se apunta su recepción y se comenta que “fue tan exitoso como un libro de Enid Blyton. En España vendió centenares de miles de ejemplares” (Orejudo, 2017, p. 164).

La introducción del elemento paródico oficia de punta de lanza para nuevas reflexiones introvertidas en torno a la narración, la escritura y la profesión de narrador. Así, por ejemplo, sabemos que luego del experimento de la parabiosis, de su consagración como novelista y del consecuente enriquecimiento (“una cuenta corriente que no bajaba nunca de ocho cifras”), sin embargo, el personaje de Reig *no deja de escribir*, lo que abre la puerta a una reflexión sobre la vocación literaria: “No es



obstinación; es que no sé hacer otra cosa, decía. Y era verdad” (Orejudo, 2017, p. 164)<sup>244</sup>. En lugar de renunciar a la profesión, se dice que “trabajaba más, le dedicaba más tiempo a la escritura, con la tranquilidad de poder hacer lo que le apetecía, sin tener que agradar al público de manera facilona” (Orejudo, 2017, p. 164). Esta secuencia parece tener mucho que ver con el correlato real de la carrera de Reig y con aquella disyuntiva planteada en su novela *Amor intempestivo* (3.6.6.) en torno a sus dudas juveniles entre apariencia y esencia autoral, a saber, sobre su deseo por convertirse en escritor o su placer por la escritura, siendo este último el que realmente se confirma en dicha novela. A partir de pasajes como el anterior, podemos advertir que el avatar ficcional del narrador asturiano creado por Orejudo concibe, al igual que el autor empírico, la creación literaria como el único destino posible (su *modus vivendi*), ya que Reig piensa y entiende el mundo *a través de la literatura*.

A partir de este momento se introduce otro tema propio de la dominante reflexiva, como es el lugar del lector y su participación en el proceso creativo. Se producen entonces comentarios metanarrativos que son en sí una reflexión sobre el sentido mismo de la comunicación humana: “Usar una lengua implica un reconocimiento del otro y un deseo de ser entendido por él” (Orejudo, 2017, p. 165). Muchas de las reflexiones que Orejudo inserta por autor interpuesto a través del Reig apócrifo son parte de la teoría literaria presente en sus novelas (en las de ambos), las cuales tienen un componente de reflexividad metanarrativa ostensible en relación a la figura del lector. Con respecto al nivel de contribución lectora, el personaje de Reig elabora diversas categorías que apuntan a “diferentes niveles de cesión” (Orejudo,

---

<sup>244</sup> Esta información se complementa con lo que se nos antoja una suerte de guiño encubierto que pareciera avivar, de manera retrospectiva, una vez más la polémica en torno a la autoficción y la coincidencia o no de ciertos personajes reales con sus supuestos avatares literarios. Nos referimos al caso del personaje de Cifuentes, de *Un momento de descanso*, de quien el autor describe en sendas páginas sus inexistentes habilidades manuales, al punto de que un episodio en el que aquél intenta infructuosamente colocar un enchufe en la pared, termina en un desastre inmobiliario. En *LCY* se reafirma ese parentesco biográfico al hacer comentarios del personaje de Reig que bien pudieran aplicarse a Cifuentes y que, aunque no son indispensables para la (pseudo)autoficción de Orejudo, sí condimentan ese pacto ambiguo tan estudiado por Alberca (2007) en torno al género. Dice Orejudo (2017) del Reig intradieгético: “Reig era bastante torpe para las manualidades . . . ni se le daban bien los arreglos de casa, colgar cuadros, montar estanterías, poner enchufes, pequeños trabajos de albañilería” (p. 164).

2017, p. 165) de dicha participación: 1) “Desde no concederle al lector nada que fuera más allá del idioma común”, 2) hasta llegar a “transigir con todos sus deseos y escribir una literatura sintácticamente simple” e incluso 3) acabar escribiendo una obra “destinada únicamente a su entretenimiento” (Orejudo, 2017, p. 165).

Podemos concluir este punto argumentando lo paradójicas que resultan estas declaraciones. Si bien nuestros narradores se han mostrado siempre reactivos a escribir una literatura que confunde “la seriedad con el aburrimiento” (Orejudo, 2001, p. 7) y “la complejidad con la complicación” (Orejudo, 2015), tampoco han desdeñado la simpleza sintáctica, pero no por desidia discursiva, sino como parte del arte de prestidigitación que expone con naturalidad lo que en realidad requiere de un elaborado artificio. Evidentemente, estos autorestampoco desdeñan el entretenimiento, todo lo contrario, teniendo su literatura a la ludicidad y la eutrapelia como insignias. Estas paradojas probablemente funcionen en la novela como estrategia para nuevamente descomprimir la correspondencia biográfico-literaria y demostrarnos que el autor puede adjudicar tantas similitudes como asimetrías desee entre los escritores empíricos y sus avatares ficcionales.

#### 4.5.7. A LA RECHERCHE DE L’INNOCENT PERDUE

Ya hemos hecho mención en esta tesis a uno de los componentes cervantinos por excelencia de la obra de Orejudo, que forma parte esencial, a su vez, de su teoría eutrapélica. Nos referimos a la *admiración verosímil* que el autor destaca en el estudio de las *Novelas ejemplares*. Esta tiene como objetivo despertar una fascinación por el relato más allá de las cláusulas mimético-realistas tradicionales, dando lugar a una verosimilitud de otra naturaleza que aquí hemos combinado con la semántica de los mundos posibles de Doležel (1999) y denominado *intensional*, pero que bien podríamos resumir como una historia que creemos, no por lo que es, sino por cómo nos cuenta aquello que dice ser, de manera tal que se vuelve retóricamente auténtica—funcional a nivel literario— sin supeditarse a la lógica de la probabilidad. Creemos que esta forma de admiración es la que el narrador de *LCY* evoca a lo largo de su historia en relación a

la serie de Blyton y parece querer recuperar, acaso sin éxito, advirtiendo que no se trata únicamente de un tipo de historias, sino de un momento vital y de una experiencia: la infancia y la lectura. Esa admiración se constituye en un pilar para el narrador/personaje, al punto que es presentada dentro de la trama como determinante para su formación como escritor, ya que despierta una fascinación que marcará definitivamente su vínculo con la literatura.

El rol de lector y de *oyente* serán igualmente fundamentales en este proceso que en la novela se tematiza bajo la forma de un particular *bildungsroman* en episodios. De los relatos orales improvisadas por la abuela del narrador sabemos que causan gran influjo en la imaginación del joven personaje de Toñín, quien queda al mismo tiempo obnubilado y aterrado por la historia de *Pulgarcito*. Dice Orejudo (2017):

Antes de irme a la cama me contaba cuentos. *Pulgarcito* me aterraba y al mismo tiempo no podía dejar de escucharlo. Lo pedía una y otra vez. Durante los noventa días que pasé con ella lo escuché todas las noches; en alguna ocasión varias veces. Mi abuela lo contaba de muerte, con una maestría que acabó perturbándome y convirtiéndome en el niño miedoso y atormentado que fui de los cuatro a los catorce años. (Orejudo, 2017, p. 54)

Del ejemplo anterior se aprecia la fascinación que esas historias despertaron en el personaje desde su niñez, y cómo determinan, a partir de entonces, una suerte de utópica búsqueda por recuperar, en la edad adulta, esa inocencia que, como lector, ha perdido con el paso de los años <sup>245</sup>.

Según lo dicho, Orejudo emprende, tanto dentro como fuera de sus novelas, una forma de militancia en favor de ese tipo de literatura capaz de despertar tal fascinación y, por contraposición, un ataque sostenido contra cierta forma de entender la literatura. Tal y como señalamos hacia el final de la sección anterior, el narrador madrileño ha cargado las tintas en varios momentos de su carrera contra un tipo particular de autor y, consecuentemente, de lector que parece preferir una escritura

---

<sup>245</sup> La infancia tiene particular interés también para Reig, quien plantea un viaje utópico hacia el pasado, tal y como lo hemos visto en relación al protagonista de *Para morir iguales* (3.7.4.). Aquí, la añoranza de Orejudo resulta aún más metaliteraria por ser específicamente la fascinación lectora de aquella época la que echa en falta.

casi blindada, hermética, cuyo manejo de la lengua, por su complejidad aparente viene a establecer un pacto de dificultad, una suerte de elitismo preconcebido en la seriedad y la inaccesibilidad, promotores de ese “inmerecido prestigio que tienen entre nosotros los textos difíciles y la interesada confusión entre complejidad y oscuridad” (Orejudo, 2015)<sup>246</sup>. Por su parte, con la reivindicación de la obra de Blyton, el autor pretende hacer una defensa, no tanto de las historias de la narradora inglesa como del efecto, la recepción y el propósito de aquellas.

Orejudo aboga por una literatura que se embandera en el humor y el placer hedónico de la lectura, sin que esto represente un facilismo escritural, más bien todo lo contrario, pero sin perder de vista el objetivo central y eutrapélico de su narrativa: el acercamiento del lector a través del ejercicio lúdico de la literatura. Las palabras del autor son esclarecedoras: “Seguimos teniendo un temor reverencial por los libros; seguimos teniendo serias dificultades para asociar la lectura con el juego y con el gozo” (2001, p. 7).

Dice el autor en relación a sus primeras lecturas infantiles: “El acto de leer o, como diría mi madre, de coger un libro requiere un distanciamiento intelectual y una conciencia de espectador de la que yo carecía entonces. Mi experiencia de lectura era preliteraria” (Orejudo, 2017, p. 179). En ese momento anterior a la experiencia de lector calificado surge esa fascinación que el narrador intenta recuperar, como si se tratara de un mecanismo de suspensión de la incredulidad que aboga por la inocencia infantil como clave literaria. Lo mismo le sucederá al joven personaje de Orejudo al momento de leer por primera vez *Los Cinco*. Las novelas de Blyton, como las *ejemplares* de Cervantes, se convertirán en una forma de conexión con la lectura a través de una escritura que, por estar orientada hacia una admiración verosímil que genera diversión eutrapélica, prioriza el placer por encima de cualquier otro sentimiento.

---

<sup>246</sup> Con pequeñas modificaciones, Orejudo reitera su proclama como en una letanía en diferentes medios. En este caso, el fragmento pertenece a una reseña crítica publicada en *Babelia* (El País) sobre la novela *La comisión de las lágrimas* (2015) de Antonio Lobo Antunes. En entrevista personal (2022) el autor desarrolla aún más dicha idea del malentendido o confusión entre lo complejo por lo complicado, poniendo nuevamente como ejemplo la figura de aquel escritor (ver Anexos).

Ese gozo hallado en dicha modalidad de escritura será considerado en la novela como una seña de identidad generacional (otro tema fundamental en *LCY*), como apuntamos en el segundo capítulo: “Leer las aventuras de Los Cinco es probablemente el único placer de nuestra infancia que nuestros hermanos mayores no experimentaron antes” (Orejudo, 2017, p. 23). Según lo dicho, este tema parece funcionar como una suerte de ritornello que va y viene a lo largo de casi doscientas sesenta páginas, vinculándose también con el de la experiencia lectora. Todas esas manifestaciones de la reflexividad orientadas a la lectura serán determinantes al momento de evaluar de manera crítica la obra de Blyton, pero también todas las lecturas de la vida del narrador/protagonista. El narrador viene a decirnos con las historias de Blyton que estas cumplieron su objetivo primero, entretener, divertir, provocar esa deseable *admiración* en aquellos lectores bisoños, y que juzgar dichos libros con la lente de la edad adulta resulta insensato.

A raíz de las lecturas de las obras de Blyton y su recepción por parte del público, Orejudo utiliza esa experiencia primigenia en favor de las tropelías literarias, promoviendo indirectamente una escritura con idéntica capacidad de estímulo que la de aquellos libros infantiles en comparación con otros tenidos por clásicos o imprescindibles: “Nuestros libros fundamentales —los que hemos considerado fundamentales hasta hoy— no dicen nada a nuestros jóvenes, no consiguen aplacar o estimular en ellos ninguna pasión” (Orejudo, 2017, p. 47)<sup>247</sup>. Sin embargo, lo que Orejudo propone al referirse a la serie de *Los Cinco* no es necesariamente una lectura *inocente* de la obra de Blyton (amén de querer recuperar esa emoción), sino evaluar a la escritora y sus libros sin caer en la presentización absoluta de estos y de aquella, reconociendo su poder para fascinar, sin por ello anular otra sensibilidad lectora que le permita ver lo que la lectura infantil no consiguió colegir, como se explicita en una sintética, pero contundente, afirmación: “Otro asunto que no advertí de niño fue la agobiante presencia del dinero en este libro” (Orejudo, 2017, p. 42).

---

<sup>247</sup> Véase en el siguiente apartado las alusiones a la obra *¡Mío Cid!* (2007), escrita con Reig y Luisgé Martín para hallar juicios de valor casi idénticos en torno a la lectura de los clásicos.

Podemos concluir este punto con una suerte de revelación por parte del narrador de *LCY* que el propio autor empírico sostiene en torno a las novelas infantiles y a ese estremecimiento iniciático que acaso no sea tan inocente como dichas lecturas pudieran hacernos pensar. Cuenta el narrador, mientras aborda la exégesis del inicio de *Los Cinco y el tesoro de la isla*, que, aunque de niño no llegó a comprender completamente el episodio, recuerda que sintió una sensación ominosa, casi en el sentido freudiano del término en el momento en que los padres de los protagonistas le niegan a sus hijos la posibilidad de ir de vacaciones porque “aquel año Polzeath iba a estar lleno de veraneantes, y no habría sitio ‘para vosotros’” (Orejudo, 2017, p. 36). La exclusión de los hijos, representada en esa segunda persona del plural, dice el narrador, le parecía ocultar una escisión definitiva, “como si los hijos y los padres ya no formaran parte de la misma familia” (Orejudo, 2017, p. 54), similar a la que había en la atroz intención del relato de *Pulgarcito* que le contaba su abuela, cuando los padres consideran abandonar a sus niños en el bosque porque ya no era posible mantenerlos:

Y ahora caigo en que aquel comienzo de *Los Cinco y el tesoro de la isla*, con aquellos padres estableciendo una distinción entre vosotros y nosotros y advirtiéndolo de que en el futuro las cosas no volverían a ser como antes, tiene algo de *Pulgarcito*. (Orejudo, 2017, p. 54)

Esta analogía hecha por el autor resulta interesante en tanto que se incardina con el valor simbólico de las historias infantiles que Blyton maneja con pareja eficacia que los grandes autores de los cuentos populares. La reflexividad aquí parece aunar los elementos de los cuentos tradicionales con las historias de *Los Cinco* en torno a la naturalidad en el manejo del horror. En su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* dice Bruno Bettelheim (1994) de aquellas historias: “se toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales . . . la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte” (p. 14). La reflexividad presente en relación a este punto parece reivindicar la densidad de dicha literatura *infantil* y señalar el momento exacto de la pérdida de la inocencia lectora, en contra de los prejuicios sobre la liviandad de sus argumentos o la fragilidad de las estrategias

narrativas de la autora, no porque estas flaquezas técnicas no existan, sino porque, a pesar de ello, hay un elemento unificador que se vincula fuertemente con esa admiración que el autor pregona —incluso en relación al terror— y que parece una defensa a ultranza de la fascinación y de un tipo de historias que acaso no sean tan inanes como pudieran parecer<sup>248</sup>.

#### 4.6. *Grandes éxitos*: el *making of* como género (para)textual

Decir que *Grandes éxitos* (2018) es, al día de hoy, la última novela publicada por Antonio Orejudo, no deja de resultar una afirmación arriesgada, una toma de posición<sup>249</sup>. La obra representa en sí misma una *rara avis* dentro del panorama literario español de las últimas décadas porque se hace evidente que no puede ser clasificada de manera sencilla ni como una novela —en el sentido convencional del término— ni como una colección de relatos o de ensayos.

Al decir de la escritora Sara Mesa, *Grandes éxitos* puede ser considerado una novela porque, si bien la obra es de “carácter misceláneo”, resulta “un libro con una unidad muy fuerte, por ser uno que habla sobre la escritura, pero no desde un punto de vista endogámico del escritor que habla de escribir, sino sobre cómo la escritura se proyecta sobre la vida” (Canal El País, 2018, 00:03:31). Es este el argumento que aquí compartimos para tomar a esa voz *pseudoautoficcional* (según la denominación del autor) como el hilo conductor que teje el artefacto y puede permitirnos considerarla una novela que, aunque muy original en su planteamiento, conecta incluso etimológicamente con el género (en tanto que *novedad*) y con la concepción que el

---

<sup>248</sup> Orejudo nos ha facilitado algunas sentencias breves en relación al tema del terror y la eutrapelia: “dar miedo es una forma de divertimento”, “también se pasa bien pasándolo mal”, “me gusta ese cuento de terror que combina literatura comprometida” (Anexo 2). Con estas frases se aprecia otro punto de encuentro entre ludicidad, fascinación y el género del terror, muchas veces uno de los predilectos de los lectores más jóvenes.

<sup>249</sup> El texto fue publicado originalmente en el 2018, pero aquí hacemos uso de una reedición del 2019.

propio autor tiene del mismo como “género polimórfico y versátil” (Orejudo, 2019, p. 37).

Si bien el texto es por fuerza y voluntad del autor una antología, el criterio aplicado a la selección también es heterogéneo: el mismo Orejudo expresa que no son necesariamente las mejores narraciones, pero sí las que aún hoy le parecen las más interesantes o las que todavía están vigentes y siguen representando dos de las grandes virtudes literarias que reclama en un narrador: la eutrapelia y la *sprezzatura* (Orejudo, 2019)<sup>250</sup>.

Las *piezas*, como las llama el autor, están compuestas mediante una lógica espectacular, en tanto que han sido concebidas a la usanza de “esos conciertos en los que el cantante va desgranando, precedidos de breves introducciones, los éxitos que han jalonado su carrera” (Orejudo, 2019, p. 40), aunque no sean exactamente éxitos muchos de esos textos: algunos inéditos hasta entonces y otros publicados en medios casi anodinos.

El *modus operandi* expuesto en la obra permite al lector encontrarse con textos que se dejan describir por la estructura tradicional del cuento clásico (inicio, nudo y desenlace), pero también con muchos otros que son simplemente relatos o anécdotas, sin una osamenta precisa si dejamos de lado el criterio unificador de la voz autoral y su propósito compositivo. Los textos más anecdóticos resultan particularmente interesantes por representar una suerte de puente entre el texto previo (su introducción) y el relato propiamente dicho, haciéndose ostensible el comienzo de aquel no por un cambio de voz, sino por factores como la paginación (con un *aparte*) o la presencia de un paratexto (numeración del capítulo, título del relato). Sin embargo, existen casos en que la lógica descrita por el autor se invierte y nos encontramos primero con la narración y luego con su secuencia anecdótica satelital, que hace las veces de epílogo.

---

<sup>250</sup> Llama la atención la ausencia del cuento “Horizontes de expectativas” (1997), publicado por Ediciones Lengua de Trapo, a nuestro entender, uno de los que abrió las puertas al narrador al ser incluido en una antología integrada por varios de los escritores que luego se volverían los más representativos de su generación.



Durante toda la obra el autor oficia de elemento cohesivo de un único gran relato cuyas partes exponen su encadenamiento sin ambages. Ese vínculo se evidencia, por ejemplo, a través de marcadores como “el texto que viene a continuación” (Orejudo, 2019, p. 63) o “el texto que acabas de leer” (Orejudo, 2019, p. 213), pero también de manera sutil mediante el uso de signos de puntuación que, revelando la *dispositio*, evidencian el carácter artificioso de toda la estructura, promoviendo — *paradójicamente*, en sentido metaficcional— la naturalidad de ese proceso que, como un recital (según la terminología del autor), va fluyendo, haciendo las veces de gran anecdotario de la vida y obra del escritor, donde los recuerdos son sucedidos o interrumpidos con digresiones que derivan en un nuevo texto, a veces más breve que su introducción; en otros casos, es el propio relato el que parece funcionar de fragmento introductorio.

Si existe un elemento que está presente como en ninguna otra obra del autor, ese es la paratextualidad. La función que desempeñan los paratextos en *GÉ* resulta de una centralidad tan contundente que desafía el nivel jerárquico que estas formas de textualidad suelen tener convencionalmente<sup>251</sup>. Como si fuera poco, con ese protagonismo renovado de la paratextualidad Orejudo se aventura a proponer un género, el del *making of*, como él llama a las creaciones que integran *GÉ*. Dicho género, de naturaleza exclusivamente paratextual, se halla esparcido en una proporción creciente si consideramos sus novelas desde *Fabulosas* hasta *Los Cinco y yo*, para llegar a la centralidad casi absoluta en *GÉ*.

Finalmente, como última aclaración introductoria, cabe señalar que los textos y paratextos del volumen analizado no solo remiten a sí mismos, sino que se refieren, además, a otros textos no siempre contenidos en el volumen de *GÉ*, ni analizados en esta tesis. Tal es el caso de *Almería, crónica personal* (2008)<sup>252</sup>. Por otra parte, también se

---

<sup>251</sup> No existen demasiados antecedentes, acaso ninguno concreto, al experimento que supone *Grandes éxitos*, pero vale la pena recordar un libro publicado por Borges en el que la paratextualidad resulta también la gran protagonista, cuyo título expone a la perfección: *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). Acaso otra influencia borgesiana para sumar a la obra de Antonio Orejudo.

<sup>252</sup> Este texto resulta particularmente interesante porque fue publicado durante el mayor *parate* narrativo del autor, que va desde la publicación de *Reconstrucción* (2005) a *Un momento de descanso* (2011),

hace alusión a muchas de las novelas que sí hemos estudiado a lo largo de esta investigación y que, por referirse a la pre o post-historia de aquellas, representan un tipo particular de paratextos que nos interesa sobremanera: los *epitextos*. Sobre estos, en oposición a los peritextos, también damos cuenta en las siguientes secciones, tomando como apoyatura los estudios específicos de Genette en su obra *Umbrales* (2001).

