

HOLOGRAMAS

HOLOGRAMAS

Realidad y relato del siglo XXI



Teresa Gómez Trueba

Carmen Morán Rodríguez

EDICIONES TREA

Este libro se ha realizado en el marco de las actividades del Grupo de Investigación Reconocido de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Valladolid) y del proyecto de investigación «La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas» (DGICYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Colección Biblioteconomía y Administración Cultural, 302

© del texto: Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, 2017

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801. Fax: 985 303 712
<trea@trea.es>
<www.trea.es>

Corrección: Olaya González Dopazo
Cubiertas: Impreso Estudio
Impresión: Gráficas Ápel
Encuadernación: Encuastur

Depósito legal: AS 00246-2017
ISBN: 978-84-9704-987-0

Impreso en España — *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<www.conlicencia.com>; 917 021 970 / 932 720 447).

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 11 |
| 1. Reflejos de reflejos de reflejos (tomas de conciencia de la especularidad desde comienzos del siglo xx) | 19 |
| La realidad puede ser sensacional..... | 19 |
| Ver el cristal o meterse en un jardín | 22 |
| <i>Nomina nuda tenemus</i> | 25 |
| Que mi palabra sea la cosa misma | 28 |
| Liberad a las palabras (Ramón contra el simulacro de la referencialidad) | 29 |
| Adiós, viejecita encantadora | 32 |
| La traición de las imágenes..... | 33 |
| Por favor, no siga la línea..... | 35 |
| Heridas de muerte las palabras | 36 |
| Nombrar, contar, soñar acaso | 38 |
| Antinovelas, nivolas, falsas novelas... (novelas, en una palabra)..... | 40 |
| Cajas de escritura que se bifurcan | 44 |
| La sombra del realismo decimonónico es alargada | 45 |
| Espejo de gran niebla..... | 46 |
| Forastero en lengua extraña | 48 |
| Objetos narrativos no identificados..... | 49 |
| 2. Novela y siglo XXI: la <i>degeneración</i> de la especie | 53 |
| Hay vida en la frontera: híbridos, mutantes y otras especies inclasificables | 54 |
| La ambigüedad dentro y fuera de la novela | 57 |

| | |
|--|-----|
| Extraños bucles metaficcionesales | 60 |
| Sobre originales y copias. | 64 |
| Cuando el paratexto es también novela | 69 |
| Las reediciones aumentadas, una broma infinita | 76 |
| A vueltas con el manuscrito encontrado. | 79 |
| La vida como paratexto. | 82 |
| Pero ¿siguen siendo novelas? | 84 |
| | |
| 3. Todos los libros, el libro (una hoja sin revés). | 87 |
| La Biblioteca (que otros prefieren llamar Universo) | 87 |
| Todos somos Pierre Menard | 88 |
| Escriben el Libro. Lo llaman <i>fanfiction</i> | 90 |
| Teoría y casuística de la <i>fanfiction</i> | 91 |
| Usted también lee <i>fanfiction</i> (y no lo sabe) | 93 |
| Cuando haces <i>pop</i> | 95 |
| Los discípulos de Víctor Goti y la literatura postraumática. | 97 |
| El libro de arena. | 100 |
| | |
| 4. Novela y memoria (RAM) | 105 |
| Realidad y ficción (<i>ceci n'est pas réalité et fiction</i>) | 105 |
| No diga ficción/no ficción: diga discurso/realidad. | 107 |
| De la novela histórica a la metaficción historiográfica | 109 |
| Y de la memoria histórica a los falsos recuerdos. | 112 |
| <i>Guerracivilandia en ruinas</i> : un subgénero de la novela histórica española bajo sospecha | 118 |
| Una mera cuestión de escalas | 122 |
| La Historia en directo | 125 |
| Mire a cámara, por favor: DeLillo/Cercas | 129 |
| El pasado abolido por la tecnología | 137 |
| Cuando el pasado nos alcance/el futuro era esto: Cercas/Vilas | 140 |

| | |
|--|-----|
| 5. (Falsos) documentales e historias verdaderas | 149 |
| Vemos documentales | 149 |
| Películas vs. documentales y novelas vs. ¿novelas? | 150 |
| El malestar y la impostura | 151 |
| Antes del mockumental ya había mockumentales | 153 |
| Falsos positivos | 155 |
| La mano que empuña la cámara, la mano que escribe el texto | 156 |
| | |
| 6. El desierto de lo real, todo incluido | 159 |
| Castilla <i>reloaded</i> | 159 |
| <i>No place like home</i> | 161 |
| Emocíonese <i>aquí</i> | 165 |
| Ciudadanos de un (no) lugar llamado mundo | 171 |
| Somos autonautas de las cosmopistas | 179 |
| La Realidad [®] | 181 |
| <i>Apocalypse. Just. Right. Now</i> | 187 |
| Alabanza de aldea (<i>Village people</i>) | 192 |
| Un entorno a su medida (la intimidad también es un no lugar) | 196 |
| El gran teatro, el gran plató, el gran <i>software</i> del mundo | 199 |
| | |
| 7. Sobre fragmentarismos, rizomas y pangea | 205 |
| Advenimiento y caída del hipertexto | 205 |
| El hipertexto antes de la tecnología: la consolidación de un canon de absoluta vigencia | 209 |
| Los retrocesos a la Galaxia Gutenberg | 212 |
| La búsqueda de la multiplicidad en el libro impreso o los «falsos hipertextos» | 215 |
| Hacia una multiplicidad extrema | 217 |
| Puzles narrativos sin instrucciones de uso | 219 |
| Cambios de enfoque, relatos multiplicados | 222 |
| El relato de los relatos que se bifurcan | 225 |

| | |
|---|------------|
| Relatos marcos y relatos enmarcados | 227 |
| Del <i>cut-up</i> al <i>cut & paste</i> | 229 |
| Novelas fragmentarias y libros de microrrelatos: el todo y las partes | 234 |
| Se reaviva una vieja polémica. | 238 |
| Entonces, ¿hay algo nuevo bajo el sol? | 242 |
| 8. Experimentos multimedia, pastiches intermediáticos. | 245 |
| La novela en las redes o las redes en la novela. | 246 |
| La novela y los medios: el caso <i>Alba Cromm</i> | 251 |
| Los novelistas y la televisión: pasión por las series | 253 |
| Intertextualidad, <i>remakes</i> o <i>merchandising</i> : la larga sombra de <i>Lost</i> | 259 |
| El falso guion televisivo o los fenómenos de remediación. | 263 |
| La novela <i>con</i> documental y la novela <i>como</i> documental | 267 |
| (Falsos) libros ilustrados. | 273 |
| La fotografía, un dudoso certificado de existencia real. | 276 |
| Capturas de pantallas y confusión entre la copia y su modelo | 281 |
| La realidad pixelada | 284 |
| Las tecnologías como estética, no como cosmética | 288 |
| Epílogo. Hay otros mundos, pero también los decora Ikea | 291 |
| Bibliografía citada | 295 |

Introducción

En el año 2002 dos entonces jóvenes profesoras de la Universidad de Valladolid viajaron con una beca a Bolivia para impartir unas clases en la Universidad de La Paz. Una vez allí decidieron aprovechar su viaje para conocer mejor el país y sus inmediaciones. Tras unos días de turismo por la ciudad de Cuzco y Machu Picchu, regresaron a Bolivia en un destartalado autobús, hasta arriba de población local y literalmente cargado de animales de granja y sacos de comida. *Too much of* color local para dos especímenes de campus universitario que ni siquiera habían ido nunca de erasmus. Las dos profesoras empezaban a interesarse por entonces en los experimentos de literatura electrónica que tan populares se estaban haciendo por aquellos años y, de paso, por los antecedentes literarios de la literatura hipertextual. La intención de una de ellas era aprovechar las larguísimas horas del incómodo viaje que tenía por delante para leer la famosa novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, que llevaba en su maleta en la edición de Siruela de 1999. Ya sentada en el exótico autobús, descubrió entonces, con sorpresa y temor a partes iguales, que en el asiento contiguo viajaba una joven italiana, al igual que ella con obvio aspecto de ser turista universitaria, que estaba leyendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ambas se miraron sorprendidas cuando descubrieron la extraña coincidencia, pero ninguna de las dos se atrevió a decir una palabra. Ambas volvieron a sumergirse en su lectura, y no hubo nada.

La anécdota descrita es fruto de los siempre imprevisibles caprichos del azar, pero las dos profesoras de la Universidad de Valladolid, seguramente condicionadas por las lecturas que hacían entonces, la vivieron con una especial sensación de vértigo ante la evidente plasmación que suponía de la vieja idea literaria y artística de la especularidad. En numerosas ocasiones y a numerosas personas les han contado esa anécdota, quizás tal como sucedió o quizá convertida en un recuerdo falseado por la insistente y recurrente rememoración del mismo. Y han comprobado también que siempre que la cuentan el interlocutor sonríe ante la evidencia del consabido tópico de que en ocasiones «la realidad supera a la ficción». Hoy ven claro que también la referida anécdota podría ser interpretada en sentido inverso: la ficción modela nuestra percepción de la realidad.

Nuestro ensayo pretende ser una reflexión sobre cómo la noción de la especularidad o *mise en abyme* preside nuestro tiempo, imponiendo su signo sobre nuestras producciones filosóficas, artísticas, cinematográficas, literarias..., en definitiva, sobre nuestra manera de estar en el mundo. Esta noción puede manifestarse con una intensidad que oscila entre la fuerte conciencia y la vaga impresión de especularidad, pero se encuentra en todas partes. Más aún: modela sensibilidades más proclives a hallarla —o proyectarla— donde quiera que miran. El pasado puede releerse entonces especularmente, y hoy nos interesarán de un modo especial aquellos autores y aquellas obras que, proponiendo estructuras en abismo, ofrezcan al receptor actual inusitadas afinidades con su propia idea del mundo y de la cultura: *Las mil y una noches*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, *Las meninas*, la pintura flamenca de espejos, Unamuno, por supuesto, Borges...

Los conceptos de *simulacro* (Baudrillard), *sociedad del espectáculo* (Debord) o *illusio* (Bourdieu), concebidos desde distintas perspectivas y con intenciones diferentes, comparten una evidente motivación semántica que remite a esa especularidad radical que las proliferantes metarreferencias de nuestro tiempo acusan obsesivamente. Nuestro mundo actual se nos aparece de continuo fuertemente ficcionalizado (la realidad supera a la ficción o, más bien, *es ficción*), como utopía/distopía cumplida, absoluta, sin progresión posible, que ha tocado el fin de la historia anunciado por Fukuyama (o, en un sentido menos optimista, el *no future* que gritaron los punks). Se ha consumado, pues, el crimen perfecto profetizado por Baudrillard (2000). Vivimos en la caverna, en el holograma, pero ahora, además, *lo sabemos*, y eso deja fuera de nuestro alcance la inocencia de aspirar a la progresión histórica, que queda en suspenso con la concepción relativa del tiempo.

Ni siquiera la ciencia escapa de esta impronta. Algunos físicos teóricos recuperan el viejo mito platónico de la caverna como una lúcida intuición de la hipótesis que ellos exponen y argumentan científicamente de que nuestro mundo tridimensional se originó a partir de un agujero negro en un mundo tetradimensional; así, el universo que percibimos como «absoluto» es, en realidad, el holograma en tres dimensiones de un universo matricial en cuatro dimensiones. Por fantástica y literaria que esta teoría pueda parecer, importantes nombres del ámbito de la física cuántica la refrendan (Afshordi, Mann, Pourhasan). Y eso no es todo: dejando de lado el origen del universo y la posibilidad de que este no sea sino el reflejo imperfecto —el simulacro, el holograma— de otro universo (sobre cuyo origen y calidad matricial o especular podríamos, por supuesto, preguntarnos), otras teorías científicas apuntan a la posibilidad de una reduplicación infinita: así la teoría de cuerdas, de los universos múltiples (Everett), de los senderos que se bifurcan.

Junto a esta inquietante ruta tomada por la física teórica a lo largo del siglo xx, uno de los hechos cruciales en la asunción de la idea especular de la existencia —que

contaba ya con una larga tradición— es que los avances de la técnica permitan reproducirlo todo: el arte, la voz, el yo (mediante los avatares digitales), tal y como de manera clarividente anunció Walter Benjamin. Holográficamente, el mundo se reduplica en imágenes y pantallas (ese mundo que es, probablemente, holograma tridimensional de un mundo en cuatro dimensiones). Acuciado por las copias y por la grave sospecha de ser él mismo una copia más, el sujeto —sobre el que antaño, con Descartes, descansó la propia existencia del mundo— se atomiza, en mosaicos de hiperrealidad, o se diluye en una identidad líquida (Bauman). El consumo (de bienes materiales, pero también de emociones, como ha visto Fernández Porta, 2010) le dota de una ilusoria entidad, al revestir lo que posiblemente no sea sino vacío (Lipovetsky, 2003). En este contexto, la publicidad cobra un sentido mucho mayor del que quisiéramos darle: en consonancia con la dinámica especular y matricial, no es ya, como en principio se pretendía, un discurso propagandístico sobre un objeto, sino un objeto deseable en sí mismo, un simulacro que sustituye y borra aquello que anuncia.

Si la física y la filosofía proponen sus hipótesis no falseables, pero desafiantes, la cultura popular, las artes y la literatura ofrecen sus propias explicaciones alógicas, literalmente *mitos* de nuestro tiempo. La idea de especularidad se encuentra, como apuntábamos, en ámbitos muy diversos, y permea desde los discursos filosóficos y científicos más especializados hasta las más accesibles muestras de la cultura popular. La seducción de lo especular encontró, por ejemplo, en la ciencia ficción de los años sesenta un venero extraordinariamente fértil. En esta, los juegos escherianos eran tan frecuentes que Robert Heinlein propone releer las siglas SF no como *science fiction*, sino como *speculative fiction*. Ya no se trataba de escribir historias más o menos disparatadas que implicasen estafalarios o meritorios dispositivos mecánicos, sino de indagar sobre nuestro lugar en el cosmos y sobre la naturaleza del propio cosmos, que a menudo se revelará simulacro: así, por ejemplo, en el relato de George Henry Smith «En el imagikon» (1966) o en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick. Pero si el género de la ciencia ficción ha tratado insistentemente el asunto en sus momentos de esplendor, ha sido sobre todo en las últimas décadas cuando este permea sin cesar todo tipo de manifestaciones culturales, ya no necesariamente adscritas a este género: el alcance y la popularidad de obras como *Blade Runner* (1982), *El show de Truman* (1998), *Matrix* (1999-2003), *El sexto sentido* (1999), *Los otros* (2001), *eXistenZ* (1999), pero también del célebre videojuego de los Simpson (en que estos descubren ser personajes de un videojuego jugado por los personajes de un videojuego... jugado por un Dios que a su vez...), dan buena cuenta de ello. Y no olvidemos tampoco que un movimiento como el *street art* acostumbra a decorar nuestras calles con ingeniosos trampantojos que no hacen sino dar cuenta de esa misma idea de especularidad.



Evidentemente, no es ajena a esta noción de reduplicación —de simulacro— la problematización del lenguaje, la conciencia de que precisamente nuestro lenguaje no es un reflejo límpido del mundo, sino más bien un código mental que *crea* el mundo y lo proyecta. Desde finales del siglo xx, sucesivas concepciones filosóficas han llamado la atención sobre el carácter arbitrario del signo lingüístico (Saussure), la reducción de gran parte de la filosofía a juegos verbales (Wittgenstein), la falta de correspondencia entre la palabra y la cosa (Foucault), la construcción lingüística de nuestro propio inconsciente (Lacan). Las consecuencias son una poética de la lucha por el sentido de la palabra (Juan Ramón Jiménez), una poética de la inefabilidad y el silencio (Pound, T. S. Eliot) que a veces cobra, paradójicamente, una forma logorreica (Gómez de la Serna), un intento por encontrar en otros lenguajes (en otros medios) lo que las palabras ya no expresan de manera fiable, la asunción de las formas más estereotipadas del lenguaje como expresión poética (en los setenta, los novísimos y la publicidad, también en la actualidad los autores que recurren a clichés y al lenguaje comercial), e incluso, directamente, la ventriloquía intertextual, que parte de que toda voz es un eco (un reflejo sonoro) y toda escritura un palimpsesto (que repite y reduplica una escritura previa): toda palabra, toda frase, toda obra, es una cita de algo que alguien ha dicho ya (Vila-Matas). La recurrencia tan frecuente en el discurso académico, tal como el nuestro, al uso de *cursivas* frente a redondas no

es más que otra versión de la misma conciencia especular que habita en las mismas entrañas del lenguaje.

Nuestro lenguaje es lineal, sucesivo, y la escritura no hace otra cosa que reforzar su linealidad; el hombre moderno, hijo de la imprenta, interioriza el modelo espacial de la página y la tipografía impresa, y lo adopta como plantilla a través de la cual «lee» el mundo (en realidad, recordemos que nuestra percepción del mundo ya estaba codificada por nuestro lenguaje, lineal, pero no de una manera literalmente tan visible como lo será desde que quede gráficamente fijado mediante la impresión). Esta discursividad verbal lineal se siente como natural, y solo desde el siglo xx se repensará como un hándicap, un condicionante, una limitación. Su reflejo era una narrativa también lineal: la narrativa aristotélica, que ahorma los sucesos arbitrarios engarzándolos mediante la causalidad y que acomoda lo simultáneo en la cadena planteamiento-nudo-desenlace (recuérdense los problemas que a un lego como Bernal Díaz del Castillo le plantea la linealidad del discurso cuando trata de dar cuenta de sucesos simultáneos, de describir sin dejar de narrar, etc.). A lo largo de todo el siglo xx —aunque no faltan interesantes precedentes— se exploran con creciente afán las formas no lineales de narración. Belén Gache, quien enumera y describe numerosas manifestaciones de esa búsqueda, lo explica muy bien:

Los modelos hegemónicos adoptados durante la modernidad fueron construyendo también un particular concepto de autor, de lector y de obra. Las palabras, según la concepción ontologista y sustancialista de la Edad Moderna, referían el mundo de forma transparente. Las narrativas parecían surgir de una voz coherente, unificadora y dadora de sentido. Hoy, en cambio, se tiende a concebir el lenguaje como instancia opaca y autorreferente y, en todo caso, como signo únicamente de otros signos. Las nociones de conciencia, sujeto e individuo son, por su parte, reemplazadas por una relación de textos entre sí [...] Hoy se hace necesaria la revisión de los conceptos de escritura y de literatura y también del concepto mismo de libro (Gache, 2006: 249).

Si la novela desde su origen no ha pretendido otra cosa que reflejar el mundo, hoy —en los albores del siglo xxi— nuestras novelas tienen necesariamente que reflejar un mundo que se sabe tan solo un reflejo. El referente de la novela, «lo real», ha desdibujado sus perfiles de manera aterradora, mostrándose a nuestros ojos como copia, construida a escala 1:1, de una realidad que, si suponíamos auténtica, sabemos que ya hemos perdido irremediablemente. Y cuando la misma realidad desvela su condición de ficción de manera tan evidente como lo hace en nuestros días, la forma de representación que poseíamos para dar cuenta de ella (la novela) ya no puede seguir conservando su tradicional estatus de mundo cerrado de ficción. Es ahí cuando la novela se *degenera*, se desata, se fragmenta, se vuelve líquida, porosa, se hace «falsa

novela». Y lo hará de múltiples maneras. Con mucha frecuencia, introduciendo escurridizas estrategias metarreferenciales en el discurso, a partir de las cuales, por ejemplo, el narrador o el proceso de narración se convierten en lo narrado o el paratexto se convierte en texto. En otras ocasiones, lanzando una pedrada que resquebraje la límpida superficie y mirando los fragmentos, o el azogue que los unía. El fragmentarismo extremo de gran parte de la narrativa literaria y cinematográfica de nuestros días se revelará así como discurso más realista y convincente dado que elimina la artificiosidad, el simulacro, de un discurso lineal. Asimismo, a menudo se refuerza dicho fragmentarismo insertando en el lenguaje verbal elementos no verbales (fotos, enlaces, mapas), dando así lugar a obras aparentemente intermediales que utilizan también su naturaleza híbrida para intensificar su dimensión especular. De una u otra manera, numerosas ficciones de nuestro tiempo nos obligan a replantearnos la misma noción de obra literaria, orientándola hacia modelos no deudores de la obra cerrada y única (solidaria de instancias como el autor y la memorabilidad). Como tantos novelistas actuales se esfuerzan por recordarnos, parece ser la hora de la obra abierta, de la literatura expandida más allá de sus propios límites. Y un fenómeno de máxima actualidad, como el de las *fanfictions* (y muy especialmente la conclusión hacia la que nos conduce: que toda la literatura es *fanfiction*), no hace sino recordárnoslo.

La conciencia de que la linealidad del discurso es una propiedad humana y no un fenómeno del universo ha tenido, como puede verse, consecuencias sobre la novela, pero no menores han sido las que ha tenido sobre un tipo de discurso que se percibía como privilegiado: la Historia. De nuevo aquí no faltan las voces que tempranamente nos advirtieron de ello (Cervantes, sobre todo) y, muchos años después, quien lo enunciara teóricamente (Hayden White). La misma reflexión se encuentra, sin embargo, en narradores como Javier Cercas o Manuel Vilas a la hora de afrontar la narración de la historia reciente de España, y está en el trasfondo de los documentales y *mockumentales* (o falsos documentales) de las últimas décadas. Esta quiebra de la confianza en el lenguaje como reflejo y expresión fiel del mundo, de la causalidad como ley natural y del relato lineal como testimonio límpido del devenir se asocian tanto a la disolución del sujeto cartesiano (tocado de muerte desde Nietzsche, según atestigua la proliferación de heterónimos y juegos de identidad desde principios del xx) como a la sustitución del tiempo newtoniano, lineal, por el tiempo relativo enunciado por Einstein. La novela actual —lean o no a Einstein los novelistas, y en ocasiones sí lo leen— no permanece ajena a esto, como prueban los juegos metarreferenciales, la autoficción, la fuerte toma de conciencia de la Historia como constructo discursivo... Otro tanto cabría decir del cine, donde los límites entre «película» y «documental» son un terreno fecundo para la realización de obras que, a la postre, demuestran la precariedad de las «propiedades» del discurso de las que habitualmente nos fiamos para clasificar una obra como ficción o no ficción. La atención a esos terrenos movedi-

zos de indeterminación genérica en el medio audiovisual nos ayudará especialmente a entender lo que, al mismo tiempo y de similar manera, está pasando en la literatura. Y si el cronotopo temporal ha sido objeto de reflexión y cuestionamiento en tantas ficciones contemporáneas, no menos atención ha recibido el del espacio, proliferando en las mismas los escenarios falsos y de atrezo que se proponen poner en evidencia su condición de «no lugares», de meros simulacros de este lugar llamado mundo. En fin, el principal objetivo de nuestro ensayo recaerá en el análisis (a nivel tanto temático como estructural o discursivo) de los frecuentes *híbridos*, *mutantes* y otras especies inclasificables que transitan por la última narrativa española, echando mano de alguno u otro de los procedimientos y temas comentados.

Gran parte de estos juegos espectaculares se remontan, en su referencia primordial, a Cervantes. Lo cierto es que muchas de las estrategias discursivas analizadas en este libro probarán que el *Quijote* se ofrece a una lectura actual que conecta plenamente con nuestro temblor metaliterario —que no es sino un temblor metaexistencial— y con la sugestión o la certeza de que la escritura es el reflejo de un reflejo a cuya realidad última no tenemos acceso cabal, como no tenemos argumento alguno para otorgar a algunos de esos reflejos —de esos escritos— un crédito especial. Es por ello por lo que a lo largo de nuestro ensayo (y muy especialmente en el capítulo primero) intentaremos inscribir todos esos artefactos narrativos en una tradición que, remontándose al *Quijote* y consolidándose a través de tantísimas obras (artísticas, literarias, audiovisuales) de las vanguardias experimentales, nos habla del problema de la representación de la realidad.

Todas las novelas analizadas en este libro se empeñan en recordarnos la inestabilidad del propio concepto de «novela» y, a la postre, la inestabilidad del propio concepto de lo real. Todas, sin duda, encaminan su mensaje hacia un planteamiento metarreferencial, invitándonos a reflexionar acerca de su capacidad para dar cuenta de la complejidad de un mundo cuyos perfiles se nos revelan difusos. Ahora bien, si la proliferación de las etiquetas *metarreferencial*, *metaficcional*, *autoficcional*, *intermedial*, *transmedial*, etc. evidencia la intensidad con que esta noción está presente, a veces también nos aboca al riesgo de trivializarla o enmascararla, interpretando como tendencia o moda literaria y artística, o como fenómenos aislados, lo que más bien corresponde a una manera de ver el mundo tras el desengaño relativista. Nuestra intención a la hora de inscribir las propuestas literarias de autores españoles recientes, con los que ejemplificamos en este libro (Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Alberto Olmos, Jorge Carrión, Mercedes Cebrián...), en una tradición de origen remoto, lejos de pretender restar originalidad a sus propuestas, se propone poner en evidencia su relevancia. Una relevancia que precisamente se desprende de su completa conexión con una tradición artística (la autorreferencial) de absoluta actualidad.

