

El nuevo género de las novelas anti-género

Teresa Gómez Trueba
(Universidad de Valladolid)

Introducción

Durante la última década, varios escritores españoles han coincidido en poner al frente de algunas de sus obras un llamativo oxímoron que da clara cuenta de sus intereses estéticos: Enrique Vila-Matas tituló a uno de sus libros *Recuerdos inventados* (1994), Antonio Orejudo tituló su primera novela *Fabulosas narraciones por historias* (1996), Javier Cercas recopiló sus artículos periodísticos bajo el título de *Relatos reales* (2000), César Antonio Molina, subtitula su obra *Regresar a donde no estuvimos* (2003), “Memorias de ficción” y Juan Bonilla acaba de publicar una recopilación de todos sus cuentos bajo el título *Basado en hechos reales* (2006).¹ Seguramente podrían ponerse muchos más ejemplos si nos dedicáramos a rastrear con paciencia títulos similares en la literatura universal, pero creo que los citados son suficientes para poner en evidencia una preocupación estética de primer orden que afecta a buena parte de nuestros escritores contemporáneos. Todos estos títulos, de forma más o menos explícita, cuestionan el tradicional discernimiento entre lo real y lo ficticio en materia literaria o, mejor aún, entre los géneros que por tradición se han identificado con uno de estos dos ámbitos.

Ese hibridismo que denotan los títulos mencionados ha resultado ser uno de los rasgos estéticos más llamativos de la literatura contemporánea y, efectivamente, de un tiempo a esta parte, críticos y novelistas parecen tomar conciencia de que estamos asistiendo al triunfo y la consolidación de un nuevo tipo de escritura, cuya razón de ser radica en una ruptura de las artificiales fronteras entre géneros. Algunos cultivadores de dicha modalidad de escritura, incluso ya la han puesto un nombre: Rafael Argullol la ha llamado “escritura trasversal” y José Carlos Llop “literatura anfibia.” Para otros, esta tendencia acusada al hibridismo genérico de la literatura actual ha traído consigo el triunfo de un nuevo tipo de novela. Claudio Guillén, en un excelente trabajo titulado “La plurinovela”, analizaba una serie de novelas españolas contemporáneas que se ajustaban a su modo de ver a “cierta índole de pluralismo entendido como condición o ámbito en que se sitúa en ciertos casos, minoritarios pero creo que valiosos, el arte de escribir novelas; y que, como tal consciencia de la multiplicidad, no deja de entrar en tensión con las exigencias formales de la narración literaria” (1). El (anti)género de la novela cuenta desde sus mismos inicios con un componente transgresivo que le ha llevado una y otra vez a poner en crisis sus propias estructuras y naturaleza. Pero, dentro de ese conocido proceso de deconstrucción del relato contemporáneo, es probable que estemos asistiendo a un “más difícil todavía”, en el que éste se mezcla y confunde con descaro con otros géneros literarios, como son el ensayo o la autobiografía, principalmente. Y, lo que es más importante, ello sin querer dejar de ser en ningún momento una novela, ya que si no fuera así difícilmente apreciaríamos la trasgresión que suponen o pretenden suponer estas creaciones. En contra del ya cansino tópico, que aún hay quien sigue sosteniendo, no se trata de una crisis del género de la novela, sino de una atrevida reivindicación por su parte de territorios literarios que generalmente le habían sido ajenos.

Pues bien, ese pluralismo formal, resultante de una conciencia de la multiplicidad del universo, que, en opinión de Guillén, afecta en la actualidad a una minoría de novelas, quizás esté empezando a dejar de ser un fenómeno tan minoritario y, más bien como pronosticó Calvino en el año 1985, se haya convertido en un valor estético en alza en la literatura del

milenio que estamos comenzando.² Carezco de espacio, y seguramente de lecturas, para hacer en estas páginas un estudio pormenorizado del fenómeno. Sin ánimo alguno de exhaustividad, me conformo tan sólo con reflexionar acerca de este nuevo pluralismo narrativo a través de unas pocas novelas españolas recientes, y evidenciar, acaso, que quizás deberíamos dejar de hablar de autores aislados, para hacerlo ya sin reservas de una tradición literaria que cada vez cuenta con mayor número de adeptos, tanto entre los creadores, como entre los propios lectores.