#### 4.6.1. UN PASTICHE (PARA)TEXTUAL

Desde la publicación de su primera novela (*Fabulosas narraciones por historias*) Orejudo ha hecho uso de un estilo intrépido que no teme a la combinación de géneros, recursos y modalidades discursivas con fines diversos (críticos, revisionistas, polifónicos) generalmente entrelazados bajo la forma del *pastiche*. El propósito de esta conjunción heteróclita suele ser siempre uno afín al régimen lúdico al que, según Genette (1989), el *pastiche* pertenece por naturaleza. Lo interesante de *GÉ* radica en la variante que propone Orejudo para crear su nuevo *juguete* literario.

La combinación de narraciones preconcebidas con otras reformadas nos pone frente a una obra en buena medida insólita, en la que el *making of* le da a la reflexividad un protagonismo particular, pues la historia de *cómo se hicieron las historias* acaba por ser tanto o más determinante que su producto final. La dimensión paratextual que distingue a *GÉ* de las demás obras de Orejudo debe ser abordada a través de las dos categorías que “comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto”: el peritexto y el epitexto (Genette, 2001, p. 10). El primero se enmarca dentro de los límites del soporte, abarcando todo lo que no se considera propiamente el texto, mientras que “El lugar del epitexto es por lo tanto *any where out of the book*”, dice

---

casi el único que realmente se deja describir por esa imagen de escritor lento que Orejudo ha cultivado para sí. La obra, ni histórica, ni autobiográfica, ni turística, contiene tanto referencias metaliterarias a sus novelas anteriores como alusiones a experiencias personales que, una vez pasadas por el tamiz de la ficción, se convirtieron en material para sus posteriores novelas, como es el caso de sus experiencias como docente en los Estados Unidos o las pintorescas anécdotas que inspiraron episodios estrambóticos de textos posteriores, como el recital de *The Clash* en Almería, narrado en *Los Cino y yo* (2017), motivado por la visita más o menos fugaz de John Lennon a la provincia en el año de 1966.

Genette (2001), que aclara: “sin perjuicio, claro, de una inscripción posterior en el peritexto” (p. 295). En el caso de *GÉ*, debemos hablar también de una inscripción *anterior* en el texto, ya que muchas de estas piezas pertenecieron en un primer momento (borradores, primeras versiones) a las novelas finalmente publicadas por el autor. Están, por lo tanto, más emparentadas con una forma específica de epitexto que Genette (2001) denomina como “autónomo tardío, o autocomentario” (p. 316), que se destaca por su enfoque orientado a la génesis textual a partir de la experiencia creadora del autor: “estoy mejor armado que cualquiera para decir cómo la escribí, en qué condiciones, según qué proceso, e incluso mediante qué procedimientos”, dice Genette, adoptando la primera persona para ejemplificar (2001, p. 316). Es este mecanismo del autocomentario el que engloba, *grosso modo*, los distintos paratextos de *GÉ*.

Un elemento particular que tienen los epitextos, a diferencia del peritexto, “constitutiva y exclusivamente ligado a su función paratextual de presentación y comentario del texto”, radica en su enfoque, no siempre paratextual, al punto de que muchos de aquellos “se refieren menos a la obra que a la vida del autor, a sus orígenes, sus hábitos, sus encuentros y relaciones . . . e incluso a cualquier otro tema externo a la obra” (Genette, 2001, p. 296). Para el caso de *GÉ*, es precisamente este aspecto el que fortalece la ligazón paratextual. En ocasiones, dicho vínculo se evidencia de manera puntual y sutil, por lo que los epitextos pasan a ser, como los llama Genette (2001), “lugares susceptibles de proveernos migajas (a veces de interés capital) de paratexto, que a veces es necesario buscar con lupa, o pescar con línea: aquí, nuevamente, efecto (antes que función) de paratexto” (Genette, 2001, p. 297). Son esas *migajas* capitales y su *efecto* lo que realmente nos importa, ya que gracias a esto pueden officiar de epitextos algunos textos (o fragmentos) cuyo vínculo con las novelas precedentes no siempre se manifiesta con meridiana claridad, ni fueron pensados originalmente para desempeñar ese rol.

En esta obra que aquí analizamos el autor se refiere a textos previos que inspiraron otros que posteriormente se insertaron en la estructura de *GÉ*, como sucede con el microrrelato “El sudor de Junquera” (1988), que Orejudo reproduce en su

totalidad, junto a su posterior reescritura expandida, el cuento “Te crujen los alerones” (2008), editado nuevamente con motivo de esta publicación<sup>253</sup>. Dicho cuento se enlaza en la estructura de la obra con otro relato que representa un claro epitexto de la novela *Los Cinco y yo*, titulado “Los Cinco en el Retiro”, un episodio en el que se narran las costumbres del narrador durante su infancia: “mis cuatro hermanos y yo veraneábamos en el Retiro, a diez minutos de nuestra casa” (Orejudo, 2019, p. 52). Esta anécdota se recoge también en *LCY*, por lo que se transforma en parte de ese *making of* de aquella novela. A su vez, en ese relato breve Orejudo alude nuevamente a sus lecturas infantiles y estrecha aún más el vínculo autorreferencial con la obra de Enid Blyton, a través de la alusión a varios de los libros de la serie: “leyendo con los ojos como antorchas *Los Cinco y el tesoro de la isla* o *Los Cinco en peligro* o *Los Cinco se escapan*” (Orejudo, 2019, p. 52). Estos meandros, amén de su complejo vínculo, son la base del género paratextual que Orejudo propone. Con procedimientos como este el autor oficia de zurcidor a la vez que declara abiertamente el carácter autoconsciente de la obra que leemos. Nos dice: “Ha sido ahora, al seleccionar los textos de *este libro* y colocarlos uno detrás de otro, cuando he advertido el vínculo entre los tres” [el subrayado es nuestro](Orejudo, 2019, p. 52). Dicha conexión se construye incluso mediante la lógica de la forclusión, al agregar a la cadena de los textos y paratextos mencionados uno, “Control de pasaportes”, que “en su primera redacción perteneció a *Los Cinco y yo*” (Orejudo, 2019, p. 53) pero luego fue suprimido, dando lugar a esos textos que pudieron ser *parte de* y finalmente no lo fueron.

El narrador también reflexiona mediante algunas digresiones autoconscientes sobre el proceso mismo de creación de la obra que leemos, enfatizando el elemento metanarrativo:

---

<sup>253</sup> Genette (2001) habla de pre-textos y pos-textos como una clase de epitextos que asumen la corrección de un texto ya publicado, como sería este caso, pero, contrariamente a lo que sostiene el narratólogo francés, no es “evidente que ese *post* de una edición es (o se propone serlo) el *pre* de una edición ulterior” (p. 344). No hay indicios ni garantías que nos permitan asumir una futura corrección de estos textos y su inclusión en otros, aunque sí podríamos pensar que existen otros que puedan tener un destino similar al de los que componen *GÉ*, ya que, como lo manifiesta el autor, él procede como los cocineros y “nunca tira nada a la basura” (Orejudo, 2019).

Si me he decidido a publicar estas piezas dispersas ha sido también con la esperanza de que reunidas en un solo volumen desarrollen entre ellas o con otras obras unos vínculos que no tenían, o que yo no vi, cuando fueron escritas y publicadas por primera vez. (Orejudo, 2019, p. 43)

En relación al origen de otras novelas del autor, existen más referencias de carácter epitextual que forman parte de *GE* y explican la génesis de algún episodio anteriormente incluido en otra obra. Tal es el caso de la alumna Nella Williams de *Un momento de descanso*, quien presenta una denuncia contra el personaje de Cifuentes que termina costándole su puesto en la Universidad. Orejudo nos revela que dicho suceso forma parte de su propia experiencia vital, lo que evoca la complejidad de aquella novela como autoficción, ya que, como fue explicado oportunamente, del personaje de Cifuentes se hicieron todo tipo de especulaciones, entre ellas, la posibilidad de que aquel estuviera basado en la figura de Rafael Reig, sin considerar el vínculo directo con la biografía del autor, dejando el juego de equivalencias exclusivamente en el plano onomástico. De este modo, los epitextos de la novela que debatían dicha cuestión son rebatidos por Orejudo con otros epitexto presente en esta obra, generando un reflexividad que se dispersa por fuera de los propios textos a los que alude. De aquel suceso, Orejudo nos cuenta que tuvo su origen en una suerte de “nueva inquisición”, basada en la “‘corrección política’, un concepto que, como el de ‘discriminación positiva’, me parecía digno de la neolengua inventada por Orwell” (Orejudo, 2019, p. 132). Luego del introito, el autor da cuenta del acontecimiento de la siguiente manera, incluyendo una autorreferencia no solo a su novela, sino a textos clásicos de la literatura:

Cuando, ya en la Universidad de Misuri, suspendí a una alumna negra y ella me denunció por racista, se puso en funcionamiento un protocolo infernal que me convirtió durante meses en un apestado. Mientras duró la tramitación del expediente, algunos colegas evitaron mi compañía, y yo me vi envuelto *en un proceso parecido al de Kafka*, que finalmente se resolvió de un modo tan arbitrario como se había iniciado. [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2019, pp. 132-133)

Con la narración de dicho relato, se confirma el carácter autorreferencial del mismo, y se tiende un puente imposible de ignorar para quienes hayan leído aquella obra, pero también se evidencia la importancia de las aclaraciones que aquí se realizan como parte de ese fundamental del proceso de creación que es el *making of* que a continuación analizamos en detalle.

#### 4.6.2. EL MAKING OF DE UN GÉNERO

Hemos extraído el nombre de este apartado de un momento puntual de *GÉ* en que el autor, refiriéndose a una eventual experimentación genérica, alude al procedimiento que hasta entonces ha venido aplicando para la confección de sus textos: “pensé en usar literariamente un género que me apasiona tanto como el *making of*” (Orejudo, 2019, p. 231). De las palabras del narrador podemos deducir que lo que hemos estado leyendo hasta el momento es el referente de tal categorización. En los diversos paratextos que integran el volumen de *GÉ* encontramos varias reflexiones de carácter indagatorio que parecen querer dar cuenta de las características centrales de ese género. Aunque su espacio habitual, según Genette (2001), sería el epitextual, por tanto, externo a la obra que leemos —*any where out of the book*—, en esta particular creación lo que resulta interesante es la doble valencia de los paratextos, pudiendo funcionar como peri y epitextos, dependiendo de si su referencia es externa o interna a la obra. En ambos casos, lo definitorio para tal clasificación es menos su lugar que su propósito.

*GÉ* es una novela paratextual que pertenece al género del *making of* porque su foco está centrado en ese proceso creativo de la escritura, ya sea que el autor aluda a los textos que vamos a leer de forma inmediata o que esas referencias tengan que ver con un proceso de escritura iniciado veinte años atrás. Lo que realmente importa es la intención inherente a *GÉ*, su carácter *procesual* que revela la prehistoria de ciertos textos o incluso su posthistoria: el proceso de reciclaje y reutilización en textos posteriores como los que componen el volumen. En una reflexión metanarrativa de carácter autoconsciente Orejudo (2019) expone su propósito compositivo: “Me alentaba

entonces el mismo afán que inspira este libro: mostrarme escribiendo no en un angelical estado de trance y sabiduría, sino luchando contra el monstruo de mis prejuicios e incapacidades” (Orejudo, 2019, p. 231). Esa exposición del proceso de escritura y su historia se convierte en una suerte de *work in progress* retroactivo que deviene finalmente en la revelación acerca de cómo ha sido concebida su obra, así como cada novela anterior a esta: su *making of*.

En otros momentos, el autor parece urdir una reflexión sobre la necesidad de transparencia en el proceso de escritura: “Ahora me resulta más humano, más generoso, más honrado, y también más subversivo, mostrarse escribiendo, indicar desde dónde se hace y por qué” (p. 40). A partir de este momento el autor parece hablar implícitamente de los componentes de la retórica clásica, evocando con sus palabras las distintas etapas de dicho proceso de construcción discursiva, poniendo el énfasis en la *dispositio*. Como en *Los Cinco y yo*, Orejudo expone la reflexividad en torno al proceso creativo a través de una analogía entre literatura y cine: “La disposición es a la literatura lo que el montaje al cine, el momento en que de verdad siento que estoy creando, tejiendo un texto con retales de diferente textura” (Orejudo, 2019, p. 234). Todo este paratexto, resulta metanarrativo, indagatorio y confesional en relación a las particularidades de su *discurso del método* creativo. Aun haciendo confesiones como la siguiente: “Tengo la sensación de que desaprendo a escribir a medida que pasa el tiempo” (Orejudo, 2019, p. 253), el autor establece una suerte de decálogo de aquellos elementos que considera imprescindibles al momento de la construcción de una novela<sup>254</sup>. De este modo, Orejudo expone su propia cocina de la escritura que literalmente compara con el arte de la gastronomía: “Como los cocineros, nunca tiro nada a la basura. Con los restos del cocido hago la ropavieja” (Orejudo, 2019, p. 53). Esta idea también la aplica el autor a otras obras de las que conocemos parte de su

---

<sup>254</sup> En entrevista personal el autor profundizó en esta idea contándonos lo que sentía al respecto: “aquel escritor estaba más seguro de su arte que lo que estoy yo, algunas veces lo echo en falta, aunque alguno crea que es una *boutade*. Aquel Antonio Orejudo sabía hacia dónde iba, qué quería hacer y tenía el desparpajo necesario para llevarlo a cabo. Yo todo eso lo he perdido y a cambio he adquirido una creciente inseguridad y un cuestionamiento perpetuo de lo que hago que es muy incómodo para trabajar. Por contrapartida, también diré: sé hacer otras cosas” (Anexo 2).

génesis, haciendo del texto que leemos un epitexto de aquellas primeras creaciones, como es el caso de *Fabulosas*, de la que destaca “su peculiar sabor a sopa de cocido”, y emparenta su proceso de escritura con el ámbito gastronómico: “Escribirla fue como cocinar a fuego lento un puchero al que fui añadiendo todo lo que caía en mis manos” (Orejudo, 2019, p. 88). A través de una reflexividad extramural Orejudo alude a los derroteros de aquella novela en el mundo editorial y se refiere a la ausencia de traducciones:

. . . la redacción propiamente dicha de *Fabulosas narraciones por historias* fue un proceso largo que llevé a cabo durante los casi siete años que viví en Estados Unidos. Quizás por eso, por haber vivido tan lejos de España, el resultado es una novela tan española, tan castiza. Al menos, así la describen siempre los editores extranjeros para justificar su falta de interés en contratar una traducción. (Orejudo, 2019, p. 87)

Si por un lado Orejudo (2019) destacaba la importancia del reciclaje, también hace lo propio con los desechos del proceso creativo: “No todos los escritores están dotados para el arte del borrado” (Orejudo, 2019, p. 235). De este proceso de supresión el autor da cuenta al referirse al *making of* de *Ventajas de viajar en tren*, concretamente a su primera versión, que “tenía más de trescientas páginas y se titulaba *Selva*” y que “en algún temprano estadio de su redacción se llamó alternativamente *Los efectos del ilusionista* y *Variedades*” (Orejudo, 2019, p. 213). Esos títulos, dicho sea de paso, también son un emblema del carácter eutrapélico de su novela como juego de prestidigitación<sup>255</sup>.

Con respecto a la declaración de *GÉ* como *making of*, resulta interesante comprender la propia concepción que de los géneros literarios demuestra tener el autor —cervantina por excelencia—, la cual le permite concebir desde una postura abierta e inclusiva el tema de las taxonomías: “Para mí es evidente que los estudios literarios, los ensayos en general, las interpretaciones de libros, todo eso, son subgéneros de escritura al mismo nivel que las novelas o la poesía” (Orejudo, 2019, p. 92). Esta visión está

---

<sup>255</sup> Este tipo de paratextos entran para Genette (2001) dentro de la categoría de “*working titles*, títulos provisionales” (p. 60). Y expresan también parte del proceso del *making of* como género, tal y como lo entiende Orejudo.



incardinada con la cuestión genérica como un aspecto de relevancia en las creaciones del autor, al igual que el influjo estructural del *pastiche* o el rol del lector<sup>256</sup>. Sus textos difícilmente se mantienen en un molde monogénico. Así se refiere Orejudo (2019) a la combinación del discurso académico con el narrativo en sus años de formación: “aquellos cursos de doctorado . . . me dieron no solo claves de lectura, sino también de escritura; que me proporcionaron soluciones prácticas . . . Sin aquella teoría, mi primera novela no habría sido la misma” (p. 92).

Esa amalgama entre creación y crítica, así como entre textos de índole académico y otros de naturaleza puramente ficticia es la que permite al autor debatir sobre las simplificaciones taxonómicas y llevar su reflexión hacia niveles ontológicos que en buena medida justifican trabajos como *GÉ*, con argumentos que demuestran que el estudio de la ficción también puede ayudar a comprender la realidad. Dice Orejudo (2019):

No hay mucha diferencia entre escribir una novela y hacer una tesis . . . El argumento de que un libro de Historia no puede compararse a un libro de historias porque el primero trabaja con hechos reales y el segundo con hechos imaginarios me resulta un poco simple. Que los personajes de Philip K. Dick no existan a efectos fiscales no significa que la materia de sus libros no sea *la realidad*, entendida en un sentido un poco más amplio que el que usa el Ministerio de Hacienda. (p. 88)

Es esa misma combinación de realidad y ficción a través de modalidades como el *pastiche* la que aporta unidad a toda la obra, es la anfibología de sus creaciones una de las grandes señas de identidad narrativa. Referencias paratextuales como estas son las que permiten un particular efecto: el de revisión simultánea del proceso de escritura de parte del autor como del lector. El pensamiento en acción del primero interpela así al segundo. De tal modo, este recurso sirve para *autentificar* —por usar la terminología de Doležel(1999)— el mundo posible que *GÉ* plantea, como si se tratara de un gran acto performativo que legitima dicho procesual. El mundo del *making of* de la literatura

---

<sup>256</sup> Recuérdese que Orejudo ha destacado en varios medios (detalladamente en su estudio de las *Novelas ejemplares*) que le interesan los textos cuya estructura permite que puedan ser leídos tanto como cuentos, o como una novela. En entrevista personal ha expresado: “Un libro de poemas que ponga en su tapa novela es una novela” (Anexo 2).

expone sin miedo el juego de ensayo y error del proceso de escritura como elemento unificador: “aparentemente piezas distintas, como suelo decir con orgullo, pero en realidad un único texto en diferentes grados de maduración” (Orejudo, 2019, p. 43).

Otro de los caminos que toma ese género de raíces metanarrativas que es el *making of* es el de la autoentrevista. A través de este recurso el autor simula la existencia de un texto del que *solo existe paratexto*, valiéndose de un epitexto privado (según la nomenclatura de Genette) de carácter apócrifo, promoviendo, irónicamente, este mecanismo creativo: “Descubrí que hacerme entrevistas promocionales sobre novelas que no había escrito . . . me ahorra la trabajosa tarea de desarrollarlas, de inventar, que es la fase más agotadora de la creación” (Orejudo, 2019, p. 234). Con esta idea de las autoentrevistas el autor introduce teóricamente la lógica del simulacro (Baudrillard, 1978), tematizada en novelas como *Ventajas* (4.3.6.), ya que el *making of* como género se nutre de la simulación, del artificio (paratexto) sobre el artificio (la narración) aún no creado, como es el caso de *El parto de los montes*, una novela inexistente que el autor se inventa junto a su instancia epitextual, propia de las entrevistas promocionales, en la que inmediatamente se reconocen características esenciales de la narrativa de Orejudo (2019):

PREGUNTA. ¿Podrías resumir un poco de qué va *El parto de los montes*?

RESPUESTA. *El parto de los montes* es una novela de aventuras como esas que a mí me gustaba leer cuando era niño . . . La diferencia entre *El parto de los montes* y aquellas novelas es que los protagonistas de la mía, que son los buenos, descubren que también son los malos. (p. 231).

Según la cita anterior, la inclusión de subgéneros como el de la autoentrevista se convierte en una muestra más de la reflexividad en torno temas como la reflexión sobre de los géneros literarios. Así reflexiona el autor al respecto (2019):

Hacerse autoentrevistas sobre novelas imaginarias es como rodar el tráiler de una película que jamás se filmará y elevar lo que no pasaba de ser una herramienta de marketing a la categoría de género literario. Casi todos los géneros establecidos fueron en su origen instrumentos de comunicación pragmática que un buen día perdieron su función práctica en beneficio de una dimensión literaria. La carta, por volver al género más importante de mi vida, se inventó para transferir información entre personas

ausentes. Y así vivió durante muchos siglos . . . Hasta que Petrarca encontró por casualidad en la catedral de Verona las cartas privadas de Cicerón. (p. 235)

Podemos argumentar que incluso la reflexión sobre textos que nos se han escrito representa una más de las vertientes de esa lógica de la virtualidad o *posibilista* de la que hablaba Lozano (2007) en relación con el arte poético de Orejudo, aquí extendida al terreno de la paratextualidad de lo que pudo ser y, en buena medida, se encuentra contenido en su imaginario proceso de escritura.