Pero aun inscribiéndose en una tradición reconocible, resulta también evidente que en nuestro siglo el juego de espejos (ya casi siempre en versión juego de pantallas) parece estar más vigente que nunca. Creemos que el llamativo incremento de este tipo de artefactos narrativos en el siglo XXI no es meramente casual y, mucho menos, anecdótico. Más bien nos parece que este tipo de estructuras se ponen al servicio de un determinado mensaje, de una especie de *Zeitgeist* o espíritu de nuestra época. Ese mensaje tiene que ver con el deseo de constatar cierto sentimiento de irrealidad en el que el ser humano vive instalado desde hace décadas, pero que se ha visto sin duda muy incrementado desde que las nuevas tecnologías (Internet, telecomunicaciones, televisión, videojuegos, etc.), los nuevos espacios (los «no lugares» de la posmodernidad) o las nuevas *ficciones* propias del mundo global (la política, la publicidad, el turismo...) llenan buena parte de nuestras vidas cotidianas. Las obras que vamos a analizar parecen querer desenmascarar (a veces con indignación y otras muchas con fascinación) el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro, de mundo falso, de espectáculo, de artificio, de escenario construido dentro de las mismas entrañas del mundo que, todavía hoy, deseamos suponer real.

Reflejos de reflejos de reflejos (tomas de conciencia de la especularidad desde comienzos del siglo xx)

Desde finales del siglo XIX, distintas teorías procedentes de ámbitos del conocimiento diferentes, con intereses y aplicaciones muy diversas, coinciden sin embargo en cuestionar y problematizar: 1) la posibilidad de expresión y comunicación de la realidad, sea verbal o iconográfica, 2) la percepción de la realidad, y 3) la existencia de la realidad misma. Aunque, en realidad, el orden fue más bien el contrario...

LA REALIDAD PUEDE SER SENSACIONAL

En la segunda mitad del siglo XIX comienzan a abrirse grietas en el gran edificio del positivismo, cuya influencia extraordinaria había rebasado el ámbito de la ciencia para extenderse a las artes y a la literatura. Y es desde el mismo interior de las ciencias positivas desde donde surgen nuevas teorías que cuestionarán precisamente las realidades empíricas y la causalidad como motor de relación lógica entre ellas. De hecho, Ernst Mach (1838-1916), a quien se cita a veces como uno de los filósofos fundamentales del positivismo, y que era matemático y físico, advierte en *Analyse der Empfindungen* [Análisis de las sensaciones] que nuestras percepciones —aun las que consideramos más objetivas— no prueban en absoluto la existencia del mundo real, pues todo cuanto tenemos es un haz de impresiones espaciotemporales que configuran lo que ilusoriamente llamamos *objeto*: «Las supuestas unidades llamadas “cuerpos” solo son connotaciones auxiliares para la orientación del momento y para determinados fines prácticos (para asir las cosas y para precavernos del dolor, etc.)» (Mach, 1987: 12).

Estas teorías científicas tendrían una influencia fundamental en la filosofía, las artes plásticas y en la literatura de la época, y su impronta sobre las artes y las letras perdura en la actualidad. En una entrevista reciente afirmaba Robert Coover: «La literatura moderna estaba básicamente influida por el psicoanálisis, Freud, todo eso. De ahí el asunto del flujo de la conciencia. La literatura posmoderna, en cambio, estaba influida por la física. Las partículas. Lo fragmentario» (Fernández, 2016). Su argumentación

es sugestiva, desde luego, y solo añadiríamos una matización, ya que él sitúa el tránsito de una a otra en los años sesenta, y creemos que la génesis se produce antes: su germen está en los últimos años del siglo XIX, y su huella en el arte y la literatura se percibe ya en las vanguardias de comienzos del XX.

La obra de Mach y sus investigaciones en campos como la psicología, la fisiología y la óptica¹ gozaron de amplia difusión en Alemania durante los últimos años del XIX y los primeros del XX, y fueron determinantes en la escuela de la Gestalt, tan influyente en un movimiento pictórico como el puntillismo: no es la búsqueda de la originalidad ni de un efecto decorativo lo que mueve a Seurat y sus seguidores a llenar de puntos sus telas, sino teorías de la percepción de Mach y la Gestalt según las cuales no hay realidad-en-sí, sino captación de relaciones entre elementos; por ejemplo, entre puntos de color, por eso Seurat no pinta «cosas», sino puntos que nos producen el efecto de ser cosas. Aunque Mach se mantuvo renuente ante la mecánica cuántica, sus teorías fueron decisivas para su desarrollo, que se inicia precisamente en estos años, y cuya influencia no deja de sentirse en el arte: en última instancia, lo que hace Seurat se parece bastante a pintar átomos; por lo que respecta a Kandinsky, fue muy explícito al manifestar el impacto que las teorías atómicas habían tenido en él: «En mi alma, la desintegración del átomo era lo mismo que la desintegración del mundo entero» (Kandinsky, 2002: 103). La célebre afirmación del *Manifiesto socialista* —«Todo lo que era sólido se desvanece en el aire»— nunca había sido tan cierta.

Como ha señalado López García, la obra de Mach también debió de influir decisivamente en la negación del objeto real como motivo pictórico que lleva a cabo Kandinsky, y que le conduce —no solo a él, en realidad— a la abstracción (aunque Kandinsky prefería llamar a su arte concreto y no abstracto): «Si se acepta el postulado de Mach de que cada ente percibido es una combinación de determinados factores sensoriales, temporales y espaciales, es de esperar que la atención se desplace a los elementos constituyentes de la percepción en sí mismos, en especial aquellos fenómenos relacionados con los sentidos más desarrollados por los humanos, como son los colores, la luz y el sonido» (López García, 37). Términos como «vibración», «resonancia» o «impresión», que aparecen profusamente en los textos de Kandinsky, traducen las ideas machianas sobre la dinámica de ondas.

El rechazo del objeto como motivo artístico y de la representación como finalidad de la pintura nadie lo practica en sus obras ni lo enuncia tan claramente en sus escritos

¹ Los avances en el campo de la óptica fisiológica durante el siglo XIX fueron cruciales en el cuestionamiento de la percepción y de la realidad, concepto este último muy vinculado con el sentido de la vista. Edmond Cros (2011) ha demostrado el impacto de estas investigaciones en Freud o Saussure y en el arte abstracto; creemos que no estaría de más añadir a Ortega, quien en *Adán en el paraíso* (1910) o *La deshumanización del arte* (1924) da muestras de estar muy atento a las investigaciones sobre el nervio óptico realizadas por diversos científicos entre los que se cuenta Ramón y Cajal.

como Kandinsky, que en 1913 afirma «el objeto perjudicaba mis cuadros» (Kandinsky, 110), y que rechazará incluso los títulos que induzcan a identificar la pintura con motivos reconocibles: «Nada resultaría más falso que rotular este cuadro con un título que supusiera la descripción de un hecho» (Kandinsky, 136). Pero, como decimos, no fue el primero ni el único en expresarlo. Un precedente fundamental era Cézanne, que no había eliminado el motivo, pero había tratado de pintar no *las cosas*, sino *cómo vemos las cosas*. En Múnich coincidirá Kandinsky con los artistas de la *Jugendstil* —la versión alemana del *Art Nouveau*—, que a buen seguro conocían también la obra de Mach, y entre quienes se cuenta el arquitecto y diseñador August Endell. Este, en un escrito de 1896, sentenciaba: «No hay un error mayor que creer que la representación detallada de la naturaleza es arte» (cit. en Düchting, 13). El propio Endell, Hermann Obrist o el discípulo de este, Hans Schmithals, y otros artistas de la *Jugendstil* habían iniciado ya la aventura del arte abstracto poco antes que Kandinsky con obras en que lo figurativo desaparece, pero cuya apariencia decorativa rechazará el pintor ruso, entendiendo que la apuesta por liberar al arte de la representatividad se queda en estas obras en un ejercicio banal (Bernal Rivera, *El arte como acontecimiento*, 75-76).

Es célebre la reflexión que suscitó en Kandinsky la contemplación de uno de los cuadros de la serie de los «Almiares» o montones de heno de Monet:

Antes yo solo conocía el arte realista, y más aún, exclusivamente el de los autores rusos; solía permanecer largamente contemplando la mano de Franz Liszt en el retrato pintado por Repin y otras obras por ese estilo. Y de pronto, por primera vez, veía un cuadro. Por el catálogo me enteré de que se trataba de una parva. No conseguí en modo alguno reconocerla. Y no reconocerla me resultó penoso. Me parecía asimismo que el pintor no tenía derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía confusamente que en el cuadro faltaba el objeto. Y hube de advertir con asombro y turbación que el cuadro no solamente se adueñaba de uno, sino que además dejaba impresa en la conciencia una marca indeleble, y que en los momentos más inesperados lo veía uno flotar ante sus ojos con sus menores detalles. Para mí, todo eso era muy confuso, y no fui capaz de sacar las conclusiones elementales de tal experiencia. Pero lo que advertí con perfecta claridad era el vigor insospechado de la paleta del pintor, vigor que hasta entonces se me había ocultado y que iba más allá de todos mis sueños. La pintura adquiriría aquí una fuerza y brillo fabulosos, pero, también de manera inconsciente, el objeto, como elemento indispensable del cuadro, quedaba rebajado (Kandinsky, 102).

En adelante, el arte contemporáneo manifestará repetidamente esta preocupación por que la obra de arte no sea la reproducción de una realidad, ni la representación de una realidad, ni el discurso sobre una realidad, ni el reflejo de una realidad, sino una realidad en sí misma.

VER EL CRISTAL O METERSE EN UN JARDÍN

El texto de Kandinsky que acabamos de citar data de 1913; once años después, en *La deshumanización del arte*, Ortega ilustrará su aserto de que empatía y fruición estética son incompatibles mediante un símil que apunta hacia lo mismo:

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal, menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes. [...]

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su visión al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida (Ortega, 2005: 50-51).

Ortega ejemplifica con el retrato ecuestre de Carlos V pintado por Tiziano, advirtiéndole que para apreciarlo como obra de arte «es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver solo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro» (Ortega, 2005: 51).

Como la anécdota relatada por Kandinsky, los ejemplos de Ortega advierten que ante el arte figurativo se corre el riesgo de que el arte quede supeditado o eclipsado por el motivo, reducido por tanto a reproducción, representación, discurso, reflejo. Dado que la pintura figurativa juega con dos dimensiones para representar una realidad de tres dimensiones, la representación es auténticamente especular —valdría decir también *holográfica*. Maurice Denis había advertido a aquellos inocentes que aún pensaban que la pintura «realista» lo era de veras: «Recordad que un cuadro, sea un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta por una serie de colores dispuestos de una manera determinada» (cit. en Gompertz, 2013: 112). (Esa manera determinada implicaba, por cierto, multitud de «trucos» que producen un efecto de «realismo», pero que no son fieles a la realidad en modo alguno).

Para ser justos, no faltan ejemplos que demuestran que, a lo largo de la Historia, algunos habían descubierto el trampantojo, el espejismo. Baudrillard ha escrito sobre

ello con su habitual agudeza en *El crimen perfecto*, cuando plantea la pintura como una más de las manifestaciones de la «suplantación de lo real por el signo de lo real» (1987: 7), y advierte —ejemplificando con el *studiolo* de Federico de Montefeltre en el Palacio Ducal de Urbino:

En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. Pues la tercera dimensión, la de la prospectiva, es también la dimensión de la mala conciencia del signo para con la realidad y toda la pintura desde el Renacimiento está podrida de esta mala conciencia (Baudrillard, 1978: 30).

Ya los pintores flamencos del siglo xv acusaban esa mala conciencia e integraban en su propia obra la denuncia del simulacro, con trucos visuales tan asombrosos como el espejo del matrimonio Arnolfini, en el retrato de Jan van Eyck. Pero es en *Las meninas* de Velázquez donde esa mala conciencia de la pintura por encerrar tres dimensiones en dos mediante trucos visuales se expresa de manera más compleja.

Porque —como Foucault describió maravillosamente en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*— los espejos de la pintura flamenca reduplicaban lo que aparecía pintado en la tela, en primer plano —por ejemplo, la espalda del matrimonio Arnolfini—, y acentuaban así la ilusión tridimensional (pero también manifestaban su naturaleza ilusoria); mientras que Velázquez pintará al fondo de su tabla un espejo que «no dice nada de lo que ya se ha dicho» (Foucault, 17), que no refleja nada del falso espacio tridimensional pintado en *Las meninas* (recordemos: esa tela plana con colores), sino que refleja lo que está más allá —más acá— de la escena bidimensional, en la auténtica tercera dimensión, involucrando nuestro espacio. Se produce así una paradoja, una metalepsis, ya que en el más acá, en el lugar que ocuparía lo que se refleja en el espejo, quienes estamos somos nosotros, pero en la imagen que devuelve el azogue reconocemos los rostros desvaídos de Felipe IV y Mariana de Austria, y no los nuestros. Lo que sucede es que Velázquez, barroco al fin y al cabo, ha pintado un instante —un reflejo— que nunca volverá a repetirse: nunca más los rostros de los reyes volverán a reflejarse en el espejo, aunque lo hacen eternamente en el cuadro. Tampoco nosotros miraremos dos veces el cuadro de la misma manera: al revés que en el aforismo heracliteano, el cuadro permanece, pero nosotros nunca somos los mismos. El complejísimo juego desplegado por el cuadro de Velázquez —remitimos de nuevo a Foucault— desafía su bidimensionalidad, pero siempre desde sus dos dimensiones: se trata (como diría Denis) de un cuadro pintado sobre un lienzo formado por tres franjas cosidas, que montado en el bastidor actual mide 3182×76 cm. *Las meninas* no es un cuadro hiperrealista: es un cuadro *hiperreal*. Otra manera de ha-

cernos conscientes del *holograma*, de que entre nosotros y el jardín hay un cristal. En otras palabras: no podemos contemplar *Las meninas* como contemplamos el retrato de Carlos V realizado por Tiziano: ante el segundo podemos «olvidar» que se trata de una tela, solazarnos en la persona y su atuendo; el primero nos recuerda a cada paso que estamos contemplando un cuadro.

La ansiedad por alcanzar esa conciencia, por que se vea la pintura y no lo pintado, el cristal y no el jardín, la superficie de colores y no el motivo que *fingen* ser, no dejará de acuciar a artistas de diferentes corrientes a lo largo del siglo xx y lo que llevamos del presente siglo. Los caminos a través de los cuales tratarán de lograrlo son múltiples, pero podemos distinguir fundamentalmente dos ramificaciones. Por un lado, está la de aquellos que perseguirán un arte no imitativo, que se inicia como vemos en la vanguardia, y que seguirán, además de Kandinsky, Malévich, Mondrian, Pollock, Rothko y muchos más. Por otro, se encuentra la de los que, en la estela de Van Eyck o Velázquez, optarán por crear obras cuyo carácter especular sea absolutamente evidente y, de paso, nos inocule la duda de si nuestra realidad no lo será también: si el cuadro es una superficie plana que simula ser un mundo en tres dimensiones con tela y color, nuestro universo podría ser también un holograma —*engaño colorido*— de un mundo más allá.

La renuncia del arte abstracto a reproducir un objeto resultó ciertamente rompedora y, para muchos, aún hoy, absurda. En palabras de Gompertz, «una pintura o una escultura sin referente serían como un libro sin historia o una obra sin trama» (hasta qué punto son exactas las palabras de Gompertz es algo que trataremos de desarrollar precisamente en estas páginas). Ciertamente, la abolición del objeto fue revolucionaria, pero las cosas podían ir más lejos, y lo fueron. Poco después de que Kandinsky pintase sus primeros cuadros abstractos («concretos», los llamaría él), Duchamp emprendió otra senda muy distinta. Con *La fuente* (1917) no eliminó el objeto de la obra, sino que *convirtió* el objeto en la obra. La diferencia es obvia, pero si lo pensamos detenidamente veremos que ambas opciones responden al deseo de romper con el representacionismo, con la duplicación, y, a la vez, a la toma de conciencia de que todo arte representacionista es reduplicación, reflejo, sombra.

Algo después, en *Fresh Widow* (1920), Duchamp presenta una ventana con sus paneles cubiertos de cuero negro, de modo que se anula la transparencia. Aparte del juego de palabras *Fresh Widow/French Window* (Duchamp adoraba este tipo de juegos), la obra expresará el «duelo por la muerte de esta lógica mimética» (Gache, 2006: 111). La obra no reproduce, *es*; pero, además, al elegir un motivo de tanto rendimiento pictórico como la ventana y *cegarlo*, *Fresh Widow* adquiere un significado simbólico que la cita de Gache expresa a la perfección. Seguramente Ortega no conocía la obra de Duchamp, y desde luego no pensaba en ella cuando escribió su *símil*, pero posiblemente se hubiera sorprendido al encontrar de manera tan literal una ventana ante la que no es posible decidir si fijamos nuestra mirada en el cristal o en el jardín.



El arte de Duchamp pretendía ser un arte basado en las ideas y no en la estética: él lo llamó «arte no retiniano», porque no pretendía complacer a la retina del espectador, y es el antecedente fundamental de todo el arte conceptual del siglo xx. Más o menos en los mismos años en que Duchamp inaugura el arte no retiniano, se inicia el movimiento conocido como *merz*, cuyo representante más destacado es el alemán Kurt Schwitters, que fabrica lo que podríamos llamar *obras*, pero que significativamente él prefería llamar *merz*. Eran collages o instalaciones creadas a partir de materiales de desecho encontrados en el mundo real, que pasaban a integrarse en una obra que desde luego no era imitativa, y en la que, de manera similar a como ocurre en Duchamp, el objeto pasa a ser la obra, y la frontera entre la realidad y su signo se borra (a la vez que se nos recuerda perentoriamente que las obras imitativas son signos y no la realidad). Schwitters estaba bajo el influjo del dadá cuando ideó su propuesta artística, y de hecho el nombre *merz* es plenamente dadá, pues el propio autor la definiría así: «*Merz* es una palabra que no significa nada». Es decir, una palabra no imitativa, una palabra que había abolido el objeto... Algo estaba ocurriendo también en el lenguaje.

NOMINA NUDA TENEMUS

Así las cosas, la literatura no podía permanecer ajena a estos problemas. No solo porque las artes plásticas, sacudidas por el antirrepresentacionismo, pudieran dejar su impronta en ella, sino por motivos más profundos. Las dudas sobre la realidad y la percepción que cristalizaron en la segunda mitad del siglo xx, por ejemplo en Mach, no venían solas: les acompañó el cuestionamiento de que el lenguaje pudiese dar cuenta del mundo, de las cosas —de esas cosas y ese mundo sobre cuya naturaleza, o siquiera sobre cuya existencia, no podemos tener seguridad.

Desde antiguo, las diferentes teorías acerca del origen y la naturaleza del lenguaje venían a dividirse en platónicas (partidarias de la existencia de un vínculo necesario entre significado y significante) y aristotélicas (para las que el vínculo entre ambos es inmotivado y convencional) (Penas Ibáñez, 2009: 119). A lo largo de la historia, las dos teorías se habían reeditado, con matices e innovaciones: platónica sería, por ejemplo, la explicación naturalista del origen del lenguaje humano, sostenida entre otros por Leibniz, que consideraba que las palabras habrían nacido remotamente de una imitación de los sonidos naturales. Parece justo calificar de platónico el postulado de una hipotética lengua primitiva cuyas palabras fuesen *el reflejo* más o menos fiel, más o menos deformado, de las cosas. En la misma línea, en 1808, Charles Nodier había publicado un *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, donde ofrecía imaginativas explicaciones onomatopéyicas de numerosos términos de la lengua francesa. Pero en el último tercio del siglo XIX la teoría aristotélica encontrará un gran valedor en Ferdinand de Saussure, que afirma el carácter inmotivado y convencional del signo lingüístico, la contingencia del vínculo entre significado y significante. En su esclarecedor y sugestivo *Escrituras nómades* —al que tanto deben estas páginas— Gache señala: «La división que Ferdinand de Saussure realiza en su *Curso de lingüística general* entre significado y significante está ligada a una concepción metafísica para la cual la función del significante es únicamente la de representar el significado. Según esta lógica, el aspecto material del signo podría excluirse sin prejuicio del sistema» (2006: 18). Al deslindar las palabras de las ideas y las cosas a las que nombran se establecía el carácter convencional del lenguaje, y se deshacía la vieja idea de la lengua de dios (cf. Gache, esp. 23 y 44), o de aquellos primitivos cuyas palabras *reflejaban* sonoramente las cosas. Así, cuando el poeta Théodore de Banville argumentaba las connotaciones terribles que por su solo significante poseía la palabra *citadelle*, un ingenioso le respondió que más terrible aún tendría que encontrar la palabra *mortadelle* (Delbouille, 1961: 120).

No faltaron, entre los contemporáneos de Saussure, quienes matizaron el rechazo total a la motivación del significante, admitiendo un origen onomatopéyico para algunas palabras; estas hipótesis de raíz platónica siguen vivas hoy bajo formas renovadas que aceptan un origen en la imitación de sonidos naturales o en la repetición de sonidos generados por el ser humano por el esfuerzo. Pero incluso admitiendo una motivación natural, lo cierto es que nuestro lenguaje actual estaría muy lejos de ese remoto principio, por lo que el vínculo entre la cosa y la palabra —su reflejo— se habría perdido. Ya no tendríamos presente el viejo mimetismo, de haber este existido alguna vez.

Desde finales del siglo XIX estas cargas de profundidad minan nuestro ser en el mundo, pues este pasa a ser una proyección de un pensamiento esencialmente lingüístico e incapacitado para salirse de los confines del lenguaje. De la mano de autores



como Wittgenstein y Heidegger la filosofía experimentará lo que se ha dado en llamar «el giro lingüístico». La grave sospecha de que el lenguaje no es un reflejo transparente del mundo físico y metafísico es enunciada desde la lingüística (Saussure), pero también desde la filosofía, que planteará, por ejemplo, que el lenguaje sea una proyección que determina nuestra percepción de este, y que, por lo tanto, tampoco sirva para una comunicación fiable. El estallido de la primera guerra mundial en 1914 viene a convertir en realidad todos estos temores que en el plano teórico de distintas disciplinas estaban cobrando forma, y deja tocada de muerte la confianza en la eficacia comunicativa del lenguaje.

A comienzos del siglo xx tenemos, pues, una realidad que no es plausible, cuya percepción es subjetiva y cuya expresión verbal es contingente. El arte, como hemos visto, reaccionó disolviendo el vínculo entre la obra y el objeto, de manera que la primera ya no fuera signo de la segunda, sino un objeto en sí mismo. De manera semejante, en la literatura algunos optaron por cortar el debilitado hilo que unía la palabra y la cosa, y solazarse en palabras sin objeto, signos sin significado, palabras no miméticas, antirrepresentacionistas: así surgió el dadá. Recordemos a Schwitters, muy influido por el Cabaret Voltaire, bautizando su opción artística con las cuatro letras de un fragmento de periódico que el azar había llevado ante él: *Merz* (final, al parecer, de un rótulo que rezaba *Kommerz*), «una palabra que no significa nada».

QUE MI PALABRA SEA LA COSA MISMA

Otros, sin embargo, confiarían en la posibilidad de restituir o crear ese vínculo necesario. El titanismo romántico contra Dios pasará a ser un titanismo contra el lenguaje: los autores a menudo conciben la escritura, o la poesía, como una lucha heroica por que su *decir* realmente *sea*, por superar la arbitrariedad sémica saussureana, por alcanzar la mítica lengua de los dioses o de los primitivos. Esa lucha es, pues, titánica y heroica porque sobre el poeta se cierne siempre la sombra del fracaso, pero la arrostra con toda la dignidad trágica de lo que es una exigencia humana. En español, quien mejor encarna este concepto de la poesía es, sin duda, Juan Ramón Jiménez, con su súplica a la «inteligencia» en pos de «el nombre exacto de las cosas», y su deseo de «que mi palabra sea la cosa misma» (Jiménez, 2005: 377). No faltan comentarios a este poema (véase, por ejemplo, del Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, en Jiménez, 2005: 423-424), que con justicia ha sido destacado como central en la poética juanramoniana. Consiste en una exhortación a la «inteligencia» y parece transmitir una confianza optimista en la posibilidad de lograr lo anhelado, pero el hecho mismo de que se exprese mediante una súplica ya denota cierta inseguridad o, mejor dicho, la sospecha de que ese objetivo sea un imposible.

A lo largo de la obra de Juan Ramón se alternarán los poemas en que el deseo aparece colmado con aquellos que plasman la dramática certeza de que nunca se logrará expresar el mundo exterior (por tanto, que nunca se logrará percibirlo, lo que conduce al nihilismo más feroz: que nunca se logrará hacerlo existir). Así, por ejemplo, en el *Diario de un poeta recién casado* (1916), Juan Ramón contempla el cielo que antes miró desde las palabras de otros y tiene la seguridad epifánica de alcanzarlo: «Hoy te he mirado lentamente / y te has ido elevando hasta tu nombre»; sin embargo, otras veces la realidad no cederá a la llave de la palabra y le dirá, como el mar: «No, ¡no!, ¡¡no!!, ¡¡¡no!!!» (Jiménez, 2005: 88). Ahora bien, el que el poeta verbalice y escriba estos desfallecimientos ya nos indica que para él la única solución a la permanente ansiedad ante un lenguaje que nunca termina de ser la cosa misma es no cejar nunca de perseguir la comunión perfecta de la palabra con el mundo. De ahí que Juan Ramón conciba su obra como permanentemente abierta y completa únicamente en potencia, en la medida en que se mantenga en marcha (cf. Gómez Trueba, 2008).