Sobre algunas novelas que se disparan en múltiples direcciones

Enrique Vila-Matas, uno de los más interesantes y atrevidos representantes en España de esta nueva forma de pluralismo o hibridismo narrativo, en varias ocasiones se ha confesado afín a cierta tendencia de la literatura actual, en la que inscribe, entre otros, a W. G. Sebald, Claudio Magris, Sergio Pitol o Antonio Tabucchi. Partiendo de la convicción de que la vida es “un tejido continuo”, entienden todos ellos que la novela debe dar cuenta de ese enramado, convirtiéndose en un “tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... Son libros que mezclan la narración con la experiencia, los recuerdos de lecturas y la realidad traída al texto como tal” (Vila-Matas, *Tapiz* 192 y 202). En las obras de los autores citados por Vila-Matas, así como en sus propias novelas -piénsese, por ejemplo, en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Bartleby y compañía* (2000), *París no se acaba nunca* (2003), *El mal de Montano* (2002) o *Doctor Pasavento* (2005)-, la permanente reflexión, literaria o no, puesta en boca del narrador o de alguno de los personajes, adquiere tal dimensión e importancia en la totalidad de la obra, que la dota de una apariencia engañosa. Se trata de obras ambiguas que juegan al despiste, haciéndonos dudar a cada paso si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico y/o autobiográfico y, por tanto, palabra del autor y no del personaje. Y es de ahí, efectivamente, de la voz narradora, de donde emerge esa ambigüedad buscada y convertida en elemento estético. Cuando los hechos claramente ficticios narrados en el texto se entremezclan de continuo con otros hechos o datos claramente autobiográficos y, aún en ocasiones, con otros más, que podrían ser y no ser autobiográficos (ya que su verificación resulta imposible para el lector), el resultado es la ambigüedad plena del relato (Alberca). Evidentemente, los acontecimientos históricos o datos biográficos (verificables extratextualmente) adquieren un carácter ficcional al ser incluidos en el texto, borrándose así la frontera que separa lo real de lo ficticio. No es, por supuesto, Vila-Matas, el único novelista español contemporáneo que juega en sus novelas a la *autoficción*³ (pensemos sin ir más lejos en Antonio Muñoz Molina, en Javier Marías, en Javier Cercas o en tantos otros cuyos personajes comparten de continuo datos biográficos e incluso su propio nombre con el autor), pero si he querido comenzar con la mención a Vila-Matas es porque toda su obra se nos presenta como una continua y trabada reflexión acerca del papel del autor en la creación literaria o, lo que en parte viene a ser lo mismo, acerca de las relaciones entre vida y literatura, entre autobiografía, ensayo y ficción.

A falta de espacio para hacer aquí un análisis más pormenorizado de toda su obra, me centraré en *París no se acaba nunca*, donde se ponen de manifiesto las mismas preocupaciones estéticas que en el resto de sus novelas. Lo que leemos en ella es el texto de una conferencia titulada “París no se acaba nunca” que un personaje innominado -pero que comparte evidentes datos biográficos con el autor de la novela, como es la autoría de su primera novela, *La asesina ilustrada*- está impartiendo en un simposio en torno al tema general de la ironía, celebrado en Barcelona, en tres sesiones de dos horas, a lo largo de tres días. Según explica el autor de la conferencia, en ella pretende hacer una revisión irónica de sus dos años de juventud en París, lo que nos permite ir adentrándonos en la biografía del

personaje, en sus lecturas y en sus preocupaciones estéticas y literarias. Todo ello le confiere a la conferencia, y a la vez a la novela que la contiene, el tono ensayístico normal de cualquier conferencia.

La conferencia -o la novela que la contiene- está dividida en 113 breves capítulos que la dotan de una estructura sumamente fragmentaria. Como una auténtica conversación, no se sostiene en todos ellos el mismo tema, más bien se divaga sin orden por infinidad de asuntos que el narrador abandona y después vuelve a retomar sin un plan discursivo coherente. A pesar de que en algún momento el conferenciante hace alusión a que está leyendo su texto, aparentemente estamos ante la conferencia improvisada del orador que, sin un guión preconcebido, nos va conduciendo por un intrincado laberinto al hilo de sus propios pensamientos, convencido de que la unidad y armonía de un texto no es incompatible con la absoluta fragmentación del mismo, sino que, como en algún momento se dice en la obra, se sustenta en el mero hecho de que “los párrafos se comuniquen entre ellos” (178). El asunto de la improvisación del discurso, de la unidad o coherencia del texto, en suma de la legitimidad de salirse del guión y hacer explotar el texto en “múltiples direcciones” (íntimamente relacionado con el tema que nos ocupa en este artículo), está muy presente en la obra: en el capítulo 75, el conferenciante se dirige a alguien que está en la sala escuchando, con el único propósito de establecer un breve contacto con alguien del público, “apartarme un poco de mis papeles, del manuscrito de esta conferencia. Volver a improvisar de nuevo” (155). En el 86, vuelve a hacer referencia a su deseo de improvisar, a dejar de leer por unos momentos el texto de su conferencia y decirle algo al público que “va a encajar a la perfección dentro del momento de la conferencia en el que nos encontramos” (179). Efectivamente, lo dicho fuera del guión, y que por tanto está estrictamente fuera de la conferencia escrita, que es una cita de Marguerite Durás, encajaría a la perfección también dentro del texto escrito de la conferencia. De esta manera, Vila-Matas establece un irónico juego en el que aquello que está dentro del texto y lo que está fuera, en la vida real, podrían fácilmente intercambiar su lugar. “¿Soy conferencia o novela?” (16), se preguntaba el narrador conferenciante al poco tiempo de empezar su discurso, planteando ya de entrada el asunto sobre el que gira la novela. Y más adelante: “Y no veo mayor verdad que ironizar sobre nuestra propia identidad, que es lo que desde ayer vengo haciendo, siempre con buen ánimo en esta conferencia” (78).

Apuntaba más arriba que esa tradición literaria en la que se inscribe Vila-Matas parece estar ganando numerosos adeptos entre algunos novelistas españoles. En esta línea, cabría mencionar la reciente novela de Pepe Monteserín, *La conferencia. El plagio sostenible* (2006). Al igual que hace Vila-Matas en *París no se acaba nunca*, en esta se narra también el proceso de escritura de una conferencia, confundiéndose en última instancia el discurso ficticio en el que se enmarca la conferencia con el discurso ensayístico o la conferencia propiamente dicha que está dictando el narrador. La novela está narrada en primera persona por un tal Josué Buelves, quien además de pasar por una traumática separación matrimonial y de trabajar como operario en la construcción de carreteras, es un frustrado escritor de provincias deseoso de un éxito que nunca le llegó con la creación literaria y eventual colaborador en la organización local de eventos y festejos culturales de diversa índole. Un buen día recibe la grata invitación a dar él mismo una conferencia, en lugar de cumplir con su habitual papel de presentador en ese tipo de actos.