#### 4.6.3. PARODIA Y PARATEXTO

En esta obra el autor hace un uso sostenido de la parodia como recurso, llegando en ocasiones a devenir en sátira por su deriva moralizante que trasciende la mera imitación humorística de los aspectos formales o estéticos. De los diversos textos paródicos insertados en *GE* nos centramos en uno titulado “Los congelados” a la vez que analizamos también la incidencia de su correspondiente paratexto. En este, el autor declara que dicho cuento fue escrito con el fin de emular “sin pretensión ofensiva, como una manera risueña de expresar una objeción literaria” (Orejudo, 2019, p. 98) — aunque no sin cierta sorna —, el estilo del famoso escritor madrileño Javier Marías. Así lo cuenta el autor con un argumento a la vez metaliterario, metatextual y *metaparódico* (si aventuramos un término), ya que el autor, que parodia a Marías, acusa a sus novelas de ser, al mismo tiempo, “una parodia de las de Thomas Bernhard” (Orejudo, 2019, p. 96). Del narrador austríaco Orejudo (2019) hace una confesión encomiosa, desgajada de la comparación con la de su par español, no tan elogiado:

. . . yo también he sido adicto a esa manera circular que tiene Bernhard de contar las cosas . . . erosionando el terreno como el que cava un cerco alrededor de un árbol para alcanzar su raíz. Si Bernhard me gustaba, era lógico que la escritura de su epígono también ejerciera sobre mí el mismo poder hipnótico. Sin embargo, cuando cerraba los libros de Marías me quedaba . . . vagamente frustrado: no tenía la sensación de haber cavado hacia la raíz, como me sucedía con Bernhard, sino de haber girado y girado como en un tiovivo. (Orejudo, 2019, pp. 96-97)

Para dar una vuelta de tuerca más al tema, el autor aplica los criterios de la estética de la recepción a su juicio de las obras de Marías, reconociendo que la clave del éxito de sus novelas radica en el “halago masturbatorio a los lectores” y agrega: “es como si esas vueltas incesantes al asunto nos arrastraran a un estado fronterizo entre la vigilia y el sueño donde nos sentimos mucho más inteligentes de lo que somos” (Orejudo, 2019, p. 97). Sin embargo, el narrador remata su juicio de manera radical: “Pero no es así: la frustración aparece cuando . . . al final de la lectura uno acaba apeándose en el mismo sitio” (Orejudo, 2019, p. 97). Si hiciéramos a un lado el peritexto, aún así podríamos argumentar que la presencia paródica se aprecia a través de las digresiones *dialógicas* del narrador del cuento, que hace una confesión abierta de ficcionalidad: “Ella no sabía que era el final de su matrimonio, pero *nosotros* sí porque *lo acabo de decir yo*” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2019, p. 100). La inclusión del pronombre en primera persona nos hace conscientes de estar leyendo, de que estamos (nosotros) ante un artificio literario no motivado, a saber, no meramente retórico, así como de la presencia interventora del narrador (yo).

También hallamos meditaciones que enfatizan el aspecto aludido arriba en relación a esa arbitrariedad narrativa de Marías a través de la cual *congela* a los personajes para propiciar sendas reflexiones en torno al destino y las decisiones, un tema habitual en este autor. Dice Orejudo (2019):

Qué tentación la de contemplar una vida a la luz de ese punto de intersección y pensar que todo un acontecer pasado, desde la fecundación hasta el momento equis, es una cadena de sucesos que se precipitan irremediabilmente hacia el que hemos decidido que es crucial . . . En realidad (etimológicamente, quiero decir) cualquier instante de nuestra vida es crucial. (pp. 102, 103)

El fragmento es notoriamente metatextual a la vez que autoconsciente, ya que la propia reflexión del narrador está describiendo el *quid* de su composición, a saber, su intención paródica, lo que tiene un claro efecto humorístico, como si se mofara de cierta inocencia inherente a tal artificio.

La parodia también tiene lugar a través de la verbalización de ciertos incisos, ridiculizando en buena medida su uso y su palmaria obviedad a través de la

introducción de secuencias que son ejemplos tautológicos de reflexividad formal: “(un paréntesis: ¡pensar que estuvo a punto de no tomarse aquel café, el café gracias al cual conoció a la mujer congelada! Gracias a aquel cortadito con leche fría estamos hoy aquí nosotros” (Orejudo, 2019, p. 103). Con su parodia Orejudo pone en entredicho el sistema implícito en las novelas de Marías aludiendo a su particular forma de reparar en el detalle a través de cansinas reflexiones. Se evidencia así esa retórica del *stand by* que tanto ha popularizado el célebre escritor y de la que Orejudo da cuenta a través de claras *epifanías metaficcionales* en las que se aprecia 1) la conciencia discursiva, 2) la referencia a la textualidad de lo enunciado y 3) la voluntad creadora del autor como último hacedor:

. . . a lo mejor porque *todo esto* que para mí es tan significativo . . . aquellos sucesos de nuestra infancia sobre los que vuelvo a lo largo de *este texto* una y otra vez son para el otro, para el hombre que ahora está conmigo en el mismo bar mucho tiempo *antes de que yo lo congele* un instante antes de que conozca a la madre del hijo que lo aniquilará, detalles insignificantes. [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2019, p. 111)

Un último aspecto que señalar es el uso camaleónico que Orejudo le da a la parodia, no solo para ganar en comicidad, sino para introducir reflexiones propias de su estilo a través de la imitación del estilo de Marías, como la que plasma la confusión entre realidad y ficción:

Me pregunto si nuestros hijos, educados tras la revolución tecnológica, no pensarán . . . que sus actos no tienen consecuencias irremediables, que sus decisiones carecen de importancia real, que todo puede cambiarse de lugar, eliminarse para siempre o reproducirse cuantas veces se desee. (Orejudo, 2019, p. 116)

Esta crítica a la construcción de las novelas de Marías y, puntualmente, a ese efecto de *congelamiento* resulta muy interesante por el modo en que se filtra dentro del cuento, criticando desde el interior su propia estructura y propósito. Lo particularmente notable de la reflexividad en este último ejemplo es que resulta simultáneamente autocrítica. La imitación de las extensas y sistemáticas digresiones de Marías es un recurso que Orejudo utiliza para cuestionar esa retórica de la dilación. De

esta característica se mofa al focalizarse en sus personajes y describirlos en perpetua espera: “la pobre mujer congelada, esperando reaparecer en la historia” (Orejudo, 2019, p. 118). El uso reiterado del verbo *congelar* (desde el título mismo) es otro elemento que pone en evidencia el procedimiento central de Marías que la parodia de Orejudo critica y, al hacerlo desde el propio discurso del narrador, se convierte en una declaración autoconsciente por su reiteración constante, nada plausible. Se hace evidente que incisos como el anterior debieran formar parte (eventualmente) de la reflexión del lector, no de la digresión autoral. Sin embargo, al compadecerse explícitamente de sus personajes, del procedimiento al que los está sometiendo, el narrador expone el artificio al tiempo que lo critica, cumpliendo así con una de las necesidades de la parodia de Orejudo: evidenciar lo ya evidente en los libros del famoso narrador madrileño.

#### 4.6.4. BLANCO HUMANO: EL INTELLECTUAL EN LA MIRA

En el penúltimo texto de *GÉ*, titulado “El intelectual”, apreciamos una parodia aún más zahiriente que la anterior, cercana a la sátira, y de la que nos enfocamos específicamente en la reflexión que Orejudo realiza en torno a un tipo concreto de escritor, uno que representa las ambiciones de ciertos autores en relación a su deseo de poder formar parte del *establishment* cultural y con el que el narrador madrileño se encuentra en franca oposición. Ya desde su paratexto precedente advertimos cómo el autor va preparando el terreno para la crítica, con reflexiones que, a través del género epistolar —dando cuenta del *pastiche* que es *GÉ*— nos muestran una versión contemporánea del autor que se dirige a su yo juvenil, a quien aconseja, utópicamente, sobre los pasos que habrá de seguir para no caer en la tentación de convertirse, tal y como el autor lo entiende, en un mercenario de la cultura. La carta, no ayuna de un tono que destila nostalgia y cariño para con su avatar juvenil, profundiza en una reflexividad manfiesamente autoconsciente, que muestra también el poder de la ficción

y particularmente el del género epistolar (el predilecto del autor)<sup>257</sup>. Así lo señala Orejudo (2019): “esto que estoy haciendo —regresar a 1980 y escribirle una carta al joven que yo era entonces—, eso solo puede hacerse con literatura, a través de un género tan antiguo y tan humilde como la carta” (p. 255). Técnicamente, según Genette (2001), podríamos ubicar este tipo de manifestaciones dentro de los llamados *epitextos privados*, que se caracterizan por “la presencia interpuesta, entre el autor y el eventual público, de un primer destinatario (un corresponsal, un confidente, el mismo autor)” (p. 320), sin embargo, aunque cumple con dichas características, por formar parte del mismo volumen, debemos hablar de un *peritexto privado*.

Del relato “El intelectual”, en tanto que parodia, podemos decir que, a través de referencias onomásticas parcialmente vedadas, el narrador ironiza sobre las prácticas y costumbres del intelectual en su vida cotidiana. Se habla de un tal Fernando S\*\*\*, o un Mario Vargas L\*\*\*, un Slavoj Z\*\*\*, Juan C\*\*\* o Juan G\*\*\*, por citar solo algunos de los nombres que, aunque parcialmente suprimidos, son fácilmente conjeturables por los de Fernando Savater, Vargas Llosa, Slavoj Žižek, el periodista Juan Cruz o el narrador Juan Goytisolo, uno de los intelectuales más repudiados por Orejudo<sup>258</sup>. Del protagonista del relato, llamado Alonzo, se cuenta que ha decidido convertirse en un intelectual y dejar su trabajo como empleado municipal. La historia gira en torno a cómo Alonzo se granjea su ascenso y caída dentro del grupo de pensadores liderado por “el intelectual donostiarra” [Savater] (Orejudo, 2019, p. 267).

En el relato se dice que Alonzo ha sido reconocido por sus argumentos de acción/inacción (nunca esbozados con claridad en el texto), logrando una estimación general dentro de dicho grupo. Pero para poder realmente pertenecer a él, como si de un bautismo de fuego se tratara, debe “desgarrarse”, para lo que tendrá que “romper con su familia, con sus padres y con sus hermanos, renegar básicamente de su origen

---

<sup>257</sup> El texto presenta, por su tono y su formato epistolar, una gran similitud con el libro de Ernesto Sábato *Querido y remoto muchacho* (1993).

<sup>258</sup> En diálogo con el escritor Juan Pablo Villalobos, cuando este preguntó a Orejudo “a qué personaje de la cultura quisiera matar”, el narrador madrileño respondió: “Yo siempre he sentido una enorme antipatía por Juan Goytisolo. Pero más que por el escritor en sí, por lo que representaba, por el papel y el personaje que él mismo había construido: exactamente el tipo de figura social que yo no quiero ser” (Canal Ja! Festival, 2017, 00:54:20).

como hizo en su momento Leopoldo María P\*\*\*\*, “cambiar de tendencia sexual de una manera clara y abierta, una actitud que ha adoptado el escritor barcelonés afincando en Marruecos, Juan G\*\*\*, y que posiblemente sea el más desgarrado de todos nosotros”, renunciar “a su idioma y a su cultura”, o a su mujer y a sus hijos (Orejudo, 2019, pp. 268-269). Todos los motivos resultan absurdos y una crítica, a través del recurso de la ironía, a esa especie de casta *sui generis* representada por ese tipo de intelectuales. Sin embargo, luego de desgarrarse “rotundamente”, abjurando de su familia, mujer e hijos (incluso de su heterosexualidad), el personaje comenzará una “relación sexual autodestructiva” (Orejudo, 2019, p. 276) con uno de los miembros más poderosos de la casta, Patricia B\*\*\*, presidenta del Banco S\*\*\*, que lo llevará a la destrucción total, pues, acaso como moraleja encubierta, Alonzo resulta engañado, confundiendo la realidad con la ficción, creyendo posible una nueva vida “bajo una identidad falsa en un pueblo perdido de la provincia de Teruel” (Orejudo, 2019, p. 276)<sup>259</sup>. La referencia a la localidad no resulta inocente, sino una crítica contra la mitificación literaria, pues Alonzo cree que podrá vivir idílicamente en aquel sitio como los célebres amantes de la leyenda, pero termina siendo engañado por su pareja, quien le había pedido que disparara contra ella con una “pistola de fogueo” para así poder fingir su muerte y fugarse juntos. Finalmente, tras el frustrado idilio, Alonzo resulta apresado por la policía y se da cuenta de haber estado participando, sin saberlo, en una suerte de *reality show* montado por la intelectualidad ibérica. Hacia el final del relato comprendemos el carácter de artificio dentro del gran artificio que es el texto, a través de un breve pero contundente parlamento que confirma cómo “Los internautas se partían de risa” (Orejudo, 2019, p. 279) con lo que le había sucedido y, a su vez, que nadie dijo conocerlo cuando pidió ayuda a cada uno de los miembros del grupo.

En dicho final podemos advertir un muy alto *coeficiente de reflexividad* y una vasta presencia de muchos de los principales recursos de nuestro modelo. Además de la *alegoría metaficcional* que representa la vida como *illusion-making*, relativizando las nociones de verdad, realidad y ficción, dicho proceso “expose the levels of illusion”,

---

<sup>259</sup> Posible trasunto de Ana Patricia Botín, presidenta del Banco Santander.



según Waugh (2001, p. 33), y con ello, nos permite reflexionar sobre la textualidad de la propia realidad a través de su representación. Dicha revelación de la vida como simulacro es también, en tanto que *reconocimiento*, una forma de *anagnórisis metaficcional* en la que el personaje (Alonzo) comprende su condición de tal (dentro de ese *reality show*). A través de ese gran simulacro, como lo plantea Gil (2001), con su despertar, “el personaje metaficcional nos despierta del sueño de la ficción para decirnos que seguimos dentro del mismo sueño” (p. 11), lo que representa una reflexión sobre el pacto de lectura y un ejemplo más que ilustrativo de la *paradoja metaficcional* concebida por Hutcheon (2013). El cuento concluye, finalmente, con un comentario crítico que refuerza el planteamiento paródico/satírico, al manifestar la profunda decepción del personaje:

Alonzo no volvió a leer ningún libro ni volvió a reflexionar sobre acción/inacción. No quiso saber nada de las Humanidades . . . Cuando alguna vez ponía la tele y daba la casualidad de que entrevistaban a un escritor, a un político o a un intelectual, él siempre decía lo mismo: —Esos tíos son unos cabrones. (Orejudo, 2019, p. 279)

Se hace palmaria, a través de la reacción hiperbólica del protagonista, la crítica, a nivel extramural, de todas las disciplinas que componen la macrocategoría de las Humanidades, como también la confirmación del rechazo del autor, exacerbado en este caso, de la figura del intelectual como *antimodelo*, tanto para la literatura, como para la vida.

#### 4.6.5. LITERATURA: ¿UN MANUAL PARA LA VIDA?

Para quien lea en orden cronológico las novelas de Orejudo será notorio y revelador advertir que el autor que en *Fabulosas narraciones por historias* parecía ver en la literatura un espejo en el que mirar la realidad y en esta un discurso tan estructurado como el de la literatura, no es el mismo que ha escrito las páginas de *GE*. En esta obra las enseñanzas de los libros no son transferibles a la vida. Así lo plantea el autor: “La literatura proporciona un conocimiento teórico o, si se quiere, decorativo del mundo, pero no sirve para vivir mejor. Todo lo contrario: la mayoría de los desastres colectivos

parten de una confusión entre la vida y la literatura” (Orejudo, 2019, p. 35). De tal modo, Orejudo da cuenta de esa primera etapa en su carrera a través de un ejemplo en el que se evidencia “El paso de la realidad a la leyenda o mito” como un proceso de *mitificación*, según la terminología de Pavel (1997, p. 175). El autor se refiere a la creación de la épica nacional británica como un momento de construcción mítica que forjó su *savoir faire* literario, inspirador de sus primeras publicaciones: “me guiaba entonces la moral *falsaria* de Geoffrey de Monmouth” [el subrayado es nuestro] (Orejudo, 2019, p. 36). Así lo describe el autor a través de varias referencias metaliterarias:

Monmouth quiso dotar a Bretaña, a su pueblo, de un pasado que no tenía, y para ello introdujo en su particular generador de noticias falsas la *Eneida*, la *Farsalia*, la *Tebaida*, las *Metamorfosis*, *La Biblia*, y el nombre de un general romano llamado Arthur. El resultado fue *Historia Regum Britanniae*. (Orejudo, 2019, p. 36)

Esa visión mítica de la literatura es la que con el paso de los años el narrador ha ido abandonando, encargándose de pregonar la distinción imprescindible entre las letras y la vida, tematizando en sus obras toda una serie de desastrosas consecuencias que se desprenden de tal confusión de niveles ontológicos. Así lo plantea el autor en un relato inserto en un paratexto incluso más ilustrativo que el cuento que prologa. De carácter autoconsciente, desde la primera línea Orejudo (2019) elabora una confesión literaria:

Mientras escribía este libro, el 18 de abril de 2017, un grupo de amigas se subió al tranvía de regreso a casa . . . en el mismo vagón había un chico que no apartaba los ojos de una de ellas, precisamente la que vivía una parada más allá que las demás y se quedó sola cuando las otras se bajaron. [el subrayado es nuestro] (p. 15)

Con una estrategia narrativa orientada hacia el suspenso, el autor se prepara para desbaratar los cimientos de las historias románticas, haciendo de la suya una cercana a lo terrorífico. El narrador agrega: “El chaval empezó a imaginar que la chica estaba triste, que su vida era un infierno y que él podría salvarla . . . pero ni siquiera se atrevió a dirigirle la palabra” (Orejudo, 2019, p. 15). Luego, reproduce el discurso

directo del personaje, de quien sabemos que “redactó un texto” e “hizo varias copias y las distribuyó por la ciudad de Murcia”, y que dicho texto ponía la siguiente declaración: “Si lees esto y quieres conocerme . . . aquí te dejo mi número de teléfono” (Orejudo, 2019, p. 15). Dice el autor, en una digresión metatextual que evidencia su conocimiento filológico:

La historia . . . nos resulta familiar . . . porque esta es la historia de amor que la literatura nos ha venido contando desde el siglo XI, cuando los trovadores inventaron el amor cortés, aquella moda literaria basada en una idealización extrema de la mujer, a la que el enamorado rendía un vasallaje sufriente y gozoso. (Orejudo, 2019, p. 15)

Esa anterior reflexión, mucho más amplia de lo que transcribimos, carga las tintas contra figuras concretas de la poesía amatoria cortesana y el *dolce stil novo*, incluyendo entre sus difusores, por supuesto, a Dante y al ya aludido Petrarca. De manera contundente el autor sentencia: “La realidad es muy poco petrarquista”, y luego, al retomar la resolución del relato, sabemos que por temor a tales lances amorosos “la murciana del tranvía rompió a los pocos días este silencio milenario”, y elaboró su respuesta, una tematización ejemplar del gran malentendido derivado de la mentada confusión ontológica que el autor utiliza como metáfora de su propia teoría de la ficción:

. . . en su carta . . . decía que cuando un extraño contempla extasiado el color de rosa y azucena en su rostro femenino, la portadora del mismo no se enciende de pasión, sino de miedo; hace una valoración rápida del riesgo, desea con todas sus fuerzas que el extraño no se le acerque y cuando llega a casa envía un mensaje de voz para que sus amigas sepan que ha sobrevivido. (Orejudo, 2019, p. 17)

El relato, además de ilustrar a la perfección la distancia existente entre el discurso ficcional y el real, abre la puerta para una autorreferencia de parte del narrador, que plantea con absoluta claridad este tema desde la experiencia personal del escritor. Dice Orejudo (2019): “Yo . . . también he acabado percibiéndola [a la vida] como si fuera una obra de ficción y comportándome en el interior de su trama como un personaje” (p. 17). Con esta declaración el autor extrovierte su reflexión desde la

literatura hacia la propia vida y pone sobre la mesa una de las derivas posibles de la reflexividad: la alegorización de la vida como literatura a través del *role playing*. De esta manera se reflexiona sobre nuestra actitud como individuos que podemos llegar a comportarnos en la realidad como si siguiéramos los designios de una voluntad autoral.

Ese reconocimiento por parte de Orejudo parece incardinarse teóricamente con los postulados de la ya aludida *anagnórisis metaficcional*, amén de no ser él un personaje intradiegético de la historia narrada, pero igualándose con estos, por reflexionar sobre la revelación del posible carácter ficticio de nuestros actos, que realizamos cual personajes de una ficción. Finalmente, el autor culmina el paratexto con una afirmación que parece ser una manifestación del *estado de la cuestión* de su propia literatura, cada vez más orientada a la desmitificación de la disciplina como espejo o *manual* a través del cual aprehender la realidad: “La vida . . . no está hecha con los mismos materiales que la ficción. Es falso que la literatura ayude a comprenderla mejor; la literatura solo ayuda a comprender la literatura, y no siempre de manera satisfactoria” (Orejudo, 2019, p. 17).

#### 4.6.6. CERVANTES: EL SUMO HACEDOR (DE EUTRAPELIA Y SPREZZATURA)

La tematización y teorización acerca de la eutrapelia como uno de los componentes clave del propósito narrativo de las novelas de Orejudo es, a estas alturas, casi omnipresente. Todas sus novelas, de manera abierta o encubierta, exponen las bases teóricas —cervantinas en su origen— del arte de provocar admiración verosímil a través de la concepción de la escritura como truco de prestidigitación, enfatizando con ello el *polo lúdico* de nuestro modelo. Esta novela que aquí analizamos es la que expone con mayor transparencia el concepto y sus condicionamientos teóricos, así como su ligazón (para abonar aún más el complejo espacio existente entre realidad y ficción) con una actitud tan literaria como vital: la *sprezzatura*. Amén de reconocer las diferencias expuestas en el punto anterior, a través de una reflexividad en constante vaivén entre la dimensión *introvertida* y *extrovertida*, el autor no se resigna a

observar ciertas características igualmente loables tanto para la literatura como para la vida. Así lo expresa Orejudo (2019):

Como los libros, la gente que me gusta es la que no se da importancia, individuos que a primera vista parecen simples, pero que a medida que los tratas van revelando una afilada inteligencia, generalmente en forma de ironía y humor. Si son artistas, suelen ser muy poco solemnes y observan con divertida curiosidad el desdén que inspiran en los severos y afectados jueces que vigilan cada época. Entre los escritores, el caso más conocido es el de Cervantes, poco apreciado en vida, sobre todo si lo comparamos con el éxito del Gran Capo Lope de Vega, que dio la orden tajante de no alabar el *Quijote*. (pp. 40-41)

La cita resulta de una enorme densidad teórica. Predicando en el mismo fragmento con lo que este plantea, Orejudo da cuenta de toda una serie de axiomas fundamentales para su teoría literaria. En el intertexto anterior el autor deja entrever parte de su concepción eutrapélica, pero también una actitud caracterizada por una suerte de displicencia intencional, de destreza casual (en apariencia), como lo es la que embandera su *sprezzatura*. También deja en claro la importancia de la ludicidad, así como su rechazo al comportamiento contrapuesto, característico de cierto tipo de intelectuales que, según lo visto anteriormente, hacen del culto a la oscuridad estilística su *modus operandi*.