Puede interpretarse el planteamiento juanramoniano en una clave platónica (el lenguaje sería la sombra imperfecta proyectada en la caverna por las cosas, el ideal de la poesía sería remontar la escala de perfección hacia «la cosa misma»). Pero hay otra lectura (que no excluye la anterior): ante una realidad que es caos de átomos, solo nuestra percepción —nuestra conciencia—, que por supuesto se produce en términos verbales, garantiza el mundo; es, pues, el poeta quien con su palabra hace el mundo, que no existiría (sería ciega materia) sin que una conciencia la nombrase —«eres tú, y no lo sabes», le dice al mar en el *Diario* (2005: 78). No por nada Juan Ramón se llamará a sí mismo *el niñodiós*.

LIBERAD A LAS PALABRAS (RAMÓN CONTRA EL SIMULACRO DE LA REFERENCIALIDAD)

Hay, pues, en Juan Ramón, una preocupación ontológica por ajustar la falsilla de la lengua sobre las cosas del mundo hasta que la coincidencia sea perfecta, que desemboca en la convicción de que es la falsilla, en realidad, lo que crea las cosas, lo que les impone forma (es decir, límites). Aunque aparentemente opuestos a esa lucha por «hacer decir» al lenguaje, los experimentos más rupturistas de la vanguardia, como el dadá, tienen el mismo punto de partida, si bien en este caso toda esperanza en la aptitud del lenguaje como vehículo de entendimiento queda —tras el fracaso de entendimiento de la Gran Guerra— abandonada a las puertas del poema. Parece difícil encontrar alguna afinidad entre el pensamiento juanramoniano y el festivo gamberrismo de Gómez de la Serna. Sin embargo, a ambos les preocupa el lazo entre la palabra y la cosa designada: para el primero se llega a la palabra cuando se llega a

la percepción total, y entonces la palabra hace existir la cosa, la crea; para el segundo, las palabras son cosas por sí mismas, no el signo de otras cosas. El primero apela a la inteligencia; el segundo, a la fuerza explosiva y desautomatizadora de la greguería que logra disociarnos momentáneamente del lenguaje.

En textos tempranos como *El libro mudo* o *Palabras en la rueda* (1911), Gómez de la Serna reclama la liberación de las palabras, su emancipación del penoso deber de significar. En *El libro mudo* leemos: «Ramón, en el bosque estoy con todas las palabras y todos los libros, y no con sus esquemas ni sus vaciados en que se amplifican y se inorganizan las palabras y los libros, es decir, los significados que allí pesan y entristecen por su inercia y su escisión del gran todo; por lo simulacro que son». (Gómez de la Serna, 1996, 570). Si el texto parece abstruso y de difícil comprensión, es porque no puede ser de otra manera, habida cuenta del grado de metarreferencialidad en el que se sitúa para expresar, precisamente, que la referencialidad es un *simulacro*.

Del mismo modo que la pintura abstracta deja de reproducir en sus cuadros la realidad para producir nuevas realidades, así también la palabra, liberada del yugo de la significación o la representación, ya no es el nombre de una cosa, sino una cosa en sí misma. Y Ramón —*cosista* siempre— exalta en *Palabras en la rueda* una serie de términos, todos ellos de regusto romántico y modernista (como *esfinge*, *nubilidad*, *opalescencia...*), en clave metarreferencial. La introducción de este texto afirma:

A los diccionarios se debe ir para ver el aspecto negativo y pusilánime de la palabra, su primer indicio como base del nivel sobre el que se remonta la palabra y sobre el que se sobrepasa con su gran imaginación y sus admirables arbitrariedades... En los diccionarios se fija esa cosa tan admirable y tan vana que pudiera llamarse «el deber de la palabra», cuando la palabra tiene de grande lo que tiene de prevaricador, de instintivo y de vida privada desatenta a su «deber» y fuera de él, en el olvido más grande y en la infidelidad más atroz... (Gómez de la Serna, 1996: 879).

Ya anteriormente vimos que Schwitters defendía la elección del término *merz* para sus obras, explicando algo retadoramente: «Es una palabra que no significa nada», lo que de alguna manera sería como decir que se trataba de una palabra sin objeto (igual que los cuadros de Kandinsky), no referencial, no mimética: emancipada de la función de reflejar el mundo.

En un sentido muy similar obraron los futuristas rusos Kruchenykh y Khlébnikov, creadores del *zaum*, idioma inventado que renunciaba al sentido lógico en favor del poder sugestivo —irracional— de lo formulaico (Gache, 2006: 44-45). El primero afirmarí: «Declaramos para el arte: LA PALABRA ES MÁS AMPLIA QUE SU SIGNIFICADO. La palabra (y los sonidos que la componen) no es mero pensamiento cerceñado, no es mera lógica, sino, sobre todo, lo transracional (sus componentes místicos

y estéticos)» (cit. en Steiner, 2001: 132). Gache cita el manifiesto «La palabra como tal» (1913; la fecha es muy próxima aunque algo posterior a los textos de Gómez de la Serna citados), donde ambos defienden que «el lenguaje posee una vida propia y no debe ninguna subordinación al significado» (Gache, 2006: 45), y llegan a hacer afirmaciones muy próximas a lo expresado por Gómez de la Serna: «Hemos dejado de ver la formación de palabras y la pronunciación de palabras de acuerdo con las normas de la gramática tradicional, empezando a ver en las letras solo los determinantes del discurso [...]», «Hemos empezado a unir significados a las palabras de acuerdo con sus características gráficas y fónicas» (este será uno de los principios compositivos de las greguerías), «Pensamos las vocales como espacio y como tiempo. Las consonantes son colores, perfumes y sonidos» (cit. en Gache, 2006: 45). Justamente Kandinsky publicó en 1904 unos grabados en madera bajo el título *Poemas sin palabras* (17), que desde su título traslucen insatisfacción por el lenguaje como forma de expresión del poema. Y la sensibilidad del pintor hacia la música de Wagner o de Schönberg, que le conduce a una visión sinestésica del mundo, es algo más que un recurso estilístico o una moda fin de siglo: son los haces de impresiones del sujeto ante el mundo (ese mundo físico cuya evidencia se reducía precisamente a las percepciones que de él teníamos, como había apuntado Mach). La multitud de haces que recibe el artista — luz, sonido, color... — se percibe de un modo global, no lineal: la sinestesia no sería, pues, una moda artística y literaria, una figura retórica, sino la única forma plausible de conocimiento. Resultaría vano, por tanto, tratar de encauzar esas percepciones en un discurso lineal y limitado como es el lenguaje verbal; más aún, una sola disciplina artística no basta a expresar la reverberación de ondas del artista: será preciso un arte total (casi todos los artistas más destacados del siglo xx ensayarán diversas disciplinas y técnicas artísticas, precisamente en la convicción de que la división entre ellas falsea la experiencia artística).

Dado que la única herramienta para enunciar la definitiva disolución entre la palabra y la realidad es el lenguaje, se produce una paradoja que aboca al nihilismo. De la misma manera que la mística conduce al balbuceo y, en último extremo, a la inefabilidad, esta reflexión metaverbal amenaza concluir en lenguajes incomprensibles, como el *zaum*, o en el silencio (a una conclusión similar llegará Wittgenstein en su *Tractatus*, de 1921). Pero Ramón no guarda silencio: al contrario —y sin embargo con un sentido parecido—, opta por una locuacidad de gran intensidad metarreferencial como la del texto arriba citado, que provoca en el lector la confusión y el vértigo de asomarse al abismo de la disociación del lenguaje. Como alternativa al discurso argumentado y enmarcado en los géneros conocidos, Ramón se servirá de un arma, la greguería, que apela constantemente a la disgregación de significado y significante (fónico o gráfico). Lo que es una manera —por decirlo también con una greguería— de mirarle las tripas al lenguaje.

ADIÓS, VIEJECITA ENCANTADORA

Si el arte y la palabra se desprenden de la obligación de ser espejo de la realidad, esto es, de representarla especularmente, la poesía hará lo mismo. Al fin y al cabo, las propuestas de Gómez de la Serna o los futuristas rusos eran un *non serviam* del lenguaje a la representación y la comunicación de la realidad: el signo ya no tiene correspondencia —servidumbre— con un concepto. Esa misma expresión «Non serviam», será la que utilice Vicente Huidobro para dar título a su manifiesto creacionista. Conviene no perder de vista, por sorprendente que parezca, el cuño romántico de esa expresión luciferina con la que el ángel caído —el poeta rebelde— se enfrenta a Dios; esa impronta romántica está muy presente en el manifiesto del chileno:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: «No te serviré».

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando este, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: «Eres una viejecita encantadora».

Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?

»Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.

»Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que solo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él».

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores».

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.

Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

Como la pintura abstracta de Kandinsky, como los *ready made* de Duchamp o los *merz* de Schwitters, como las palabras liberadas de Gómez de la Serna o el *zaum* de Khlebnikov y Kruchenykh, el poema ya no será el reflejo de la realidad, sino *otra* realidad. A pesar de que este sea el manifiesto del creacionismo, de paternidad y producción discutidas (¿qué poemas son inequívocamente creacionistas?), su letra corresponde más bien a una actitud compartida por las vanguardias artísticas y literarias frente a la representación. Ahora bien, cabe preguntarse si esta aspiración tenía expectativas reales de éxito en su pretensión de «crear un poema como la naturaleza crea una rosa»: no copiar la rosa, sino dar existencia a una rosa nueva, que no es representación verbal ni pictórica, que no es reflejo, de la rosa real, si es que tal cosa existe. Ya al referirnos al intento de Ramón por manumitir a las palabras señalamos que no dejaba de expresarlo sirviéndose de ellas, y empleando su significado (aunque su metalenguaje ciertamente llegase al límite de la disociación). En el decidido manifiesto de Huidobro, la piedra de toque de su fracaso se encuentra en la misma expresión que condensa sus aspiraciones de romper la cadena especular: «Crear un poema *como* la naturaleza crea una rosa». Estamos inmersos en una estructura recurrente de reflejos que contienen otros reflejos, una estructura fractal de la que no podemos salirnos: la necesidad de utilizar ese *como* para expresar la independencia de todo modelo lo delata de manera inequívoca.

LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES

Gran parte de estas reflexiones sobre la palabra, la dualidad entre significante y significado, etcétera, tuvieron como objetivo la forma escrita del lenguaje. A pesar de que la escritura no pasa de ser una eventualidad subsidiaria del lenguaje, lo cierto es que desde su existencia nuestra conciencia lingüística está densamente unida a ella. Esto

se agudiza en el caso de la escritura fonológica, y aún más a partir de la creación de la imprenta. En efecto, la arbitrariedad del signo lingüístico enunciada por Saussure se manifiesta de manera palpable en la escritura fonética (la empleada por todas las lenguas occidentales en época moderna), y no tan palpablemente en la pictográfica, que de alguna manera trataba de reproducir el objeto, a la manera de la pintura figurativa (mientras que la escritura fonética podría asimilarse a la abstracción). Señala Gache precisamente que el impacto del descubrimiento de la escritura jeroglífica egipcia en Occidente obedecería, en gran medida, a la concepción radicalmente diferente —si bien remotamente emparentada— de la escritura alfabética y la pictográfica:

[Este descubrimiento] dio un vuelco en la concepción que Occidente tenía de la escritura, cuestionando el privilegio que hasta ese momento había tenido el alfabeto dentro del conjunto de signos escriturarios.

Mientras los jeroglíficos se constituían como imágenes que imitaban la apariencia de los objetos del mundo, el pensamiento de una escritura de modelo visual era totalmente extraño para Occidente. Nuestra civilización, tal como lo señala Derrida en su *De la grammatologie*, es una civilización logocentrista. La imagen no se constituye como un sistema de signos. La escritura no tiene su origen en la mimesis visual, sino que posee una genealogía verbal (2006: 49-50).

Con razón señala Gache que «la posibilidad de una escritura pictográfica sería en sí misma una contradicción para el pensamiento moderno» (18). Pero una contradicción sumamente atractiva, al menos para los poetas que en las primeras décadas del siglo XX se lanzan a hacer caligramas, es decir, poemas en que la escritura alfabética asume aspiraciones pictográficas, y trata de alcanzar un figurativismo que *per se* le está negado. Sorprende encontrar entre las filas de los cultivadores de caligramas a Huidobro, que mientras reclamaba —algo utópicamente— que el poema dejase de imitar a la realidad, practicaba esa imitación: si tomamos como ejemplo su caligrama «Helicóptero», es obvio que no ha creado una nueva realidad sin conexión alguna con otra del mundo sensible, sino una reproducción bien reconocible de un objeto. Y es que en ocasiones las respuestas de los mismos autores son contradictorias, pero lo que suscita las preguntas es siempre lo mismo: la idea acuciante de que nos encontramos en un sistema fractal en que nuestras palabras reflejan la realidad, o, mejor aún, nuestras impresiones y sensaciones sobre una realidad que, quizá, también sea un reflejo.

En el mismo arco temporal que ahora nos ocupa, entre 1928 y 1929, pinta Magritte su serie *La traición de las imágenes*, que tantos comentarios ha suscitado —entre otros, de Foucault. Acerca de su famosa pipa, comentaba el pintor: «La famosa pipa. ¡Cómo la gente me reprochó por ello! Y, sin embargo, ¿se podría rellenar? No, solo es una representación, ¿no lo es? Así que si hubiera escrito en el cuadro “Esto es una

pipa”, ¡habría estado mintiendo!» (Torczyner, 1978: 118). El camino elegido es en esta ocasión el realismo —nadie dejaría de reconocer una pipa en los cuadros de Magritte—, pero, si en la pintura realista de la *gran manera* había, como dice Baudrillard, una «mala conciencia» por su condición especular, aquí el tema mismo de la obra es, de hecho, constatar que el vínculo realidad-pintura está viciado y hacer consciente de ello al espectador (que no siempre encaja de buen grado la revelación). La fiel y reconocible copia de una pipa que Magritte pone ante nuestros ojos, ¿es un *serviam*? ¿o un *non serviam* menos evidente, más eficaz, que el de Huidobro? A favor de la primera posibilidad puede aducirse que, en efecto, se pliega a copiar un modelo de la realidad como venía haciendo la pintura clásica; a favor de la segunda, que al hacerlo del modo en que lo hace quiebra para siempre nuestra inocencia: ya no podremos contemplar en su cuadro una pipa, sino, a lo sumo, la representación de una pipa y, lo que es más, esta súbita comprensión a la que su cuadro nos conduce se aplica, por supuesto, al resto de los cuadros. Ya nunca podremos olvidar que son representaciones convencionales y bidimensionales. Otro tanto sucede con las palabras: tampoco la palabra *pipa* puede rellenarse, tampoco es otra cosa que una representación. Ante este hecho cabe tratar de desligar la palabra de su «modelo». Este camino conduce a la incomunicación del *zaum*, al titánico fracaso del creacionismo, o al silencio —¿no es sorprendente la cantidad de autores que a lo largo del siglo xx culminan su proceso creativo con el silencio?—. Sin embargo, cabe otra posibilidad: como Magritte, continuar valiéndose del lenguaje, pero advirtiendo que se trata de un reflejo —y del *reflejo de un reflejo* en el caso de la escritura. La traición de las imágenes.

POR FAVOR, NO SIGA LA LÍNEA

El lenguaje humano es secuencial (en el tiempo), y —reflejo de ello— su plasmación escrita es lineal (en el espacio). De existir algo que podamos convenir en llamar «la realidad», no es ni lo uno ni lo otro. Los escritores tratarán de evidenciarlo mediante obras que aspiran a romper con la linealidad en la medida de lo posible, que es una medida siempre incompleta, pues el decurso del lenguaje impone su servidumbre de orden secuencial. Podemos interpretar estos intentos de diversas maneras: como intentos de romper el desdoblamiento de la improbable realidad que es el lenguaje, como toma de conciencia de que el lenguaje es el reflejo de una dudosa realidad o como aspiración a un lenguaje que sea, de hecho, un reflejo, pero más auténticamente fiel, de lo que sea que hay más allá: múltiple, caótico, simultáneo, imposible de categorizar en clases de palabras, en gramáticas y sintaxis. Quizá los motivos sean una combinación de estas opciones. En cualquier caso, lo cierto es que el intento de superar la secuencialidad y la linealidad se manifiesta en multitud de experimentos

literarios e interartísticos desde las últimas décadas del siglo xx, de los cuales Gache ofrece abundantes ejemplos, fundamentalmente de las tradiciones inglesa y francesa, y también hispanoamericana.

Es posible que en España haya menos ejemplos, o que estos sean menos llamativos, pero creemos que en gran medida lo que sucede es que la historiografía literaria no ha atendido ese ángulo de lectura. Así, podemos hacer recuento de algunos escritores cuyo nombre en principio no se nos ocurriría asociar al cuestionamiento de la referencialidad, de la linealidad o de la fiabilidad de la palabra y el discurso, y, sobre todo, que no se nos ocurriría relacionar entre sí. Sin embargo, permiten hacer una lectura en esa clave y trazar una línea de continuidad desde el modernismo hasta la actualidad, tanto en el plano de la reflexión sobre el lenguaje y la palabra como en el más concreto de búsqueda de estrategias narrativas no secuenciales. El primero es el caso, como hemos visto, de Gómez de la Serna o de Juan Ramón Jiménez. Este último representa de manera muy clara los intentos por superar la linealidad que el lenguaje y el soporte escrito, por su naturaleza, imponen a la obra literaria. Las ediciones al uso no hacen justicia a su concepción de la obra como una máquina combinatoria que rebasa la ordenación lineal del poema, del libro, y exige una lectura que contemple variantes, reescrituras, reordenaciones, etc. (Gómez Trueba, 2008). Esto sitúa al poeta cerca de otros intentos —de los que en principio quizá le juzgaríamos muy alejado— por superar la restrictiva linealidad jerárquica del discurso, incapaz de dar cuenta de las experiencias de la subjetividad, no lineales y no jerárquicas. Incluso, es manifiesto en Juan Ramón que la materialidad de la escritura llega a cumplir una función intermedial con la obra literaria: la escritura juanramoniana, «logogrifo indescifrable» que los investigadores disfrutan y sufren a partes iguales, así como su interés por la tipografía, forman parte de una concepción integral de la obra como expresión total, como reflejo perfecto, siempre perseguido y alcanzado solo en potencia, en la medida en que la Obra no se detenga.

HERIDAS DE MUERTE LAS PALABRAS

Tras la guerra civil española y la segunda guerra mundial la desconfianza en la razón, la lógica y la palabra como bien comunicativo se quiebran definitivamente. El «Nocturno» de Alberti (1937) lo expresa de manera explícita: «Manifiestos, artículos, comentarios, discursos, / humaredas perdidas, neblinas estampadas. / ¡Qué dolor de papeles que ha de barrer el viento, / qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua! / [...] Siento esta noche heridas de muerte las palabras». La lectura más obvia del poema desplaza el problema hacia la ética (inutilidad de las palabras frente a las balas, a la necesidad de acción), pero los versos de Alberti exponen también el problema

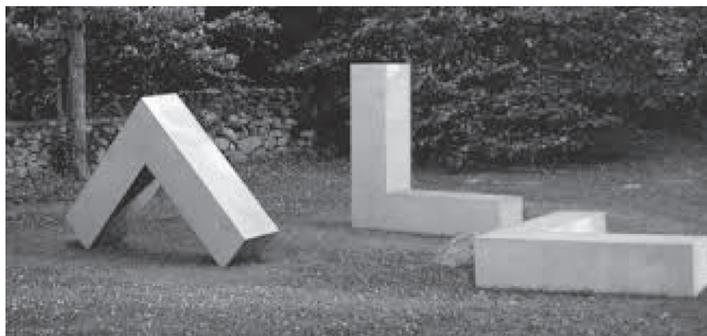
ontológico que se gestaba desde hacía décadas: la incapacidad del lenguaje para ser otra cosa que lenguaje (esa palabra *pipa* que nunca podrá rellenarse). Ahora bien, no cabe duda de que la limitación de las palabras se tornaba singularmente angustiosa en circunstancias violentas y alienantes. Y a lo largo del siglo xx no faltarán, ni en España ni en el resto del mundo, circunstancias violentas ni alienantes que subrayen en rojo esa enajenación de las palabras respecto de las cosas y que conviertan lo que parecía un abstruso problema para entretenimiento de filósofos en una realidad inmediata y perentoria. De ahí que muchos autores se agarraran como a un clavo ardiendo al lenguaje para poner a los hombres de acuerdo y para transmitir un credo político. La literatura social española y conocidos manifiestos como el de Alfonso Sastre «Arte como construcción» (1958) son buen ejemplo de ello. Pero para muchos no era ya posible seguir ignorando que las palabras estaban heridas de muerte.

Desde diversos flancos —filosofía, crítica literaria, historia, psicoanálisis—, los posestructuralismos ahondarán en la labor de zapa bajo el viejo templo del lenguaje, que ahora podrá ser muchas cosas —juego, mosaico, polifonía, *la lalengua*—, pero ya nunca más ese lugar sagrado y a resguardo que es un templo, pues en adelante no será posible ignorar que las palabras no son las cosas. «La poesía es un arma cargada de futuro» es un hermoso verso de un hermoso poema, pero ni la palabra *poesía* es la poesía, ni la palabra *arma* se dispara, ni el *futuro* es futuro. Y expresarlo con esta miserable paradoja es una torpeza, como no puede ser de otra manera, por cuanto no podemos salirnos de la cárcel del lenguaje.

La disidencia del compromiso no es, como a veces se nos ha explicado, una etapa cronológicamente sucesiva a la literatura social, sino una corriente simultánea a esta encabezada por aquellos que no dejaron de ser escépticos respecto a las posibilidades del lenguaje. En 1953 y nada menos que en una revista tan connotada en la lucha del compromiso como *Laye*, Carlos Barral publicó su ensayo «La poesía no es comunicación», donde asegura que «la poesía religiosa, puramente confesional [...], la de presunto tema social o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas retóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría» (Barral, 1953). Palabras escritas unos pocos años antes de que en Francia Alain Robbe-Grillet arremetiera contra la literatura del compromiso en términos muy similares (2010: 64-71). En la España franquista, Ángel González también confesará: «Nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras», lo que le llevará a «desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad» (1980: 21).

El problema no era únicamente que ningún libro de poesía, por bienintencionado que fuese, pudiera terminar con el dictador, sino la radical separación entre la realidad y su *representación*, el lenguaje. Las artes plásticas, que hasta ahora nos han servido de

contrapunto, tampoco abandonarán este afán por liberarse de representar o por hacer consciente la representación, que a lo largo de los últimos cien años se convertirá en un *leitmotiv*. Entre quienes optan por liberarse de representar están los minimalistas, que tratarán siempre de evitar la ilusión de que hay algo representado o reproducido en un soporte, y cuyas obras son *objetos* a menudo sin título, o cuyos títulos no remiten a otra realidad, sino que describen una realidad que no refleja nada.



Robert Morris, *Vigas en ele* (1967)

NOMBRAR, CONTAR, SOÑAR ACASO

Una de las aportaciones más iluminadoras del ensayo de Gache es considerar que la crisis de las formas narratológicas secuenciales se origina en la crisis de la referencialidad del signo, y que la sospecha sobre el lenguaje que deriva de ellas implica, consecuentemente, el rechazo al monopolio de la razón cuya forma de expresión era el discurso articulado mediante una lógica causal y dualista que se asumía como «verdad». La arbitrariedad del signo lingüístico enunciada por Saussure y explotada de múltiples formas por las vanguardias implica «una revisión de la concepción metafísica de la manera en que la lengua se relaciona con el mundo, del modo en que las palabras se vinculan con las cosas» en la que más adelante profundizarán Foucault o Derrida (Gache, 2006: 18).

Efectivamente, toda esta problematización del lenguaje, este comprender que no hablamos una lengua de dioses en que la palabra y la cosa designada guarden un vínculo esencial, tiene una inmediata consecuencia sobre el relato (aunque, como se verá, es sumamente irónico hablar de una *inmediata consecuencia*, pues la causalidad y la consecuencia son las primeras damnificadas de todo este asunto).

Como hemos visto, los nombres no alcanzan la esencia de aquello que nombran (y que tal vez no exista, o sea incognoscible, o una mera proyección del nombre mismo). Así, la relación del *relato* con el devenir del mundo (con una realidad de la que no te-

nemos evidencia, sino tan solo lenguaje) también es humo, y sombra y nada. Ya en el siglo XVIII Hume apuntaba: «Todas las inferencias a partir de la experiencia [...] son efectos de la costumbre, no del razonamiento» (2004: 121). La causalidad no es una ley inmutable más allá de nosotros mismos, sino «una operación del alma» (Hume, 2004: 125) desde la que percibimos. La crisis de la representación del lenguaje lleva, pues, aparejada una crisis de la narración:

Podemos comprobar que la reformulación de paradigmas en el nivel del signo tiene su correlato con el profundo replanteo que se realiza en el campo narratológico. El uso del esquema narrativo surgido en la Antigüedad a partir de las premisas aristotélicas cobró especial auge durante la modernidad y llegó incluso a determinar los cánones de la novela realista decimonónica. La concepción causalista, finalista y determinista del mismo se adaptaba bien a un esquema lineal como el que adoptaron, por ejemplo, el historicismo o el darwinismo. Sin embargo, oponiéndose a la idea de secuencias lógicas establecidas por Aristóteles como totalidad dada por un principio, un medio y un fin y determinando un cierre de sentido, se desarrollaron a lo largo de la historia de la literatura una serie de manifestaciones que evidenciaron que la narrativa clásica se constituía como solo una posible manera (Gache, 2006: 18-19).