Al hilo de esa trama, se superponen en el texto fragmentos donde el protagonista, Josué Buelves, narra en primera persona una historia de desamor, la traumática separación de su mujer Refugio y el intento desesperado por recuperar su apacible vida familiar, con la narración del proceso de la escritura de la conferencia encargada y que está pronunciando en ese mismo momento (todo ello escrito en el libro en letra redonda), con fragmentos de esa misma conferencia (en letra cursiva) y con fragmentos de libros de otros autores que a manera de cita menciona en su conferencia (en letra redonda de tamaño más pequeño). A lo

largo de la novela son innumerables las citas de escritores y obras reales (casi mil), lo que, como ocurre en los verdaderos ensayos sobre literatura, le lleva al autor a cerrar el libro con un índice de obras citadas e incluso con una bibliografía complementaria. Por otro lado, la obra está estructurada en una serie de capítulos, cuyos títulos evocan las partes de una auténtica conferencia. El juego es evidente: por un lado leemos los fragmentos de la conferencia que está dictando Buelves; por otro, leemos la historia de su vida, que está toda ella inmersa en la propia conferencia, que es asimismo el libro que estamos leyendo.

De la relación o confusión entre la vida y la literatura es de lo que en el fondo nos habla esta obra. No, casualmente, como sucede en muchas de las novelas de este tipo, el narrador-protagonista comparte ciertos rasgos biográficos con el autor del libro, Pepe Monteserín, y, no en vano, la obra está salpicada de frecuentes reflexiones acerca de la relación vida-literatura. Así, por ejemplo Buelves hace referencia a cómo sus amistades suelen molestarse por el hecho de sentirse identificados en sus ficciones con determinados personajes (169), o mantiene conversaciones con su suegro como esta: “-Oye, ¿cuánto de autobiográfico hay en tus novelas? –me preguntaba don Gonzalo con curiosidad insana, antes de mi divorcio. – Pregúnteme más bien cuánto hay de verdadero en mi vida real. Hasta mi físico es falso, y mi rostro una máscara” (292).⁴

Al igual que ocurría en la obra comentada de Vila-Matas, en los fragmentos escritos en letra redonda, es decir, en aquellos en los que se narra el proceso de preparación de la conferencia, se citan de continuo textos de novelas ajenas que por falta de espacio u otros motivos no llegó a incluir en su conferencia a modo de cita, pero que, como el narrador nos aclara, podría haber incorporado perfectamente por lo pertinente del tema que tratan (165). En definitiva, en los espacios impresos en redonda reservados a la vida de Buelves, se cuele el ensayo literario que debería ir en cursiva. Creo que la intención de Monteserín está clara: la demarcación por medio del tamaño y tipo de letra utilizados en la impresión de esta novela de los diferentes discursos genéricos que amalgama funciona como metáfora de la vana e inútil pretensión por parte de autores, críticos y lectores de mantener bien diferenciados géneros como la autobiografía, la novela o el ensayo. Del mismo modo que las citas de otros autores quedan incorporadas en mi discurso convirtiéndose automáticamente en “mi discurso”, el ensayo queda asimilado por la ficción como la ficción por el ensayo en indisoluble unión.

La conferencia propiamente dicha que el narrador va dictando a lo largo de la novela trata de novelas que comienzan aludiendo al acto del sueño, excusa que le lleva a reflexionar acerca del plagio, como un auténtico motor de las ficciones desde el principio de los tiempos. En definitiva, Buelves parece querer mostrar en su conferencia la historia de la literatura como un gran plagio universal. Asimismo, al igual que en la novela *El batallón de los perdedores*, de Salvador Gutiérrez Solís, de la que hablaré a continuación, se narra un caso de impostura literaria: el protagonista tiene que escribirle, *crear*, un poema a su ex-mujer para conquistarla; ante la imposibilidad de hacerlo le encarga a un amigo que lo haga. Este asunto del plagio puede tener más importancia para el tema que nos ocupa que lo que pudiera parecer a primera vista. De lo que habla la conferencia que escribe Buelves y, por supuesto, la novela que escribe Pepe Monteserín, como también gran parte de la obra de Vila-Matas, es del dilema del escritor moderno cuando descubre que todo está escrito, lo que le conduce a manifestar un anhelo estético del silencio, de la página en blanco (182, 183 y 184). En la novela de Monteserín todo el epílogo es una exaltación de ese anhelo: “Y con ese silencio honorable, copiado de los clásicos, plagiado de Dios, reinicié mi vida con ella, y duermo en paz. Aunque todo está contado, y aunque Refugio y yo nos enamoramos como un millón de parejas, nuestro amor había sido irreplicable; de ahí mi empeño en repetirlo” (343). Como en la obra narrativa de Vila-Matas, se replantea aquí un viejo asunto, el de la encrucijada en la que se encuentra el escritor moderno entre el anhelo de un silencio imposible (recuérdense a los *bartleby*s, de los que habla este último en *Bartleby y compañía*) y la necesidad

irreprimible de seguir infinitamente reescribiendo lo ya escrito,⁵ y al hacerlo nuestro, convertirlo en otra cosa. Es la concepción del plagio como una nueva forma de creación.