En el peritexto que introduce el capítulo tercero el autor cuenta también ciertas dificultades que sostener y predicar su concepción eutrapélica de la literatura le trajo aparejadas a lo largo de su carrera. Nos dice, por ejemplo —oportunamente mimetizado con el relato que prologa (“De la psicosis paranoica en sus relaciones con la realidad”)—, lo que cree que su enfoque literario representó para algunos colegas como el escritor y diplomático José María Ridaó, de quien el narrador transmite su opinión: “mi preferencia por las novelas con trama y argumento bien trenzado y mi defensa de la eutrapelia y en general de la literatura que provocaba sensaciones básicas eran manifestaciones histéricas de mi frivolidad femenina” (Orejudo, 2019, p. 69). Con este tipo de aseveraciones, más bien risueñas, Orejudo plantea, sin embargo, un debate aún vigente en la literatura contemporánea, iniciado a finales de la década de los

setenta —con las derivas de la llamada *recuperación de la narratividad* (2.2.1.)— y aún no resuelto, que lleva a polarizar las tendencias entre los narradores que abogan por una literatura alineada con la propuesta del autor y los que la rechazan, no mediante un retorno a las formas puramente experimentales, pero sí a través de una oscuridad propositiva que recuerda la distancia impuesta al lector por aquellas *novelas laboratorio*.

En el peritexto del capítulo cuatro, que prologa el ya comentado relato paródico de Javier Marías, Orejudo hace una defensa a ultranza del cervantismo, que lo retrata, a través de una anécdota personal, más que como un *heredero* del escritor alcalaíno, como un *fanático* de este. En términos de creación emparentada con lo teológico, la breve anécdota está enmarcada en su época de estudiante en los Estados Unidos. En esta reflexiona sobre el legado cervantino al describir cómo confeccionó unas camisetas que exponían, a modo de sentencias bíblicas, su devoción por el autor del *Quijote*: “En otra hice imprimir: CERVANTES ES EL ÚNICO DIOS Y DOSTOIEVSKI, SU PROFETA” (Orejudo, 2019, p. 93). Además de tematizar su fanatismo juvenil, Orejudo (2019) se permite una digresión que traza una analogía entre literatura y religión, para así, por medio de esta, exponer su concepción del arte como tropelía y una defensa del legado y la figura del mayor novelista español:

Pensaba que con Cervantes había sucedido como con Jesucristo; que de ser un don nadie había pasado a constituir el centro de una poderosa religión con libro sagrado, sacerdotes, exégetas y herejes protestantes que acusaban a la iglesia oficial cervantina de haber olvidado el mensaje del maestroy que proponían volver a los orígenes desenfadados, eutrapélicos y nada trascendentes de la literatura. Si Cervantes volviera a la Tierra, volvería a morir del mismo modo, ignorado por la cultura oficial y despreciado en la práctica por los mismos que hoy lo elogian sobre el papel. (p. 93)<sup>260</sup>

Dicha analogía toma una resolución freudiana cuando el autor afirma que “Cervantes no es precisamente un escritor de culto, sino el Pancreator de la literatura

---

<sup>260</sup> En entrevista personal Orejudo nos planteó su asombro en los albores de su carrera como narrador (y como académico) en relación al cervantismo, manifestando cómo él veía a la mayor parte de los autoproclamados *cervantistas* como verdaderos opositores de Cervantes, precisamente por no profesar ni en sus obras ni en sus trabajos teóricos una defensa de la eutrapelia como insignia del quehacer literario del autor (Anexo 2).

moderna, el Gran Padre de todos nosotros, al que algún día tendremos que matar” (Orejudo, 2019, pp. 93-94).

Gracias al carácter metatextual de los paratextos que integran *GÉ*, la obra alcanza una profundización singular (y complementaria) de las nociones de *eutrapelia* y *sprezzatura* que el autor ha venido planteando a lo largo de toda su carrera; de manera más o menos encubierta en sus novelas, y abiertamente en sus trabajos ensayísticos, destacándose, como el que más, el ya referido estudio preliminar a las *Novelas ejemplares* de Cervantes (Orejudo, 1997), del que aquí se ofrece una clara ampliación en torno a dichas nociones, más de veinte años después. Dice Orejudo (2019), aludiendo, como entonces, a Aristóteles y su *Ética a Nicómaco*:

. . . el filósofo le hablaba a su hijo de una de las virtudes que más apreciaba en los seres humanos: su capacidad de divertirse . . . de tener dos vertientes o capacidades: la de mantener tensa la cuerda del intelecto y la de saberla aflojar para poder tensarla de nuevo. (p. 216).

Ese manejo de la tensión es el que da lugar a la eutrapelia, que se potencia como una actitud y un modo de estar en la vida, es decir, se *extrovierte* como modelo:

El eutrapelos no es el típico gracioso, ni tampoco es el pesado sin pizca de sentido del humor . . . es alguien capaz de estudiar a Quintiliano o de elaborar la Teoría de la Relatividad con la misma gracia con que cuenta chistes. (Orejudo, 2019, p. 216)

Esa actitud también es asociada por el autor con la noción de *sprezzatura* en términos autoconscientes y extrovertidos. Dice Orejudo (2019) de las *piezas* que componen *GÉ* (con palabras similares a las que Aristóteles regalaba a su hijo): “tienen ese aire de ligereza eutrapélica, de *sprezzatura*, que tanto me seduce, no solo en los textos, sino también en las personas” (p. 40).

Para concluir, podemos afirmar que el juego eutrapélico en la totalidad de la obra de Orejudo (2019) ha logrado ir más allá del mero entretenimiento, unificando, como en el caso de su maestro, Cervantes, “dos concepciones distintas de la literatura: la que creía en la trascendencia del discurso literario y la que descreía de ella” (p. 214). Este propósito literario parece reiterarse una y otra vez a lo largo de la obra de

Orejudo, pero es en *GE* que adquiere un tono casi confesional en relación a la figura del narrador alcalaíno como gran faro: “Mi Cervantes, el Cervantes que yo deseo, intentó hacer las dos cosas: expresar una postura ética, o estética, que al mismo tiempo fuera accesible a todo el mundo” (Orejudo, 2019, p. 174). Con estas palabras se confirma no solo la referencia sino la autoproclamación explícita de Orejudo como uno de los grandes herederos cervantinos de la literatura contemporánea.



## CONCLUSIÓN

### Flora y fauna de dos animales metaliterarios

He dado la vuelta al mundo, he recorrido veinte mil leguas de viaje submarino, he montado en globo, he sido secuestrado por contrabandistas, he conocido a un hombre que estaba loco y a una mujer que detestaba a su marido, he visto sirenas . . . He sido rico, he pasado hambre y frío, he vivido con animales. También he sido normal y corriente . . . Sé qué es vivir con culpa y vivir sin esperanza; he sido rey, he visitado el cielo, he sido alcohólico, he escrito versos . . . He leído, en definitiva, algunos libros, lo he pasado bien; pero tengo la sensación de no saber mucho de la vida y de haber visto poco mundo (Orejudo, 2019, pp. 9-10).

Al comienzo de este trabajo nos planteamos indagar en el cómo, el porqué y el para qué de la presencia de la literatura en la literatura de dos narradores que juzgamos, como parte del todo que es su generación literaria, *intempestivos*, y, a su vez, el mayor ejemplo de la reflexividad en la narrativa contemporánea española. Pretendimos —y el lector sabrá si hemos cumplido— estudiar exhaustivamente las estrategias, modos y prácticas presentes en las obras de nuestro tándem que exponen con mayor eficacia las manifestaciones de dicha *dominante*.

Partiendo de la idea que el término *concluire* encierra, nuestro trabajo solo conserva con esta un vínculo con su acepción primaria, relacionado con la finalización de una actividad en el tiempo y el espacio, más que con la *conclusión*, en un sentido teórico, pues las de este tipo son siempre, efectivamente, inagotables, y nosotros aquí no hemos hecho sino poner sobre la mesa una serie de propuestas y su puesta en práctica en casi la totalidad de las novelas de dos narradores que apenas están comenzando a ser estudiados como merecen. Hemos aportado un breve parlamento en el diálogo con anteriores y futuros investigadores, quienes podrán extraer de nuestros modestos aportes solo uno de los tantos posibles acercamientos a la obra de estos narradores aquí estudiados. Aún quedan temas y obras por abordar en torno al tándem. Solo hemos establecido un punto de partida.

Si hemos de hacer mención a aquellos escollos que creemos que fueron superados a lo largo de estas páginas, ciertamente, a nuestro entender, se ha demostrado que el modelo puede funcionar y ser una herramienta más que efectiva para otras investigaciones con similares objetivos. Si debemos evaluar su efectividad, esta acaso radique, más en su capacidad de apertura hermenéutica y orientación pragmática, que en la aplicación puntual de cada una de las categorías propuestas, es decir, en su potencial de ampliación hacia otras taxonomías (tanto externas como internas) que se ensamblen con las aquí planteadas, pero también en la virtud demostrada para marcar un rumbo, un recorrido que se asume como sólidamente fundamentado por su creador.

Creemos que, en definitiva, hemos conseguido que el modelo cumpliera con su función, la de ser una herramienta operativa, que no pretende simplemente usar los textos como pretexto para consolidar caprichosamente una postura teórica. Confiamos también en que nuestro estudio haya logrado mantener la necesaria medida, guardándose de caer en la voraz fuerza centrípeta de los estudios culturales, casi totalitarios en las últimas décadas, que parecen priorizar el contenido muy por encima de la forma, y haber conseguido mantener a la literatura como la gran protagonista, como era nuestro propósito.

Otro punto que debemos destacar es el hecho de haber contribuido a dar visibilidad a la teoría inmanente al quehacer narrativo de los autores aquí estudiados, confirmando una tendencia identitaria de la Posmodernidad, a saber, la que promueve, a partir de las propias creaciones, una visión que aúna literatura y crítica literaria. No nos caben dudas respecto al potencial de esta veta en relación, no solo con el tándem de narradores elegido, sino también con las obras de otros nombres de peso dentro de la generación intempestiva.

Debemos confesar que, aunque creemos haber tomado la decisión correcta tras concluir este trabajo, nuestro proyecto inicial de tesis implicaba el estudio de lo que creíamos (y en buena medida aún creemos) es un terceto. Nos referimos al estudio conjunto de la obra de nuestros narradores con la del escritor madrileño Javier Azpeitia, miembro también de la generación y que, amén de ser un autor más clásico en su selección temática y en su propuesta estilística, es, sin embargo, junto a sus coevos, uno de los escritores más metaliterarios de dicho grupo. Por lo tanto, dadas las lecturas previas realizadas y la existencia de algún artículo publicado como antecedente, sentimos el estudio de su obra como una asignatura pendiente y un complemento de la de Reig y Orejudo<sup>261</sup>.

Otro de los temas que se apunta como susceptible de ser abordado con mayor detenimiento es el que se halla contenido entre dos pulsiones concretas, presentes en el quehacer narrativo de nuestros autores. Nos referimos, por un lado, a su capacidad para implementar con eficacia una amplia gama de recursos que denotan el conocimiento teórico y su puesta en práctica de las más sofisticadas técnicas narrativas posmodernas y, por otro lado, a su propósito de revisión y reivindicación de toda una línea de la tradición literaria española, de la que sus teorías *estereoscópica* y *eutrapélica* (para el caso de Reig y Orejudo, respectivamente) resultan ejemplares. Esa combinación tiene aún mucho potencial para su estudio y nosotros, desde la óptica de la reflexividad, solo hemos señalado una forma de acercamiento.

---

<sup>261</sup> Hemos estudiado su novela *Nadie me mata* (2007) en consonancia con *Señales de humo* (2016), de Reig, a partir del recurso de la metempsicosis (ver Bibliografía).

A través de estas teorías, implícitas en buena parte de sus obras, pero (lo que no resulta un aspecto menor) explicitadas también en textos concretos (en *Señales de humo* para el caso de Reig y en *Grandes éxitos* para el de Orejudo), podemos establecer todo un sistema de relaciones entre los autores y su modo de entender la creación literaria. Si bien ambos coinciden en muchos aspectos ya mencionados a lo largo de esta tesis (la reivindicación de una línea de la tradición, la promoción de una literatura asociada a la idea de juego —a la ludicidad como propósito—, la oposición acérrima a la pedantería pseudointelectual, etc.) también existen diferencias que permiten el diálogo entre sus poéticas a través del disenso que merecen ser mencionadas para dejar establecidas algunas directrices fundamentales.

La profunda reflexión en torno a lo que en nuestro modelo definimos como las manifestaciones introvertidas de la literatura parece ser una condición inherente a sus obras y uno de los aspectos sobresalientes si queremos fijar los elementos medulares de su arte narrativo y comprender su posicionamiento en un lugar y momento determinados de la historia de la narrativa en lengua española. Ambos autores han declarado su dificultad para la creación de una obra que no refiera o se vincule directamente con el mundo de la literatura, incluso a través de alegorías de la lectura, como en el caso de las novelas policiales de Reig. Es a través de la escritura que estos creadores consiguen pensar con mayor perspicacia y originalidad. Y ese pensamiento tiene como base de su configuración las esferas intra y extramurales de la propia literatura. Su universo creativo se establece, como le sucede al personaje de Arturo Cifuentes de Orejudo, a partir de paradigmas literarios. Son esas categorías, las de la literatura, las que siempre están siendo revisitadas en las obras de estos creadores, y, como hemos demostrado en *Fabulosas* o en el *Manual de literatura*, también son revisadas al poner a prueba su vigencia o contrastar su posicionamiento en determinado lugar del canon y de la tradición. Ya sea a través del juego y del humor, o sea bajo la forma de la parodia, o incluso de la sátira, lo que realmente debe destacarse de estos narradores es su valor para atreverse a cuestionar esos santos laicos de los que hablaba Jordi Gracia (2004) al momento de estudiar a su generación, las figuras

canónicas muchas veces incuestionables. La deconstrucción constante de lo que se tiene como establecido dentro de la literatura (sobre todo la nacional) es parte esencial de su poética y determina toda una actitud procedimental, por ejemplo, la que tiene que ver con su vertiente crítica, ya que los dos narradores han puesto al disenso como centro de dicha labor, no concibiendo el sentido de tal tarea si se va a transitar el camino de la confirmación. Como se aprecia en las entrevistas que anexamos a continuación, Orejudo y Reig solo entienden la crítica si implica una alternativa, ya ideológica, ya estética, nunca un énfasis, mucho menos si se trata de una opinión que cuenta previamente con el respaldo de aquello que se considera políticamente correcto, sea dentro o fuera del ámbito literario.

El aspecto ideológico es precisamente uno de los puntos en los que los autores coinciden, pero también muestran y consolidan sus diferencias. Para el caso de la narrativa de Orejudo, como lo hemos dejado entrever en el segundo capítulo dedicado al estudio generacional, la ideología debe expresarse a través de una lógica polifónica y transversal. De tal manera, el propio asunto generacional, pero también las cuestiones de género, políticas —*sensu stricto*—, históricas, filosóficas, no deben ser planteadas en términos absolutos o dicotómicos según lo propone el autor. Esto mismo en la obra de Reig resulta mucho más radical o suele exponerse de manera polarizada. Como le reprochara Mora (2016) al referirse a su *Manual*, en la narrativa del autor todo aparece filtrado por el tamiz de la ideología marxista que este defiende. Ya sea a través de la tematización alegórica de diversas batallas culturales, como de forma literal mediante digresiones de alguno de sus narradores, la historia del arte y las ideas —en su más amplio sentido—, y la literatura como una de sus manifestaciones más representativas, no puede entenderse si no es en términos de lucha de clases, en torno a la disputa por el capital simbólico. Sin embargo, en la obra de Orejudo este asunto no parece enfocarse nunca con esa claridad, más bien aparecen fuerzas mucho más indeterminadas como parte del juego ideológico, elementos azarosos o caprichosos, como los que se manifiestan en sus metaficciones historiográficas a partir de su particular forma de plasmar el elemento intrahistórico: una voluntad individual, en un

momento determinado, por una veleidad concreta puede ser la gota que derrame el vaso. En la obra de Reig, si se sabe mirar, siempre hay, detrás de toda historia, una variante del tema del amo y el esclavo, una disputa por el dominio o la emancipación. Si tuviéramos que simplificar a través de un juego de oposiciones, podríamos decir que la poética de Reig tiende a ser dialéctica, mientras que la de Orejudo, dialógica.

Según lo dicho arriba, ese último punto se aprecia en el modo de abordar el asunto metahistoriográfico en sus novelas. Si Reig se vale de representaciones que le dan a su enfoque revisionista de la historia de la literatura un carácter más metaliterario, en el que el narrador suele proponer una línea alternativa, una variante concreta para el canon establecido, en la obra de Orejudo, aunque también se maneja esa alternancia, la lógica posibilista de sus ficciones de la que hablan Lozano (2007) y López Ribera (2011) hace que no exista una opción alternativa concreta, sino un conjunto virtual de posibilidades, todas plasmadas a través del discurso como un eventual camino que puede o podría haberse tomado, poniendo en evidencia el peso autoconsciente de su propia propuesta, más cercana a la metaficción en su vínculo con la historiografía, por reconocerse también como discursiva.

Quizás, la mayor diferencia existente entre la poética de estos dos autores tenga que ver con otra de las líneas de fuerza de nuestro modelo en torno a la reflexividad. Nos referimos a las manifestaciones extrovertidas de aquella y su potencial para reflexionar acerca de la relación existente entre literatura y vida. Si bien esta diferencia no era tan evidente al comparar las primeras obras de los autores, es en la segunda etapa de la carrera de Orejudo en la que se aprecia el momento a partir del que comienzan a notarse ciertas asimetrías. Si en las primeras novelas del tándem advertimos una coincidencia en la reflexión en torno al flujo entre uno y otro mundo (el textual y el extratextual) —hecho que resulta sintomático del paradigma posmoderno y su *dominante*, que plantea la posibilidad de que la literatura y la vida estén escritas bajo los mismos códigos y estrategias (Waugh, 2001)—, esta similitud parece difuminarse progresivamente en las últimas tres novelas de Orejudo y, por el contrario, confirmarse (e incluso enfatizarse) en las novelas más recientes de Reig.

El cambio coincide con la incursión del autor madrileño en el terreno de la autoficción y la inclusión de un narrador homodiegético como voz rectora de sus novelas, cuya coincidencia onomástica y biográfica con el creador real se hace evidente, aunque no sea sino como un pretexto más para la plasmación de su teoría eutrapélica, que hace ver unas cosas, pero busca representar otras muy distintas. Parece como si esta máxima (de raigambre cervantina) sirviera para expresar una advertencia a través de una paradoja. A medida que Orejudo utiliza progresivamente cada vez más estrategias de transparencia, adheridas al pacto referencial, paradójicamente, invierte el grado de incidencia de estas en su concepción de la novela. Al colocar el modelo de revés, Orejudo incluye una advertencia con respecto a dicho pacto (referencial) y a las similitudes —aparentes y existentes— entre literatura y vida, enfatizando la necesidad de desconfiar de sus supuestas coincidencias.

En lo que refiere a la poética reigiana, el narrador asturiano ha perfeccionado con cada novela su teoría estereoscópica que —también, paradójicamente, pues esta se desgaja de una obra eminentemente realista, como *El Lazarillo*— procura reflexionar sobre el complejo vínculo entre las creaciones literarias y el entramado existencial. Como se aprecia con su ya analizada noción de las representaciones imaginativas, al igual que si de un circuito eléctrico se tratara (la analogía es de Reig, como se aprecia en el Anexo 1) el flujo entre literatura y vida es uno constante, que promueve la retroalimentación de dos mundos que nutren recíprocamente sus imaginarios, pudiendo hallar en uno herramientas para la comprensión del otro y viceversa. Reig entiende que las representaciones derivadas de la imaginación literaria pueden darnos insumos para enfrentar —en tanto que construcciones discursivas— otros imaginarios hechos de palabras (e ideología) con un propósito, en el peor de los casos, defensivo, y en el mejor, emancipador. Para Reig, esas representaciones se encuentran en constante competencia por su imposición hegemónica, según la concepción ideológica del autor, y en esa disputa la literatura puede llegar a ser determinante para comprender la vida, puede llegar a tener, incluso, una función didáctica (Anexo 1). Para Orejudo, esto

representa, si aplicamos la terminología de Pardo, una manifestación sintomática del síndrome literario.

El autor de *Un momento de descanso*, casi a partir de la publicación de dicha novela, comienza a plasmar en su imaginario ficcional una evidente distancia ontológica entre ambos universos. Como el autor se encarga de sostener y enfatizar a partir de entonces, la fusión del paradigma literario y con el vital solo puede derivar en confusión. La literatura no puede utilizarse para entender la vida, o, al menos, nunca de manera directa, sino como antimodelo, como aquello cuyas leyes siempre difieren de las de la propia vida. Lo literario solo resulta didáctico en términos de escritura, pero nunca a nivel existencial. Así lo plasma mediante el personaje de Cifuentes, o lo ironiza en *Grandes éxitos* con el relato de la joven murciana y su viaje en tren. Si Reig empareja la jerarquía de ambos niveles ontológicos en su potencial didáctico, Orejudo se encarga de insistir en el gran error que esto representa y es esta la mayor diferencia que podemos hallar en el arte narrativo de ambos autores.