Existe un vínculo indisoluble entre esta problematización del plano lingüístico y la búsqueda, en literatura, de formas discursivas que den cuenta de esa conciencia o de una expresión que logre descender el velo opaco del lenguaje, o bien, ya que esto parece imposible, que al menos lo intente.

En la tradición literaria occidental predomina un modo narrativo que, nacido de los principios postulados por Aristóteles en su *Poética* y luego recuperados durante el clasicismo francés por estudiosos como Corneille, Boileau y Pierre Daniel Huet, reúne condiciones como, por ejemplo, el hecho de tratar sobre una sucesión de eventos que poseen una determinada unidad temática, que se desarrollan de acuerdo con una causalidad narrativa y que requieren de una evaluación final explícita o implícita.

La novela moderna occidental responde a una ideología causalista y finalista. Las novelas de Balzac o Stendhal, rubricadas bajo el rótulo de «novelas realistas», van condicionando el desarrollo y desenlace del relato según una particular encadenación de causas y efectos, contrariamente a lo que sucede en la vida cotidiana, donde prima por el contrario la incoherencia, la aleatoriedad y la discontinuidad.

A partir de las experiencias de las vanguardias históricas se plantea una revisión de las nociones de trama, personajes, tiempo, etcétera (Gache, 2006: 30).

La pintura a la *gran manera* —la de Rafael, Miguel Ángel, etc.— pretendía ser realista, pero su reflejo de la realidad necesitaba, para funcionar, de multitud de «trampas» y trucos visuales que engañasen a nuestro ojo haciéndole creer ilusiones como la

perspectiva. Lo mismo sucede con el relato realista decimonónico. Desde comienzos del siglo xx, no faltarán autores que evidencien que el relato a la *gran manera* decimonónica podía ser, tal vez, un espejo paseando por un ancho camino, como Balzac había pretendido, pero que eso no significaba ni mucho menos que fuese el camino mismo, sino solo un recorte suyo proyectado sobre un azogue plano y frío, dirigido como al escritor se le antojase. Desde esta conciencia, se buscarán formas de evidenciar los trucos de la novela realista y lineal, y se propondrán otros modelos de relato.

En España encontramos obras bien conocidas y asentadas en el canon de la historia de la literatura española del siglo xx, pero cuya actualidad y correspondencias con las inquietudes de los narradores actuales merecerían una relectura a la luz de nuevas claves.

ANTINOVELAS, NIVOLAS, FALSAS NOVELAS... (NOVELAS, EN UNA PALABRA)

Calificada por su autor significativamente de «antinovela», *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz opta por un discurso discontinuo y fragmentario y por la eliminación de la anécdota narrativa. La ruptura de la linealidad se refuerza mediante la combinación de la primera y la tercera personas en la narración, narración que tampoco parece avanzar, en consonancia con una concepción circular del tiempo que se pone de manifiesto en boca de Yuste:

Todo pasa. La sucesión vertiginosa de los fenómenos no acaba. Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas. A través del tiempo infinito, en las infinitas combinaciones del átomo incansable, acaso las formas se repitan; acaso las formas presentes vuelvan a ser, o estas presentes sean reproducción de otras en el infinito pretérito creadas. Y así, tú yo, siendo los mismos y distintos, como es la misma y distinta una idéntica imagen en dos espejos; así tú y yo acaso hayamos estado otra vez frente a frente en esta estancia, en este pueblo, en el planeta este, conversando, como ahora conversamos, en una tarde de invierno, como esta tarde, mientras avanza el crepúsculo y el viento gime (*La voluntad*, 73).

Quienes conversan esa tarde de invierno en Yecla son Yuste y Azorín, pero son también —pues el tiempo es infinito y los átomos en eterno movimiento se combinan de todas las formas posibles— Agustín Fernández Mallo y Enrique Vila-Matas en la plataforma petrolífera de las últimas páginas de *Nocilla Lab* (2009).

Consecuentemente con la propuesta de Azorín, la novela, de ser lineal, sería una línea curva que se cerraría en una circunferencia. Sería preciso añadir que *La voluntad*, más que lograr este empeño, lo escenifica: es obvio que la novela se lee palabra tras

palabra, página tras página, y que sus palabras y sus páginas tienen una ordenación perfectamente lineal y creciente, que en modo alguno es literalmente circular. Pero es obvio también que manifiesta ya un deseo de no seguir fingiendo que el relato lineal realista es verdaderamente realista, y que para expresarlo despliega, como hemos visto, novedades estructurales y narrativas.

Por si esto fuera poco, *La voluntad* integra elementos de la vida —las cartas de José Martínez Ruiz a Baroja que constituyen el epílogo— que problematizan la frontera entre la vida y el relato. Hasta entonces el relato se limitaba a ser reflejo de la vida, pero ahora se apuntará la posibilidad de que también la vida «real» sea un reflejo de algo. El autor extremará la argucia al adoptar, a partir de la publicación de esta obra, el nombre de Azorín, su personaje. La inclusión en el relato de seres cuya realidad dábamos por segura —Baroja o Martínez Ruiz— pretende, por una parte, fortalecer la impresión de que lo contado no es ficción sino realidad, pero por otra tiene un efecto colateral evidente, y es que siembra la semilla de una duda: que nuestra «realidad» sea también un relato.

La voluntad nos deja, en 1902, al borde de esa sospecha que se despliega especularmente, en *mise en abyme*, matriz o fractal. Poco después Unamuno hace de ella el fundamento de su novela *Niebla* (escrita en 1907, publicada en 1914). Probablemente este título sea, de cuantos aquí nombramos, el más reconocible como modelo —a menudo pasado por varias manos— de cuantos escritores buscan hoy reflejar el reflejo. Aparentemente la historia de Augusto Pérez y su giro metarreferencial no tienen demasiado que ver con los experimentos vistos anteriormente, en los que el objetivo era mostrar la desconexión entre las palabras y las cosas. Sin embargo, tanto en estos como en la novela unamuniana de lo que se trata es de manifestar la naturaleza especular de las distintas escalas de nuestro mundo fractal: novela, poema, palabra, concepto, imagen, realidad... Ni la pipa de Magritte podía rellenarse, ni la palabra *pipa* tampoco: ambos (imagen y palabra) eran el reflejo de un objeto. También la novela es el reflejo de un objeto (la vida). No en vano el propio Unamuno, en *Cómo se hace una novela* (1927), propondrá una novela que sea justamente eso, el reflejo exacto de una vida, el relato que la acompañe desde sus inicios hasta su fin.² Ahora bien, si la novela es el reflejo de un objeto, la vida, ¿no será entonces la vida también un relato, un reflejo de otra cosa...? Esa sospecha está latente en la amenaza que Augusto Pérez profiere a Unamuno, cuando se sobrepone al shock de saberse personaje de una ficción, y le advierte:

² Las pantallas han acentuado la *reproductibilidad*, el *simulacro* —aunque su germen estuviese, como vemos, en el lenguaje—; así, no es raro que la idea de Unamuno haya encontrado rentabilidad como argumento de *El show de Truman* (1998), ni que, de hecho, se haya realizado (bien que muy parcialmente) en *Boyhood* (2014).

¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, Augusto Pérez, que su víctima... (*Niebla*, 284).

Es extraño que Ortega nunca emitiese ninguna opinión sobre *Niebla*, y especialmente que no lo hiciese en sus *Ideas sobre la novela* (1925), donde contempla las diferentes opciones que se proponen al género, constatando el fin de la novela decimonónica (que ejemplifica con Pardo Bazán) y valorando las posibilidades de futuro de modelos como Proust o Dostoyevski, pero sin mencionar siquiera la *nivola* unamuniana. Para Ortega, la novela ha superado una fase en que lo importante era la narración, la peripecia, el argumento o trama. Agotadas tiempo atrás las posibles variantes argumentales (ciertamente reducidas), leemos atraídos por los personajes o por el ambiente, y no por lo que pasa, que deja de ser lo importante para ser solo el esqueleto del cuerpo novelesco (o el hilo del collar): resulta imprescindible, pero no es lo que hace interesante la novela. Para Ortega,

la esencia de lo novelesco —advértase que me refiero tan solo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente. Una prueba indirecta de ello puede encontrarse en el hecho de que no solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias por que han pasado sus figuras, sino solo a estas, y citarnos el título de ciertos libros equivale a nombrarnos una ciudad donde hemos vivido algún tiempo; al punto rememoramos un clima, un olor peculiar de la urbe, un tono general de las gentes y un ritmo típico de existencia. Solo después, si es caso, acude a nuestra memoria alguna escena particular (Ortega, 2005: 898).

Y algo más adelante:

Mas para lograr ese efecto hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado. Lo primero es fácil, cualquiera sugestión nos hará movilizarnos hacia la entrada que el novelista abre ante nosotros. Lo segundo es más difícil. Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de realidad. La razón de ello no parece complicada. Si se nos deja comparar el mundo interior del libro con el externo y real, y se nos invita a «vivir», los tamaños, dimensiones, problemas, apasionamientos

que en aquel nos son propuestos menguarán tanto de proporción e intensidad que habrá de desvanecerse todo su prestigio. Fuera como mirar en el jardín un cuadro que representa un jardín. El jardín pintado solo florece y verdea en el recinto de una habitación, sobre un muro anodino, donde abre el boquete de un mediodía imaginario.

En este sentido me atrevería a decir que solo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo «realista» que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros (Ortega, 2005: 900-901).

La metáfora del jardín pintado, tan similar a la del jardín contemplado a través de una ventana, empleada en *La deshumanización del arte*, evidencia cuán distinta es la postura de Ortega ante la novela y ante las artes plásticas o la poesía. Respecto a estas últimas, instaba al espectador a acomodar su nervio óptico al cristal de la ventana para poder apreciar no lo representado, no lo referido, sino la obra artística o poética en sí. Sin embargo, como lector, Ortega aprecia la capacidad del pintor (el novelista) por hacernos olvidar el lienzo y las pinceladas para que nos recreemos en un jardín que es pura holografía, engaño colorido (o verbal). La ruptura del aislamiento o el hermetismo rompe el encanto del jardín: Ortega piensa sin duda en las excesivas huellas que narradores como Pardo Bazán dejan de sí mismos en sus novelas y que no nos permiten olvidar que estamos dentro de un mundo narrado. El filósofo no considera la deliberada incursión del narrador metaficcional unamuniano que se convierte a sí mismo en materia narrada, recordándonos que su novela es una construcción verbal, un cuadro bidimensional, y, lo que es más grave, que también nuestra vida lo es.

Gómez de la Serna, sobre cuya aguda conciencia de la disociación entre lenguaje y cosas ya hablamos, será uno de los primeros en dislocar de manera muy consciente y provocadora los modelos narrativos lineales. Las tramas de Gómez de la Serna parodian la anécdota sentimental novelesca, sus personajes no responden a una psicología realista, el desarrollo de los acontecimientos no obedece a una secuenciación lógica, y no se organiza con arreglo a la estructura aristotélica. *El incongruente* (1922) representa la abolición de la causalidad: todos los sucesos de la vida de Gustavo el incongruente son fortuitos, caprichosos, no se encadenan con arreglo a razón alguna, y el resultado es una novela absolutamente distinta de lo que hasta entonces se entendía por novela, una novela donde la continuidad narrativa se disipa por completo. No es extraño que esta novela mereciese un panegírico de Julio Cortázar, quien reduciría la lógica de nuestra realidad a un juego de *Rayuela*, ni lo es tampoco que Gómez de la Serna encontrase un espíritu afín en Macedonio Fernández, otro dinamizador de la narración lineal y la mímesis decimonónica (como lo será también, en las mismas latitudes, Roberto Arlt). Ya afincado en Argentina, Gómez de la Serna publicará *El*

hombre perdido (1947). El texto que precede a esta narración extremadamente difícil y disgregada lleva por título «Prólogo a las novelas de la nebulosa», y en él leemos afirmaciones como las siguientes: «La realidad tal cual es cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confianza y la pluma» (2003: 51); «Cada vez me indigna más la glosa naturalista y monótona de la vida, sin lo inesperado [...] La puesta en fila de situaciones y desenlaces preconizados me parece que cada vez merece menos la pena de ser vivida y ser leída» (52); «Cada vez estoy más convencido de que decir cosas con sentido no tiene sentido» (52); «Lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparece suceder en ella» (53). O, como leemos en el capítulo x: «Todo menos el realismo lógico» (105).

CAJAS DE ESCRITURA QUE SE BIFURCAN

Ramón Pérez de Ayala, que en *Belarmino y Apolonio* (1921) había novelado la arbitrariedad referencial del lenguaje y, consecuentemente, su incapacidad comunicativa, realizará un curioso intento de superar la linealidad de la narración en *El curandero de su honra* (1926). Bien avanzada la narración de las peripecias sentimentales del protagonista, Tigre Juan, y su amada Herminia, esta decide escapar del domicilio conyugal. En ese momento, el narrador explica: «Ni Tigre Juan ni Herminia, a partir de aquel punto, podrían entender el sentido de su propia vida. Nadie pudiera tampoco, a no ser elevándose hasta una perspectiva ideal de la imaginación, desde donde contemplar a la par el curso paralelo de dos vidas» (*El curandero*, 96). A partir de entonces, la narración se divide: cada página contiene dos cajas de escritura paralelas, dos columnas; en la primera de ellas, la de la izquierda, un epígrafe indica «Así fluía la vida de Tigre Juan», mientras que en la segunda, a la derecha, se señala «Así fluía la vida de Herminia». Este sorprendente procedimiento se extiende durante más de cincuenta páginas (en la edición de la *Obras completas* de la editorial Pueyo). Resulta sumamente interesante por varios motivos, entre los cuales nos gustaría destacar el siguiente. El artificio demuestra una plena conciencia de la desavenencia entre la vida (múltiple, simultánea...) y el relato (lineal, jerárquico...), haciendo al lector partícipe de la imposibilidad de contar hechos sincrónicos de una manera fiel (que habría de ser también sincrónica, total, algo que por el carácter lineal de nuestro lenguaje no es factible). Con la división de la caja de escritura en dos columnas, Pérez de Ayala aparentemente resuelve el conflicto, pero en realidad —y esto es lo que más interesante nos parece— evidencia la imposibilidad de superarlo, ya que las dos columnas brindan un espejismo de simultaneidad que se disuelve tan pronto comprendemos que lo único que sucede es que el relato lineal se bifurca en dos relatos igualmente

lineales. Cada una de las dos cajas de escritura podría sencillamente haber sido un capítulo, antepuesto o pospuesto al otro. De hecho, el lector *no puede* leer simultáneamente ambas columnas (dicho sea de paso, el recurso de Pérez de Ayala es bastante incómodo, pues obliga a volver atrás y adelante las páginas constantemente, para no descuidar una línea ni abandonar la otra).

También las obras narrativas de Jardiel Poncela manifiestan la ruptura con el ideal del realismo decimonónico. Ni sus personajes aparentan ser de carne y hueso ni las situaciones pretenden ser verosímiles, y el lenguaje desplaza a la trama como foco de interés. Así lo demuestran los juegos de palabras que desafían la lógica (en la estela ramoniana), las frecuentes incursiones metaficcionales del autor (que rompen la ilusión de autonomía ficcional) y las llamativas diabluras tipográficas que interrumpen la linealidad visual de la escritura —inserción de dibujos, división de la caja de escritura en columnas, etc.—, si bien, como ya se adivinaba en *El curandero de su honra*, de Pérez de Ayala, la ruptura nunca pueda ser total, pues la linealidad es inherente al lenguaje humano. Tal y como Celma Valero ha señalado, la clasificación de Jardiel como autor humorístico ha conducido a una valoración parcial de sus aportaciones, que rebasan en nuestra opinión ese marco (2010: xiv-xv). En Jardiel el humor es un recurso para impugnar la lógica del mundo y del lenguaje, la razón cartesiana como medio de conocimiento y la trascendencia del arte. Estas ideas le sitúan muy cerca del dadaísmo y de los *ready made* de Duchamp (Celma Valero, 2010: xvii).

Demasiado a menudo se han interpretado estos «experimentos vanguardistas» en la clave de una banal búsqueda de la originalidad o la ruptura. Sin desestimar tales motivaciones, creemos que la matriz de estas perversiones de los modelos narrativos clásicos está una vez más en la constatación de que el lenguaje no es fiel expresión del mundo. La palabra ya no capta ni brinda la realidad, y es muy posible que, de hecho, la sustituya; el relato, por tanto, ya no transmite sucesos lógicamente jerarquizados, solo crea una ilusión de ordenamiento.

LA SOMBRA DEL REALISMO DECIMONÓNICO ES ALARGADA

En España la posguerra parece implicar una vuelta a modelos de plácida referencialidad (en poesía) y comedido realismo lineal (en narrativa), aunque no faltarán disidencias. Estas son más tempranas en el ámbito de la poesía, donde las propuestas de las vanguardias serán continuadas por una neovanguardia intensamente intermedial en su concepción del arte y la literatura, y abiertamente rupturista respecto del discurso lógico ordenado: Francisco Pino, Joan Brossa o Juan Eduardo Cirlot suministran elocuentes ejemplos de esta actitud. Lo ilustra a la perfección la poesía permutatoria de este último, por ejemplo, en su obsesiva reescritura de «Volverán las oscuras golon-

drinas» del *Homenaje a Bécquer* (1954/1968), al que, por cierto, tanto recuerda el *remake* de Fernández Mallo «A un viejo poeta» (2011: 138).

La sombra del realismo decimonónico es ciertamente alargada en nuestra posguerra, pero no está de más advertir la necesidad perentoria de volver sobre el canon de este periodo, no solo en busca de títulos o autores postergados que tal vez modifiquen las estructuras perpetuadas en los manuales, sino también de una lectura renovada de las obras que siempre se han considerado más representativas de la época. Así, por ejemplo, de *La familia de Pascual Duarte* nos interesará no tanto su *tremendismo* (cuestionada etiqueta) como su metarreferencialidad, a través de un uso particularmente complejo del tópico del manuscrito encontrado.

A lo largo de la década de los sesenta van penetrando en el ámbito cultural y político español la teoría crítica de la escuela de Frankfurt —especialmente influyente será Herbert Marcuse— y las ideas posestructuralistas procedentes de Francia. Con sus diferencias de enfoque e intereses, todas estas corrientes se oponen al positivismo lógico, y problematizan la cognición y la comunicación en un plano filosófico que se plasmará también en la vida política a pie de calle. El Mayo francés fue, sobre todo, la expresión de un malestar cultural en que el lenguaje desempeñó un papel simbólico decisivo (Sánchez Prieto, 2001). Aunque contenido y desinflado, su espíritu llegó a España; así, por ejemplo, siguiendo el espíritu del *Boletín* de los estudiantes parisinos, el *Manifiesto del Grupo Cero* madrileño rechaza el discurso cultural y universitario dictaminando: «No son palabras nuestras. [...] Solo son expresiones que lleva el viento de nuestra generación» (cit. en Sánchez Prieto, 2001: 119). La suspicacia ante el lenguaje, en general, cristaliza y se hace especialmente virulenta en un rechazo a los discursos oficiales, tanto políticos como intelectuales o históricos. Como hemos visto, esta suspicacia venía de tiempo atrás, pero se recrudecerá a finales de los sesenta al sumarse una «crisis de civilización» (así al menos se refirió Pompidou al Mayo francés) y una importante dosis de conflicto generacional entre la generación que había ganado (o perdido) guerras y la nueva generación, para quienes el hecho de no haber sufrido un conflicto bélico no era un motivo especial de satisfacción, y mucho menos de agradecimiento.

ESPEJO DE GRAN NIEBLA

Esta postura ante el mundo late en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), una antología que fue muchas cosas: por ejemplo, a decir de José Olivio Jiménez, «un episodio más de la juerga barcelonesa», pero también, y no es lo menos importante, el particular corte de mangas de unos jóvenes a sus mayores. En el sentir de la nueva generación, sus predecesores solo les ofrecían dos caminos: el de sumarse a la celebración de los

ominosos Veinticinco Años de Paz, inaceptable, o la alternativa, a sus ojos restrictiva e ineficaz, de ser antifranquistas y practicar la poesía social con un mensaje explícito enunciado de forma transparente. Los más jóvenes disientirán de esa posibilidad de transparencia, en la idea de que el lenguaje no remite a la realidad, sino únicamente a sí mismo —Carnero, no lo olvidemos, preferirá a la etiqueta de «novísimos» la de «generación del lenguaje»—. Precisamente esa idea es patente en los versos que cierran uno de los poemas más emblemáticos del momento, «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», de Gimferrer: «Ronda de jinetes que disuelve un espejo / negando, con su doble, la realidad de este poema». Esta constatación de que la palabra es un espejo de gran niebla puede expresarse mediante una intertextualidad que busca deliberadamente lo difícil (por ejemplo, una remota novela del olvidado Hoyos y Vinent rescatada de una librería de viejo para ser la chispa que enciende «Casca-beles»). O puede hacerlo también mediante la adopción de la lengua estereotipada de la cultura popular, sea el cine («Deseo de ser piel roja», «Yvonne de Carlo»), la radio («Conchita Piquer»), la literatura *pulp* («Baladas del dulce Jim») o la publicidad («Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever...»). Aunque aparentemente lejanas, ambas estrategias revelan que el lenguaje no tiene capacidad alguna para disipar la gran niebla, y que los enunciados aparentemente diáfanos son clichés igualmente herméticos.

La narrativa de la década compartirá la misma desconfianza hacia la palabra como instrumento para transmitir verdades y el subsecuente recelo hacia los grandes discursos. Ese recelo se comprende mejor si se tiene en cuenta que la transición democrática se efectúa mediante una política de consenso y reconciliación, sin una ruptura traumática con la dictadura: la oficialidad y los medios de comunicación extienden una pátina de lisura sobre una cotidianeidad a pie de calle en la que había aún muchas aristas no limadas. La novela reaccionará mostrando esos conflictos, y además lo hará sometiendo el relato lineal a torsiones que muestren la insuficiencia de los discursos más sencillos para dar cuenta de una sociedad mucho más conflictiva de lo que se deseaba aparentar. Autores como Juan Goytisolo, Marsé o García Hortelano efectuarán un viraje del realismo lineal (a la *gran manera*) hacia el experimentalismo. Esta etiqueta hace justicia al proceder escritural de los autores, pero difumina las motivaciones que alientan sus experimentos: evidenciar que los relatos ordenados y coherentes enmascaran la realidad de la peor manera posible, haciéndonos olvidar que la máscara existe. En la misma línea Benet abogará por el escritor que forja un *estilo*, un *crystal* de palabras tan denso que no nos deje mirar el jardín y nos haga tomar conciencia de la opacidad del lenguaje. Y por lo que respecta a la novela más emblemática de la Transición, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, disentimos de la crítica que la ensalzó como una vuelta al placer de reencontrar el argumento perdido tras los excesos experimentales: en esta novela, la progresión narrativa está some-

tida a constantes saltos temporales, y el relato se interrumpe mediante la inserción de documentos de distinta procedencia. Muchos de ellos son textos procedentes de otros libros, materiales verdaderamente «reciclados» por Eduardo Mendoza para su novela. De este modo se cumple el aserto según el cual el texto ya no remite el mundo, sino a otros textos; la palabra no nombra cosas, sino otras palabras; la lengua es, en fin, pura tautología. Consecuentemente, la verdad prometida en el título no existe, o es inasequible. Ante la capacidad para contar *la verdad* que muchos discursos se arrogaron en un momento tan complejo como la Transición, el escepticismo de Mendoza nos recordará que todo relato es un reflejo, holograma verbal, de la realidad, y no la verdad misma. El título de Mendoza fue reivindicado por la crítica como un regreso a la narración entretenida después de los excesos experimentales, y ciertamente se trata de una novela en que la peripecia resulta apasionante, pero los recursos dispuestos para lograrlo no dejan de inscribirse en la «tradición de la ruptura» de la que hablara Octavio Paz. En esa misma tradición, llevándola un paso —o varios— más allá, encontramos *Larva* (1983), de Julián Ríos, reconocida por los autores actuales como obra de referencia en los intentos por superar la narración lineal y lógica.

FORASTERO EN LENGUA EXTRAÑA

En esta misma atmósfera de pensamiento se desarrolla, al margen de la oficialidad franquista, una cultura *underground* que demasiado a menudo ha sido desatendida como componente de la cultura de la época, o reducida a sus aspectos más superficiales. La música rock y pop, las drogas, el interés por las filosofías orientales y los signos de una estética opuesta a la de sus padres y abuelos fueron sus emblemas, y es cierto que en las versiones más depauperadas (más *espectacularizadas*) pudo no haber mucho más por debajo de esa epidermis; sin embargo, eso no empece que el núcleo original del *underground* sea un magma de reacciones al pensamiento racional, al sujeto cartesiano y su órgano de expresión y poder, el lenguaje lógico, hacia el cual se producirá un *extrañamiento* cada vez más profundo. Luis Racionero, en *Filosofías del underground* (1977), distingue fundamentalmente tres fuentes que, combinadas, conforman esa corriente subterránea: la filosofía individualista y antiautoritaria del Romanticismo, la filosofía oriental y la filosofía psicodélica. En las tres se reconoce el parentesco con los *beat*: Ginsberg, budista, no había encontrado forma más fiel para expresar su angustia que un *Aullido*, Burroughs no cesaría de prevenirnos contra el virus del lenguaje, y Kerouac, tras emprender el camino del Dharma, optó por confiar la expresión de la realidad al fagonazo poético, intuitivo, no racional, del *haiku*.