Pues bien, no de otro asunto trata otra novela también publicada en España recientemente. Se trata de *El batallón de los perdedores* (2006), de Salvador Gutiérrez Solís. Bajo el disfraz de una divertida e intrascendente novelización de la más rabiosa actualidad intelectual y política Española (se citan y parodian hasta cien escritores españoles contemporáneos, se alude a los recientes escándalos inmobiliarios o se menciona hasta a la mismísima María Teresa Campos), se oculta una inteligente novela muy atenta a esas viejas pero candentes cuestiones que siguen preocupando a los mejores novelistas del panorama literario actual. De nuevo, la ambigüedad de la obra se revela en su misma estructura fragmentaria, que indiscriminadamente mezcla ficción con múltiples noticias de actualidad, realmente procedentes de los periódicos -alguna incluso alusiva a la obra del propio Salvador Gutiérrez Solís (124)-, el acta del jurado de algún famoso premio literario, textos entresacados de páginas web, notas aclaratorias a pie de página, etc. Pero entre todo ese embrollo de textos heterogéneos, vamos descubriendo la historia de Germán Buenaventura,⁶ un padre de familia numerosa que se gana la vida organizando festejos literarios (como el protagonista de *La conferencia. El plagio sostenible*), colaborando en un periódico y dirigiendo una editorial, a las órdenes y servicio absoluto de un grotesco empresario sin escrúpulos llamado Arturo Ballesteros. La novela trata con humor el tema de las novelas escritas por encargo, los plagios, la mercantilización absoluta de la literatura, la adulteración de todos los premios, de los numerosos y vacuos tópicos que manejan críticos y lectores a la hora de juzgar un libro, de la avalancha de novelas que tratan sobre el recurrente tema de la Guerra Civil española y, en general, de todas las mezquindades del mundillo literario. El tema no es nuevo; recordemos, por ejemplo, a Vázquez Montalbán y su premiada novela *El Premio* (1996); pero Gutiérrez Solís creo que va todavía más lejos. En contra de lo que pudiera parecer a primera vista, no me parece esta novela una mera excusa o juego literario para despacharse con sus compañeros de oficio (son pocos los que no aparecen nombrados) ocultándose tras el humor y la ficción. Además de todo ello, cala hondo en cuestiones estéticas como son la eterna cuestión de la relación entre realidad y ficción, vida y literatura, o el problema de la creación en el sentido que le dio Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, y ello a través de una trama tremendamente ingeniosa.

Arturo Ballesteros, el jefe de Germán, está empeñado en ganar a toda costa el premio de novela de la ciudad de Málaga, donde desea hacerse con un prestigio con la única finalidad de poder hacer inversiones inmobiliarias. Le encarga la escritura de la novela a su hombre para todo, Germán Buenaventura. Este a su vez, en absoluta sequía literaria desde que escribiera su primera y única novela hace muchos años, se la encarga a su atolondrado primo Ramón que, a su vez, incapaz de escribir una línea propia, cuenta con la inestimable colaboración de su novia, la despampanante Bea, quien es supuestamente quien escribe la novela. Finalmente, Germán decide firmarla como propia y publicarla por su cuenta, para convertirse de una vez por todas en un novelista de éxito. Dicha novela, que al igual que la que estamos leyendo se titula *El batallón de los perdedores*, no es otra cosa que un descarado plagio del relato que escribe el protagonista de la exitosa novela de Javier Cercas (que por supuesto también aparece como personaje en la novela de Gutiérrez Solís), *Soldados de Salamina* (2001). El protagonista, Germán Buenaventura, no es consciente del plagio, que tampoco se menciona explícitamente en la novela de Gutiérrez Solís, pero no se le escapará a ningún lector que haya leído la de Cercas.

Con semejante trama, Gutiérrez Solís nos deja claro que la manera más inteligente que esta nueva generación de escritores nacidos en los años sesenta, a la que él pertenece, tiene de arreglárselas con un mercado que todavía a estas alturas sigue pidiendo, porque vende, novelas y películas sobre la Guerra Civil española, es escribiendo novelas protagonizadas por