A modo de síntesis, a nivel metodológico debemos hacer ciertas puntualizaciones. Como trabajo dedicado al estudio de la reflexividad y sus manifestaciones derivadas, creemos que nuestra taxonomía híbrida —ni totalmente externa ni exclusivamente interna—, así como ha sido de utilidad para organizar nuestro análisis, también puede llegar a hacer menos laborioso el estudio de futuros textos en los que la dominante reflexiva esté presente como tal y aportar, con ello, más claridad hermenéutica al asunto. Sin embargo, solo la práctica y la perpetuación del modelo serán las pruebas fehacientes de su eficacia definitiva. Toda contribución es modesta en sus inicios, y esta tesis no es la excepción. Hemos realizado una puesta en práctica, con sus aciertos y errores, de un modelo que puede continuar evolucionando, ya sea mediante futuros aportes que podamos postular, como a través de nuevas propuestas de parte de otros investigadores que pretendan hacer uso de sus contenidos.

En último lugar, debemos destacar una intuición que fue creciendo a medida que avanzábamos con la escritura de estas páginas y ahora, al momento de concluirla,



se ha vuelto una convicción. Nos referimos al hecho mismo de haber abordado conjuntamente el estudio de la obra de los dos narradores en cuestión. Nos parece, luego de una exhaustiva lectura de sus textos bajo el prisma de la reflexividad, que estamos frente a un fenómeno literario singular, como pocos en la historia de la literatura contemporánea, porque la historia de estos escritores, Rafael Reig y Antonio Orejudo, a pesar de no ser idéntica, según lo hemos referido, no puede comprenderse del todo si no se estudia al alimón o, en su defecto, si se desconoce la de uno de los dos autores. Hablamos del caso único de las ambiciones y los sueños de dos escritores que se formaron juntos, cultivando una amistad y una rivalidad *a prueba de balas* —según las palabras de Orejudo (2017)—, que fueron adquiriendo densidad con el paso de los años, las lecturas y la escritura de sus respectivas novelas, secretamente en diálogo. Esta tesis, en el mejor de los casos, pretende ser una muestra de ese trayecto recorrido por ambos, de la búsqueda de una obra maestra que quizás los dos narradores hayan alcanzado a escribir y que comenzó hace más de treinta años, allá por los albores de los años 90.



## ANEXOS



## ANEXO 1

### Entrevista al escritor Rafael Reig

por

Rodrigo Bacigalupe Echevarría

(27 de mayo de 2022)

Para comenzar quisiera preguntarle sobre dos ideas muy proclamadas en sus obras como son, primero, la de que el campo cultural es un campo de batalla en el que se disputan las *representaciones imaginativas* (Reig, 2016), y, en segundo lugar, en relación a su concepción del canibalismo como *modus operandi* que todo joven escritor debiera aplicar para enriquecer dicho campo ¿Podría profundizar al respecto? Como dijo en cierta ocasión ¿cree que siguen faltando jóvenes caníbales?

Cada vez falta más canibalismo, una actitud agresiva de querer reclamar un lugar, pero para comenzar por el principio de su pregunta debo decir que representaciones imaginativas son todas las ficciones narrativas, Netflix, por citar un ejemplo. Y para qué sirven, pues para enseñarnos qué es ser un buen empleado, qué es ser un buen marido, cómo tienes que reaccionar en un divorcio, cómo tienes que tomarte un cáncer, etc. Son docentes, nos explican cómo tenemos que vivir. Yo creo que en muchas ocasiones estamos desarmados. Nos cuentan esto desde arriba. Por eso insisto también en esa idea de *leer en defensa propia*: el que sabe leer y escribir ya no está desarmado, ya puede deconstruir esa ficción y decir “no”. Y lo mismo pasa con el humor, que funciona *en defensa propia*. Creo que las ficciones narrativas son nuestros cinturones, aquello que nos ata. Tenemos que deshacernos de esa lógica de *Quién robó mi queso*, eso no es natural<sup>262</sup>. Insisto en que hay que armarse contra las

---

<sup>262</sup> Se refiere al discurso inherente al texto de Spencer Johnson *Who Moved my Cheese?* (1999), que pregona la adaptación en el mundo laboral y la idea de toda crisis como oportunidad de cambio, en buena

representaciones imaginativas creando otras que se les opongan, otro discurso, otra narración que venga a decir “esto no es así”, hay que dar batalla y morir de pie. Pensemos, por ejemplo, en *L'Étranger* [1942] de Camus ¿en el fondo de qué le acusan? De no mostrar los sentimientos adecuados ante la muerte de su madre. ¿Quién decide cuáles son los sentimientos adecuados, o incluso por qué hay que mostrarlos?

**¿Y qué pasa con la idea de que la literatura puede llegar a mostrar un discurso alternativo, amén de que no sea verdadero?**

El valor de eso radica en que ahí tienes un modelo de vida que cuestiona el imperante y te fuerza a buscar el propio. A lo mejor no existe una alternativa, una verdad, pero al menos no nos sometemos. Quizás el tema radique en que gran parte de la literatura ha tenido desde siempre un propósito didáctico que pretende explicarnos cómo hemos de vivir. Yo me pregunto ¿nos vamos a tragar todo eso sin masticarlo o escupirlo? Se puede ser un buen padre sin tener que obligarse a leer cuentos infantiles todas las noches. ¿Y si eres un padre que llega del trabajo cansado y no te apetece? ¿Eres un mal padre? Por eso creo que la buena literatura es una labor de resistencia contra esos discursos, pero aún más importante: la buena lectura, como creía Borges, es la que permite defendernos y de la que hay que estar orgullosos.

**¿Cree que en ocasiones ese canibalismo del que usted habla se confunde con el cainismo?**

Son cosas diferentes. La historia de la literatura y la de la vida doméstica consiste en matar al padre, traicionar a los amigos o a los hermanos. Todo eso forma parte de la vida. Hay que defender incluso esa posibilidad de traición, pues en ella está la idea de que no somos angelitos, que nos hacemos hombres y mujeres haciendo esas cosas. Así sucede cuando se malinterpretan sentimientos como el rencor, que es una de

---

medida una maniobra más para la imposición de la lógica neoliberal del emprendedor resiliente, una metamorfosis del buen empleado que puede llegar a cumplir *su american dream*.

las mayores fuerzas creativas que existen —fundamental para el canibalismo—. Yo viví la España de los 80 en la que un chico que quería ser escritor era un imbécil; todos eran músicos, diseñadores, futuros directores de cine. Para querer escribir una novela y dedicarte a la literatura hace falta mucho rencor, una actitud de “a mí se me debe algo y me lo van a pagar”, de lo contrario, no escribes.

**En *Señales de humo* (2016) usted argumenta que el verdadero novelista es el que consigue narrar en estéreo, con humor y compasión, también ha planteado una teoría estereoscópica de la narrativa desgajada de dicha visión. ¿Qué novelistas españoles a su entender son un ejemplo en estos términos?**

Primeramente, Galdós. Es imposible obviar a Galdós, que escribía en estéreo, con un ojo narraba desde la compasión, con el otro desde el humor. Yo pienso que es la única forma de escribir, puesto que la visión monoscópica es plana. Cuando los personajes alcanzan relieve es porque has alcanzado a verlos con ambos ojos, con humor y con compasión, con profundidad. Lo mismo sucede con *El Lazarillo*, para mí una novela emocionante si las hay; es el inicio de la ficción narrativa, una novela vertiginosamente atractiva. También advierto esa visión en *Los pazos de Ulloa* (1887) o *La madre naturaleza* (1887), de Pardo Bazán. Creo que los narradores no estamos inventando nada. Y si tuviera que nombrar a alguien de mi generación, aunque no me gusta demasiado hablar de ello, diría que Antonio Orejudo o Javier Azpeitia lo han conseguido. De hecho, Chavi [Azpeitia] tiene una visión panóptica [dice entre risas]. También me gustan bastante Isaac Rosa, Marta Sanz, Belén Gopegui, que tiene una ambición y un propósito narrativo muy claros y no escribe *pour la galerie*. Su novela *Lo real* (2001) me parece muy interesante a ese respecto.

**Creo que en buena medida esa teoría estereoscópica se pone en práctica en toda su obra, pero particularmente en *Guapa de cara* (2004) adquiere una combinación exquisita al narrar desde el punto de vista del muerto. ¿Por qué resulta indispensable que sepamos manejar la distancia justa para poder narrar?**

Hay una frase que se le atribuye a Walter Benjamin y yo utilizo en mi novela *Señales de humo* que se puede aplicar a Lola Eguíbar [protagonista de *Guapa de cara*] que dice que un hombre que muere a los treinta y cinco años siempre será, para toda su vida, el hombre (o el personaje, para el caso de la narrativa) que ha muerto a los treinta y cinco años. Esa frase, en apariencia tan sencilla, me impactó muchísimo y por eso la uso. Genera muchas preguntas: ¿voy a ser recordado como el tipo que murió a los treinta y cinco como si fuéramos un libro de poemas inacabado? La vida es muy triste. En el caso del personaje de *Guapa de cara*, Lola es alguien que con su muerte tomó conciencia de que durante toda su vida fue una mujer que muere a punto de cumplir, en este caso, los treinta y siete años. Es una idea que ya está en *Sunset Boulevard* (William Wilder, 1950), cuando advertimos que toda la película ha sido contada por el muerto que está ahogado en la piscina, algo similar sucede en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). Hay narraciones en que este recurso está utilizado solo para epatar, sin que llegue a profundizar en ese imposible que es preguntarse por cómo un muerto debe ver la vida, con esa distancia y conocimiento que los humanos no tenemos. Viene a cuento una anécdota de cuando trabajaba en la redacción de un periódico. Por un lado, tenemos al típico periodista famoso, con colilla entre los labios. Por otro, al director joven que se encontraba leyendo un artículo de aquel periodista sobre un asesinato. El director lo interpela acerca de una descripción en la que el periodista se refería al cadáver y la fosa en la que se encontraba con la expresión “a seis metros de altitud”, a lo que el director corrige: “Serán de profundidad, ¿no?”. Ante esta actitud, el periodista, risueño, responde: “No, de altitud. Es que yo escribo desde el punto de vista del muerto”. Otro ejemplo de ello son las *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis. Allí están todos los temas clásicos de la novela decimonónica, el adulterio, el *bildungsroman*, pero contados después de muerto. Ya quisiera yo haber narrado algo de ese nivel.

**Tanto en su *blog* como en varias de sus novelas (por ejemplo, en *Sangre a borbotones*) hace referencia explícita a diversos procedimientos literarios y metaliterarios como el caso de la *mise en abyme* o el *work in progress*, entre otros.**



**¿Con qué objetivo los utiliza? ¿Cree que puede ser una forma de acercar a los lectores a la teoría?**

Lo hago para desacralizar —un poco de coña, con ironía—, pero no sé si funciona como una forma de acercamiento, ya que hay cosas que son muy específicas de un tipo de lector del que en buena medida me río, porque también he sido yo mismo ese lector *especialista*. No te olvides que yo también estudié un doctorado, pero en letras [bromea]. Y cuando estudié todo ese rollo terminológico en Estados Unidos pensaba “pero ¿qué es todo esto?”. Por eso decidí reírme de esas cuestiones. En aquel momento era el auge de la *deconstrucción*. Ve tú a meterte con Derrida: “La escritura es previa a la palabra”. ¡Venga ya!

**En dos de sus novelas —*Sangre a borbotones* y *Guapa de cara*— los personajes que han salido de su nivel diegético piden a sus creadores que los devuelvana la ficción. ¿Podemos considerar ese recurso como una forma de tematizar a la ficción como un refugio?**

Bueno, como he dicho, yo creo firmemente que nuestra vida se basa en ficciones. Cuando iba al cine y leía: “Esta película está basada en hechos reales”, pensaba: “¡Pero si mi vida son hechos reales basados en películas!”. Por eso pienso que el verdadero juego es el que va de la realidad a la ficción (y viceversa). Siempre estamos contando historias que no son del todo ficción, pero tampoco realidad. Yo creo que es como una pila que tiene dos polos que se retroalimentan y así vivimos, oscilantes. Yo no escribo metaficción porque me gusta la etiqueta —¡lo hacía antes de que la etiqueta existiera!—, lo hago porque creo que así funciona nuestra vida. Mi vida, como la de todos, es falsa desde este punto de vista. Está alimentada por la ficción. No creo que la metaficción sea algo extraño, es algo que ha ocurrido siempre. La metaficción tiene mala prensa porque parece que solo consiste en una literatura que se mira el ombligo, pero no, nos habla de la vida misma, de cómo la ficción forma parte de nuestro tejido vital. Cuando en *Lo que no está escrito* (2012) utilizo la metaficción, lo hago también para contar la relación entre un padre y su hijo. Yo no he sido ese padre

tan duro y hostil, pero lo he podido ser. Orejudo [Antonio] también se vale de ese juego de las posibilidades que ofrece la metaficción cuando en *Grandes éxitos* (2018) nos habla de los vasos comunicantes de la ficción. Es la misma idea que la que comentaba antes, de la pila y la retroalimentación. Es solo demostrar de qué estamos hechos, cuál es la urdimbre a la que estamos sujetos, cuál es la vida que le contamos a otros y nos contamos a nosotros mismos. Es un tejido muy complicado, una especie de bastidor tras el cual se revelan los hilos de nuestra textura, que son muchísimos. Ninguno de nosotros somos uno, somos multitud. Al convertir nuestra vida en ficción vamos recargando la batería. Necesitamos ficción. No estamos todos en la tesitura de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), “miénteme, dime que me quieres” [ríe], pero la necesitamos.

**Parece ser que la parodia es uno de los recursos más abundantes en su producción literaria (*Hazañas del capitán Carpeto, Para morir iguales, Sangre a borbotones*). ¿Cuáles son a su entender los beneficios de este género o modalidad?**

Yo creo que la parodia es fundamental desde Cervantes, desde Swift. La parodia viene porque la literatura está dentro de la literatura. Toda literatura es metaliteraria. Hay que parodiar, no queda otra. La parodia es también una forma de homenaje. Yo lo hago con *Clot*, como tributo a Chandler [Raymond]

**Quisiera consultarle en relación a esa generación suya de la que habla en *Amor intempestivo* (2020). ¿Qué piensa del concepto de generación literaria y de qué manera se aplica a su obra?**

Yo creo que todos los escritores de mi edad hemos sido un poco maltratados y esquinados, nunca nos han hecho mucho caso. Siempre hemos sido una generación un poco aparte: lo que resulta doloroso para el ego, pero saludable para escribir. Al no recibir grandes elogios tampoco me han comprado y por eso me siento más libre. No somos escritores oficiales ni nos han dado ningún premio. No formamos parte de ningún *establishment*. Nacimos encajonados entre la primera generación que volvió a recuperar el contacto con el público en lengua española, lo que no es poco mérito. La

gente volvió a tener ganas de leer autores en español gracias a Muñoz Molina, Millás, etc. Esos autores tuvieron muchísimo éxito —y merecido, además—, cosa que nosotros no. Por eso mismo nos hemos sentido siempre fuera de lugar, *intempestivos*. Y luego, cuando tuvimos veinticinco o treinta años empezó a surgir la Generación X, Z, y yo qué sé. Y nosotros en medio. Yo creo que en aquel momento el mercado editorial estaba cambiando y se buscaban jovencitos como Mañas [José Ángel] y Loriga [Ray], y por eso quedamos un tanto afuera.

**¿Pero tiene realmente un sentimiento de pertenencia generacional?**

Sí, ahora sí. No lo tuve, pero ha pasado mucho tiempo. Antes sentía que éramos Orejudo y yo tirando desde un árbol. Hay algunas concomitancias, rasgos comunes. No es casual. Hay gente de mi edad como Azpeitia, Cercas, Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, que las veo conmigo en la misma generación.

**Se ha referido a la transición democrática como “transacción” y como el producto de un contexto propio de la picaresca. De un modo directo o figurado sus obras suelen transitar por una suerte de revisionismo histórico de un periodo que poco tendría de positivo (*Un árbol caído, Todo está perdonado, Para morir iguales, etc*). ¿Sigue siendo necesaria esa revisión o la siguiente novela que toque el tema será *Otra maldita novela de la Transición*?**

No lo sé. Creo que no, que no está desgastado. Me cuesta mucho responder a esto. Tiendo a repetirme. Cuando Faulkner escribió sobre Yoknapatawpha, ese condado imaginario y sus personajes, claramente vinculados a las secuelas de la Guerra Civil Norteamericana, ¿cuánto tiempo había pasado? Menos de cien años, y seguía siendo un tema vivo. No solo Faulkner, Thomas Wolf también escribió sobre la Guerra Civil, todo el mundo lo hizo. Entonces, ¿por qué no podríamos seguir escribiendo aquí (en España) sobre nuestra Guerra Civil, que aún no han pasado cien años? Y ni hablar de la Transición, que no van ni cincuenta. Yo me he referido a la Transición, pero siempre en clave, usando otros modelos que el de la novela histórica, como la picaresca o el policial. Y es que en nuestra Transición hubo dos grandes

pícaros: el pícaro andaluz, como *El Guzmán*, que fue Felipe González, y el castellano, como *El Lazarillo*, que fue Adolfo Suárez, ambos seductores y embaucadores. Y la novela policial, que la he usado como modelo en mis novelas para hablar de la Transición, también tiene mucho que ver con la picaresca. Esta tiene que ver con un viaje horizontal a nivel de estratos sociales, y el policial representa un viaje desde los bajos fondos a las élites, es decir, un viaje en vertical. Pero en el fondo son lo mismo. El policial era el gran antisistema, como lo fue la picaresca. En *Cosecha roja* [Hammett, 1929] descubrimos mientras viajamos con el personaje, Sam Spade, que todo está podrido en la ciudad en la que lleva a cabo su investigación, lo mismo que hace Lázaro en la picaresca al decir que ha hecho lo que le han enseñado ¿y qué le han enseñado? Pues a ser un sinvergüenza.

**Usted ha presentado una clara oposición a la generación anterior y, sobre todo, al “petrarquismo bubónico” destilado por el intelectual arquetípico, como lo llama en el *Manual de literatura para caníbales*. ¿Cree que para combatir esa figura del intelectual debe afianzarse una actitud reactiva a una literatura con esas ínfulas?**

Antes que nada, una acotación. No soy yo el único que habla del petrarquismo. En *Grandes éxitos* (2018) Orejudo también hace referencia a Petrarca como el inventor de esa figura del intelectual y a otra faceta del petrarquismo, como es la idealización femenina que no es sino otra forma de machismo. En esa poesía petrarquista las mujeres no tienen voz. Es una construcción unilateral del amor. Sí, hay que reaccionar.

**El crítico Ángel García Galiano habla de su generación como *herederos cervantinos* de la mejor estirpe, no obstante, pienso que en su caso es la picaresca la verdadera herencia trascendente. ¿Cree que es realmente ese el género que más ha marcado su trayectoria literaria?**

Sin ninguna duda, yo soy un modesto lector de Cervantes en comparación, por ejemplo, con Orejudo: el más cervantino de todos nosotros. En mi caso la picaresca me ha marcado mucho más. La que más de todas, *El Lazarillo*, evidentemente, como has mencionado hace un momento en relación a la teoría estereoscópica, pero también *El*

*Guzmán*, de Mateo Alemán, que me interesa mucho. No obstante, el *Buscón*[Quevedo], por ejemplo, no me agrada. Me parece que traza una línea humorística que siguen autores como Cela en su *Viaje a la Alcarria* [1948] que es de mal gusto, con chistes sobre cojos, gangosos, personas con problemas mentales. Un humor español en el peor sentido de la expresión.

**En *Señales de humo* se habla del capítulo 31 de nuestra vida, al que todos llegamos, según se cuenta en las *Aventuras de Huckleberry Finn* [1885]. Yo pienso que *Amor intempestivo* es en buena medida ese capítulo 31 de la obra de Rafael Reig. ¿Cree que en esa novela se encuentra la tematización de una serie de decisiones morales equivalentes a las de la obra de Twain?**

Muy bien visto, sinceramente. Me encanta lo que has dicho. Yo he pensado mucho en ese capítulo 31 de Mark Twain, es decir, en la llegada simbólica de nuestras vidas a ese capítulo. Uno piensa: ¿qué hago?, ¿incurro en una delación para salvar mi propio pellejo o no? Es el momento de la verdad. Es una enseñanza moral. Al escribir *Amor intempestivo* no me he dado cuenta de manera consciente de estar hablando exactamente de eso. Para mí, esa novela era el momento de la verdad, ese capítulo, el *hasta aquí hemos llegado*. ¿Qué haremos? ¿Vamos a no denunciar al esclavo, como en la novela de Twain? Cuidado, porque el esclavo soy yo. Por eso es una confesión, aunque ya sabemos lo que se dice de las confesiones, desde San Agustín hasta hoy... Son una verdad a medias.

**Usted ha hablado de que todo novelista busca escribir la gran obra maestra, pero trabaja también con la decepción ante la certeza de que nunca se escribirá esa novela consagratória. ¿Cuándo se es mejor novelista, antes o después de saber que no se escribirá esa obra?**

Yo creo que internamente el novelista no deja nunca de buscar escribir esa obra maestra, nunca pierde la esperanza, por ridícula que sea, de llegar a lograrlo. Yo sigo intentándolo.

**En su compilación periodística *Visto para sentencia* (2008) afirma: “Escribir una novela también es una forma de leer la tradición literaria y, por lo tanto, un escritor siempre es también un crítico” (p. 4). ¿Qué puede decirme de su experiencia como crítico?**

Bueno, he de decirte que me he arriesgado bastante al escribir eso porque no existe esa visión de la crítica en España. Nadie quería aceptar ese trabajo. Todo el mundo prefiere hacer crítica de autores extranjeros, de quienes nunca se encontrará en una reunión, en un evento o en la calle. Eso no lo conciben. Esa obra podría leerse como una novela, incluso, pero es, sobre todo, un ensayo literario extenso. Si puedo estar orgulloso de algo de ese libro es de su prólogo, precisamente, del que tú has citado un fragmento. En él hablo de lo que a mí entender es opinar, la doxa. La gente está acostumbrada a creer que opinar es cualquier cosa y opinar es hacerlo sobre algo discutible, susceptible error. Tiene que existir esa posibilidad de estar equivocados. A mí, que soy muy aficionado a la literatura decimonónica, me encantan las querellas literarias y con esa intención, tomando ese riesgo, escribí ese libro. Con la intención de agitar el campo cultural, el campo de batalla.