En la década de los sesenta se producen en España las primeras exploraciones de los efectos de la LSD con fines artísticos e intelectuales. Se buscaba una alteración del

estado ordinario de conciencia que estimulase o alterase la percepción, conduciendo la creatividad por vías no regidas por la conciencia y la lógica. Son efectos asociados al consumo del ácido la sinestesia, la percepción alterada de las dimensiones de tiempo y espacio, la disolución del ego, las experiencias extracorporales o la autoscopia. Desde su descubrimiento se había especulado con las posibilidades de la LSD para inspirar o exacerbar el trance artístico (como otras drogas, desde antiguo), pero lo que ahora nos interesa es que la percepción lisérgica se entendía como alternativa a la percepción racional y ordenada, se insistía en que no llevaba a una pérdida de la conciencia, sino a una *lucidez distinta*, y se describía como *inefable*, pues el lenguaje lógico y lineal carece de los conceptos y de la gramática adecuados para darles cauce. En cierto modo, el estado inducido por esta droga generaba una nueva relación con el mundo y con uno mismo, una nueva gramática, y exigía un lenguaje nuevo y diferente (un lenguaje *disociado*, pero ¿acaso todo lenguaje no lo es?). En España, el consumo de LSD con fines de experimentación intelectual se inició en Madrid y Barcelona; entre los primeros psiconautas de la capital encontramos nombres como los de Antonio Escohotado, Fernando Savater, Luis Eduardo Aute, Antonio Martínez Sarrión, Iván Zulueta o Mariano Antolín Rato (Usó, 2001: 56-57).

OBJETOS NARRATIVOS NO IDENTIFICADOS

La obra narrativa de este último —reconocido traductor, entre muchos otros autores, de Kerouac, y autor de una *Introducción al budismo zen*— subvierte las categorías narrativas tradicionales. Sus títulos más tempranos, *Cuando 900 mil mach aprox* (1973) y *De vulgari Zyklon B manifestante: elementos de psicocartografía literaria* (1975), aparecen en la colección Azanca, primero asociada a *Papeles de Son Armadans* y después a Júcar, y que, junto a las editoriales Akal y Taller Ediciones J. B., asumió la difusión de obras más rupturistas y experimentales (Martínez Cachero, 1973: 312).

Las tentativas por hacer una novela no sujeta al desarrollo lineal y las categorías narrativas más convencionales pudieron encontrar un estímulo en la LSD, pero también un género a su medida en la ciencia ficción. Los títulos de Antolín Rato arriba citados son el mejor ejemplo. En la ciencia ficción eran recurrentes ideas que problematizaban nuestra percepción del mundo, tales como la reduplicación de la realidad, de la identidad, las experiencias multisensoriales y la apertura a una nueva dimensión (*Nueva Dimensión* será, precisamente, el título de una publicación fundamental en la ciencia ficción en España).³ Todo ello se plasmaba mediante una jerga científica o

³ Fundada por Sebastián Martínez, Domingo Santos y Luis Vigil, comenzó a editarse en 1968 y publicó relatos de autores como Stanislaw Lem, Kurt Vonnegut o Robert A. Heinlein. En ella colaboró como ilustrador un joven Luis Eduardo Aute.

pseudocientífica que producía, efectivamente, una fuerte sensación de ser un lenguaje diferente (aunque tal diferencia se sustentase sobre algo superficial, como el empleo de un léxico particular). De todos modos, al margen de la profusión de terminología tecnológica, y aunque fuese mediante la pura escritura narrativa (o a lo sumo con la combinación de escritura e imagen dibujada), a veces sí se intentaba romper con las categorías usuales de personaje o trama, sin olvidar que un clásico precursor como *1984* de Orwell contenía una penetrante reflexión sobre la alienación del lenguaje. Numerosas obras de la ciencia ficción de estos años fantasean con la posibilidad de dispositivos de «experiencia total» multisensorial, que desdobra la existencia en una segunda vida virtual (algo a lo que en algún momento había aspirado la novela), y que por otra parte cuestionan la «validez» de nuestra percepción del mundo como algo absoluto, al deslizar la sospecha de que tal vez vivamos en una reduplicación o un simulacro, o bien que seamos reduplicaciones o simulacros nosotros mismos.

En 1976, en el número 21 de *Papeles de Son Armadans*, encontramos una colaboración de Mariano Antolín Rato titulada «Ficción especulativa y realismo psíquico»; en febrero del año siguiente el mismo artículo aparece en *Nueva Dimensión* (citamos por esta segunda edición). En él, Antolín Rato hace eco de una propuesta de Heinlein (ya comentada en la introducción) para reinterpretar las siglas SF (*science fiction*) como *speculative fiction*, habida cuenta de la evolución que el género había sufrido, dejando en segundo plano la ciencia e interesándose más por la reflexión sobre una existencia real, que, al cabo de los años setenta, se revela intensamente ficticia: «La Speculative Fiction no se dedica a escribir historias sobre robots, sino que trata de que nos descubramos robot, androide, cinta magnetofónica, máquina deseante» (Antolín Rato, 1977: 140). Esta nueva novela SF se caracteriza, además de por la introducción de elementos contraculturales, por ser «discontinua, podría decirse que cuántica. Ya no hay personajes que desarrollar, ni posibilidad de establecer límites precisos entre interior y exterior, antes o después» (Antolín Rato, 1977: 141).

Las novelas publicadas por el escritor durante los setenta y primeros ochenta encarnan a la perfección esta «nueva novela SF». Cualquiera de ellas merece un análisis detenido que aquí no podemos ofrecer; sirva como ejemplo *Campos unificados de conciencia* (1984). Los protagonistas de esta novela no son humanos, sino entes descritos como proyecciones o conjunciones de haces espacio-temporales; su caracterización no incluye rasgos emocionales, no se les involucra en una trama basada en afectos ni, desde luego, se apela a la empatía del lector. Por otro lado, el espacio y el tiempo en que transcurren tampoco responden a dichas dimensiones tal y como las conocemos, y se alude varias veces a lo multisensorial, la simultaneidad de experiencias y planos, etc. A la vista de esto, puede parecer desconcertante la declaración que Antolín Rato realizó en la presentación reseñada por *El País*: «Todos los personajes son un desdoblamiento de mí mismo» (Cañas, 1984: s. p). Esta invitación a la lectura autoficcio-

nal se ve reforzada por el hecho de que el protagonista masculino, Ray Placebo, sea escritor (aunque habría que pasar por alto su aspecto, radicalmente deshumanizado: solo sabemos de él que tiene un hermoso penacho de plumas y garras). Ahora bien, la descripción del oficio de escritor elimina por completo las categorías de genio, de creación individual, inspiración, etcétera: «Se prefirió este término [escritores] al de estimuladores primarios, aunque el teclado haya sido sustituido por el grabador de impulsos cerebrales y sus ideas estén sometidas a un proceso psicográfico» (Antolín Rato, 1984: 14-15). El papel del escritor se describe de la siguiente manera:

Se encuentra dedicado a expresar las ansias y los anhelos del público. Es un semianónimo escritor y sus ideas, pasadas por complejos mecanismos redactores, adquieren matices, diálogos, panorámicas, multiplanos plenamente satisfactorios. Elementos todos ellos que se procesan cibernéticamente y se transmiten a los circuitos distribuidores encargados de canibalizar las lucubraciones de Ray Placebo. Luego, integradas en los programas de estimulación perceptiva, proporcionan un toque realista —o exótico o imaginativo o inquietante, según las opiniones— a los deseos, nunca formulados con claridad, de un público, además, incapaz de determinar quién es realmente el autor del producto final que captan sus terminales (1984: 15).

Se cumple de esta manera lo anunciado por Heilein: no se trata simplemente de que la novela esté protagonizada por un autómatas o replicante, sino de que el autor nos insta a identificarle a él como tal, y así, de rebote, pone en tela de juicio nuestra entidad humana, o, mejor dicho, pone en tela de juicio lo que significa ser humano: este ya no será rey y señor de la Creación, cúspide de una pirámide, sino un eslabón más en la cadena de reflejos, como Ray Placebo, como Augusto Pérez, como Unamuno o Mariano Antolín Rato. Nos enfrentamos a una nueva cadena fractal en la que nuestra realidad aparentemente autosuficiente es solo el reflejo de una realidad más amplia, que la contiene (y, obviamente, la estructura fractal se perpetúa en abismo).

Volviendo a *Campos unificados de conciencia*, nos interesa rescatar las palabras con que Mariano Antolín Rato se expresaba en el acto de presentación de la novela:

Es una novela porque aparece en esta colección [se refiere a la colección de Narrativa de Cátedra]. A mí me gusta decir que es un *ovni*, es decir, objeto narrativo no identificado [...] Al principio utilicé para mis libros la calificación de ciencia ficción por una cuestión frívola [...] porque eso de ser simplemente escritor me parecía demasiado serio. De la literatura de ciencia ficción me ha interesado el modo como escenario, ya que me permite jugar con muchos elementos y, sobre todo, con la ciencia, que se introduce en el mundo de la filosofía. *Campos unificados* tiene muchos elementos alegóricos, es una aventura mental. Me gusta para ella el concepto de filosofía-ficción (Cañas, 1984: s.p.).

La afirmación de que «es una novela porque aparece en esta colección» enlaza con la deconstrucción del género novela planteada, como hemos visto, desde la *ni-nova* de Unamuno a la antinovela de Azorín o la falsa novela de Gómez de la Serna. Y enlaza también con los «artefactos literarios» de autores actuales como Vila-Matas, Fernández Mallo o Manuel Villas.

Señala Marco Kunz cómo, ante la aparición de las primeras obras de estos autores, algunos críticos se apresuraron a aducir que no había en ellas asomo de originalidad, que sus innovaciones tenían precedentes literarios, como si la fórmula «normal» de escribir novelas (destilada allá por el siglo XIX) pudiese repetirse hasta la saciedad, pero un experimento solo pudiese ser «algo que se tolera a lo sumo una o dos veces» (Kunz, 2014: 15). Consideramos que, en efecto, el pretendido punto débil de la nueva narrativa —la existencia de numerosos precedentes de sus temas y recursos— es en realidad la mejor prueba de que lo que proponen no son simples ocurrencias, sino problemas acuciantes a los que seguimos sin encontrar respuesta. Aunque muy diferentes entre sí, todas las novelas de las que hablaremos en las páginas siguientes se encuentran incardinadas en una corriente de sospecha ante la realidad y su enunciación cuyas bases se encuentran a finales del siglo XIX, en la crisis del lenguaje, la percepción y la referencialidad, y que desde entonces ha cristalizado —ha mutado— en múltiples formas.

Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

Jorge Luis BORGES, «La Biblioteca de Babel»

Novela y siglo XXI: la *degeneración* de la especie

En 1925 Unamuno escribió su desconcertante obra *Cómo se hace una novela*, novela, autobiografía, ensayo y la más transgresora poética sobre la novela de las que se escribieran por entonces en Europa. En ella defendía el inventor de la *novela* una novela hecha «a lo que salga», sin plan previo preconcebido, una novela sin principio ni final y que durara lo mismo que dura la vida de quien la escribe, discuriendo en paralelo a ella. Unamuno pone en práctica su idea en esa misma obra, una novela abierta y de estructura permeable, en la que el prólogo, el posprólogo, los apéndices o paratextos (incluso los de autoría ajena) que se fueron incorporando al texto original son también novela.

Enrique Vila-Matas es sin duda el escritor español actual que de forma más brillante ha abogado por la permeabilidad del género de la novela. Así, en *París no se acaba nunca* (2003), relata el proceso de escritura de una de sus primeras novelas, *La asesina ilustrada* (1977), y cuenta —por boca del narrador— que todo comenzó cuando en unos puestos de libros al aire libre, en París, compró un ejemplar de *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno. El guiño es evidente: en la extraña novelita de Unamuno se nos contaba la historia de un tal Jugo de la Raza que, un buen día, paseando a las orillas del Sena, descubre en un puesto de librería de viejo la novela *La piel de zapa* de Balzac. El argumento de esta nos remite a *La asesina ilustrada*, de igual manera que el de *Cómo se hace una novela* lo hace a *París no se acaba nunca*. Y en ambos casos, la novela y el ensayo sobre la novela desdibujan sus perfiles.

Aludiendo a esta sencilla anécdota inspirada en el viejo procedimiento del relato especular tan solo quisiéramos dejar constancia de que, como bien sabe Enrique Vila-Matas, los fenómenos a los que vamos a hacer referencia en este capítulo se inscriben en una remota tradición literaria, quizás tan antigua como el mismo género de la novela. La novela, nos advirtió hace muchos años Julián Marías,

determinada así por el firme propósito de *no ser* la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es —y no por azar— el nombre de un género literario. Es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es *ensayar*.

Por esto, sin ningún equívoco, el ensayo acecha a la novela contemporánea, es su riesgo permanente. El ensayo de novela está siempre a punto de convertirse en novela de ensayo, en novela-ensayo. Mientras Montaigne no hace más que contar historias desde la primera página y así «noveliza» sus *Essais*, el novelista contemporáneo, en cuanto se descuida, deja de narrar y explica, razona, teoriza [...]. Lo normal es que la novela descarrile en el ensayo, degenera en él —es decir, se desgenere, pierda su género literario—; es como si la novela fuese un compuesto químico sumamente inestable, difícil de conservar, o un elemento que, como el usuario, se desintegra en plomo (Julián Marías, 1964: 242-243).

Es difícil precisar el origen de esta mutación, el momento en el que la novela dejó de contar una historia para pasar a narrar la historia de su misma creación. A riesgo de quedarnos cortas citando unos pocos ejemplos, preferimos tan solo recordar ahora que probablemente fue Cervantes y su *Quijote* quien posibilitó con su magistral fórmula literaria este incesante y no detenido proceso de experimentación del que también participa en ocasiones nuestra novela actual.

HAY VIDA EN LA FRONTERA: HÍBRIDOS, MUTANTES Y OTRAS ESPECIES INCLASIFICABLES

Durante la dos últimas décadas, varios escritores españoles han coincidido en poner al frente de algunas de sus obras un llamativo oxímoron que desea dar clara cuenta de sus intereses estéticos: Enrique Vila-Matas tituló 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 elige el subtítulo «Memorias de ficción» para su obra *Regresar a donde no estuvimos* (2003), Juan Bonilla publicó una recopilación de sus cuentos bajo el título *Basado en hechos reales* (2006) y Vicente Verdú titula significativamente una de sus novelas *No Ficción* (2008). Seguramente podrían ponerse muchos más ejemplos si nos dedicáramos a rastrear con paciencia títulos similares, pero quizá los citados sean suficientes para poner en evidencia una preocupación estética de primer orden que afecta a buena parte de nuestros escritores contemporáneos. Todos estos títulos cuestionan de manera explícita 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 u otro de estos dos ámbitos. El éxito actual de una etiqueta como «novela de no ficción», prácticamente consolidada como un subgénero narrativo (Cantavella, 2002), da cuenta del avance imparable de la conversión de la ambigüedad genérica como valor estético en alza.

La crítica periodística y académica, cada vez más voraz e impaciente a la búsqueda de novedades, no ha perdido el tiempo a la hora de llamar la atención sobre el fenómeno en cuestión. Y es en este punto en el que hemos de reflexionar sobre la creación de una situación que podría ser considerada como paradójica. Esos textos, tan atractivos en principio en función de su propia indefinición, han sido rápidamente definidos, catalogados, encapsulados en diferentes etiquetas que facilitan por un lado su ubicación en la historia de la literatura y el canon y, por otro, su visibilidad en el mercado. Desde los primeros años del siglo XXI se vienen dando tumbos en busca de una etiqueta clasificatoria convincente: novela «transversal», «fronteriza», «anfibia», «híbrida», «plurinovela» (Guillén, 2003). Después, el redescubrimiento por parte de algunos teóricos del concepto de *autoficción* (cuya paternidad se atribuye a Doubrovsky en su novela *Fils*, de 1977) ha conseguido gran alcance y popularidad entre la crítica, contribuyendo al definitivo posicionamiento y visibilidad de estos productos en las historias de la literatura y los entornos académicos. Como no podría ser de otra manera, dicho concepto, adecuado para unos (Alberca, 2007) e inadecuado para otros (Pozuelo Yvancos, 2010, quien prefiere hablar de «figuraciones del yo»), venía también cargado de polémica.⁴ Pero sobre todo venía a aguar la fiesta de aquellos autores que voluntariamente habían optado por instalarse en las afueras de la literatura. La mera existencia y reconocimiento de un concepto que explique y defina este tipo de literatura anula de manera inmediata su propia razón de ser: la misma indefinición. No es de extrañar, por tanto, la respuesta irónica de autores como Vila-Matas acerca del término en cuestión:

Muchos años antes de que yo oyera hablar de *autoficción*, recuerdo haber escrito un libro que se llamó *Recuerdos inventados*, donde me apropiaba de los recuerdos de otros para construirme mis recuerdos personales. Todavía sigo sin saber si era o no *autoficción*. El hecho es que con el tiempo esos recuerdos se me han vuelto totalmente verdaderos. Lo diré más claro: son mis *recuerdos*.

Tuve, eso sí, mis problemas cuando conocí a Antonio Tabucchi, a quien le había robado en ese libro sus recuerdos de Porto Pim, en las Azores. Pero Tabucchi se lo tomó a bien y dio una doble vuelta de tuerca al asunto transformando los recuerdos que yo le había robado en unos recuerdos suyos inventados. Esta doble vuelta de tuerca no tiene por ahora ningún neologismo que la designe, está a la espera de algún Doubrovsky, aunque, a decir verdad, yo preferiría que no surgieran más Doubrovsky, pues no veo necesario que haya que darles nombre a todas las variantes del supuesto nuevo género (Vila-Matas, 2005a: 26).

⁴ Pozuelo Yvancos disiente con la utilización del término *autoficción*, así como con el actual redescubrimiento masivo de un procedimiento que ya fue definido por Doubrovsky en su novela *Fils*, de 1977. Pozuelo Yvancos (2010) nos propone el concepto de «figuraciones del yo» para el análisis de obras que habitualmente están sido catalogadas como autoficciones.

La reacción de Vila-Matas no puede ser más hábil al respecto, haciendo literatura con los frustrados intentos de los teóricos de definir su literatura. El resultado es, de nuevo, un texto escurridizo y de difícil definición.

Por otro lado, si el reconocimiento del mestizaje como elemento destacado de la novela contemporánea es ya corriente entre los críticos, lo es también en los textos propagandísticos de las mismas contraportadas de las propias novelas. No es nada raro encontrarnos en estas la alusión a la consabida ambigüedad como reclamo publicitario, relacionándola sistemáticamente con una narrativa moderna y trasgresora que se esfuerza en poner en evidencia la naturaleza multiforme y abierta del mismo género de la novela desde sus orígenes. No estamos tan seguras de que la tendencia al mestizaje haya aumentado cuantitativamente en los últimos quince años, pero sí parece que en la actualidad hay cierta ostentación del mismo, utilizada en no pocas ocasiones como supuesta garantía de un discurso trasgresor. La novela de Pepe Monteserín *La Conferencia. El plagio sostenible* (2006) se publicó 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 resaltando, en primer lugar, el dato supuestamente atractivo de que estemos ante «la primera obra de ficción que gana un premio de ensayo». Y es que, efectivamente, la obra de Monteserín ganó el Premio de Ensayo Juan Gil Albert. Cada vez son más entre los editores, autores, críticos o 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 mismos géneros.

Es evidente que si en el 2003, fecha en la que Claudio Guillén publicó su artículo sobre la «plurinovela», se trataba de una práctica minoritaria, hoy el brote de hibridismo alcanza la categoría de pandemia. En 1985 la publicación de un libro como *Historia abreviada de la literatura portátil* era una relativa anomalía en el panorama literario español, pero treinta 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 tanpreciado de ser producto literario al margen de los cánones oficiales. Hablar del mestizaje entre géneros como rasgo distintivo de la narrativa contemporánea es hablar de buena parte de la producción narrativa de mejor calidad de nuestros días.

Lo cierto es que el (anti)género de la novela cuenta desde sus mismos inicios con un componente transgresor que le ha llevado una y otra vez a poner en crisis sus propias estructuras y naturaleza. Pero, dentro de ese conocido proceso de decons-

trucción del relato contemporáneo, nos interesa indagar si en la actualidad estamos asistiendo a un más difícil todavía, a «nuevas vueltas de tuerca» (como reconoce el propio Vila-Matas), que todavía nos cueste identificar. Somos conscientes de que así planteado el fenómeno al que hacemos referencia es demasiado amplio y complejo como para desentrañarlo en su totalidad; nos conformaremos con llamar la atención sobre algunos casos anómalos e inclasificables en el panorama literario actual, híbridos genéricos que han mutado hacia su conversión en interesantes especies que nos parecen todavía de difícil catalogación.

LA AMBIGÜEDAD DENTRO Y FUERA DE LA NOVELA

Hay vida en la frontera, pero no solo en la frontera que separa los diferentes géneros literarios, también en aquella que debería deslindar la vida del escritor de su obra literaria.

En las obras de Vila-Matas, sobre todo desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), la permanente reflexión sobre cuestiones literarias o de otra índole, 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 de si aquello que leemos es realmente ficción o auténtico discurso ensayístico 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, aun 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, 2007). El mito de las citas falsas, de los escritores inventados, de los falsos recuerdos y las anécdotas ficticias planea desde hace años sobre la obra de Vila-Matas, contribuyendo a hacerla especialmente atractiva y relevante.

Que el hibridismo genérico 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. Parece también aceptado que es sobre todo la ambigüedad que puede provocar la voz de quien habla, generando una intermitente posibilidad de identificación con la del propio autor, el elemento que más contribuye a que estemos ante un tipo de novela diferente e inquietante. 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» (1985: 81).

Pero hablábamos más arriba de un más difícil todavía, que en el caso de Vila-Matas se ha producido y se sigue produciendo a través de lo que podría considerarse un proyecto estético que no emana tanto de uno u otro libro, sino del conjunto de toda su obra. Por un lado, el permanente juego a la ambigüedad de la voz narradora convierte en totalmente impropio para obras como la suya la tradicional clasificación entre géneros literarios ficcionales y no ficcionales: novelas, relatos, ensayos, artículos de opinión, notas autobiográficas..., imposible discernir ya los unos de los otros, dentro de esa fuga sin fin, ese incesante «parloteo» (*Doctor Pasavento*, 2006) que el autor ha convertido en su particular poética de escritura. Pero, es más, podría concebirse toda su obra como un proyecto que rebasa los límites de sus libros para llevarse hasta sus últimas consecuencias, no solo en cada uno de sus textos publicados, sino también en sus numerosas apariciones en público, en sus entrevistas, presentaciones, conferencias, etc. Vila-Matas ha sabido crear una voz ambigua no solo dentro, sino también fuera del texto, o quizás es que la ambigüedad que emana de la voz narradora de sus obras de ficción ha llegado a ser tan desconcertante que contagia a la voz del autor real en sus intervenciones públicas de esa misma ambigüedad. En el fondo, se trata de la conversión de la propia vida en *performance*, de desdibujar hasta las últimas consecuencias esa frontera, desde siempre tan inestable. «Vida y obra» que diría Juan Ramón Jiménez; «la novela de mi vida» que diría Unamuno. Esas consecuencias pueden ser aterradoras, y no casualmente ese es el terror que Vila-Matas nos recrea de manera magistral en su última novela, *Kassel no invita a la lógica* (2014), donde el narrador protagonista, al que sin género de dudas identificamos con Vila-Matas, es invitado a participar en la Documenta de Kassel con un extraño cometido: durante unas horas al día tiene que sentarse a escribir en la mesa de un restaurante chino de un barrio periférico de la ciudad con la única finalidad de exponerse a las impertinentes miradas de los curiosos. Como si fuera una obra del mismísimo Duchamp, el escritor queda así convertido en un *ready-made* más de los muchos que se exponen en una feria de arte de vanguardia como es la de Kassel.

La obra, entonces, ¿es la vida misma, o la narración de la vida misma? Si la narración logra al fin ser idéntica a la vida que narra, y se produce simultáneamente a esta, en tiempo real —algo que la mediación tecnológica pone ya a nuestro alcance—, el duplicado se consume, el crimen perfecto amenaza con lograrse. Pero ¿qué sucede si hacemos de la propia vida —no de su relato, ni de su reproducción o reflejo— la obra? ¿La especularidad queda conjurada, o ha vencido definitivamente? Al convertir en obra el objeto y no su reproducción, la vida y no su relato, ¿estamos superando la maldición especular, o estamos asumiendo que también los objetos reales, las vidas reales, son reflejos, sombras en nuestra caverna? Vila-Matas no da la respuesta, pero está claro que *Kassel no invita a la lógica* (2014) perdería gran parte de su sentido si alguien la leyera como pura ficción, ignorando que la feria de arte vanguardista existe

y que Vila-Matas estuvo en ella. La dimensión que reclama esta novela metaficcional es la de mero indicio —reflejo parcial— de la auténtica obra, que es la vida. Sin embargo, desde el momento en que se opta por la palabra —y la literatura siempre lo hace— hay reflejo, mimesis, holograma, porque pese a los intentos liberadores de los experimentos vanguardistas, el poema nunca hace florecer la rosa, solo la nombra, la palabra no es la cosa misma, sino su nombre, y *Kassel no invita a la lógica* —así, con esta cursiva que enfatiza su naturaleza inevitablemente metarreferencial— no es Vila-Matas sentado en la mesa del chino de Kassel, sino su relato.