un ambicioso, aunque mediocre y cutre, aspirante a escritor que decide escribir o plagiar -que cuando hablamos de este tema ya casi viene siendo lo mismo- una novela sobre la Guerra Civil. O, dicho de otro modo, esta nueva generación de escritores, en la que al igual podríamos incluir al plagiado Cercas que a Gutiérrez Solís, prefieren escribir una novela acerca de *cómo se escribe una novela sobre la Guerra Civil española*, que escribir una novela sobre la Guerra Civil española.⁷ Y es que, en realidad, adviértase que la novela plagiada por el protagonista de *El batallón de los perdedores*, y que aparece en esta a través de continuas alusiones intertextuales trataba a su vez del mismo asunto. Por de pronto, si *El batallón de los perdedores* de Gutiérrez Solís trata de la escritura de una novela que se titula *El batallón de los perdedores*, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas trata de la escritura de un libro que se titula *Soldados de Salamina*, y que en este caso ocupa íntegramente el capítulo central de la novela. Es decir, el planteamiento que hace Gutiérrez Solís es muy parecido al que Javier Cercas había hecho años antes en *Soldados de Salamina*, una novela sobre *cómo se hace una novela sobre la Guerra Civil española*, y no una novela sobre la Guerra Civil española como la mayor parte de sus miles de lectores creyeron.⁸ Javier Cercas, al igual que otros de los escritores citados en estas páginas, ha ido creando libro tras libro una compleja red de relaciones, en la que cada uno de sus libros remite a los demás y viceversa, de tal manera que toda su obra es una reflexión acerca del oficio de la escritura, de la distancia a veces tremenda y traumática que separa a la literatura de la vida, o de la complicada vida que ha de llevar un escritor, moviéndose por necesidad a medio camino entre esas dos realidades en principio parece que tan irreconciliables, el mundo de la literatura y el mundo real. Salvador Gutiérrez Solís encierra en un círculo más esa ya compleja estructura de círculos concéntricos que Javier Cercas está haciendo con su obra, y ha contribuido con su última novela a agrandar y complicar ese extraño espacio, convirtiendo a Javier Cercas en personaje literario de su novela y haciendo múltiples referencias a su obra. Una de ellas es, por ejemplo, la carta que al final de *El batallón de los perdedores* envía el protagonista, Germán Buenaventura, al personaje Javier Cercas, por cierto muy similar a la que uno de los personajes también llamado Javier Cercas que aparece en el relato del autor del mismo nombre “La verdad de Agamenón” le manda al otro personaje protagonista, también llamado Javier Cercas (¿otro plagio intencionado?). En resumidas cuentas, Gutiérrez Solís para transmitirnos una idea de la literatura como plagio, muy próxima a la de Monteserín, ha tenido la ingeniosa ocurrencia de que el protagonista de su novela, el mediocre Germán Buenaventura, publique como propia una novela que es, en realidad, sin él saberlo, un plagio de la “mediocre novela”, que no pasa de ser “una tesis doctoral bien escrita” (*El batallón de los perdedores* 32) del mediocre aspirante a escritor que protagoniza la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*.

La última vuelta de tuerca de este nuevo fenómeno de la narrativa contemporánea la acaba de dar el joven autor Isaac Rosa, con su novela *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), que es en realidad una reedición de su primera novela *La malamemoria* (1999), acompañada con los críticos comentarios que un “impertinente lector” ha añadido al final de cada capítulo, despachándose a gusto con todos los tópicos y cursilerías en las que cae la novela original. A través de este ingenioso juego literario, Rosa escribe una nueva novela, que ya nada tiene que ver con *La malamemoria*, absolutamente convencional desde el punto de vista formal, y sí mucho con este nuevo género de novelas que están escribiendo algunos jóvenes narradores españoles que, consciente del agotamiento literario que sufre ya el tema de la Guerra Civil, prefieren escribir novelas que tratan sobre *cómo se hace una novela sobre la Guerra Civil española*.

Que el hibridismo genérico –todos los libros mencionados rompen con las barreras genéricas, mezclando la ficción, la autobiografía, el ensayo, el artículo periodístico, la carta o la crítica literaria- se pone al servicio de una marcada voluntad de cuestionar los límites entre lo real y lo ficticio en muchas creaciones contemporáneas, es un hecho ya asimilado y

aceptado por todos. En cualquier caso, también es cierto que son varias y distintas las formas en las que la novela se desata en múltiples direcciones, rompiendo nuestro horizonte de expectativas. Conviene advertir que esa peculiar mezcla de realidad y ficción se puede producir de muy diferentes maneras y en diversos grados de complejidad e interés. Dicho de otro modo, no todas las novelas que hablan de literatura manifiestan con igual intensidad y complejidad como las analizadas hasta aquí esa tendencia al hibridismo genérico de la que venimos hablando. Lo cierto es que se escriben muchísimas novelas, de forma y estructura más o menos tradicional que, al modo de una novela histórica, nos narran una historia que se inspira en la realidad de la Historia, pero en este caso, de la Historia literaria.⁹ En ellas se mezclan elementos verídicos (o al menos respecto a la *verdad* que transmite la Historia) con otros que son fruto de la imaginación del autor. Un caso reciente de este tipo de novelas es el *Manual de literatura para caníbales* (2006), de Rafael Reig. En ella se cuenta la historia de una saga familiar española de escritores (o escritores frustrados más bien), que se remonta al siglo XIX y llega hasta la actualidad. Todos los miembros de la familia Belinchón quisieron triunfar en el mundo de la literatura y todos llegaron tarde, queriendo ser románticos, cuando ya triunfaba el Realismo, realistas, cuando ya triunfaba el Modernismo, etc. A través de las relaciones que los miembros de esta familia mantienen con el entorno cultural y literario de sus respectivas épocas, se va pasando revista a un gran número de célebres escritores de la Historia de la Literatura española de los dos últimos siglos, convertidos aquí en personajes literarios. El resultado es como una especie de manual de la literatura española reciente, escrita en clave paródica. Pero su ambigüedad o transgresión con el género de la novela no va mucho más allá que la de un título desconcertante más propio para un ensayo que para una obra de ficción.

Podríamos preguntarnos qué es lo que diferencia la *Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas, del *Manual de literatura para caníbales* de Rafael Reig (con evidentes coincidencias en el título), y por qué considero que pertenecen a especies distintas, mucho más cerca de la “plurinovela” o del hibridismo genérico la primera que la segunda. Es verdad que ambas son novelas que nos narran una historia inventada de la literatura, que ambas van acompañadas con notas a pie de página, listados bibliográficos y, la de Reig, incluso con una sección de “Ejercicios” al final de cada capítulo, como en los verdaderos manuales. Sin embargo, hay una diferencia esencial entre una y otra, y que, como ya señalaba más arriba, tiene que ver con la voz narradora. En la novela de Vila-Matas habla un yo sin identificar, escritor y hombre culto, investigador de la sociedad secreta Shandy, residente en Barcelona y, ya que nada hay que lo impida, que los lectores tendemos a identificar con el propio autor. En la de Reig nos habla un personaje llamado Benito Belinchón, el último eslabón de la saga familiar que protagoniza la novela, personaje ficticio, cuya presencia funciona a lo largo de toda la obra como hilo conductor de los hechos narrados (él está contando la historia de sus antepasados), y que impide que, en general, a lo largo de la lectura de la obra, se rompa con el tradicional pacto narrativo.¹⁰