**Algunas de sus novelas tienen episodios *bukowskianos* combinados con una literatura claramente hecha por literatos. ¿Cree que puede ser una herramienta más para combatir una excesiva intelectualización de la novela?**

A mí me gusta hablar a la gente de Ovidio, de Apuleyo, pero también que se lo pasen bien en el proceso. Creo que la gente se merece acceder a eso. Existe la posibilidad de que la novela sea transformadora, no solo como pasa en *El asno de oro*, sino en la vida. Yo siempre he pensado que las novelas tratan de las transformaciones y desde ese punto de vista ¿quién es el verdadero protagonista de las novelas? Todo aquel que se transforma. Y si es el lector, pues mejor aún.

**¿Qué novelas le quedan por escribir?**

No lo sé, pero la próxima saldrá a la luz en unos días, se llama *El río de cenizas*. Su protagonista es alguien que debe tomar decisiones tan importantes como las que se toman en *La peste*, de Camus, o en *La muerte en Venecia*, de Mann. Una novela imprescindible [ríe].





## ANEXO 2

### Entrevista al escritor Antonio Orejudo

por

Rodrigo Bacigalupe Echevarría

(27 de mayo de 2022)

**Quisiera enmarcar esta entrevista dentro de la presencia que tiene la literatura en su literatura y preguntarle en relación con esa idea de que la novela es el más narcisista de todos los géneros literarios. ¿Está de acuerdo con esta última afirmación?**

Sí. Efectivamente. El padre de ese género tan amorfo, en el mejor sentido de la palabra, es Cervantes, quien nos ha enseñado a todos que todo es posible dentro de la novela y no hay novela más metaliteraria que el *Quijote*. Aunque vale la pena aclarar que ese rasgo no se cumple en todas las novelas, pienso ahora en la literatura del siglo XIX europeo donde no hay una reflexión propiamente de la literatura sobre la literatura, sino una reflexión sobre el adulterio de las mujeres, por dar un ejemplo. Sí creo, no obstante, que es un condimento fundacional del género que luego ha estado entrando y saliendo de este. La novela es, sobre todo, un *no género* donde cabe incluso la reflexión sobre la literatura. Pero como siempre les digo a mis estudiantes, una novela podría ser incluso un libro de versos que ponga en la cubierta “novela”.

**¿Incluso una colección de cuentos, como sucede con *Ventajas de viajar en tren*?**

En realidad, la novela es una intención. Más que un género que pudiera definirse con un horizonte de expectativas. Es una intención. Basta con que el objeto se presente como tal para que se convierta en una novela y obligue a recibirlo como tal,

aunque esté escrito en verso o, mejor dicho, aunque pudiera tratarse de una colección de versos.

**Hace casi 20 años se publicó un libro cuya coordinación estuvo a cargo suyo y se tituló *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (2004), en el que se reflexiona sobre el lugar y la existencia fehaciente de una generación literaria como la suya. ¿Cómo ve hoy a esa generación?**

En cuarentena, ya no. Además, es una palabra casi maldita. Los hay desahuciados, muertos (como es el caso de un autor muy interesante, Félix Romeo, de Leopoldo Alas o Francisco Casavella). Ya estamos entrando en los sesenta años de edad, por lo que no se puede hablar de promesas. Aunque la generación anterior a la nuestra sea una tan potente y tan autoritaria y resistente a las siguientes. Nosotros no hemos sido capaces de matarlos. La cultura, como casi todos los terrenos de la vida, es un campo de batalla y no quererlo reconocer es mitad por cobardía y mitad por una suerte de mentalidad funcionarial, conforme a la cual piensas que en algún momento te llegará el turno. Pero basta con echar un vistazo a las generaciones más importantes para darse cuenta que han liquidado a la anterior a *machetazos*. Nosotros no hemos sido así y lo hemos pagado de esta manera. La generación anterior, digamos que sigue en el poder literario, aunque ahora los más hábiles o interesantes de la nuestra se han encaramado. Esto se evidencia con la obtención de Javier Cercas del Premio Planeta (y Manuel Vilas como finalista). Podemos decir que es la primera vez que alguien lo ha logrado, aunque con cincuenta y muchos años, mientras que Muñoz Molina, por poner un ejemplo de la generación anterior, era académico [de la Lengua] con treinta y cinco años. Ahí está la diferencia.

**¿Podemos decir que el contexto transicional favoreció a esa generación anterior?**

Claro. Había que hacer una renovación del *parque móvil* de escritores y ahí estaba un tipo de gente que hacía una literatura que no era molesta, sino bastante cómoda para el poder. Muñoz Molina no ha hecho nunca nada incómodo o difícil de

clasificar. Era algo que encajaba de manera natural: el pie en el zapato. Yo pienso que nuestra generación no quiso entrar en el cuerpo a cuerpo porque en la generación anterior hay gente muy brillante, inteligente, bien preparada e incluso hay buenos escritores.

**¿A quiénes ve de su generación como aquellos que finalmente ocupan un lugar de privilegio o reconocimiento?**

Probablemente Cercas y Vilas, como decía. En el caso de este último pienso que es uno de los escritores más admirados y queridos de mi generación. A mí, por ejemplo, *Ordessa* (2018) me gustó. Es un escritor al que le doy cierto valor. Me gusta esa prosa desbaratada. También podría nombrar a Marta Sanz o Sara Mesa y Cristina Morales, quien ganó el Premio Nacional de Literatura (aunque son mucho más jóvenes que nosotros). En esta última veo una conexión con mi forma de entender la literatura, sobre todo con su novela *Lectura fácil* (2018). Pero sin dudas el que se encuentra ahora mismo en el Parnaso es Cercas. Fíjate que un escritor mucho mayor que nosotros acaba ahora mismo de alcanzar también el reconocimiento. Estoy hablando de Aramburu con *Patria* (2016), a quien también le ha costado entrar. Allí, en ese sitio de poderío literario había una fortaleza.

**Con respecto al concepto mismo de *generación* ¿cree que sigue vigente? ¿Hasta qué punto es posible escindir lo vital de lo literario?**

A mí me echaron en cara cuando saqué *Los Cinco y yo* (2017) que hablara de conflictos generacionales y no de conflictos de clase, pero es que no son incompatibles. Mis colegas más rojos se ofuscaron. Pero creo que no tiene por qué ser incompatible. Lo que sucede es que los marxistas no aceptan otro conflicto que el de clase. Es evidente que ese conflicto está planteado en vertical en la sociedad, pero también hay conflictos transversales más allá de las clases, u horizontales, como el generacional o el de género. Van de la izquierda a la derecha también. Claro que la lucha de clases es importante. Como diría Sancho Panza: “Dos linajes solos hay en el mundo . . . que son el tener y el no tener”. Pero no significa que no haya otro tipo de conflicto. Yo creo que hay

tensiones de otra índole y una de ellas es la generacional. Pero volviendo al tema de nuestra generación, yo sí creo que hubo un poco de cobardía. Nosotros queríamos triunfar y tener un reconocimiento que no hemos tenido. A mí me produce cierta frustración no poder ser ese tipo de escritor como aquellos con los que nos habíamos educado: Vargas Llosa, García Márquez. Eso jamás volverá a ocurrir, esa influencia de la literatura en la vida y en la sociedad ya no volverá a existir. Pero no solo porque se tenga o no capacidad, sino porque eso no existe ya.

**Usted ha dicho que al llegar a los cincuenta uno advierte que se ha equivocado en casi todo...**

Yo a veces pienso en la adolescencia de Menéndez Pelayo o de Menéndez Pidal, todo aquello a lo que ellos aspiraban era realizable cuando alcanzaron la edad madura, lo hubieran hecho o no, la posibilidad estaba ahí. Esas categorías en las que ellos quisieron encajar estaban vigentes todavía. Pero para nuestra generación esas categorías han desaparecido justo cuando nosotros teníamos la disposición de poder acceder a ellas. Mis compañeros de generación y yo nos hemos educado en un prestigio literario que ya no existe. Cuando estábamos en el bachillerato aún había ese aura, ese prestigio de que los compañeros dijese, qué bien escribe Orejudo, o Reig, o quien fuere. Leer un texto y que incluso el más macarra de la clase te oyera sin chistar era una enorme satisfacción. Ahora quien escriba bien, por ejemplo, un mensaje de whatsapp, puede parecer un psicópata.

**Según sus palabras esa aura de escritor funcionaba como un continente que eventualmente podría adquirir contenido, sin embargo, hoy en día parece que solo importa la superficie, la pose, ¿está de acuerdo?**

Hoy en día creo que ni siquiera eso. Cuando nosotros éramos jóvenes incluso había una conexión entre la literatura y el erotismo. La literatura podía ser una aproximación erótica, o un preámbulo de tal. Pero si yo le digo esto a mi hijo, por ejemplo, no puede sino reírse.

**¿Cree que debates como el de contenido y forma siguen vigentes en la literatura de hoy en día?**

Creo que muchos escritores de hoy en día hacen más hincapié en el contenido que en la forma, y eso es algo que me preocupa mucho. Vivimos, de un tiempo a esta parte, en un mundo que concibe la literatura como un documento de contenido. Ya nadie habla de flujo de conciencia, de punto de vista, de estilo, concretamente. Si tú hablas de estilo te miran como un discípulo de Dámaso Alonso redivivo. La forma es el contenido. No hay otra cosa. Ahora mismo la crítica se fija en si una obra contempla o no el apoyo de las minorías, si hay *trans* o lesbianas, etc. Todo eso me parece muy bien para la vida civil, pero no es el centro de la literatura. Yo sigo pensando en cómo se cuenta una historia.

**Volviendo al tema generacional. Usted ha hablado muy bien de las generaciones que están por venir. ¿Cree que eso fue una carencia de la generación anterior a la vuestra?**

Aunque no tengo una mente muy paranoica en ese sentido, lo cierto es que los miembros de las generaciones anteriores nunca fueron generosos, salvo algunas excepciones. Recuerdo a Félix de Azúa, por ejemplo, hablando de algunos escritores más jóvenes, pero no fue muy habitual. Yo a Javier Marías o a Muñoz Molina no les recuerdo hablando nunca de nadie. En general esa generación se concibe a sí misma como la última generación literaria española. Yo creo que dentro de mis posibilidades intento ser diferente en ese punto. Por ejemplo, ahora me viene a la mente el nombre de un escritor joven que se llama Juan Manuel Gil, que ganó el Premio Biblioteca Breve y es un autor bastante interesante, diez o quince años más joven que yo. Volviendo a tu pregunta. Creo que hubo bastante falta de generosidad. Es verdad que nosotros tampoco tuvimos la costumbre de reunirnos en la casa de Vicente Alexandre, como se reunían antiguamente los poetas de los años setenta. Nosotros no fuimos tanto de eso. Aunque la verdad es que eso siempre ayuda. Me reprocho no haber ido a degüello de mis mayores. Lo he hecho con la generación que mi generación admiraba, por ejemplo

en *Fabulosas narraciones por historias* (1996). Allí incluso me meto con mitos como *Rayuela* (1962). A mí todo eso de los saltos en el tiempo me deja indiferente, incluso reconociendo que está en ello una intuición de internet en la idea de *hipervínculo*. Sin embargo, hay cosas de Cortázar que sí me gustan mucho, como *Queremos tanto a Glenda* (1980). Pero de los autores del *boom* el gran *bluff* es sin dudas Carlos Fuentes. Solo se le aproxima en su pretenciosidad la novela de Goytisolo *Señas de identidad* (1966). Sin embargo, Ibar Güengoitia me gusta muchísimo y me parece que aún no ha sido ubicado en el lugar que se merece. Lo mismo para Monterroso.

**Una de las constantes de buena parte de sus obras es la revisión de una línea de la tradición, una reflexión (y acaso una crítica) al canon de la literatura española. ¿Cuáles son los autores más rescatables y cuáles debieran ser relegados a un lugar secundario?**

Bueno, hay autores como Chávez Nogales o Max Aub cuyas obras me parecen audaces y dignas de reconocimiento. Está pendiente y algunas veces fantaseo con meterme académicamente con ello, como sucede con algunos de los escritores de la narrativa experimental. Es la prueba inequívoca de que la literatura tuvo un estatus diferente en aquellos días. Hay un tipo del que me he comprado todo lo que publicó, J. Leyva, que llegó a ganar el Premio Biblioteca Breve [*La circuncisión del señor solo*, 1972] y cuyas novelas son realmente una locura. Uno piensa ¿cómo ha sido posible que esto se publicara alguna vez? Me interesa lo que significó y fue el mundo literario español en el que esa literatura se publicaba. Hoy Faulkner no encontraría editorial. ¿Quién publicaría *El ruido y la furia*?

**La evolución literaria en su obra, o acaso el cambio de sino, son evidentes si tomamos los extremos desde *Fabulosas narraciones por historias* a *Grandes éxitos*, sin embargo, también en esas obras hay constantes. ¿En qué cambió el joven Orejudo ganador del Premio Tigre Juan respecto al autor consolidado de hoy en día?**

Pues aquel escritor estaba mucho más seguro de su arte de lo que lo estoy yo. Algunas veces lo echo en falta y cuando lo digo creen que es una *boutade*. Echo de

menos esa seguridad. Sabía a dónde iba y qué quería hacer. Tenía el desparpajo necesario para llevarlo a cabo. Y todo eso lo he perdido y a cambio he adquirido una creciente inseguridad. Un cuestionamiento perpetuo de lo que hago que es muy incómodo para trabajar. Como he dicho algunas veces, yo tengo la sensación de haber desaprendido.

**Entonces, ¿la experiencia está sobrevalorada?**

En mi caso, sí. Aunque puede tener un punto neurasténico [ríe]. A modo de ejemplo: hace unos días escuché una entrevista a Bob Dylan en la que le preguntaban por el proceso de elaboración de uno de sus mejores discos y respondió que no tenía la menor idea de cómo lo había hecho, que acaso estuviera iluminado, y que lo único que sabía es que ya no era la misma persona ni podría hacer cosas como esa, podría llegar a hacer otras, pero aquello, no. Yo me sentí completamente identificado. Lo que sí recuerdo es la facilidad con que salía todo. Lo único que puedo decir es que lo hice, pero no me acuerdo cómo ni creo que pueda volver a hacerlo. Hago otras cosas.

**¿Qué importancia simbólica tiene el personaje histórico de Antonio de Guevara en su obra?**

Bueno, Guevara también es un farsante, como yo [ríe].

**En *Grandes éxitos* se habla de manera explícita de la *eutrapelia* y la *sprezzatura* como atributos dignos de admiración. ¿Es posible decir que todo su *arsnarratiole* debe a esas nociones y se orienta hacia ese lugar de las *tropelías*?**

Sí, me sentí fascinado inmediatamente por ese concepto que leí por primera vez en los trabajos del hispanista Bruce Wardropper. Me parece una virtud literaria, pero también personal. Esa *sprezzatura*, ese no darse importancia y terminar haciendo, por ejemplo, las *Variaciones Goldberg* sin el más mínimo esfuerzo, como forma de estar en el mundo me parece admirable. Y realmente hay mucha gente así, que no se da importancia y sin embargo es capaz de hacer cosas muy bien hechas. Ese tipo de

personas y de literatura me interesan mucho. Un libro que no se dé importancia y que, sin embargo, sea una creación exitosa es algo que me atrae particularmente.

**En algunas de sus últimas entrevistas ha manifestado el deseo de llegar a escribir una novela de terror. ¿Cómo adecuaría las tropelías a ese género?**

Bueno, sucede que dar miedo es una manera de divertir, un divertimento. Pregúntale a los fanáticos del cine de terror a ver qué hacen ahí pasándolo mal. Es que uno no solo lo pasa bien riéndose, lo pasa también bien, paradójicamente, pasándolo mal. Creo que al género de terror debiera dársele una segunda vuelta. Me interesa, por ejemplo, la obra de Mariana Enríquez, en la que quienes dan miedo no son monstruos en un sentido clásico, sino los militares durante la Dictadura argentina. Me gusta mucho esa mezcla de compromiso y relato de terror. Esa investigación me interesa, así como todo lo que sea la utilización de las viejas formas. Como aquel lema de la colección Ogres Nuevos: "Vino viejo en odres nuevos". Muchos de esos libros antiguos hoy en España se leen como obras vanguardistas, lo que me hace pensar hasta qué límites de conservadurismo hemos llegado para que eso suceda. Por ejemplo, si tú escribieras algo parecido a *El Crotalón* o *El viaje de Turquía*, ¡o incluso *La Celestina*! Es como si la industria hubiese dicho: "a mí no me compliquen la vida, yo tengo una estantería para teatro, novela y poesía, punto". Y lo que se sale un poco de ahí tiene dificultades. Yo lo percibí con *Grandes éxitos*. Un libro que ha tenido muy mala suerte. Esta obra en particular no ha tenido un hueco en la biblioteca mental del librero. Además, sucede que salió inmediatamente después de *Los Cinco y yo*, lo que fue también un error. En fin...Lo que sí puedo decir de mis libros es que siento que están vivos, y eso, sinceramente, me llena de orgullo.

**¿Qué piensa de la adaptación que se hizo de su novela *Ventajas de viajar en tren*?**

Me parece muy buena. Con esa película me pasó una cosa muy curiosa. Había un grupo de cineastas que pagaban religiosamente su opción para que, cuando pudieran hacer la película, tuvieran la exclusividad. Yo no tuve ningún contacto, a



priori, con el director [Aritz Moreno]. A mí nadie me preguntó nada, ni yo quise que eso ocurriera. Considero que es fundamental en el arte la posibilidad de traición. Forma parte de la coexistencia de las artes. En ese sentido me encuentro en las antípodas de Javier Marías, por ejemplo, que demandó al productor Elías Querejeta por *El último viaje de Robert Rylands* (1996), la película de su hija, que a Marías no le pareció que fuera una adaptación, sino que había sido sacrílega con el texto sagrado del autor. A mí me parece interesante que eso ocurra, aunque el texto sagrado sea el tuyo. Pero volviendo a la anécdota de la película de Moreno, el director llegó incluso a proponerme que participara en la película —en un gesto muy *meta*, ya que estamos— como el escritor W —el marido de una de los protagonistas de la novela, Helga Pato— cuya voz es la del narrador del film. Debo decir que una de las sensaciones que tuve respecto a la película es que yo me había imaginado todo así, tal y como sale en escena. Estoy muy contento con esa adaptación, he tenido mucha suerte, pero si hubiese sido una traición también hubiese estado bien. Ahora dicen, *Ventajas de viajar en tren*, de Aritz Moreno. Últimamente, incluso, la han hecho en Radio Nacional de España como radioteatro.

**Esa actitud sacrílega es la que usted reclama contra las generaciones anteriores.**

A mí me hubiera gustado tener la valentía y la preparación necesarias para entrar en el cuerpo a cuerpo, porque es lo que echo en falta.

**En sus obras usted pareciera enfatizar cada vez más el error presente en confundir la literatura con la vida ¿se puede vivir sin confundir realidad y ficción?**

Yo lo digo, es verdad. A mí la literatura no me ha enseñado a vivir. Me ha enseñado a escribir. Cuando me he comportado en la vida como en la literatura he fracasado. Hay libros, como un tal *Quijote*, que lo plantean. La vida responde a unas leyes y la literatura a otras. Y no creo que, al tomar decisiones a la luz de la literatura, estas hayan sido geniales. Yo he aprendido de Cervantes a escribir, pero no a vivir. Para eso están los padres, los amigos.

**En *Ventajas* se insiste en el uso de verbos como “imaginar/imaginemos” y en referencias al soporte textual como “libro”. ¿Qué importancia tiene la autoconciencia, la revelación de que se está ante un artificio, un juego de palabras, en su obra?**

Pues, en principio puedo decirte que desde que comencé a leer siempre noté, ante ciertos textos, que faltaba un dato, me preguntaba ¿quién está escribiendo? Pienso, por ejemplo, en una novela de Justo Navarro [*El alma del controlador aéreo*, 2001] en la que un controlador aéreo es el narrador y me pregunto por qué me está escamoteando esa habilidad para escribir, de dónde viene su afición a la escritura, por qué no hay ninguna referencia a la escritura como acto, por qué me oculta como lector el hecho mismo de contar. Siempre tuve interés por contar ese hecho de contar. A mí me irritan mucho las narraciones en presente de indicativo: “como, bebo”. Entiendo que hay un pacto, claro, pero siempre me ha parecido forzado. Sucede, por ejemplo, con una novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013), en la que el narrador cuenta lo que sucede en la habitación oscura y yo no puedo tolerar eso. Con eso no pacto.

**Precisamente respecto a la verosimilitud, ¿puede decirse que usted maneja un concepto subversivo, *altermimético*, por proponer un término? En novelas como *Ventajas* nos encontramos con un personaje que pone a prueba los límites de la verosimilitud al morir en una página y, sin aclaración mediante, aparecer redivivo unas páginas después. ¿Cree que la verosimilitud (o al menos su versión tradicional) está sobrevalorada?**

Bueno, para ese caso puntual fue que me puse a pensar: ¿qué es lo único que la verosimilitud tradicional no admite? Precisamente eso. Dónde mejor que en *Ventajas*, que es la historia de una lectura, puede ocurrir eso. Yo debo decir que todo lo que sé de verosimilitud lo aprendí de Cervantes. Pienso que es un problema de prestidigitación. Un hecho no es más o menos creíble o digerible en función de su acercamiento o distancia con la realidad, es decir, Cervantes en “El coloquio de los perros” consigue hacer verosímil que dos perros hablen. Obviamente, tiene que ver con las luces, el

encuadre —para usar una terminología cinematográfica—, pero al final te lo crees y te centras, al mismo tiempo, en que esa novela es, en definitiva, una novela picaresca, ¡el exponente máximo del realismo de la época! ¿Cómo me ha presentado Cervantes ese relato? Como el de alguien que está en un hospital alucinando y de repente oye a los perros hablar. Es una apertura del arco del pacto ficcional. La prestidigitación, por ejemplo, tampoco es ocultar el truco.