A partir de este convencimiento, no es raro que al narrador y protagonista de esta novela le obsesionen y perturben particularmente los que él denomina «cortocircuitos» o «averías del lenguaje» que se producen constantemente en las conversaciones más triviales (*Kassel no invita a la lógica*, 194). Se trata de bruscas interrupciones que en medio de una conversación cualquiera ponen en evidencia un fallo en el holograma:

Todo empezó cuando Carolyn, en un inglés que entendí perfectamente, me preguntó qué impresión me estaba causando la Documenta. Era seguramente una frase rutinaria, pero yo no estaba preparado para que la directora en jefe y responsable de todo aquello —siempre me ha impresionado conocer a los máximos responsables de algo— me hiciera una pregunta de aquel estilo y me quedé absurdamente bloqueado, como si me hubieran arrebatado el habla.

—Pregunta Carolyn qué te ha sugerido lo que has visto en Documenta —me subrayó Ada Ara.

—Que..., bien, bueno... Que no hay mundo.

Ada Ara tradujo mi respuestas con una sonrisa que pretendía atenuar la posible inconsistencia de lo que acababa yo de decir. Y Carolyn, mirándome con aires de haber quedado decepcionada, quiso saber qué era lo que podría haber por ahí si, como yo sostenía, no había mundo. Una de las preguntas más difíciles del día. Pero en aquel momento el impulso invisible, o tal vez simplemente el nerviosísimo causado por la fuerte fatiga que arrastraba, elevaron mi energía un grado más, como si quisieran acudir en mi auxilio.

—Hay un corolario —dije.

Pero afirmar esto —tal vez una mala jugada de la excesiva energía que en ocasiones sospechaba que surgía de una corriente interior invisible— aún fue peor. Bajé la cabeza, consciente de que lo dicho no llegaba ni a *mcguffin* y consciente también de que, encima, no tenía muy claro por qué lo había expresado de aquel modo. Nunca me gustó pasar exámenes y tenía la impresión de estar pasándolos ante Carolyn; quizás era esto lo que me había puesto nervioso y me había dejado en brazos del trastornado ajeteo de mis respuestas.

Ada Ara preguntó qué era para mí un corolario. Es un remate, una conclusión, dijo Boston. Se entretuvieron las dos discutiendo sobre el modo de hacer inteligible lo que era un corolario y al final Carolyn, impacientándose, volvió a preguntarme qué diablos había si no había mundo. Hay una conclusión, le dijo Boston hablando por mí. Carolyn me atravesó con una mirada terrorífica que lo complicó ya definitivamente todo. Parecía

estar diciéndose: pero bueno, ¿este es el escritor que me recomendaron, el que me dijeron que seleccionáramos? ¿Qué conclusión?, me preguntó. Quedé paralizado, inmensamente mudo. Ninguna, acabé diciéndole. Vi a Carolyn muy contrariada y airada. De pronto, soltó:

—¿Y qué hacemos ahora? ¿Lo aceptamos con calma, o reventamos de pánico, o qué?

Permanecí imperturbable, pensando en los cortocircuitos de lenguaje que se producen infaliblemente en las conversaciones más triviales. «Buen día hoy, señora.» «Ni que lo diga, caballero.» «¿Vio qué luz tan genial?» Y la señora, que no contesta (*Kassel no invita a la lógica*, 193-194).

La divertida situación narrada —tan familiar a los que con cierta regularidad debemos asistir a congresos u otros actos públicos del mundo de la cultura— revela a la perfección esa sensación de desajuste entre el mundo y esa interfaz superpuesta a él que es el lenguaje y que tal vez encubra la nada, conclusión que nos remite a tantas iniquidades ya comentadas en el capítulo anterior. Todo ello nos lleva también a la conclusión de que la verdadera dualidad, el auténtico juego de espejos, no se establece aquí entre realidad y ficción, sino más bien entre la realidad y el discurso que la narra.

EXTRAÑOS BUCLES METAFICCIONALES

En *Los monederos falsos* (1925), la famosa novela de André Gide, se nos cuenta una historia protagonizada por unos jóvenes adolescentes parisinos de familias acomodadas y la irrupción en sus vidas de Eduardo, tío de uno de ellos y novelista. La historia se va alternando en la novela con el texto de un diario que escribe este personaje, en realidad una novela que se titula *Los monederos falsos*, y que ocupa quince de los cuarenta y ocho capítulos de la novela y que la interrumpe constantemente, imposibilitando el progreso lineal de la misma. Al margen, Gide escribió un *Journal des faux-monnayeurs*, publicado en la editorial Gallimard en 1927, cuadernillo de bitácora escrito a intervalos muy irregulares, a lo largo de los seis años que duró la composición de la novela homónima, y en el que resuena el eco, apenas modificado, del diario que a su vez escribe el personaje Eduardo en la novela. El comentario sobre la propia novela pasó así a formar parte de la propia novela.

Reflexionemos ahora sobre la coincidencia de los siguientes planteamientos argumentales: Javier Marías ficcionaliza en *Negra espalda del tiempo* (1998) la historia de la repercusión obtenida por otra de sus novelas anteriores, *Todas las almas* (1989);⁵ Enrique Vila-Matas ficcionaliza en *París no se acaba nunca* (2003) el proceso de es-

⁵ Pozuelo Yvancos hace un pormenorizado estudio de las relación que existe entre ambas obras (2010: 62 y ss.).

critura de su segunda novela, *La asesina ilustrada* (1977), y su propia conversión en un escritor conocido; en *La velocidad de la luz* (2005) Javier Cercas ficcionaliza la repercusión que tuvo en su propia persona el apabullante e inesperado éxito alcanzado por su anterior novela, *Soldados de Salamina* (2001); en *Nocilla Lab* (2009) Agustín Fernández Mallo ficcionaliza la historia del nacimiento y creación de las dos entregas anteriores del Proyecto Nocilla, *Nocilla dream* (2006) y *Nocilla experience* (2008). En los cuatro autores se repite el mismo patrón: gracias a un título, todos ellos habían ya adquirido, quizás en contra de sus propios pronósticos, categoría de escritores de éxito, sus libros se vendían por miles, concedían entrevistas aquí y allá y acudían a numerosos eventos para promocionar sus novelas. Los cuatro se habían visto obligados a crear un personaje público que los representara ante las cámaras. De alguna manera esa es la experiencia que se deciden a contar en una segunda novela. En los cuatro casos no solo asistimos a la conversión de los cuatro autores en personajes de novela, sino que también se produce cierta equivalencia jerárquica entre la novela anterior y la que se escribe como comentario de esta (entre la novela y el ensayo sobre la novela), es decir, entre los elementos de transducción sobre los primarios, superponiéndose unos y otros hasta resultar indivisibles. El juego de espejos, como vemos, se complica de manera cervantina —y velazquiana— en estas segundas novelas que relatan la escritura y recepción de la primera, y convierten al escritor en escrito.

Que el narrador protagonista de una novela esté caracterizado con rasgos biográficos del autor con la finalidad de crear un pacto de lectura ambiguo entre lo ficticio y lo autobiográfico no es desde luego nada inusual en nuestros días. Dicho procedimiento nos remite a la estudiada y difundida autoficción. Ahora bien, esa manoseada autoficción ha llegado a manifestarse de maneras realmente desconcertantes e inasibles cuando algunos autores, es el caso del ya mencionado Vila-Matas o de Javier Cercas, han sabido construir la ambigüedad deseada a través de una compleja red de intertextualidades —o, mejor, hablaríamos de *intratextualidades* (Martínez Fernández, 2001: 151) en el conjunto de toda su obra. Nos detendremos ahora en el caso de Javier Cercas quien, al igual que esos célebres directores de cine que han insistido una y otra vez en aparecer en sus propias películas, protagonizando desconcertantes cameos de sí mismos, hasta la fecha no ha renunciado en ninguna de sus obras a entrar en escena para hacer también de sí mismo ante el lector.

Como es bien sabido, la popularidad le llegó a este escritor a raíz de la publicación de su novela *Soldados de Salamina* (2001). Con ella obtuvo varios premios literarios y, lo que es más importante, un número de ventas realmente inesperado, siendo el autor, como ha declarado en muchas ocasiones, el primer sorprendido con este fenómeno. Lo inesperado, en este caso, no tiene que ver con el hecho de que la obra carezca de méritos, sino más bien con el hecho de que carece de aquellos ingredientes que usualmente suelen convertir una novela en un *bestseller*. En el caso de Javier Cercas (y

quizás en el de otros muchos escritores en semejantes circunstancias), el apabullante éxito de *Soldados de Salamina* ha condicionado muy especialmente el resto de su obra. Por un lado, a raíz de que el producto «Cercas» se convirtiera en una inversión segura para las editoriales, las obras que había publicado con anterioridad a *Soldados de Salamina* —*El móvil* (1987), *El inquilino* (1989) y *El vientre de la ballena* (1997)— fueron reeditadas después del 2001 y leídas bajo la perspectiva de haber sido escritas por el autor de *Soldados de Salamina*, y con la consiguiente proyección del significado de esta última sobre ellas (véase, sobre todo, el epílogo que Rico escribe para la reedición de *El móvil*, en el año 2003). Por otro lado, los libros que Cercas escribió después del año 2001 reflexionan acerca del éxito conseguido con *Soldados de Salamina* y la ya comentada sorpresa que dicho éxito le produjo a él en primer lugar. Concretamente, el narrador y protagonista de *La velocidad de la luz* nos habla en estos términos acerca de ese éxito abrumador:

Yo intuía que aquella era una vida perfectamente irreal, una farsa de dimensiones descomunales parecida a una enorme telaraña que yo mismo segregaba y tejía, y en la que me hallaba atrapado, pero, aunque todo fuera un engaño y yo un impostor, estaba deseoso de correr todos los riesgos con la única condición de que nadie me arrebatara el placer de disfrutar a fondo de aquella patraña (*La velocidad de la luz*, 191).

Es decir, Javier Cercas no solo se ha vuelto a convertir en personaje de ficción en la novela (tal y como ya había hecho en *Soldados de Salamina*), sino que, en este caso, ese personaje sabe y dice que la vida que su creador, Javier Cercas, ha llevado tras el éxito de su novela *Soldados de Salamina* ha sido una patraña, mera ficción. El inolvidable diálogo entre Augusto Pérez y Miguel de Unamuno en *Niebla* resuena tras las declaraciones del protagonista de *La velocidad de la luz*. Obsérvese, por otro lado, que nos encontramos ante una compleja *mise en abyme* en la que existen ya varios Javier Cercas. Hasta el 2001 se podía hablar de dos: el autor de *Soldados de Salamina* y el que protagoniza esta novela. Tras *La velocidad de la luz*, estos se han multiplicado (pues aquel en el que se convirtió Javier Cercas tras el éxito de *Soldados de Salamina* —y no aquel otro que la escribió, ni el que, con el mismo nombre, la protagonizó— es ahora convertido en el protagonista de *La velocidad de la luz*), y era entonces de prever que lo siguieran haciendo en obras posteriores, como realmente ha sucedido.

Efectivamente, en esta línea de multiplicación del yo, un texto fundamental es el relato «La verdad de Agamenón», que cierra el libro con el mismo título publicado en el año 2006, donde de nuevo se vuelve a echar mano de la estrategia de la autoficción, aunque ahora de manera quizás más compleja que en las obras anteriores. Un personaje, llamado Javier Cercas, le cuenta al narrador, que no sabemos cómo se llama, su historia. Ese personaje llamado Javier Cercas es escritor: se trata, por

supuesto, del conocido autor de *Soldados de Salamina*. Un día recibió una carta de un hombre que se llamaba igual que él y que trabajaba como conserje en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada. Se conocieron y resultaron ser también exactamente iguales físicamente. Cansados ambos de sus respectivas vidas, deciden, sin contárselo a nadie, ocupar cada uno el papel del otro. El Javier Cercas conserje que suplanta al Javier Cercas novelista de éxito, que desde siempre había tenido también ciertas ambiciones literarias (al igual que todos los protagonistas de todos los libros que ha escrito anteriormente Javier Cercas), aprovechando el prestigio de aquel cuya vida está suplantando, escribe por su cuenta dos libros, titulados *La velocidad de la luz* y *La verdad de Agamenón*. El Javier Cercas novelista, que, tras el éxito apabullante de *Soldados de Salamina*, pasaba por cierta sequía creativa, atormentado por los celos, le asesina. Realmente tenemos aquí, al igual que en la antigua novela *El inquilino*, la típica historia de dobles, que recurre a un ya casi manido motivo de la literatura contemporánea. Javier Cercas lo sabe y cita en el relato, por boca de sus personajes, las fuentes de las que se nutre: Paul Auster, Philip Roth, Poe, Dostoievsky o Borges.

En un momento dado, el personaje llamado Javier Cercas, autor de *Soldados de Salamina*, confiesa el motivo que le había llevado a estar hastiado de su vida y a aceptar la suplantación con su doble:

Cuando uno se lee decir en un periódico las mismas cosas que se ha leído decir diez veces en otros diez periódicos distintos no puede dejar de sentir una repugnancia sin confines, como si no fuera él quien ha dicho lo que ha dicho, sino un monigote sin escrúpulos ni sentido del ridículo que habita en su interior y usurpa su voz y sus palabras (*La verdad de Agamenón*, 279-280).

Y más adelante: «Así era como me sentía: como un delincuente impune. Como un espía y un impostor y un usurpador y un mirón de mi propia vida, pero nunca como un farsante, que era como me sentía cuando aún no había dejado de ser quién era» (*La verdad de Agamenón*, 285).

El conflicto que se narra aquí es también un viejo motivo literario: el del hombre que se siente escindido en dos, el yo público, el que ven los demás, y el yo íntimo, el que se siente, pero con un nuevo e interesantísimo matiz que nos ayudará a entender la insistencia de Javier Cercas en convertirse en personaje de ficción: ser quien realmente se es es hacer una farsa, pero, al mismo tiempo, es imposible dejar de ser quien realmente se es, quitarse la careta o dejar de representar el papel. Y si por un instante pudiéramos hacerlo, ¿qué encontraríamos debajo? Por supuesto, ese «desierto de lo real» del que nos habló Baudrillard y, más tarde, los hermanos Wachowski o Žižek.

Por otro lado, nótese que en este relato, a diferencia de las otras obras comentadas, además de los dos personajes llamados Javier Cercas hay un tercero, innominado,

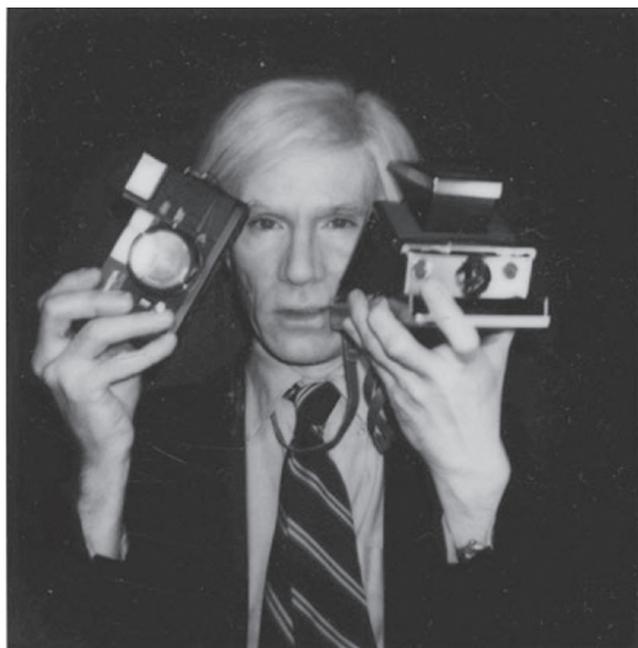
que es el que narra. En ningún momento se nos dice quién es ni qué relación guarda con los hechos, aparece solo como una presencia misteriosa a la que el Javier Cercas asesino está confesando su culpa. Significativamente, al final del cuento, este último le pregunta al narrador: «Usted me cree, ¿no?» Y este contesta: «Claro» (*La verdad de Agamenón*, 294). Podemos sospechar que ese que narra en *La verdad de Agamenón*, y que parece saber más que su interlocutor, terminaría también transformándose de narrador a personaje narrado en obras futuras. No es necesario que sigamos ejemplificando; las posteriores novelas del autor, *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012) y, muy especialmente, *El impostor* (2014), que nos remite a este inquietante juego autoficticio ya desde su propio título, no han cesado en la creación de círculos concéntricos que juegan a exhibir al tiempo que a ocultar la propia personalidad del autor.

En este contexto, polémicas como la mantenida por Javier Cercas y Arcadi Espada en las páginas de los periódicos (v. un resumen de la misma en Martínez Rubio, 2015: 93-96) adquieren un cariz realmente interesante, pues a pesar de la gravedad de las acusaciones que uno y otro se intercambiaron (incluso con las correspondientes consecuencias jurídicas que estas pudieran tener), nunca podremos estar seguros de su fiabilidad. Siempre nos resultará atractiva la hipótesis de que, a pesar de las apariencias, dichas acusaciones se hayan proferido en el interior «del saludable embaucamiento de la ficción», por decirlo con afortunada expresión de Pozuelo Yvancos (2004: 270).

En definitiva, libro tras libro, intervención pública tras intervención, vemos cómo siempre hay un Javier Cercas que narra sobre otro Javier Cercas que queda convertido en personaje, que a su vez narra la historia de otro Javier Cercas, y en el aire la eterna pregunta: ¿qué fue primero: la narración o el sujeto? No es otro que el viejo problema que se plantea la filosofía del lenguaje sobre si la palabra nombra una realidad preexistente o la realidad es una proyección de la palabra, de la que ya hablamos en el primer capítulo de este libro. Pero también, qué duda cabe, el artificio de Cercas nos recuerda a esos programas de televisión en los que intencionadamente se muestran en pantalla las cámaras que supuestamente están grabando lo que sucede. Aunque «el hecho inquietante es que, si en televisión se ve una cámara, no es ciertamente la que está filmando» (Eco, 1996: 159).

SOBRE ORIGINALES Y COPIAS

Que Cervantes, Lope, Valle-Inclán o los poetas de la generación del 27 sean hoy recurrentes personajes de novela no debería ya extrañar a nadie (como ejemplo, tantísimas novelas de las últimas décadas: desde *Las máscaras del héroe* (1996) de Juan



Manuel de Prada, hasta la reciente *La sombra del otro* (2014) de Luis García Jambrina, pasando para la divertida *Fabulosas narraciones por historias* (1996) de Antonio Orejudo). No obstante, e incluso acostumbrados como estamos los lectores del siglo XXI a toda suerte de juegos metaficcionales, sí que nos sorprendemos todavía cuando encontramos autores todavía en activo convertidos también en personajes, ya no de sus propias novelas, sino de las novelas de los otros.

En un conocido capítulo de la novela *Soldados de Salamina*, Cercas ficcionalizó un encuentro de su personaje Javier Cercas con el escritor Roberto Bolaño. Casi todas las novelas de Vila-Matas están plagadas de anécdotas —falsas o reales— que su narrador vive junto a otros populares escritores actuales. Y, como era de esperar, tanto Vila-Matas como Javier Cercas han pasado también rápidamente a convertirse en personajes en las novelas de los otros. *No Ficción* (2008), de Vicente Verdú, es una novela que se construye con materiales pretendidamente autobiográficos al modo de la novela vilamatiana, y en ella se convierte a Vila-Matas en personaje envidiado por sus éxitos por el narrador. *Diario de las especies* (2008), de Claudia Aplaiza, ficcionaliza la escritura de un blog en el que se trata el tema de la relación vida-literatura y se nos habla de la irremediable necesidad de ser escritor y el irremediable sacrificio de dejar por ello de ser persona, incluyendo varios correos electrónicos que supuestamente la autora ha enviado al escritor Enrique Vila-Matas para consultarle sobre el asunto. *Nocilla Lab* (2009), de Agustín Fernández Mallo, se cierra con un enigmático

cómic en el que se narra un encuentro entre dos personajes, Agustín Fernández Mallo y Enrique Vila-Matas, en una solitaria plataforma petrolífera, en la que mantienen una conversación sobre la necesidad de dejar de escribir y desaparecer. En todas las obras de Manuel Vilas asistimos a un frenético juego de travestismo autoficcional, a partir de un enloquecedor juego de permutaciones fónicas con su nombre; pero en su última novela, *Setecientos millones de rinocerontes* (2015), el propio nombre del autor llega incluso a confundirse con el de Enrique Vila-Matas, de tal forma que el narrador se autodenomina como «Manuel Riva-Matas», «Manuel Vilas-Mata» o «Enrique Vila-Vilas» (*Setecientos millones de Rinocerontes*, 70 y 118).

Asimismo, el complejo juego de espejos construido por Cercas a través de todos sus libros se complicó todavía más cuando fue otro autor, y no él mismo, el que se decidió a hacer de Cercas un personaje de su propia novela. Así lo hizo Salvador Gutiérrez Solís en *El batallón de los perdedores* (2006), la segunda novela de la trilogía del Novelista Malaleche. En ella se 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 enfoque no es nuevo (recordemos, por ejemplo, a Vázquez Montalbán y su paradójicamente premiada novela *El premio*, 1996), pero Gutiérrez Solís va mucho más lejos en su parodia. En contra de lo que pudiera parecer a primera vista, no nos parece esta novela una mera excusa o juego literario para despacharse con sus compañeros de oficio (son muchos los que 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». Recordemos su argumento: Arturo Ballesteros 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, *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 en un mercado editorial 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 española. O, dicho de otro modo, esta nueva generación de escritores, en la que al igual podríamos incluir al plagiado Cercas que a Gutiérrez Solís, prefiere escribir una novela acerca de *cómo se escribe una novela sobre la guerra civil española* que escribir una novela sobre la guerra civil española. Y es que, en realidad, adviértase que la novela plagiada por el protagonista de *El batallón de los perdedores* trataba a su vez del mismo asunto. Es decir, el planteamiento que hace Gutiérrez Solís es muy parecido al que Javier Cercas había hecho años antes en *Soldados de Salamina*, que era 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. Y ya sabemos que cuando se narra cómo se ha construido el libro que está el lector leyendo se crea una relación especular entre la forma de lo escrito y el acto de escribirlo: «La historia del decir que el narrador va componiendo coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo» (Pozuelo Yvancos, 2010: 161). Es decir, el acto de nombrar y lo nombrado se confunden como la realidad lo hace con su simulacro.

Tal y como desarrollaremos en el capítulo cuarto, creemos que esta actitud arranca de una aguda conciencia de que la construcción verbal sobre algo, aunque sea algo tan grave como la guerra civil española (y más precisamente si lo es), no deja de constituir un reflejo. Así pues, dado que todo lo que podemos ofrecer son palabras —heridas de muerte por naturaleza—, es más honesto escribir *palabras sobre las palabras*, haciendo al lector partícipe del teatro de sombras chinescas que son nuestros mensajes sobre la realidad.

Salvador Gutiérrez Solís encierra en un círculo más esa ya compleja estructura de círculos concéntricos que Javier Cercas está haciendo con su obra, y contribuyó con esta 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 carta ya mencionada que uno de los personajes también llamado Javier Cercas que aparece en *La verdad de Agamenón* le manda al otro personaje protagonista, también

llamado Javier Cercas (¿otro plagio intencionado?). En resumidas cuentas, *El batallón de los perdedores* nos habla de la escritura como plagio, y de ahí que su protagonista, todo un Pierre Menard de nuestros días, 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*. En definitiva, ¿quién copia a quién? David Becerra Mayor, en su beligerante ensayo sobre *La guerra civil como moda literaria* (2015), advierte con cierto recelo que la popular novela de Cercas, a pesar de su éxito y buena acogida, no hace sino imitar un modelo ya vigente (Becerra, 2015: 360-361). Esto es evidente, pero no creemos que Cercas fuera ajeno a esa inevitable consideración de la literatura como plagio cuando en el 2001 publicó su exitosa obra. Creemos más bien que autores como Salvador Gutiérrez Solís o Javier Cercas (el plagiador y el plagiado) han de ser leídos en el contexto de una estética, la del simulacro, en la que la lógica moderna de la imitación ha sido reemplazada por una nueva lógica de la *copia sin referente original* (v. Fernández Porta, 2004: 7).