La diferencia entre una y otra novela es que en la de Reig se dicen cosas falsas como si fueran verdad, y en la de Vila-Matas se narran hechos verdaderos como si fueran mentira, pues, como ya nos enseñó Unamuno, cuando el yo del autor habla dentro del marco de la ficción su discurso queda automáticamente evidenciado como ficción. En definitiva, creo que es sobre todo la ambigüedad que puede provocar la voz de quien habla, cuando se intuye alguna posibilidad de identificación con el propio autor, el elemento que más contribuye a que estemos ante un tipo de novela diferente e inquietante.¹¹ Diciéndolo con palabras de Vila-Matas, en estos casos estamos ante “la única construcción literaria posible [...] de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización” (*Historia* 81).

Un caso intermedio entre las dos últimas obras mencionadas, me parece la primera novela que publicó Antonio Orejudo: *Fabulosas narraciones por historias* (1996), cuyo título da ya perfecta cuenta de las intenciones del autor. Hasta que llegamos al final de la obra estamos ante algo muy similar a la novela de Reig: en este caso es una novela histórica que reconstruye el mundo literario en la España de los años veinte, en el entorno de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a través de tres personajes ficticios. Se trata de tres jóvenes residentes, gamberros y contestatarios, que se habían propuesto boicotear y desenmascarar el proyecto cultural llevado a cabo por la Residencia. Al hilo de las peripecias de estos tres jóvenes, aparecen en la novela una larga lista de escritores e intelectuales de la época que las Historias de la literatura española han situado siempre en primer orden: Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Alberto Jiménez Fraud, Moreno Villa, Federico García Lorca... La historia narrada en la novela desmiente de forma implacable la versión oficial de los hechos que siempre nos han contado y ninguno de los autores mencionados sale realmente bien parado de la obra de Orejudo. Pero su intención, como se aclara en una “Nota del autor al lector” que cierra el libro, no es “hacer pasar por historia esta fabulosa narración” (393), sino evidenciar lo fabuloso de cualquier historia, sea la que él nos cuenta (efectivamente, demasiado fabulosa y extravagante como para resultar creíble), como la que siempre nos han contado otro tipo de libros y hemos creído sin cuestionarla.

También la obra de Orejudo echa mano de ese hibridismo y fragmentación tan en boga en la actualidad (usado por Monteserín o Gutiérrez Solís), mezclando numerosos textos entresacados de otros libros, muchos de ellos inexistentes, textos supuestamente publicados en periódicos de la época, cartas que se cruzan algunos de los personajes y fragmentos narrados por un narrador omnisciente en tercera persona que sólo al final revela su identidad. Pero la novela de Orejudo, por muy fragmentaria que sea en su constitución, o por irreverentes y transgresoras que sean las fabulosas historias que cuenta acerca de los más relevantes escritores de la literatura española de entreguerras, no dejaría por ello de ser una novela histórica al uso, que como la de Rafael Reig, mezcla personajes reales con otros imaginarios, y que ubica unos hechos ficticios en un contexto histórico y cultural real y bien conocido por todos nosotros, si no fuera por el giro inesperado que da en las últimas páginas. Justo al final, descubrimos la identidad de quien nos está reconstruyendo y narrando esta historia, así como su identificación con el autor del libro que, calificado por otro personaje de “Don Escritor Frustrado”, es incorporado a la novela y convertido en personaje de ficción de manera muy unamuniana. Efectivamente, todo se desvela en una carta, de firma ilegible, que se reproduce justo al final de la novela, y en la que una mujer, que había tenido cierto protagonismo en los hechos narrados, le manifiesta al autor su disgusto al leer el manuscrito del libro, el mismo que nosotros, los lectores, estamos leyendo, por la total distorsión de la realidad que se hace en él. Con esta contundencia se expresa este personaje con respecto al autor y a la obra de la que ella, le guste o no, forma parte:

Es usted un gusano [se refiere al autor]. Mire, voy a ser muy clara: me da igual su raquíptico vocabulario; me deja indiferente esa tramposa estructura en fragmentitos, que sólo evidencia su incapacidad para sostener la tensión narrativa más de 30 cm. [...]; no me indignan sus personajes planos ni me repugnan sus situaciones inverosímiles [...]; no me importa que su novela no tenga penetración psicológica y que esté plagada de incongruencias históricas [...], no me sorprenden sus chistes malos; no me maravilla su torpeza para la descripción, de la que podría darle mil ejemplos, ni me ofende la vulgaridad de esa pornografía oportunista y zafia, producto de su mente enferma y machista, que usted incluye con aviesas intenciones comerciales. [...] Lo que no voy a pasar por alto, sin embargo, son sus mentiras, sus

blasfemias y sus injurias. [...] Normalmente las novelas utilizan personas reales con nombres imaginarios y se protegen con el consabido “cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia”; la suya, en cambio, utiliza personajes imaginarios con nombres reales. No piense que esto es una originalidad: es una indecencia, señor mío, y sobre todo un delito. (390-91)