**Entiendo, eso que los expertos llaman la *paradoja metaficcional*: un recordatorio de la ficcionalidad del texto que estamos leyendo sin que eso estropee el pacto, sino que incluso puede reforzarlo.**

Sí, es precisamente lo que intenté, por ejemplo, en *Los Cinco y yo* (2017), aunque debo confesar que por momentos siento que me pasé un poco [ríe]. Yo tengo esa sensación. De hecho, hubo algún lector que me dijo: “Orejudo, ya te has vuelto completamente loco”. Debido a eso no he vuelto a releer esa novela.

### **¿Una novela local o *glocal*?**

Qué suerte que preguntas eso. Yo siento que no hace falta haber leído *Los Cinco*, como creo que tampoco hace falta conocer a la Generación del 27 para disfrutar con *Los Cinco y yo* o con *Fabulosas narraciones por historias* (1996), por ejemplo. Sin embargo, los editores nunca se han embarcado en un proyecto de traducción de esta última porque la consideran muy española. Yo creo que no es más local que, por ejemplo, *2666* o *Los detectives salvajes*, de Bolaño. ¿Acaso Faulkner no es local? Es el Sur de los EE.UU en su máxima expresión. Volvemos a lo mismo: las novelas se leen hoy en día solo por el contenido. La forma está dejada de lado.

### **¿Qué puede decirme respecto al uso del humor en su literatura?**

Yo creo que en algunas otras zonas el humor tiene mucho mejor prensa que en España. Creo que en España existe una lógica penitenciaria que hace que tengamos que sufrir y lo que da disfrute pertenece a otra subcategoría. Yo trato de utilizar el humor como una forma de ser amable con los lectores. Eso lo he aprendido de Cervantes. Hay

escritores como Lobo Antúnez, a quien he reseñado cuando trabajaba para *El País* —el ejemplo opuesto a mi literatura— que no se sienten obligados a tener esa amabilidad. Es ese tipo de lector macho con el que no simpatizo. Esa forma de relación con el público no me interesa. Son escritores muy autoritarios que en cierta medida no son novelistas, en el sentido de que son incapaces de renunciar al yo. Un novelista debe ser capaz de renunciar al yo. Ese es el caso también de Javier Marías. Es incapaz de crear una voz que no sea la suya. Para mí el oficio de escribir novelas no tiene nada que ver con algo trascendente. Yo creo que tiene más que ver con una labor de feriantes. Eso está en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Pero la mayor parte de los cervantistas parecen detestar todo lo que representa Cervantes: el humor, la ironía, etc. La gente tiene miedo del humor porque es el enemigo de la impostura. En nuestro oficio hay mucha y el humor es su gran disolvente.

**En sus novelas la presencia extramural de la literatura, por ejemplo, en relación a la enseñanza disciplinar, es muy evidente. ¿Qué piensa de la academia a este respecto?**

La literatura fue muy importante en otra época de la humanidad. Era una lección de conducta. Pero ya hemos perdido el origen del porqué se estudia literatura. La ficción vive en otros mil campos más allá de la literatura. Ya no está en el centro, como lo estuvo. Por qué no estudiar la historia del cine o de la música. Yo creo que lo único que se puede hacer en la enseñanza secundaria, por ejemplo, es enseñar que hay una actividad para el ocio que produce tanta satisfacción como otras que es la lectura, y no es una *frikada*. ¿Cómo puedes pedirle a un niño que lea a Proust? Tú percibes eso cuando tienes un paladar muy educado.

**¿Por qué y para qué la literatura en su literatura? ¿De dónde viene esa pulsión? ¿Hay una suerte de *síndrome quijotesco* que lleva a mirar la realidad a través de la ficción?**

Yo lo hago porque la persona que ha escrito eso tiene como su universo más estimulante al literario. Me cuesta hablar de la vida sin literatura. Eso es lo que me ha

impedido ser un escritor más popular. Últimamente estoy intentando escribir sin introducir escritores en mis obras y me cuesta mucho. La literatura es mi vida. Es cierto que en ello está el centro de mi existencia. Con respecto a lo siguiente, lo digo en *Los Cinco y yo*, a mí me pasa que tiendo a mirar la vida como si fuera el argumento de una novela y ver si las cosas son justas o injustas en función de si son verosímiles o coherentes en la trama de la vida. Eso es un error. La vida es un montón de sinsentidos. Yo me pregunto ¿qué es lo que narrativamente debiera pasar? Falso. La vida está narrada por un narrador de tercera fila, con miles de hilachas que no van a ninguna parte.

**Cómo última pregunta, podría decirnos en términos generales ¿qué novelas le quedan por escribir?**

Tengo por costumbre no hablar de lo que estoy escribiendo, pero evidentemente es inevitable que la literatura esté presente, aunque trataré de que no ocurra al nivel de las otras, de esa manera tan explícita. Todo libro, obviamente, viene de algún sitio, pero como considero que un escritor es alguien que no tiene que repetirse, trataré de seguir esa idea.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### Referencias primarias

#### OBRAS DE ANTONIO OREJUDO

- Orejudo, A. (1994). *Las "Epistolas familiares" de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del renacimiento*. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Orejudo, A. (1996). *Fabulosas narraciones por historias*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Orejudo, A. (1996). La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón. En J. J. Berbel Rodríguez (Coord.). *En torno al teatro del Siglo de Oro* (pp. 97-105). Instituto de Estudios Almerienses.
- Orejudo, A. (2001). Buscando el baúl de los recuerdos: novela, sociedad, ideología y compromiso. *Tonos Digital*, (2).  
<https://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/OrejudoTonos2.htm>
- Orejudo, A. (2004). Entrevista a Antonio Orejudo / Entrevistado por Ángel Gómez Espada. *Tonos Digital*, (7).  
<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/entrevistas/antonioorejudo.htm>
- Orejudo, A. (Coord.). (2004). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Universidad de Murcia.
- Orejudo, A., Martín, L. G., y Reig, R. (2007). *¡MioCid!*. 451 Editores.
- Orejudo, A. (2008). *Almería, crónica personal*. Fundación José Manuel Lara.
- Orejudo, A. (2011). *Reconstrucción*. Tusquets.
- Orejudo, A. (2011a, marzo 23). Entrevista con Antonio Orejudo. *El País*.  
[https://elpais.com/cultura/2011/03/23/actualidad/1300899600\\_1300907421.html](https://elpais.com/cultura/2011/03/23/actualidad/1300899600_1300907421.html)
- Orejudo, A. (2011b, diciembre 4). El tren de cristal (Reseña). *Álabe*, 4.  
<http://www.ual.es/alabe>
- Orejudo, A. (2012). *Un momento de descanso*. Tusquets.

- Orejudo, A. (2014). Prohibido reír. *Mercurio*, (159), 10-11.
- Orejudo, A. (2015, septiembre 6). El escritor audaz / Entrevistado por Antonio Guerrero Ruíz. *Letralia*. <https://letralia.com/entrevistas/2015/09/06/el-escritor-audaz-entrevista-al-escritor-espanol-antonio-orejudo/>
- Orejudo, A. (2015, octubre 6). Lobo Antunes, entre la letanía y el guirigay (crítica). *El País*. [https://elpais.com/cultura/2015/10/02/babelia/1443782004\\_143500.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/02/babelia/1443782004_143500.html)
- Orejudo, A. (2015, octubre 28). El mundo patas arriba (crítica). *El País*. [https://elpais.com/cultura/2015/10/21/babelia/1445426491\\_541675.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/21/babelia/1445426491_541675.html)
- Orejudo, A. (2017). *Los Cinco y yo*. Tusquets.
- Orejudo, A. (2017, abril 17). Entrevista a Antonio Orejudo: “Mi generación no supo plantar cara a la anterior” / Entrevistado por Berna González Harbour. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2017/04/07/actualidad/1491582274\\_845888.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/07/actualidad/1491582274_845888.html)
- Orejudo, A. (2017, mayo 19). Borrar o no / Antonio Orejudo entrevistado por Luis Magrinyà. *Contexto y Acción*. <https://ctxt.es/es/20170517/Culturas/12804/ministerio-antonio-orejudo-letras-escritor-libros.htm>
- Orejudo, A. (2018, mayo 23). Antonio Orejudo publica sus *Grandes éxitos*. *La vanguardia.com*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20180523/443783303879/antonio-orejudo-publica-sus-grandes-exitos-crear-que-las-mujeres-son-como-las-han-cantado-los-poetas-es-un-fracaso.html>
- Orejudo, A. (2019). *Grandes éxitos*. Tusquets.
- Orejudo, A. (2020). *Narrativa utópica contemporánea*. Universidad de Valladolid.
- Orejudo, A. (2020). *Ventajas de viajar en tren*. Tusquets.

#### OBRAS DE RAFAEL REIG

- Reig, R. (1990). *Esa oscura gente*. Exadra Ediciones.
- Reig, R. (1998). *La fórmula Omega*. Ediciones Lengua de Trapo.



- Reig, R. (2002). *Sangre a borbotones*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Reig, R. (2004). *Guapa de cara*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Reig, R. (2005). *Hazañas del Capitán Carpeto*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Reig, R. (2008). *Visto para sentencia*. Caballo de Troya.
- Reig, R. (2011). *Todo está perdonado*. Tusquets.
- Reig, R. (2011, febrero 26). Yo no soy Cifuentes. *ABC cultural*.
- Reig, R. (2011, marzo 11). Rafael Reig. La Transición hecha transacción / Entrevistado por Peio H. Riaño. *Público.es*. <https://www.publico.es/culturas/transicion—hecha—transaccion.html>
- Reig, R. (2012). *Lo que no está escrito*. Tusquets.
- Reig, R. (2013, abril 16). Oración fúnebre por la novela negra. <https://www.congresonegro.com/rafael—reig—obituario—con—final—feliz/>
- Reig, R. (2014). Carta con respuesta. El Diario de Ávila. [http://www.eldiario.es/cartaconrespuesta/Lazarillo—Avila\\_6\\_242235781.html](http://www.eldiario.es/cartaconrespuesta/Lazarillo—Avila_6_242235781.html)
- Reig, R. (2015). *Un árbol caído*. Tusquets.
- Reig, R. (2015, marzo 13). Entrevista a Rafael Reig: “No sé si la izquierda desvaría como Hamlet o va ya aguas abajo, como Ofelia”. *El español*. [https://www.lespanol.com/el—cultural/letras/novela/20150313/rafael—reig—no—izquierda—desvaria—hamlet—ofelia/17748565\\_0.html](https://www.lespanol.com/el—cultural/letras/novela/20150313/rafael—reig—no—izquierda—desvaria—hamlet—ofelia/17748565_0.html)
- Reig, R. (2016a). *La cadena trófica: Manual de literatura para caníbales II*. Tusquets.
- Reig, R. (2016b). *Señales de humo: Manual de literatura para caníbales I*. Tusquets.
- Reig, R. (2018). *Para morir iguales*. Tusquets.
- Reig, R. (2018a, abril 24). Rafael Reig: “La nostalgia debilita y el rencor fortalece” / Entrevistado por Laura Revuelta. *ABC cultural*. [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-rafael-reig-nostalgia-debilita-y-201804240128\\_noticia.html#:~:text=No%20depende%20de%20los%20tiempos,da%20ganas%20de%20hacer%20cosas.](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-rafael-reig-nostalgia-debilita-y-201804240128_noticia.html#:~:text=No%20depende%20de%20los%20tiempos,da%20ganas%20de%20hacer%20cosas.)

- Reig, R. (2018b, diciembre 19). Para ser comunista hace falta mucha imaginación / Entrevistado por José Manuel Mariscal Cifuentes. *Mundo Obrero.es*.  
<https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=8259>
- Reig, R. (2019). *Autobiografía de Marilyn Monroe*. Tusquets.
- Reig, R. (2020). *Amor intempestivo*. Tusquets.
- Reig, R. (2020a, julio 2). Entrevista a Rafael Reig: "Para ser feliz, uno debe aceptar que es imposible vivir sin pérdidas" / Entrevistado por Andrés Seoane. *El español*.  
[https://www.elespanol.com/el-cultural/20200702/rafael-reig-feliz-aceptar-imposible-sin-perdidas/502201516\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20200702/rafael-reig-feliz-aceptar-imposible-sin-perdidas/502201516_0.html)
- Reig, R. (2020b, septiembre 14). Entrevista a Rafael Reig: "Ser bueno es algo mucho más complicado que ser malo, y por lo tanto es mucho más misterioso" / Entrevistado por Clara Morales. *InfoLibre.es*.  
[https://www.infolibre.es/cultura/rafael-reig-bueno-complicado-malo-misterioso\\_1\\_1185203.html](https://www.infolibre.es/cultura/rafael-reig-bueno-complicado-malo-misterioso_1_1185203.html)
- Reig, R. (2020c, octubre 11). Entrevista a Rafael Reig: "La gente no sabe aburrirse y eso es gravísimo" / Entrevistado por María Jesús Espinosa de los Monteros. *Culturplaza*. <https://valenciaplaza.com/rafael-reig-la-gente-no-sabe-aburrirse-y-eso-es-gravisimo>
- Reig, R. (2020d, noviembre 8). Rafael Reig, el escritor al que echan de todos los periódicos por no callarse / Entrevistado por Javier Morales. *Público.es*.  
<https://elasombrario.publico.es/rafael-reig-escritor-echan-periodicos-callarse/>
- Reig, R. (2022). *El río de cenizas*. Tusquets.

### Referencias secundarias

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang

- Agawu-Kakraba, Y. (2003). Reading Modernism Through Postmodernism: Antonio Orejudo Utrilla's *Fabulosas narraciones por historias*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9(2), 125-138.
- Álamo Felices, F. (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, 39. Universidad de Almería.
- Alber, J. (2016). *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. University of Nebraska Press.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs. Autoficción. Rapsoda. Revista de Literatura*, (1), 1-24.
- Alberca, M. (2014). De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 149-168). Editorial Vervuert.
- Alonso, S. (2003). *La novela española de fin de siglo (1975-2001)*. Marenostrom.
- Alter, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press.
- Álvarez, M., Gil González, A. J., y Kunz, M. (Eds.). (2012). *Metanarrativas hispánicas*, 2. Lit- Verlag Münster.
- Amago, S. (2006). *True Lies: Narrative Self-consciousness in The Contemporary Spanish Novel*. Bucknell University Press.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama.
- Arévalo, J. (2003). Entrevista con Antonio Orejudo. <https://www.elhablador.com/orejudo.htm>
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Gredos.
- Artal, R. M. (2009, marzo 17). Hijos de la picaresca. *El País*. [https://elpais.com/diario/2009/03/17/opinion/1237244405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/03/17/opinion/1237244405_850215.html)
- Augé, M. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

- Austin, J. (1962). *How to Do Things With Words*. The Oxford University Press.
- Azpeitia, J. (2004). Tradición y vanguardia en literatura. En A. Orejudo (Coord.). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 101-103). Universidad de Murcia.
- Azpeitia, J. (2004). Mercaderes en el templo. *Educación y Biblioteca*, (140), 62-63. <https://xdoc.mx/documents/mercaderes-en-el-templo-5f1216432e012>
- Babcock, B. (1980). Reflexivity: Definitions and Discriminations. *Semiotica*, 30(1-2), 1-14.
- Bacigalupe Echevarría, R. (2021). Y volver, volver, volver: Reescritura picaresca y mundos posibles en *Para morir iguales* de Rafael Reig. *Filología*, (52), 5-18. <https://doi.org/10.34096/filologia.n52.10084>
- Bacigalupe Echevarría, R. (2022). Protomundos y neouniversos poéticos: entre el canon y los mass media en *Interferencias* de María Ángeles Pérez López. En M. Á. Pérez López, B. Cano Vidal, M. Pascua Canelo & V. Sánchez-Aparicio (Eds.). *Poesía (Literatura actual en Castilla y León, 5)* (pp. 198-207). Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Bacigalupe Echevarría, R. (2022). Metempsicosis, metaliteratura y metaficción en dos novelas españolas contemporáneas. En M. Martínez Deyros, M. Broullón Lozano, A. Calvo Revilla y C. Morán Rodríguez (Eds.). *Estética de la recursividad en la literatura y el cine contemporáneos* (pp. 41-56). Dykinson.
- Bajtín, M. (1986). El discurso de Dostoievski: ensayo de estilística. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. T. Bubnova). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Barth, J. (1967). The Literature of Exhaustion. In *The Atlantic Monthly*, 220(2), 29-34.
- Barthes, R. (1964). Littérature et méta-langage. *Essais critiques*. (pp. 106-11). Seuil.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Seix-Barral.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Bartlett, S. J. (1987). Varieties of self-reference. In W. Nöth & N. Bishara (Eds.). *Self-Reference in the Media* (pp. 5-28). Springer.

- Baudrillard, J., Vicens, A., y Rovira, P. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós. Baudrillard, J. (2006). *América*. Anagrama.
- Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. FCE, 123-132.
- Becerra, E. (2004). Visita al territorio de La Mancha. En A. Orejudo (Coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 151-163). Universidad de Murcia.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Bennassar Llobera, S. (2014). Españoles, Franco... ha muerto: novela negra y Transición. En Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà (Eds.). *La (re) invención del género negro*. (pp. 21-30). Andavira.
- Bértolo, C. (1989). Introducción a la narrativa española actual. *Revista de Occidente*, (98-99), 29-60.
- Bértolo, C. (2012, diciembre 8). La narrativa española contemporánea poco puede orientar a quien esté preocupado por la confusión reinante / Entrevistado por Diario Kafka. *El Diario.es*. [https://www.eldiario.es/Kafka/narrativa-espanola-contemporanea-preocupado-confusion\\_1\\_5519963.html](https://www.eldiario.es/Kafka/narrativa-espanola-contemporanea-preocupado-confusion_1_5519963.html)
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.
- Boyd, M. (1975). *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Associated University Press.
- Cabo Aseguiolaza, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva.
- Calabrese, O. (2008). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Calvo Carilla, J. L. (2008). *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*. Marcial Pons.
- Calvo Carilla, J. L. (2017). *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*. Universidad de Valladolid.
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura: estructurales formales literarias*. Anthropos.
- Canal Bracket Cultura. (2010, diciembre 28). *10-Rafael Reig (parte I)*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SfoPMNafWxE>

- Canal Círculo de Bellas Artes. (2015, julio 30). *La sátira en los tiempos del cólera: Rafael Reig y Antonio Orejudo. Festival Eñe 2013*. [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/results?search\\_query=La+s%C3%A1tira+en+los+tiempos+del+c%C3%B3lera%3A+Rafael+Reig](https://www.youtube.com/results?search_query=La+s%C3%A1tira+en+los+tiempos+del+c%C3%B3lera%3A+Rafael+Reig)
- Canal El País. (2018, junio 28). *¿Qué está leyendo Antonio Orejudo/ Café Steiner*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ACDddpC2nr0>
- Canal El País. (2018, diciembre 14). *¿Qué está leyendo Sara Mesa?/Café Steiner*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3kzuYR0yY68>
- Canal Fundación Caballero Bonald. (2022, febrero 16). *Conferencia Clausura. Antonio Orejudo: Formas de hacer el humor. XXI Congreso Fundación Caballero Bonald*. [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_jvNpG5XbQ&t=257s](https://www.youtube.com/watch?v=L_jvNpG5XbQ&t=257s)
- Canal Fundación Caballero Bonald. (2022, febrero 16). *Conferencia Rafael Reig. Humor en defensa propia. XXI Congreso Fundación Caballero Bonald*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tCK9Ju9zxzFQ>
- Canal Ja! Festival (2017, octubre 2). *Antonio Orejudo & Juan Pablo Villalobos en conversación con Maite Esparza*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1NEQW8Le3MQ>
- Canal Juan Carlos Paredes (2020, julio 24). *Dragó. Jóvenes caníbales*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RJ—SPjBugjk&t=3476s>
- Canal Librería Alberti, (2020, septiembre 12). *Presentación de Amor intempestivo, de Rafael Reig, en Librería Alberti*. [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=R3N8J0xU\\_GQ&lc=UgzQcG4IrGfUsDcz\\_cl4AaABAg.9\\_2NwP-g4aI9\\_2OxA2QIww](https://www.youtube.com/watch?v=R3N8J0xU_GQ&lc=UgzQcG4IrGfUsDcz_cl4AaABAg.9_2NwP-g4aI9_2OxA2QIww)
- Canal Literatura Andaluza en red. (2020, octubre 30). *Diálogo con Antonio Orejudo*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VqN5tBVXY3M&t=44s>

- Canal RTVE.Play. (2017, mayo 14). *Libros con Wasabi*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.rtve.es/play/videos/libros—con—uasabi/libros—uasabi—14—05—17/4019578/>
- Canal UPF Barcelona School of Management. (2019, noviembre 25). *Antonio Orejudo: consejos a un joven escritor*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UHfyqRM3EVw>
- Canal VICE en Español. (2020, febrero 27). *Ernesto Castro charla con Cristina Morales*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DdneVT5ej-M>
- Casajuana, C. (2017, junio 24). Una generación sin épica. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/opinion/20170624/423630722582/una-generacion-sin-epica.html>
- Casas, A. (2014). Autoficción y novela en clave: Un momento de descanso de Antonio Orejudo. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Editorial Vervuert.
- Cassany, D. (1995). *La cocina de la escritura*. Anagrama.
- Cattaneo, S. (2010). ¿Qué ha sido de la joven narrativa de los años 90? Un panorama entre pasado, presente y futuro. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, (760), 13-17.
- Cattaneo, S. (2017). *La cultura X. Mercado, pop y tradición*. Juan Bonilla, Ray Loriga y Juan Manuel de Prada (Trad. Pilar Cáceres). Carpe Noctem.
- Cattaneo, S. (2020). Nocilla Dream (2006) de Agustín Fernández Mallo. Una 'heterotopografía' del mundo globalizado. *Rassegna iberistica*, 43(114), 275-303.
- Cavillac, M. (1993). Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (Regard sur la critique récente). *Bulletin Hispanique*, (1), 149-201.
- Cercas, J. (2017, mayo 7). “La generación pasota”. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2017/05/07/eps/1494108316\\_149410.html](https://elpais.com/elpais/2017/05/07/eps/1494108316_149410.html).
- Cervantes, M. de. (1997). [A. Orejudo Utrilla (ed.)]. *Novelas ejemplares*. Castalia.
- Chauvin, D. et al. (2005). *Questions de mythocritique*. Editions Imago.