Y reflexionemos para terminar sobre otro planteamiento argumental también muy recurrente en nuestros días: obsérvese que casi todas las novelas que, a modo de ejemplo, hemos citado en este capítulo (*París no se acaba nunca*, *La Conferencia. El plagio sostenible*, la *Trilogía del Novelista Malaleche*, *Soldados de Salamina* 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*, 392, dentro de la propia novela) que buscan convertirse en escritores de éxito a toda costa. 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 ellas se trata el viejo problema de que ya todo está escrito. En *París no se acaba nunca*, cuenta el narrador que cuando estaba terminando su novela *La asesina ilustrada* se enteró de que Agatha Christie ya había escrito una novela, *El asesino de Roger Ackroyd*, con el mismo supuesto rasgo original: que el asesino era el narrador y que se lo revelaba al lector en el último momento (*París no se acaba nunca*, 218). Pues bien, esa novela-ensayo o ese ensayo de novela que autores como Vila-Matas parecen haber puesto de moda en nuestros días surge en íntima relación con la crisis de la representación literaria que, aunque no nueva, parece haberse agudizado en el siglo XXI. El propio Vila-Matas declaró en una entrevista que «no puede existir ya buena literatura si en esta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura» (Echevarría, 2000: 7; v. Roas, 2002: 129). Esa obsesión por el posible agotamiento de la literatura convierte a todos estos escritores en novelistas *of the exhaustion*, según la expresión de John Barth en su célebre artículo *¿de 1967!* (Ródenas de Moya, 2002: 145), pero también

en novelistas que han sabido hacer de la misma amenaza de extinción de la especie un inagotable y sorprendente tema de inspiración. Así, veamos para terminar cómo la idea del plagio y la conversión de otros autores en personajes de una novela propia han ido aún mucho más lejos de lo hasta aquí descrito en la tercera novela de la trilogía del Novelista Malaleche, *Guadalajara 2006* (2007), en la que, según se nos informa en la misma portada, «Germán Buenaventura [el protagonista de toda la saga y un auténtico paradigma de los *escritores frustrados*] hace todo lo posible por pertenecer a la generación Nocilla». Con este fin, los textos del narrador se mezclan y confunden, en abigarrado collage, con los textos de otros escritores invitados a colaborar en la novela (Vicente Luis Mora, Félix J. Palma, Pablo García Casado, Hipólito G. Navarro o el mismo Salvador Gutiérrez Solís, entre otros muchos). Dichos autores, cuyos textos «reales» (la mayoría nostálgicos recuerdos de los maravillosos días pasados en la Feria del Libro de Guadalajara) aparecen mezclados y confundidos con los del narrador de la obra, se convierten, probablemente sin ellos saberlo, en personajes de la novela de Gutiérrez Solís. A su vez sus textos son parodiados tan solo por el contexto en el que aparecen: un estafalario *Pepsicola Pink Project*, descarado plagio o *remake* del popular *Proyecto Nocilla*, anunciado en los circuitos literarios españoles tan solo un año antes de la publicación de *Guadalajara 2006*.

Si la viuda de Borges no supo o no quiso entender lo que Agustín Fernández Mallo se proponía hacer con Borges en su censurada novela *El hacedor (de Borges)*. *Remake*, queremos suponer que tanto a Vila-Matas como a Cercas o al mismo Fernández Mallo («Fernán Desmayo» en la novela de Gutiérrez Solís, *Guadalajara 2006*, 31) no habrán de disgustarles las apropiaciones «indebidas» que acabamos de comentar. Quien se obstine a estas alturas en denunciar que la copia no es lo mismo que el original correrá el riesgo de ser convertido en ridículo personaje de novela. Su silueta habría de recordarnos a la de aquel pobre Augusto Pérez que, en estado de histeria, le exigía al rector de la Universidad de Salamanca su derecho a existir. O mejor, a la del pobre Truman desencajando aún más su ya de por sí histriónico rostro ante la contemplación del espectáculo de su propia vida.

CUANDO EL PARATEXTO ES TAMBIÉN NOVELA

En su biografía de Miguel de Unamuno, Emilio Salcedo relata una divertida y reveladora anécdota: en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, Víctor Goti ha figurado durante años en su ficha correspondiente como prologuista de un libro de don Miguel (Salcedo, 1964: 181).

Ya desde el *Quijote* se utilizó estratégicamente el prólogo para establecer puentes de conexión entre la realidad y la ficción, de tal manera que el mismo prólogo quedaba

también automáticamente convertido en ficción. O, al menos, así tendemos a verlo los lectores actuales, tras años de identificación con las teorías de la posmodernidad (Genette, 2001). No obstante, y a pesar de nuestra actual mirada irónica y desconfiada hacia cualquier alarde de veracidad, todavía son muchos los lectores que caen en las trampas del paratexto ambiguo tomando por realidad lo que estratégicamente forma parte de la ficción. Si a nuestros alumnos se les exige la lectura de *Niebla*, aún son bastantes los que comienzan la lectura en el capítulo primero, eludiendo, por supuestamente innecesarios, el prólogo y el posprólogo. Por supuesto, cuando a esos mismos alumnos se les sugiere la lectura de *Los muertos* (2010), de Jorge Carrión, no pocos son los que preguntan si también hay que leer los dos ensayos críticos insertos en el libro.

En otro sitio hemos hablado por extenso de la importancia del paratexto en la narrativa unamuniana como parte del juego metaficcional (Gómez Trueba, 2009). Ello no ha de extrañarnos si recordamos que Unamuno consideraba que la novela, como la vida, no es más que «comentarios de comentarios y otra vez más comentarios» (*Cómo se hace una novela*, 129). En esa misma tradición se enmarcan las novelas de Macedonio Fernández, que se construyen como una sucesión de «prólogos» que supuestamente introducen una novela que nunca llega a comenzar. En 1941 publica en Chile *Una novela que comienza*, considerada como la anticipación de su obra *Museo de la Novela de la Eterna*. Aquella es efectivamente un conjunto de cincuenta prólogos a una novela que nunca comienza. Por su parte, el *Museo...* se compone de cincuenta y seis prólogos, una nota de posprólogo, veinte capítulos y tres consideraciones finales, a manera de epílogos. Es decir, estamos ante novelas que, como la de Unamuno, se constituyen a partir de prólogos, de comienzos o de proyectos de novelas, de obras haciéndose, «escritas solo para lectores de comienzos, los lectores perfectos» (Rodríguez Lafuente, 1995: 39). En definitiva, ambos escritores coinciden por las mismas fechas en convertir, de una manera muy transgresora y revolucionaria para la época, el recurso a la digresión y al comentario de la propia novela en el ingrediente fundamental de su poética narrativa.

En la novela contemporánea son numerosísimos los ejemplos que podríamos citar en los que el juego metaliterario, la expansión de la ficción más allá de los propios límites de la novela, no se establece, o no lo hace exclusivamente, a través de un pacto ambiguo que emana de la imprecisa identidad de la voz narradora, sino a través de la ambigua relación que los propios paratextos mantienen con el texto al que acompañan en su aparición.⁶ En realidad, la novela de nuestros días se presenta muchas veces rodeada de lo que podríamos considerar paratextos apócrifos; no obstante, el grado de complejidad a la hora de echar mano de este recurso no siempre será el mismo. A

⁶ Nos parece interesante y significativo que Pozuelo Yvancos, a la hora de estudiar las «figuración del yo» en la obra de Enrique Vila-Matas, se detenga precisamente a analizar las fotografías que han ilustrado las portadas de sus novelas más conocidas (Pozuelo Yvancos, 2010: 174 y ss.).

nadie se le escapará que el «Epílogo» que cierra una novela claramente autoficcional como *El Mundo* (2007) de Juan José Millás forma parte del juego metaficcional. Pero no siempre resulta tan fácil descubrir la impostura. La «Nota del autor al lector» que cierra *Fabulosas narraciones por historias* (1996), de Antonio Orejudo, pudiera ser interpretada como una manifestación más compleja de esta estrategia. Aparentemente, dicho texto parece cumplir con la finalidad de exculpar a esta novela respecto a las escandalosas fabulaciones que atribuye a varios escritores de nuestra historia literaria reciente, remitiéndonos a la consabida legitimidad de la novela para inventar una historia paralela pero autónoma respecto a la verdadera Historia. A partir de ahí, no duda en calificar a su libro como un juego inofensivo. Pero, ¿cómo creer en la veracidad de las palabras de un «autor» que acaba de confesar en ese mismo texto su convencimiento de que los autores no son más que personajes de ficción? Y, de hecho, ese mismo autor ha sido ya nombrado y, por tanto, convertido en personaje dentro del propio texto de la novela. A tenor del título del volumen en el que Juan Bonilla recoge gran parte de su narrativa breve, *Basado en hechos reales*, también el «Epílogo» escrito en este caso para la ocasión, en el que el narrador se afana por desentrañar la relación que cada uno de los relatos tiene con la biografía del autor, permitiría ser interpretado en relación con esta estética de la impostura. Asimismo, el *Addendum*, firmado por Miguel Albero, que cierra su obra *de libros excesivos, raros o peligrosos* (2012), es una entrada más del propio catálogo, precisamente la que se refiere a sí misma. La vieja idea del libro dentro del libro se materializa aquí a partir de un falso epílogo sin el cual quedaría truncado parte del significado de esta interesante propuesta metaficcional (v. Pérez Dalmeda, 2015: 444).

En otras ocasiones, el juego paratextual se establece a partir de las notas que acompañan al texto literario. Una interesante tentativa de construir el libro infinito, aquel que se expande más allá de sus propios límites, la encarna la estructura narrativa de la novela de Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (2001), constituida por ochenta y seis notas a pie de página a un texto invisible, en las que se hace un rastreo e inventario de escritores con síndrome de *bartleby*, de pulsión negativa o atracción por la nada. Ante semejante plan estructural, cómo no recordar *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov, constituida en buena parte por notas textuales. Más recientemente recurrieron también a este artificio autores tan dispares como José Carlos Somoza en *La caverna de las ideas* (2000) o J. M. Coetzee —para Vila-Matas «el mejor escritor vivo en activo» (2008: 49)— en *Diario de un mal año* (2007). La obra de Somoza alberga dos relatos aparentemente independientes: el primero es una novela griega antigua publicada en Atenas justo después de la guerra del Peloponeso; el segundo se va construyendo a partir de las notas a pie de página que un traductor moderno incorpora al texto principal. En la de Coetzee, se divide la página con dos líneas horizontales para albergar diferentes versiones de una misma historia. En la superior (aparente

texto principal) encontramos un ensayo sobre varias cuestiones de actualidad. En las dos inferiores (que visualmente simulan ser el aparato crítico de aquel), la historia de un prestigioso y maduro autor que mientras escribe un ensayo por encargo sobre la sociedad actual (el mismo que leemos en la parte superior de la página) sufre un inesperado enamoramiento de una joven y atractiva vecina a la que contrata como mecanógrafa (en el primer nivel de las notas, la versión de ella; en el segundo, la de él).

Volviendo la vista al panorama de la novela española de los últimos años, comprobamos que los ejemplos no son escasos. En *La novela de un novelista malaleche* (1999), la primera entrega de la trilogía de Salvador Gutiérrez Solís aludida más arriba, encontramos también varios niveles textuales. En un texto introductorio titulado «A modo de prólogo —o instrucciones—» se nos explica que la novela contiene el manuscrito hallado de la novela —ya de por sí autorreferencial— de un tal Germán Buenaventura, junto con las «apostillas generales» (marcadas con un *) y las «apostillas mentales» (marcadas con dos **) escritas por el autor de este prólogo a la novela en cuestión (*La novela de un novelista malaleche*, 11). La novela final se construye así a partir de tres capas textuales que intencionadamente se superponen y confunden en un tejido textual indeterminado y profundamente autoparódico.

Algo similar vamos a encontrar en la novela española *El escolar brillante* (2005), de Rodríguez Alcázar. Se trata de una narración literalmente escindida, pues en algunas de sus páginas la caja de texto se bifurca en dos para contar dos historias diferentes, aunque entrelazadas en una espiral metaficcional: el texto central narra la historia de Julio Aguilera, licenciado de mediocre expediente que obtiene de manera fraudulenta una beca para hacer el doctorado en la Universidad de Saint Louis, en Missouri, a la vez que da clases de español. Una vez allí, su director le encarga traducir una novela titulada *The Brilliant Scholar*, de un tal J. Bird. Pasajes traducidos de esa novela se insertan en cajas de texto a la derecha de la página, mientras que el texto central narra el proceso de la traducción junto con todos los demás pormenores de la vida (amorosa, académica) de su protagonista. Sin embargo, como es fácil adivinar, las dos novelas (la contenida y la continente) son, en realidad, la misma (coinciden, como puede verse, incluso en el título): la novela traducida termina siendo el relato de cómo esa misma novela llega a parar a su autor/traductor, y cómo este la escribe/traduce. Las primeras páginas, en las que se nos presenta la situación del narrador Aguilera al llegar a St. Louis, y paralelamente las primeras impresiones de J. Bird al llegar a la misma ciudad, contienen sustanciosas apreciaciones sobre el urbanismo de las ciudades norteamericanas. Así, por ejemplo, el siguiente pasaje, que pertenece a la traducción de *The Brilliant Scholar* realizada por Aguilera:

Es Delmar Boulevard una de las avenidas más largas de Saint Louis; una de las que se ven venir, cuando uno mira el mapa plano, desde los puentes que cruzan el río Mississippi,

se internan luego resueltamente hacia el oeste, atraviesan la ciudad y se pierden finalmente en los ricos suburbios barrios residenciales de la periferia, donde desaparecen, más por cambio de nombre que por extinción real (*El escolar brillante*, 25).

Y más adelante:

Una de esas calles interminables es frecuentada por estudiantes y por extranjeros [...] Esa calle atraviesa algunas de las mayores ciudades y casi todas las que son puerto de mar o camino hacia alguna parte. Esa calle, cuando pasa por Saint Louis, se llama Delmar Boulevard (*El escolar brillante*, 26).

Se hace evidente que el orden de estos pasajes en el libro no es el orden lógico: lo que tenemos es el orden en que Aguilera va traduciendo —cual nuevo Cide Hamete— distintos pasajes del libro de Bird. Además, las tachaduras corresponden a errores corrientes en un traductor con poca pericia (el propio título de *El escolar brillante* es una mala traducción de *The Brilliant Scholar*). Por otra parte, Aguilera, en el texto central de las mismas páginas, hace sus propios comentarios sobre Delmar Boulevard. De este modo, distintas instancias de la novela se duplican especularmente, como el título (*The Brilliant Scholar/El escolar brillante*) y el narrador y protagonista (J. Aguilera/J. Bird) de la historia (que termina confluyendo) y de los asuntos tratados en ella, pues estos aparecen en el texto traducido y se repiten en el central, que los matiza: «Al principio no comprendí la fascinación de J. Bird, el autor de *El escolar brillante*, por Delma Boulevard que es, durante la mayor parte de su recorrido, una avenida más de Saint Louis» (*El escolar brillante*, 25).

También en relación con el uso metaficcional del paratexto apócrifo resulta interesante el modo en el que recientemente algunos novelistas han echado mano de las notas a pie de página dentro de un texto de ficción. En la aclamada novela del norteamericano Mark Z. Danielewski, *La casa de hojas* (2000), el uso de las notas a pie de página se nos ofrece como ejemplo paradigmático y extremo en el intento de convertir la obra en un laberinto inexcrutable: encontramos así infinidad de notas que anotan un texto principal e infinidad de notas que a su vez anotan a las primeras en espiral inasible. Centrándonos en el panorama de la narrativa española reciente, encontramos que Robert Juan-Cantavella las incluye en el relato «Proust Fiction», en donde las notas van progresivamente aumentando su tamaño, llegando incluso a hacer desaparecer al texto principal en algunas de las páginas. Asimismo, dudamos a la hora de ubicar el relato y la anotación o comentario al mismo, pues ambos espacios (el del texto principal y las notas) van intercambiando sus funciones y su protagonismo dentro de la página al hilo de nuestra lectura. El texto principal y el secundario funcionan, a través del artificio tipográfico de las notas a pie que divide la página en dos

partes por medio de una línea horizontal, como las dos caras de un mismo espejo. Por otro lado, es obvio que el título de este relato, con su explícita referencia a la película de Tarantino, no podría ser más oportuno en relación con el artificio especular, pues ninguna otra obra como *Pulp Fiction* fue tan eficaz allá por los noventa para convencer a toda una generación de que la obra canónica y sus *fan fictions* corrían el riesgo de confundirse. También Manuel Vilas (cuyo irónico y desmitificador estilo en mucho recuerda al de Cantavella, y al que habremos de volver en numerosas ocasiones a lo largo de este libro) salpica todas sus novelas con inesperadas notas a pie de página que albergan innecesarias y desconcertantes explicaciones respecto al texto principal (a veces, «por si la obra se traduce a otras lenguas», nos advierte irónico el narrador).⁷ En este caso, la misma irrelevancia de las informaciones suministradas en las notas cuestionan su necesidad; o, lo que viene a ser lo mismo, la necesidad de seguir manteniendo una distinción jerárquica entre el texto y su comentario, entre el texto y lo que está fuera de él. En las novelas de Vilas, la verborrea del autor real excede la «novela», rebosando a las notas, que también son novela, apuntándose así la posibilidad de que incluso la vida sea una excrecencia de la novela. En definitiva, se nos invita a considerar a la propia vida como paratexto. Por último, la artimaña de incluir notas a pie de página en el interior de un texto literario será motivo de reflexión para Javier García Rodríguez en su libro de relatos *Barra americana* (2011: 117), donde a su vez se lleva a extremos delirantes y ciertamente autoparódicos esta práctica metarreferencial.

El extrañamiento del lector es doble en todos estos casos. En primer lugar, porque nadie espera encontrar notas a pie de página (más propias de los estudios académicos) en una obra de ficción. En esta, las notas, cuando las hay, son escritas por un segundo autor que comenta el texto, pero cuando es el mismo narrador el que comenta su texto desde fuera del propio texto lógicamente queda roto de inmediato el pacto ficcional. Por otro lado, porque en todos los casos citados se cuestiona la relación jerárquica, entre texto principal y texto secundario, que se le supone a un texto anotado. En las ediciones anotadas de textos clásicos, al texto principal quedan subordinados una serie de textos secundarios que surgen de aquel, que lo elogian o refutan. Pero ¿qué pasa cuando, como ocurre en la novela de Vila-Matas, las notas comentan un texto invisible?; ¿qué pasa cuando el discurso ficcional, como en la obra de Robert Juan-Cantavella, se desplaza al espacio de las notas, y el ensayístico permanece en el

⁷ Y nosotras no hemos podido sustraernos a la curiosidad de saber cómo se ha resuelto esto en las traducciones de Manuel Vilas a otras lenguas. En la versión francesa de *Aire nuestro*, *On air*, Catherine Vasseur mantiene con fidelidad impertérrita el texto de la nota 38: «[...] Parler avec Berceo, tomber amoureux de lui. Embrasser Berceo. Faire l'amour avec lui. Être Berceo. Vivre Berceo. Dominer les secrets du quatrain en alexandrins. Parler en quatrains faits d'alexandrins. Por les traductions de *On Air*: Berceo est un écrivain espagnol du XIII^e siècle» (*On air*, 187). La nota a pie de página, precedente brillante, aunque limitado, del hipervínculo, aparece aquí en todo su esplendor y miseria, pues ofrece posibilidades de expansión de la obra a costa de su credibilidad como espacio reservado a las notas explicativas de traductores, hermeneutas, etc.

texto principal?; ¿qué pasa cuando, como ocurre en las novelas de Vilas, el espacio del texto principal no es capaz de contener a este, que en su infinitud e inacabamiento se ve obligado a ocupar el espacio de las notas a pie?

En los capítulos tercero y octavo volveremos a detenernos en la novela *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión, pero nos interesa destacar ahora el uso que también se hace en ella del paratexto apócrifo. El conjunto de la novela está constituido por dos partes centrales de carácter ficcional y sendos textos ensayísticos que las comentan. Al final de la primera parte narrativa se incorpora un texto, ajeno a la trama, precedido de la indicación «Reacciones» y titulado «Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre *Los muertos*», firmado por Martha H. de Santis y, según indica una nota a pie de página, publicado previamente en *The New Yorker*, el 1 de agosto del 2011 (recuérdese que la novela de Carrión se publicó en el 2010). Tras la segunda parte de carácter narrativo va un apéndice en el que se recoge otro ensayo, titulado «*Los muertos* o la literatura postraumática», firmado por Jordi Batlló y Javier Pérez, y fechado, según informa de nuevo una nota a pie de página, en el 2015. Los ficticios textos críticos, surgidos como reacción y comentario a la ficción (y que a su vez en este caso hablan de la expansión de una obra de ficción fuera de sus mismos límites a través de tantas recreaciones de la misma en las redes), pasan a formar parte de la ficción, en un juego especular de cajas chinas. Estamos ante una sugerente metaficción que, a través de esta estructura, emula la manera en la que cualquier creación artística vive en el entorno de la red. De esta forma, *Los muertos* nos propone una reflexión acerca de cómo Internet ha favorecido, intensificado o, al menos hecho más visible, algo que en realidad es mucho más viejo que el propio Internet: el desbordamiento de la ficción fuera de los límites de la obra artística, el difuminado de los límites, no tanto entre la realidad y la ficción, sino entre el texto y el paratexto, es decir, la realidad y su relato, una vez que ambos pasan a formar parte de una misma red que los engulle.⁸

Estaríamos entonces ante la constatación del aserto posestructuralista de que no hay nada fuera del texto. Ante la constatación de que más allá del texto solo hay otro texto, de que más allá de las palabras solo están las propias palabras. Pero también ante la constatación de que el simulacro ha suplantado a la realidad, de que el texto ha suplantado al objeto de su mímesis y, en consecuencia, carece ya de sentido pretender distinguir entre lo que está dentro y lo que está fuera. No olvidemos que también en *Los muertos* se nos invita a pensar que, como uno de los personajes se encarga de

⁸ En un interesante trabajo sobre la literatura y las nuevas tecnologías, Carlos Moreno Hernández insistió en que los nuevos medios tecnológicos no están haciendo sino potenciar el funcionamiento de por sí hipertextual e hipermediático de la literatura desde sus orígenes, un funcionamiento que después la imprenta, a través de un proceso lento y complejo, se encargó de dificultar. Durante muchos siglos «las fronteras entre lo original copiado y lo anotado o comentado, esto es, lo relacionado entre sí a través de múltiples redes de información, lo hipertextual, en suma, en sentido amplio, eran muy difusas y variables» (1998: 29).

recordar, todo aquello que ocurre en una pantalla es realidad (*Los muertos*, 65). O, lo que vendría a ser lo mismo, que lo que no sale en la pantalla cuando tecleamos su nombre en Google, no existe.

En esa certeza parecía situarse también Vicente Luis Mora cuando al publicar *Alba Cromm* (2010) lanzó un acertijo a los seguidores de su blog: «¿Dónde acaba esta novela? ¿Está toda la novela *contenida* en el volumen publicado? ¿Qué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?» (Mora, 2010d). También en otro capítulo nos detendremos con más detalle en la obra de Vicente Luis Mora, pero adelantemos ya que la continuidad fuera del límite de la propia novela impresa a la que alude este autor tiene que ver una vez más con esa inmensa red de redes en la que todo y todos vivimos inmersos (tal vez atrapados), y por supuesto también la novela *Alba Cromm*, que no tardó en generar toda una red de comentarios, críticas y elogios que se expandieron a velocidad de vértigo a través del ciberespacio en el momento de su publicación.⁹ Esa red de comentarios, de críticas, de elogios, ¿no es acaso parte de la misma novela?

LAS REEDICIONES AUMENTADAS, UNA BROMA INFINITA

En la actualidad no es raro encontrarnos con versiones aumentadas, corregidas, leve o ampliamente modificadas de un texto literario; no es nada raro encontrarnos con la reescritura de un texto originalmente escrito para un medio para su publicación en otro medio. Podríamos hablar de toda una literatura del reciclaje, pues no en vano hacemos textos cortando y pegando fragmentos de nuestros textos anteriores e incluso los customizamos para la ocasión.¹⁰ Como veremos en otro capítulo de este libro, los textos escritos originariamente para un entorno digital, como son los blogs literarios, con frecuencia encuentran acomodo en el interior de las novelas en formato impreso, las colaboraciones en prensa se reagrupan en colecciones de relatos. Modificamos sin problema el mero marbete genérico y ya el texto se ha convertido en otra cosa

⁹ Si en los casos anteriores se nos sugiere que texto y *peritexto* (el paratexto que se sitúa dentro del espacio del libro) tienden a difuminar sus contornos, aquí se da un paso más allá sugiriéndose ese mismo difuminado entre el texto y el epitexto (es decir, el paratexto, que según la terminología de Genette «no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente limitado») (Genette, 2001: 295).

¹⁰ El texto del presente capítulo sería, sin ir más lejos, un buen ejemplo de escritura reciclada. Algunas partes del mismo proceden, tras una reelaboración, de trabajos previos, tales como «La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita» (Gómez Trueba, 2008) o «Esa bestia omnívora que es el yo»: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas» (Gómez Trueba, 2009). A su vez, Carmen Morán Rodríguez trabajó sobre una primera versión, sobre la que, a modo de un palimpsesto, fue añadiendo nuevos comentarios, ejemplos y puntualizaciones.

(«¿Soy conferencia o novela?», se pregunta con insistencia el narrador de *París no se acaba nunca*).

Lo cierto es que las prácticas editoriales (y universitarias) del reciclaje, la reescritura o el corta y pega, como asimiladas técnicas de creación contemporáneas (quizá muchas veces más motivadas por las exigencias del mercado que por auténticos intereses estéticos), se presentan como magnífica metáfora de la vieja aspiración de la escritura sin fin, de las obras, sin principio ni final, que duran lo mismo que dura la vida de quien las escribe. A estas les dedicó Ricardo Piglia unas interesantes observaciones:

El tiempo que se emplea en escribirlas —afirma Piglia— forma parte de la textura de la obra y define su estructura. El libro crece en capas sucesivas, se va transformando; está escrito por escritores distintos a lo largo de los años; los manuscritos perdidos persisten en la obra, las diferentes versiones no se excluyen. (Varias novelas en una) (Piglia, 2000: 96).

Vicente Luis Mora, que ya nos advirtió en el *El lectoespectador* sobre el interés que alberga el fenómeno de las reediciones expandidas (2012: 189-194), subtítulo su novela *Circular 07. Las afueras*, «obra en marcha». Se editó una primera versión del proyecto en el 2003 y, a su vez, en la segunda edición del 2007 se anunciaban dos entregas más, para el 2008 y el 2009, que nunca llegaron a aparecer. En cualquier caso, se vislumbraba en el proyecto la pretensión, no continuada, de crear una novela abierta, susceptible de permanente reedición y actualización, que fuera dando cabida de manera indiscriminada a todos sus escritos. También un autor paradigmático en este sentido pudiera ser Juan Bonilla, que somete a todos sus textos y especialmente a sus relatos breves (aunque también a sus poemas y a sus ensayos) a una permanente labor de reescritura y reciclaje para reubicarlos en otros libros y en otros contextos, dotando en ocasiones a esos mismos textos de otros significados (Pérez Dalmeda, 2015).