Con todo lo dicho por su personaje, Antonio Orejudo, no sólo se cuida en salud ante las posibles críticas que una novela tan provocadora como la suya pudiera suscitar, sino que también parece dejar clara su postura respecto al género de la novela. A diferencia de lo que opina el personaje que firma la carta que parcialmente reproduzco, creo que para Antonio Orejudo lo único que no se le puede reprochar a su novela, como a ninguna otra, es que mienta. Y es que las novelas ni mienten ni dejan de mentir, y ello aunque incorporen fragmentos extraídos de libros de historia, se inspiren en un capítulo muy conocido y estudiado de nuestra historia reciente, o disfracen la voz de la narración de discurso ensayístico o autobiográfico. A primera vista pudiera parecer que la presencia en la obra de referentes reales históricos, de fragmentos documentales extraídos de libros o periódicos, o del mismo autor convertido en personaje, garantiza la veracidad y la credibilidad de la ficción, pero el efecto conseguido es el contrario. Cuando el autor es convertido en personaje, al ser nombrado en el texto, se produce una inmediata ficcionalización de todo lo demás.¹² Tal es así que ofendernos por la versión distorsionada que da de los hechos históricos no sólo está fuera de lugar sino que resulta bastante ridículo ante una novela como esta.

En conclusión...

Quisiera llamar la atención sobre la coincidencia de que todas las novelas que he mencionado en este trabajo, *París no se acaba nunca*, *La Conferencia*, *El plagio sostenible*, *El batallón de los perdedores*, *Soldados de Salamina*, *Manual de literatura para caníbales* o *Fabulosas narraciones por historias*, cuentan de algún modo historias de pobres escritores fracasados (“Don Escritor Frustrado” se le llama al autor de *Fabulosas narraciones por historias*) que buscan convertirse en escritores de éxito a toda costa. Naturalmente, cuando comencé a escribir este trabajo no me propuse analizar novelas que tuviesen ese común denominador, sino novelas en las que se rompiera voluntariamente con las barreras formales que tradicionalmente han mantenido separados géneros como la novela, la autobiografía o el ensayo, y el curioso resultado es que todas, al hacerlo, tratan el mismo asunto. Todas ellas son también novelas en las que se narra *cómo se escribe una novela* y, llamativamente, lo que todas pretenden evidenciar es que se escribe *plagiando*, volviendo a contar la misma historia de siempre, pero haciéndola nuestra al contarla. En todas las novelas analizadas, aunque de diferente modo, hay un yo que narra el problema al que se enfrenta el novelista actual respecto a las convenciones estéticas que coartan su expresividad, y al hacerlo echan mano de un discurso, o de una pluralidad de discursos, que las sitúan en las fronteras del género. De tal forma, la esencia del género de las novelas analizadas radica en poner de continuo el dedo en la llaga del problema teórico en torno a los límites del concepto de novela. En palabras de Guillén, “se trata, en el fondo, de cuestionar el concepto mismo de ficción como fundamento del arte de escribir novelas” (5).

A lo largo de mi trabajo no he dudado en ningún momento en calificar los textos analizados de “novelas”. Sin entrar en discusiones teóricas, la verdad es que sólo apreciaremos la transgresión que proponen si las leemos como novelas y si seguimos creyendo en la existencia de los géneros literarios. Nos recuerda Guillén que, por de pronto, el Ministerio de Cultura cree en los géneros literarios, a través de los premios que otorga (3). Es evidente que la mayoría de los lectores que compran un libro siguen también creyendo en

los géneros y que creen comprar una novela cuando el libro en cuestión aparece editado en el marco de determinadas colecciones editoriales, tradicionalmente especializadas en este género. Sabido es que el concepto de género no deja de ser más que una convención social, a la que se sujetan autor y lector, pero también que esa convención resulta imprescindible, incluso cuando se escribe y lee un texto que pretende romper con dicha convención.

La novela de Pepe Monteserín *La Conferencia. El plagio sostenible* se ha publicado en la colección “Desórdenes” de la editorial Lengua de Trapo, “rica en textos híbridos –ensayos narrativos en los que las ideas tienen tanta importancia como la pasión que se pone en exponerlas”, nos informa la misma editorial. Aprovecha esta la contraportada del libro para hacer alarde del hibridismo genérico del que participa esta obra, en términos de reclamo publicitario, resaltando en primer lugar el dato supuestamente atractivo de que estemos ante “la primera obra de ficción que gana un premio de ensayo”, pues efectivamente la obra de Monteserín ganó el Premio de Ensayo Juan Gil Albert. Cada vez son más, entre los editores, autores, críticos y lectores, los que reconocen sin dificultad la tradición en la que se inscriben este tipo de obras, y el mayor riesgo que podrían correr sería el hecho de que, asimilada esa tradición, adquirieran el rango de pertenecer a un género literario autónomo. Contradicción evidente, cuando estas novelas surgen precisamente como un cuestionamiento de los géneros. Si en 1985 la publicación de un libro como *Historia abreviada de la literatura portátil* era una relativa anomalía en el panorama literario español, 20 años después son ya numerosos los escritores que se inclinan por esta *minoritaria* novela, supuestamente transgresora, asociada a la diferencia, y va perdiendo así paulatinamente ese estatus tan preciado de ser producto literario al margen de los cánones oficiales.

Notas

¹ La coincidencia no se reduce a las letras españolas. Por poner tan sólo algún ejemplo extranjero, recordemos que el novelista italiano Antonio Tabucchi ha publicado un pequeño libro de naturaleza híbrida cuyo título en español es *Autobiografías ajenas* (2006).