- Christensen, I. (1981). *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Universitetsforlaget.
- Cifre Wibrow, P. (2003). *De la autoconciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Universidad de Salamanca.
- Cohn, D. (2000). Discordant Narration. *Style*, 34(2), 307-316.
- Colapietro, V. (2007). Distortion, Fabrication, and Disclosure in a Self-referential Culture: The irresistible force of reality. In W. Nöth & N. Bishara (Eds.). *Self-reference in the Media* (pp. 31-43). De Gruyter.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Tesis Doctoral. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).
- Conte, R. (2005). Orejudo contra la historia. <http://www.servetus.org/en/news-events/articulos/20050313.htm>.
- Crudo Gallego, J. (Anfitrión). (2008-presente). La generación 'pasota': Antonio Orejudo Rafael Reig (Nº462) [Podcast]. En *Carne cruda*. Ivoox. [https://www.ivoox.com/en/carne-cruda-la-generacion-pasota-antonio-orejudo-audios-mp3\\_rf\\_28898231\\_1.html](https://www.ivoox.com/en/carne-cruda-la-generacion-pasota-antonio-orejudo-audios-mp3_rf_28898231_1.html)
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*, 29, 113-117.
- Díaz Navarro, E. (2007). *Juegos de lenguaje: en torno a la narrativa española actual*. Llibros del Pexe.
- Díaz Navarro, E. (2008). Extrañamientos del mundo. *Iberoromanía*, 65(1).
- Díaz Navarro, E. (2019). *Ensayos sobre narrativa española contemporánea (1989-2018)*. La Casa de la Riqueza.
- Divine, S. (2011). *Sangre a borbotones: Rafael Reig and a New Understanding of City Future as City Past in Madrid*. *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, 40(2), 235-258.
- Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Arco Libros.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco Libros.



- Dotras, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Júcar.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Lumen.
- Encinar, Á. (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Pliegos.
- Escobedo, M. (2011). Antonio Orejudo: "El humor nos defiende de las agresiones del mundo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 737, 107-116.
- Federman, R. (1981). *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Ohio University Press.
- Fornieles, J. (2004). Unas palabras sobre las novelas de Inma Monsó, Lucía Etxebarría, Germán Sierra y Antonio Álamo. En A. Orejudo (Coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 219-231). Universidad de Murcia.
- Freud, S. (1992). Lo ominoso (1919). *Obras completas*, 17. Amorrortu Editores.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta.
- Gadamer, H. G. (1989). *Estética de la recepción*. Visor.
- García de Diego, V. (1968). *Diccionario de voces naturales*. Aguilar.
- García Fernández, C. J. (1994). *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Júcar.
- García Galiano, Á. (2004). Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de poética en la narrativa de mi generación. En A. Orejudo (Coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 41-61). Universidad de Murcia.
- García Rodríguez, J. (2009). Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago. En A. Sanz Cabrerizo (Comp.), *Teoría literaria española con voz propia* (pp. 83-101). Arco Libros.
- García Rodríguez, J. (2015). Escribe cien veces: "no me reiré de los profesores". (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España). *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(2), 49-69.
- García Rodríguez, M. J. (2015). De la parodia como intergénero. *Tonos Digital*, 28.
- Gass, W. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. Alfred A. Knopf.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.

- Genette, G. (2005). *Figuras III*. Siglo XXI.
- Genette, G. (2006). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Reverso.
- Gil-Albarellos, S. (2017). La novela de campus en España 2000-2015. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43, 191-207.
- Gil González, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gil González, A. (Coord.). (2005). *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. *Anthropos*, 208.
- Gil González, A. (2012). + *Narrativa(s)*. Universidad de Salamanca.
- Gil González, A. (Ed.). (2013). *La sombras del novelista. AutoRepresentacioneS # 3*. Éditions Orbis Tertius.
- Gil González, A., y Pardo, P. J. (Eds.). (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditions Orbis Tertius.
- Gómez, S. y Kunz, M. (Eds.). (2014). *Nueva narrativa española*. Linkgua.
- Gopegui, B. (2001). *Lo real*. Anagrama.
- Gordo, A. (2015, noviembre 19). Marta Sanz: “La opinión descontrolada no es democrática, sino demagógica”. *El cultural*.  
<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Marta-Sanz-La-opinion-descontroladano-es-democratica-sino-demagogica/8617>
- Gracia, J. (2004). Literatura y democracia o a vueltas con los viejos recelos. En A. Orejudo (Coord.). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 185-195). Universidad de Murcia.
- Guillén, C. (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (pp. 71-106). Princeton University Press.
- Gullón, G. (2004). La novela española: 1980-2003. En A. Orejudo (Coord.). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 16-37). Universidad de Murcia.
- Gullón, G. (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Caballo de Troya.

- Gullón, R. (1985). Texto y supertexto. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 462(1).
- Gullón, R. (1994). *La novela española contemporánea*. Ensayos críticos.
- Harris, W. V. (1998). La canonicidad. En E. Sullà (Comp.). *El canon literario* (pp. 37-60). Arco Libros.
- Hassan, I. (1980). *The Right Promethean Fire*. University of Illinois Press.
- Huerta, J. (2001, junio 5). Entrevista con José Huerta. Director de la Editorial Lengua de Trapo. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2001/06/05/actualidad/991745640\\_991745775.html](https://elpais.com/cultura/2001/06/05/actualidad/991745640_991745775.html)
- Huet-Brichard, M. (2008). *Littérature et mythe*. Hachette.
- Hutcheon, L. (1995). *The Politics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Arts Forms*. University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Routledge.
- Imhof, R. (1986). *Contemporary Metafiction*. Carl Winter, 50-75.
- Iwasaki, F. (2014). Señales de humo(r) en la literatura española. *Mercurio*, 159, 8-9.
- Izquierdo, J. M. (2001). Narradores españoles novísimos de los años noventa. *Revista de estudios hispánicos*, 35(2), Johns Hopkins University Press, 293-308.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética* (Trad. A. M. Gutiérrez Cabello). Cátedra.
- Jameson, F. (1971). Metacommentary. *PMLA*, 86(1), 9-18.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor.
- Jiménez-Landi Crick, C. (2017). *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona*, 11. Verlag Münster.
- Juan-Navarro, S. (1998). *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Ediciones Episteme.
- Jung, C. G., y Kerényi, K. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*, (33). Siruela.
- Kellman, S. (1976). The Fiction of Self-Begetting. *Modern Language Notes*, 91, 1243-1256.

- Kellman, S. (1980). *The Self-Begetting Novel*. Columbia University Press.
- Kukkonen, K. (2011). Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. In K. Kukkonen & S. Klimek (Eds.). *Metalepsis in Popular Culture* (pp. 1-21). De Gruyter.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Colegio de España.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos*, 29(9), 47-61.
- Lens San Martín, C. (2011). La metaficción como ruptura del pacto ficcional. *Boletín hispánico helvético: Historia, teoría(s), prácticas culturales*, (17-18), 225-239.
- Lens San Martín, C. (2015). *La novela, por sí misma. El repertorio metaliterario y metaficcional en la narrativa española del siglo XXI (2000-2010). Estudio y antología*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- Lévi-Strauss, C. (1955). El estudio estructural del mito. *Journal of American Folklore*, (68) 428-555.
- Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo posmoderno*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2003). *Metamorfosis de la cultura liberal*. Anagrama.
- Liviu, L. (2011). Narrative Metalepsis in Detective Fiction. In K. Kukkonen & S. Klimek (Eds.). *Metalepsis in Popular Culture* (pp. 1-21). De Gruyter.
- López Ribera, J. A. (2006). Una novela para el siglo XXI: *Ventajas de viajar en tren*, de Antonio Orejudo. *Tonos digital* (12).  
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/59>
- López Ribera, J. A. (2011). *Los límites de la ficción en las novelas de Antonio Orejudo*. Editum (Ediciones de la Universidad de Murcia).
- Loriga, R. (2021, agosto 10). Ray Loriga: “Enamorarse es un trabajo del alma y constante”. *El País*. <https://elpais.com/revista-de-verano/2021-08-10/ray-loriga-enamorarse-es-un-trabajo-del-alma-y-constante.html>
- Lozano Mijares, M. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Arco Libros.
- Liotard, J. F. (2006). *La condición posmoderna*. Cátedra.

- Lyotard, J. F. Reescribir la postmodernidad. *Revista de Occidente: la polémica de la postmodernidad*, 66, 23-33.
- Maestre, P. (1996). *Matando dinosaurios con tirachinas*. Destino.
- Maginn, A. (2003). ¿Más allá de la posmodernidad en la novela contemporánea española? Una lectura de *Ventajas de viajar en tren* por Antonio Orejudo Utrilla. *Bulletin of Hispanic Studies*, 80(4), 537-551.
- Mainer, J. C. (1982). El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea. En E. Bustos Tovar (Coord.). *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 211-220). Universidad de Salamanca.
- Mainer, J. C. (2012). El canon y los pretendientes: formas y destinos de la marginación. En J. Parra Ramos y R. Rodríguez Gómez (Eds.). *Actas del Congreso "Sondeos en la literatura española: heterodoxos & transgresores"* (pp. 9-16). Fundación Caballero Bonald.
- Mancha, L. (Dir.). (2015). *Generación Kronen*. [Película]. Open Circuit Television.
- Manrique Sabogal, W. (2008, septiembre 13). El Yo asalta la literatura. *El País*.
- Martín, S. (Ed.). (1997). *Páginas amarillas*. Ediciones Lengua de Trapo.
- Martín Escribà, Á. y Sánchez Zapatero, J. (Eds.). (2014). *La (re)invención del género negro*. Andavira.
- Martín Escribà, Á. y Sánchez Zapatero, J. (2017). *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Alrevés.
- Martín Jiménez, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (0), 161-195.
- Martínez Bonati, F. (1992). *La ficción narrativa*. Universidad de Murcia.
- Martínez Falero, L. (2013). Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 481-496.
- Mateo Díez, L. (1992). *El expediente del naufrago*. Alfaguara.
- Mauriac, C. (1972). *La aliteratura contemporánea*. Guadarrama.
- McCaffery, L. (1982). *The Metafictional Muse*. The University of Pittsburgh Press.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.

- Meletinski, Y. (2001). *El mito*. Akal.
- Montes, J. C. (2015). La descanonización de la Edad de Plata desde sus tertulias: *Fabulosas narraciones por historias*. En *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 399-410). Biblioteca Nueva.
- Mora, V. L. (2006). ¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea. En J. Gascueña Gahete y P. Martín Salván (Eds.). *Figures of Belatedness: Postmodernist Fiction in English* (pp. 275-303). Universidad de Córdoba.
- Mora, V. L. (2014). Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3(1), pp. 11-43.
- Mora, V. L. (2016, julio 10). Sobre las *Señales de humo* de Rafael Reig. *Diario de lecturas*. <http://vicenteluismora.blogspot.com/2016/07/sobre-las-senales-de-humo-de-rafael-reig.html>
- Mora, V. L. (2016, noviembre 13). Veinte años de *Fabulosas narraciones por historias*. *Diario de lecturas*. <http://vicenteluismora.blogspot.com/2016/11/veinte-anos-de-fabulosas-narraciones.html>
- Morales Rivera, S. (2003). *Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España, 1976–1998*. Purdue University Press.
- Morris, Ch. (1994). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Planeta-De Agostini.
- Navajas, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Ediciones de Mall.
- Navajas, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad*. Ediciones Universidad de Barcelona.
- Navajas, G. (2012): La literatura posnacional del siglo XXI. *Revista de Alces XXI* (0), 154-179.
- Nöth, W., & Bishara, N. (Eds.). (2007). *Self-Reference in the Media*. Mouton de Gruyter.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.
- Pardo, C. (2020, julio 18). Salvar la vida. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2020/07/14/babelia/14729286\\_336241.html](https://elpais.com/cultura/2020/07/14/babelia/14729286_336241.html)

- Pardo García, P. J. (1996). La novela como juego: La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne. En D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza (Eds.). *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (pp. 203-217). Universidad de Santiago de Compostela.
- Pardo García, P. J. (2002). El pícaro en el nuevo mundo: reescrituras del mito adánico en la novela picaresca. En C. Alvar, C. (Ed.). *El mito, los mitos* (pp. 147-159). Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- Pardo García, P. J. (2005). Cervantes, la novela y la metanovela. En A. Rivas (Ed.). *El hidalgo fuerte: siete miradas al Quijote* (pp. 107-142). Círculo Cultural Antonio Machado.
- Pardo García, P. J. (2006). La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray. En Z. L. Martínez y L. Gómez Canseco (Ed.). *Entre Shakespeare y Cervantes: sendas del Renacimiento* (pp. 73-111). Juan de la Cuesta.
- Pardo García, P. J. (2010). *Tristram Shandy, Blas Cubas* y la tradición metaficcional en la novela del siglo XIX. En A. Rivas (Ed.). *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*. (pp. 39-54). Editorial Massangana.
- Pardo García, P. J. (2011). Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 237-246.
- Pardo García, P. J. (2011). La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*. *Celehis (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas)*, 22, 151-174.
- Pardo García, P. J. (2013). Don Quijote cabalga de nuevo: reescrituras fílmicas del mito quijotesco. En J. A. Pérez Bowie (Ed.). *La noche se mueve: la adaptación en el cine español del tardofranquismo*. (pp. 181-227). Los Libros de la Catarata.
- Pardo García, P. J. (2015). Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura al cine. En P. J. Pardo García y J. A. Pérez Bowie (Eds.). *Transescrituras audiovisuales* (pp. 47-94). Sial Pigmalión.

- Pardo García, P. J. (2017). La reflexividad teatral del escenario a la pantalla. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 409-436.
- Pardo García, P. J. (2018-2019). Reflexividad: modelo teórico. *Curso magistral: metaficción y metaliteratura*. Universidad de Salamanca.
- Pardo García, P. J. (2019). El Quijote transnacional: hacia una poética del mito quijotesco. En A. Martín Moro (Ed.). *Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino* (pp. 19-63). Iberoamericana.
- Pardo García, P. J. (2019). Hacia un nuevo paradigma de los estudios filmoliterarios: el caso de la autoconciencia intermedial. En R. Previtera (Ed.). *El ojo que escribe. Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura* (pp.147-164). Ediciones De Aquí.
- Pavel, T. (1986). *Fictional Worlds*. Harvard University Press.
- Pavel, T. (1997). Las fronteras de la ficción. En A. Garrido Domínguez (Comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-180). Arco Libros.
- Pereira, A. (1978). *País de los Losadas*. Plaza & Janés.
- Pereiro, P. (2002). *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la postmodernidad*. Pliegos.
- Prieto de Paula, A., y Langa Pizarro, M. (2007). *Manual de Literatura española actual*. Castalia.
- Prince, G. (2004). The Disnarrated. In M. Bal (Ed.). *Narrative Theory: Major Issues in Narrative Theory*, (pp. 297-305). Taylor & Francis.
- Pulgarín, A. (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica modernista*. Editorial Fundamentos.
- Querol, J. M. (2017). Mary Poppins y los deshollinadores de historias. El cuaderno (Cuaderno digital de lectura). <https://elcuadernodigital.com/2017/06/06/antonio-orejudo-rafael-reig-y-los-narradores-nacidos-en-los-sesenta/>
- Rey Hazas, A. (Ed.). (2011). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Castalia.
- Ricardou, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Minuit



- Richardson, B. (2001). Denarration in fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative*, 9(2), 168-175.
- Rico, F. y Wardropper, B. W. (Coords.). (1983). *Historia y crítica de la literatura española. III: Siglos de Oro: Barroco*. Crítica.
- Riley, E. C. (1990). La Profecía de la Bruja: ("El coloquio de los perros"). En J. M. Casasayas (Coord.). *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Anthropos*, 83-94.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Sage.
- Ródenas de Moya, D. (1995). Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías. *Tropelías*, (5-6), 323-335.
- Ródenas de Moya, D. (1997). *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- Ródenas de Moya, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Península.
- Ródenas de Moya, D. (2005). Metaficción sin alternativa: un sumario. *Anthropos*, 208, 42-49.
- Ródenas de Moya, D. (2014). Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual. En A. Casas (Ed.). *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 169-190). Editorial Vervuert.
- Ródenas de Moya, D. (2017, abril 3). Enid Blyton sin duda. *El periódico.es*. <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2017/04/06/enid-blyton-duda-46940729.html>
- Rodríguez Rivero, M. (2020, agosto 5). Sobre *Amor intempestivo* de Rafael Reig. *Los cuadernos de Vieco*. <https://loscuadernosdevieco.blog/2020/08/05/sobre-amor-intempestivo-de-rafael-reig-manuel-rodriguez-rivero/>
- Rodríguez Santos, J. M. (2019). Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo. *Castilla. Estudios de Literatura*, (10), 23-50. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.23-50>
- Rose, M. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge University Press.

- Rudaitytė, R. (2009). *Postmodernism and After: Visions and Revisions*. Cambridge Scholars Publishing.
- Rueda, A. (2014). Autoficción y novela en clave: *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo. En A. Casas (ed.). *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 289-305). Editorial Vervuert.
- Ryan, M. L. (1997). Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción. En A. Garrido Domínguez (Comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 171-180). Arco Libros.
- Sacristán Luzón, M. (1990). *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Círculo de lectores.
- Salinas, P. (1983). El concepto de generación literaria aplicado a la del 98. En *Ensayos completos* (pp. 93-98). Taurus.
- Sánchez-Ostíz, M. (1989). *La gran ilusión*. Anagrama.
- Sánchez Torre, L. S. (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, 7. Universidad de Oviedo.
- Sánchez Zapatero, J., y Reyes Martín, R. (2018). Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: *No tan incendiario* y la narrativa de Marta Sanz. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 18(27).  
<https://doi.org/10.24215/18524478e022>
- Sanz Villanueva, S. (1989). La novela en España, hoy. *Ínsula*. 512-513.
- Sanz Villanueva, S. (2015). Lección de historia. *Mercurio*. (172), 13.
- Sanz Villanueva, S. (2017, abril 28). Los Cinco y yo. *El Español*.  
[https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20170428/los-cinco-y-yo/211979907\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20170428/los-cinco-y-yo/211979907_0.html)
- Sanz Villanueva, S. (2018). Un pícaro de la transición. *Mercurio*, (203), 22.
- Sartre, J. P. (1977). *Literatura y arte. Situations IV*. Losada, 4-26.
- Serna, J. (2010). Yo escribo. Los géneros autobiográficos. *Mercurio*, (122), 8-9.
- Scholes, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
- Scholes, R. (1970). Metafiction Again. *Iowa Review*, 1(4), 100-115.

- Shklovski, V. (1965). Art and Technique. In L. T. Lemon & Marion J. Reis (Ed.). *Russian Formalist Criticism* (pp. 3-24). University of Nebraska Press.
- Shklovski, V. (2012). El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. <https://www.worldcat.org/title/330644>
- Sierra, G. (2004). En busca de un mercado para la literatura contemporánea. En A. Orejudo (Coord.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI* (pp. 239-240). Universidad de Murcia.
- Sobejano, G. (1979). Ante la novela de los años setenta. *Ínsula*, 1(22), 396-397.
- Sobejano, G. (1989). Novela y metanovela en España. *Ínsula*, 512(513), 4-6.
- Sobejano, G. (2003). *Novela española contemporánea. 1940-1995*. Marenostrom.
- Sobejano-Morán, A. (2003). *Metaficción española en la posmodernidad*. Reichenberger.
- Spires, R. C. (1996). *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. University of Missouri Press.
- Spires, R. C. (2015). *Beyond The Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. The University Press of Kentucky.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Lc Godard*. Columbia University Press.
- Stam, R, et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En R. Stam & A. Raengo (Eds.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Blackwell.
- Stark, J. (1974). *The Literature of Exhaustion. Borges, Nabokov and Barth*. Duke University Press.
- Stonehill, B. (1988). *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. University of Pennsylvania Press.
- Suárez Simich, M. (2005). La 'Reconstrucción' antiilusionista de Antonio Orejudo. *Ómnibus*. <https://www.omni—bus.com/n2/reconstruccion.html>
- Sullà, E. (Comp.). (1998). *El canon literario*. Arco Libros.
- Talens, M. (2008). *La cinta de Moebius*. Alcalá Grupo Editorial.

- Toumba Haman, P. (2014). *La representación narrativa y la identidad en la novela española contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Val, T. (2012). Rencores y afectos. *Mercurio*, (144), 27.
- Valls, F. (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Crítica.
- Varilla Fernández, R. (2005). Un acercamiento al metacómico. Reflexión, autoparodia y experimentación en las historias gráficas. *Anthropos*, 208, 152-166.
- Viart, D. (2019). El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (20). <https://doi.org/10.4000/lirico.8883>
- Vilanova, A. El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio. *Ínsula*, 589-590.
- Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1976-1993)*. Siglo XXI.
- Villegas, J. (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Planeta.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Williams, J. (1998). *Theory and The Novel: Narrative reflexivity in The British Tradition* (28). Cambridge University Press.
- Zavala, L. (2007). *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión: género literario*. Siruela.
- Zanón, C. (2015, abril 8). Matrimonios amigos. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2015/04/01/babelia/1427906991\\_219294.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/01/babelia/1427906991_219294.html)