² Aunque Claudio Guillén no cita a Italo Calvino, sí utiliza en algún momento de su artículo el término “multiplicidad”, y no en vano su concepción de la “plurinovela” tiene mucho que ver con el concepto de “multiplicidad” de Calvino y su definición de la “hipernovela”, es decir, la novela entendida como enciclopedia que se presenta como “red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo (Calvino 121).

³ Sobre el uso de la *autoficción* en la novela española contemporánea, véase el exhaustivo trabajo de Molero de la Iglesia.

⁴ Ver también p. 129. Reflexiones muy similares a esta podemos encontrar en algunas obras de Javier Cercas. En uno de los textos que recoge en el libro *Relatos reales*, leemos: “Porque casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. De hecho, máscara es lo que *persona* significa en latín y, como se dice en una de estas crónicas, dedicada precisamente a una forma peculiar del dietarismo, la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela” (7-8).

⁵ En un fragmento de la conferencia dice: “Goethe, que murió buscando más luz, dijo que, aunque todo lo bueno ya lo han pensado otros, debíamos sin embargo intentar nuevamente pensar en ello” (218).

⁶ La obra está protagonizada de nuevo por Germán Buenaventura, el “escribidor” de provincias que a su vez ya protagonizó su obra *La novela de un novelista malaleche* (1999).

⁷ Sobre este asunto puede verse también el relato de Juan Bonilla, recogido en *Basado en hechos reales*, que lleva por título “Una novela fallida”, en el que el narrador narra su incapacidad para escribir una novela (141-65).

⁸ No olvidemos que el mismo Cercas ironiza en su siguiente novela *La velocidad de la luz* (2005), y en otros textos, recogidos en los libros *Relatos reales* o *La verdad de Agamenón* (2006), acerca de la interpretación que se ha hecho de su novela y de la insólita conversión de la misma en un best-seller, porque si hubiera sido

comprensible y hasta esperable que ese segundo tipo de novela se convirtiera en un best-seller, no lo es tanto que lo haya hecho una que pertenece al primer grupo aludido.

⁹ Sobre este tipo de novelas, véase el completo trabajo de Mercedes Rodríguez Pequeño, quien las denomina “novela histórica culturalista.”

¹⁰ Sólo algunos detalles, como son la tabla de ejercicios mencionada que cierra cada capítulo, y la mención al propio escritor, Rafael Reig (308), entre los numerosos nombres de autores reales que desfilan por sus páginas, contribuyen en algunos momentos a resquebrajar los límites en los que tradicionalmente suele encerrarse el mundo de las novelas.

¹¹ Hay que advertir que el concepto de Claudio Guillén de “plurinovela” se refiere a un amplio espacio en el que cabe también otro tipo de relatos, ajenos a la ficcionalización del yo de la que vengo hablando en este trabajo. Es decir considera también como “plurinovela” obras en las que “no se cultiva la ambigüedad de la hibridación del yo ficticio con el yo real, la coquetería de los juegos con el lector desconcertado” (9). Se refiere Guillén en esta modalidad a obras como *Diario de 360°* o *Liberación* de Luis Goytisolo, o a *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina. Por mi parte, también estudié en un trabajo anterior otra forma de pluralismo en la narrativa actual en la que incluía también *Sefarad* de Muñoz Molina, junto a obras como *Sueño de Venecia* de Paloma Díaz Más o *El hombre que inventó Manhattan* de Ray Loriga. En ellas, efectivamente el pluralismo o la multiplicidad, término que utilicé en aquel artículo, desemboca en una ruptura de la linealidad y fragmentación extremas, aunque no necesariamente en ese hibridismo genérico del que venimos hablando en estas páginas.

¹² “La introducción en la novela del yo real del autor supone sobre todo, paradójicamente, una ampliación del terreno ficcional” (Guillén 5-6).

Obras citadas

- Alberca, Manuel. "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1 (1996): 9-19.
<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm>.
- Bonilla, Juan. *Basado en hechos reales*. Córdoba: Berenice, 2006.
- Calvino, Italo. "Multiplicidad". *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998: 115-138.
- Cercas, Javier. *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- . *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . *La verdad de Agamenón*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Díaz-Mas, Paloma. *El sueño de Venecia*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gómez Trueba, Teresa. "El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos". *Anales de la literatura española contemporánea* 31:1 (2006): 93-117.
- Goytisolo, Luis. *Diario de 360°*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- . *Liberación*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Guillén, Claudio. "La plurinovela". *Arbor. Ciencia, pensamiento y Cultura* 693 (septiembre 2003): 1-16.
- Gutiérrez Solís, Salvador. *La novela de un novelista malaleche*. Barcelona: DVD, 1999.
- . *El batallón de los perdedores*. Córdoba: Berenice, 2006.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang, 2000.
- Loriga, Ray. *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona: El Aleph, 2004.
- Monteserín, Pepe. *La conferencia. El plagio sostenible*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- Muñoz Molina, Antonio. *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Orejudo, Antonio. *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid: Lengua de Trapo, 1996.
- Reig, Rafael. *Manual de literatura para caníbales*. Barcelona: Debate, 2006.

-
- Rodríguez Pequeño, Mercedes. "La novela histórica culturalista". *Siglo XXI 2* (noviembre 2004): 219-38.
- Rosa, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Tabucchi, Antonio. *Autobiografías ajenas*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Recuerdos inventados. Primera antología personal*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones". En *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara, 2004: 187-209.
- . *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.