Por su parte, Isaac Rosa, en el año 2007, publicó la novela *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), que era en realidad una reedición de su primera novela *La malamemoria* (1999), acompañada con los comentarios críticos que un «impertinente lector» añade al final de cada capítulo, despachándose a gusto con todos los tópicos y cursilerías en las que caía la novela original. A través de este ingeniosa propuesta, a la que también habremos de volver más adelante, y que juega con el concepto de reescritura y palimpsesto, Rosa escribe una nueva novela que ya nada tiene que ver con *La malamemoria*, más convencional desde el punto de vista formal y temático, y sí mucho con ese nuevo género de novelas de las que acabamos de hablar, de todos aquellos que, conscientes del agotamiento literario que sufre ya el tema de la guerra civil, prefieren escribir novelas que, con la distancia irónica del relativismo posmoderno y las lecciones de Hayden White bien aprendidas, tratan sobre *cómo se hace una novela sobre la guerra civil española*.

Pero la utilización de la «reedición» como un giro más del bucle metaficcional o el juego especular adquiere matices aún más complejos en algunas reediciones que seguramente han pasado más desapercibidas para la crítica. En el 2005 se reeditó la novela juvenil de Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, obra con la que su autor (al igual que Isaac Rosa respecto a *La malamemoria*) parece haber mantenido siempre la típica relación de distancia irónica que le ayude a exculparse de las ingenuidades propias de la juventud. Pues bien, en esta reedición se añade a la versión original de la obra, de 1977, un nuevo prólogo que precede al prólogo original de la 1.ª edición y un epílogo, que vienen a funcionar en la obra como los prólogos y epílogos en las reediciones de Unamuno. A partir de los perfiles que la poética vilamatiana ya tiene en el año 2005, no podemos más que concluir que por estas fechas la novela *La asesina ilustrada* estaría constituida, de momento, por la suma de la edición original más los añadidos en su reedición; no verlo de ese modo sería, a nuestro juicio, lo mismo que considerar que la novela *Los muertos* de Carrión no incluye los dos ensayos que comentan el guion de la teleserie. Advuértase además que el epílogo, siguiendo también en esto una práctica unamuniana, no está firmado por el propio Vila-Matas, sino por el crítico Jordi Llovet. En dicho epílogo, también como hiciera Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* respecto al texto de Cervantes comentado, se reproduce en letra redonda el texto que supuestamente aquel leyó en el año 1977 en la presentación de la novela de Vila-Matas, y se añade en letra cursiva las impresiones del año 2005, acerca de aquel acto. Para ahorrarnos más explicaciones innecesarias, señalaremos tan solo que en dicha presentación Jordi Llovet calificaba la novela de Vila-Matas, haciendo un juego con su apellido y con el parecido de su obra con la novela (o «nivola») de Unamuno, como «no-vila». El reflejo especular que se nos propone entre la letra cursiva y la letra redonda (también utilizadas por Isaac Rosa en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*) adquiere su paralelismo con la relación también especular que se establece en tantos ejemplos de la novela actual entre el texto y el paratexto, entre la novela y el propio comentario de la novela. Entre la realidad y su simulacro. Tal vez entre la realidad y la novela que la relata. Acaso, en fin, entre nuestra realidad y lo que quiera que haya fuera de la caverna...

Pero ¿no será ir demasiado lejos insinuar que el texto de autoría ajena, en este caso el de Jordi Llovet, forma parte también de la novela? Marta H. de Santis, Batlló y Pérez, los autores que firman los dos ensayos contenidos en la novela *Los muertos* de Carrión, al igual que Víctor Goti, los heterónimos de Machado o Pessoa, son apócrifos, invenciones del autor. Es verdad que, en el caso de la novela de Vila-Matas, Jordi Llovet tiene, que sepamos, existencia real fuera del texto, aunque ya hubiera aparecido como personaje en alguna de sus novelas, como *Bartleby y compañía*. Pero sirva como respaldo a nuestra hipótesis que la obra de Vila-Matas contaría con ilustres precedentes: Martínez Ruiz concluye *La voluntad* con sus cartas a Baroja. Y en

la novela con la que comenzábamos este capítulo, *Cómo se hace una novela*, Miguel de Unamuno convertía el «Retrato de Unamuno» escrito por el crítico y traductor francés Jean Cassou para la edición francesa de la obra en propia materia ficcional cuando la reeditó en español en 1927. En fin, no olvidaremos tampoco que el mismo Jordi Llovet, haciendo gala de una concepción claramente lúdica y borgeana de la literatura, ha declarado en varias ocasiones ser el autor real de toda la obra de Enrique Vila-Matas (ver Llovet, 2007).

A VUELTAS CON EL MANUSCRITO ENCONTRADO

No sería posible cerrar este capítulo sin hablar del recurso metaficcional de más sólida tradición. Nos referimos, naturalmente, al manuscrito encontrado, técnica habitual de los libros de caballerías que Cervantes parodia, complica y enriquece, y que tras él ha sido empleada en multitud de obras, desde el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1805) de Jan Potocki al *Manuscrito encontrado en una botella* (1833) de Poe, la *Novela de una momia* (1858) de Gautier, *La vorágine* (1924) de Rivera o, más recientemente, *El nombre de la rosa* (1980) de Eco (véanse Baquero Escudero, 2007-2008; García Gual, 2002). Excede nuestros propósitos el elaborar aquí una nómina de quienes lo han utilizado en la literatura española contemporánea y que incluiría, entre otros, los nombres de Camilo José Cela, Álvaro Cunqueiro, Francisco Ayala, Torrente Ballester, Eslava Galán, Antonio Gala, Luis Mateo Díez o Víctor Botas —cuya novela *Rosa rosae* constituye un excelente ejemplo de manuscrito encontrado. Nos centraremos tan solo en algunos ejemplos recientes que demuestran la vitalidad del recurso, y quizá también, en algún caso, su banalización.

Providence (2009), de Juan Francisco Ferré, parte de una variante cinematográfica del artificio cervantino: a las manos del narrador, un cineasta sin demasiado reconocimiento llamado Álex Franco, llegan un guion titulado *Providence* y una cinta de vídeo con grabaciones inconexas y de poca calidad, acompañadas de la propuesta de hacer de todo ello una película. Quien le hace entrega de ese misterioso material es Delphine, una actriz retirada que tampoco es autora del guion y la cinta, pues dice haberlos recibido de una pareja de jóvenes documentalistas rusos.

Del mismo año es *Mutatis mutandis*, de Javier García Rodríguez, que se presenta como el contenido de «una carpeta llena de anotaciones, recortes, fotocopias y notas manuscritas con el título de *Mutatis mutandis*» que un profesor universitario desquiciado deja a su muerte, y que su desconsolada viuda, ayudada por JGR, envía a Pedro Bocanegra, de Ediciones Silenses.

En el 2010 aparece *Los acasos*, de Javier Pascual. La historia del teniente Moisés Mújica y Clavijo en el Nuevo México español, bajo la amenaza de los ataques indios,

se presenta también como un conjunto de papeles que un escribano transcribe, descubriendo a cada página que la identidad de su protagonista y narrador se hace más dudosa, más problemática.

Mario Cuenca Sandoval recupera en *El ladrón de morfina* (2010) una de las claves del recurso tal y como lo había utilizado Cervantes: la traducción. La novela se presenta como mera traducción de otro texto, *Le voleur de morphine*, de Samuel Kurt Kaplan, un veterano de la guerra de Corea. De esta manera se incrementa la duda sobre la fidelidad de lo que el lector lee en un supuesto original del que no tenemos más conocimiento. El recurso se apoya en la paratextualidad, incluyendo notas a pie de página del traductor. Reseñando precisamente esta novela, se pregunta Miguel Espigado «si la denuncia del artificio novelesco no se está convirtiendo ya en una especie de norma de etiqueta entre los libros escritos desde la imaginación que se dirigen a la élite lectora» (Espigado, 2010). *El ladrón de morfina* es una buena novela que plantea interesantes cuestiones sobre la percepción del mundo y particularmente de la guerra a través de pantallas —algo sobre lo que Cuenca Sandoval regresará en su siguiente título, *Los hemisferios*—, de manera que el truco del manuscrito hallado y traducido funciona no solo como advertencia sobre el artificio novelesco, sino sobre el artificio que es cualquier reproducción de la realidad, incluidas las que nos suministran las pantallas, y cuya calidad de simulacros tendemos tantas veces a olvidar. Así, no solo el recurso es cervantino, sino también el sentido con el que se pone en práctica.

En un sentido laso, otros de los libros que hemos mencionado a lo largo de este capítulo serían actualizaciones del recurso de Cervantes: por ejemplo, *Alba Cromm* o el *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos*, de Juan Bonilla, pues aunque no haya literalmente en ellas un manuscrito encontrado, sí se produce un alejamiento de la instancia narrativa merced a un truco metanarrativo que convierte la obra en una obra dentro de la obra: *Alba Cromm* es la novela y es la revista contenida en la novela e identificada especularmente con ella; el *Catálogo* de Bonilla es una novela que contiene un *Catálogo* que, en definitiva, es la novela...

Creemos que una de las obras más influyentes en esta eclosión de manuscritos encontrados no procede, sin embargo, de la literatura, sino del cine: *Cloverfield* (cuyo título se tradujo en España como *Monstruoso*) pasó por ser un *found footage* —metraje encontrado—¹¹ gracias a un rodaje, estreno y promoción viral extraordinariamente

¹¹ No podemos hacer aquí un rastreo de la rentabilidad que este recurso ha tenido recientemente en el cine en paralelo a lo sucedido en la literatura, pero habría que advertir, en honor a la verdad, que antes de *Cloverfield* fue *La bruja de Blair* (1999), y aun antes *Holocausto caníbal* (1980). Esta última, tan temprana, llegó antes de que hubiese una masa crítica de receptores que pudieran apreciar la belleza metaficcional que se escondía tras los empalmientos y mutilaciones; por ese motivo fue recibida por la mayoría de los espectadores con espanto y, por unos pocos, como un film de culto dentro del sector marginal del cine de terror; ha sido en las últimas dos décadas cuando, a rebufo de nuestra fiebre metaficcional, se ha reivindicado su condición pionera.

cuidadosos: desde las filtraciones a la prensa convencional (que interpretó los trailers de maneras muy diferentes) hasta la creación de la web <www.cloverfieldmovie.com> —y otras webs de la película que se presentaban como oficiales o no— o la promoción de la bebida ficticia Slusho! Nos parece evidente que todos estos elementos forman parte de la obra *Cloverfield*, dentro de la cual los ochenta y cinco minutos del film *Cloverfield* son parte crucial —como lo son las aventuras de don Quijote en el *Quijote*—, pero que ese peso dentro de la obra no debe hacernos olvidar el meticuloso despliegue de capas dispuestas por los autores en la concepción de una obra que con justicia puede calificarse como expandida. *Cloverfield* es anterior a los ejemplos que hemos mencionado, pero no demasiado (se estrenó en el 2008), y probablemente su influencia está detrás de este brote de manuscritos encontrados. Su estreno fue reseñado, entre otros, por Vicente Luis Mora, que iniciaba su comentario sobre *Cloverfield* con una acertada reflexión sobre el sentido del recurso cervantino:

La técnica del manuscrito encontrado es literariamente muy rentable, y funciona bien a escritores que, como un servidor, descreen del decimonónico narrador omnisciente. El narrador omnisciente, ese personaje que lleva la carga narrativa en tercera persona, y que se mete en la sopa y en la cama de los personajes, así como en su conciencia, era un recurso un poco infantil para sostener la historia, y venía de la omnisciencia divina, por un lado, y en la creencia en un Yo sólido por otro, travestido en un Él capaz de contar una historia (o una vida, o el Mundo) por sí solo. El manuscrito encontrado enfrenta al lector directamente con los personajes y con la historia, y no hay más interlocutores que diversas formas técnicas de disolución del autor en la trama (Mora, 2008).

Como veremos en el capítulo octavo, sería precisamente Mora quien poco después también arroparía con un despliegue semejante, aunque más modesto, su novela *Alba Cromm*. Algunos críticos interpretaron que la creación de un blog o un *teaser* eran meras estrategias de marketing de una novela policiaca, sin apreciar que realmente poco importaba la historia policiaca de Alba Cromm, más o menos entretenida: lo interesante era su invitación a dudar de los límites de una obra que se nos entregaba como un artefacto fractal y especular, obligándonos a considerar nuestra propia inclusión en la maqueta.

Aún quisiéramos referirnos a un título más, el más desconcertante. Se trata de *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder* (2009), volumen en el que el editor, Alberto Olmos, recopila materiales diversos encontrados en Internet —blogs, tuits— y los salva de su destino efímero, convirtiéndolos en literatura por la rara alquimia que parece operarse al pasar los mismos escritos de un formato a otro —el papel, el volumen encuadernado—, que mantiene su prestigio secular. En la portada, bajo el título, se consigna «edición de Alberto Olmos», y la Wikipedia clasifica la obra no

entre las novelas de Olmos, sino entre sus trabajos de edición, señalando que se trata de un libro de autoría colectiva. Al final del volumen, sin embargo, el escritor anota:

En esta novela, por tanto, hemos simulado navegar por Internet. Y para ello he recurrido a un gusto instintivo, caprichoso, secuencial a veces y otras arbitrario, en el que se mezclan piezas de blogs y *sites* que visito a menudo (este libro es, entre otras cosas, una confesión de *cookies*) con extractos de webs que, de no estar predispuesto a espigarlas, nunca hubiera sido capaz de localizar de nuevo (*Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder*, 298).

¿Los textos que conforman *Algunas ideas buenísimas* los ha escrito Olmos ex profeso? ¿Los han escrito realmente otros y él se ha limitado a compilarlos y convertirlos en una novela, gracias a la coartada del fragmentarismo en boga? ¿Importa esto demasiado? Nos encontramos ante un caso desconcertante, como lo es —antes del *Quijote*— *La Celestina*, ante la cual los críticos se siguen preguntando si el fortuito hallazgo de unos papeles que contenían el arranque de un drama es o no un ingenio literario del bachiller Fernando de Rojas.

LA VIDA COMO PARATEXTO

Mediante estos ejemplos ha podido ya intuirse que el recurso de Cervantes fecunda a la literatura posterior en dos sentidos, o más bien en dos niveles entre los que se percibe una gradación: por una parte, el motivo del manuscrito encontrado, por sí mismo, aleja y difumina al narrador, de manera que ya no podemos pedirle explicaciones ni demasiadas garantías a quien se limita a traducir, o copiar, o filmar, lo que otro le ha pasado. Aquí se detienen algunas de las obras que hemos citado más arriba. Esto es muy claro en *Providence* o *Los acasos*, porque sus respectivos autores no quedan implicados en la ficción: el narrador que ha encontrado el guion no es Ferré, sino Álex Franco, y quien encuentra y ordena los papeles de Mújica y Clavijo no es Javier Pascual, sino un escribano del siglo XVIII. En *Mutatis mutandis* la implicación ficcional del autor es reducida: Javier García Rodríguez puede ser el JGR que ha ayudado a Cristina Sanz a dar a la imprenta los papeles del difunto y trastornado profesor, pero el engranaje metaficcional se detiene ahí, en la primera página, y no convierte a JGR en el verdadero protagonista de la historia, sino en un cameo que desaparece de prisa, antes de hacernos dudar en serio. Algo mayor es la carga metaficcional de *El ladrón de morfina*, sobre todo por servirse de herramientas paratextuales —a las que en principio el lector concede mayor crédito y considera no ficcionales— para que identifiquemos al firmante de la portada, Mario Cuenca Sandoval, como el traductor del texto completo de la novela (con todo, la impostura no comienza en la portada, donde Mario Cuenca

Sandoval aparece como autor de la novela, y no como traductor). El artificio se lleva al límite en *Algunas cosas buenisimas*, donde Olmos sí aparece como editor, y donde verdaderamente no sabemos hasta dónde llega el engaño.

Comienza en este punto el segundo nivel o sentido en el que podemos hablar de reelaboraciones cervantinas, que es en el desarrollo de la metaficción, de la implicación del autor real —y, de rebote, de los lectores— en la ficción. Por eso son igualmente cervantinas *Soldados de Salamina* o *El impostor*, de Cercas, aun cuando no haya manuscrito encontrado, hábilmente sustituido por manuscrito en proceso de escritura. En efecto, *Soldados de Salamina* solo relata la peripecia de Sánchez Mazas de manera subsidiaria, pues lo que verdaderamente cuenta es cómo Javier Cercas escribe *Soldados de Salamina*, de la misma manera que *El impostor* cuenta cómo Cercas escribe *El impostor*. Y es que ya el *Quijote* comienza en su prólogo, y tiene como primer personaje a ese Miguel de Cervantes que se presenta a sí mismo agobiado por la tarea de componer el prólogo, poltrón y perezoso para adornar una historia ajena de invención, de la que solo es padrastro, con citas, referencias, prólogos y anotaciones que le den el prestigio que hace las historias verdaderas, pues de sobra sabía Cervantes que la verdad de un texto existe o deja de existir en función de la técnica compositiva y retórica de su autor.

Las estrategias metaficcionales que hemos venido reseñando a lo largo de este capítulo responden a la voluntad de crear una obra abierta que crece y se transforma de manera ilimitada. Es el ideal que alumbró el *work in progress* de Joyce o la *obra en marcha* de Juan Ramón Jiménez, pero también la novela gemelar de la vida que Unamuno propone en *Cómo se hace una novela*, o *La broma infinita* del llorado Foster Wallace. Nos interesa reparar ahora en que la abismal extensión de las obras de Joyce o Juan Ramón no se debe tanto a que estas se elaborasen y creciesen hasta la muerte de sus autores (lo que ciertamente las ha hecho extensas: basten como prueba las decenas de miles de documentos que contienen los archivos de Juan Ramón Jiménez), sino, sobre todo, a que esa concepción de la obra incluye la vida como parte de ella misma. También, naturalmente, todos esos «textos» que algunos insisten en considerar vinculados a la vida de un modo privilegiado y diferente al de la ficción: los prólogos, las contraportadas, las biografías o las notas (como los cientos de ellas que forman parte de la *La broma infinita* de Foster Wallace).

Con sus prólogos, Miguel de Cervantes mueve el umbral de la ficción y la expande a costa de la realidad, y lo mismo repetirán después, según hemos visto, Unamuno o los autores de *Cloverfield* o *Alba Cromm*, quienes no hacen otra cosa que «actualizar» el prólogo cervantino mediante la tecnología. A veces, en cambio, no es necesario recurrir a innovaciones técnicas; basta, como en el caso de Vila-Matas, con vender la propia alma al diablo y sacrificar, por la literatura, la vida entera, que se convierte en el paratexto, el más incontestable.

PERO ¿SIGUEN SIENDO NOVELAS?

En todas las obras analizadas podemos detectar distintas versiones de una misma relación especular. Realidad y ficción, vida y obra, sujeto y narración, original y copia, paratexto y texto, edición y reedición se presentan como manifestaciones distintas de un mismo problema, mirándose el uno en el espejo del otro, confundándose, intercambiando sus funciones y su espacio, cuestionando la relación jerárquica y cronológica que se presupone entre el uno y el otro y, sobre todo, haciéndonos conscientes de que el espejo existe.¹²

En su voluntaria incapacidad para ajustarse a los perfiles concretos de un patrón genérico, en su apertura y fragmentación textual, en ese escepticismo que conduce a plantear problemas y nunca resolverlos, denotan estos textos toda su afinidad con esa crisis tan característica de nuestros tiempos relacionada con la desconfianza hacia el estatuto de lo real, hacia la relación del lenguaje con la realidad. Ahora bien, cabría pensar que de tanto estirar los perfiles de la novela esta llegara a explotar y así morir ya de una vez por todas. Hace ya muchos años que Ramón Gómez de la Serna afirmó que ya no se podían hacer más que novelas del escepticismo, «un tipo de novela escéptica bien hecha de cada tipo de novela», y que «cuando se hayan hecho tantas especies de novelas escépticas como especies de novelas hay» acabaría por morir la novela misma (2005: 116). Asimismo, en el citado artículo de 1953 aseguraba Julián Marías que:

Desde hace unos ochenta años casi todas las buenas novelas son malas; quiero decir, malas novelas, que no acaban de serlo. En la medida en que quieren ser auténticas se sienten obligadas a salirse de la forma tradicional de la novela moderna —que permanece siempre en el área definida por el descubrimiento de Cervantes—, y eso las hace titubear en busca de sí mismas. Son novelas que no llegan del todo a serlo (1964: 242).

Las novelas de las que nos ocupamos en este libro pertenecen a ese tipo de novelas que voluntariamente «no llegan del todo a serlo», lo cual no implica a nuestro juicio

¹² No se nos escapa que la mayor parte de las estrategias comentadas en este capítulo, en las que nos encontramos con la intromisión de un mundo (tal como el del autor) en otro (tal como el de los personajes) que en principio deberían de ser ajenos, entrarían dentro de una categoría bien definida en el contexto de la narratología moderna, como es la metalepsis ficcional. Gerard Genette entiende la metalepsis como «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegtico, etc.) o inversamente» (Genette, 1989: 290). Por otro lado, siguiendo la argumentación de Alfonso Martín Jiménez en *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, y especialmente la desarrollada en el capítulo que titula «La ruptura de la lógica ficcional (metalepsis): mundos imposibles», seguramente la mayor parte de los ejemplos propuestos ni siquiera supondrían construcciones ilógicas o imposibles, sino que más bien serían perfectamente posibles dentro de la lógica ficcional (Martín Jiménez, 2015: 235-297). En este estudio se demuestra cómo muchos casos de ambigüedad pretendida por el autor para despiantar al lector no constituyen una auténtica ruptura de la lógica ficcional (294).

que estemos ante «malas novelas» (en el sentido literal de la expresión) y mucho menos ante esa tantas veces anunciada muerte del género de la novela.

Para terminar esta reflexión tan solo nos queda advertir que muy probablemente nuestros argumentos no resulten convincentes y haya quien considere que el desconcertante hibridismo del que hacen gala algunos de estos textos les llevaría a deslegitimizar la obstinada aplicación del desgastado término de *novela*. Dicho en otras palabras: que el permanente juego a la confusión entre la realidad (el original) y su relato (la copia) llevará a materializar el *crimen perfecto* de Baudrillard convirtiendo en imposible la supervivencia de la especie.

Demos, entonces, un paso más allá y encerremos nuestros propios comentarios sobre esos textos en un círculo concéntrico más de los hasta aquí descritos. Consideremos nuestros propios argumentos como paratextos,¹³ e imaginemos que también lo que se dice en ellos (nuestra obstinada insistencia en considerar como «novelas» productos que ya no lo parecen) forma parte del bucle, del rizoma, del gran relato que todo lo incluye, se presente como obra literaria o como crítica... en definitiva, del juego metaficcional en el que, querámoslo o no, hace ya muchos años que todos nos vemos inmersos.¹⁴

¿Insólito? Quizá ya no. Quizá el peligro no es que la novela muera a manos de estos innovadores experimentos que obligan al género a inesperadas torsiones llegando a comprometer la vida real. A la vista de que los juegos meta y autoficcionales son aceptados con naturalidad y sin desconcierto por los adolescentes y jóvenes que leen a Blue Jeans, y que la reescritura reflexiva de la Historia copa el *prime time* con *El ministerio del tiempo*, cabe que nos preguntemos si no hay ya ciertos síntomas de una muerte por éxito de lo que algunos todavía percibimos como fascinante. En este sentido, nos sobrecoge ver ficcionalizados (y parodiados) nuestros propios argumentos como parte de un debate pretérito en una magnífica novela de anticipación aparecida en fechas recientes:

Sebastián prendió fuego a su cigarrillo y le cedió el mechero a Claudia. Hizo la pregunta mirando hacia el cielo:

—¿Cuándo se jodió la literatura?

¹³ Nuestros comentarios sobre esas novelas son, en la terminología de Genette, y según se explicó en una nota más arriba, *epitextos*.

¹⁴ Viene al caso recordar ahora que también el crítico y la crítica de la novela han sido ficcionalizados dentro de la propia novela en algún caso reciente de la literatura española. Recuérdese, por ejemplo, la reiterada presencia de Francisco Rico como personaje en las novelas de Javier Marías (el reputado hispanista apareció con su nombre en *Negra espalda del tiempo* y reapareció después en *Tu rostro mañana*). La conversión de Francisco Rico en personaje de novela —que reflexiona además acerca de su propia conversión en personaje de novela— resulta pertinente pues, en efecto, ha sido durante años todo un «personaje» para los que nos hemos formado en el ámbito de los estudios filológicos en España.

Claudia sonrió: así que en esas estábamos.

—Ya lo sabes.

—Cuándo.

—En 2013, claro.

—Sí, en 2013 —repitió Sebastián—; pero ¿en qué momento? Quiero decir, ¿cómo?

Claudia apoyó las manos sobre la mesa. Reavivaba a cada rato con el mechero la brasa de su cigarrillo.

—Internet —respondió—. Las series de televisión. La fragmentación de lo real —Esto pareció decirlo en cursiva; y lo siguiente, en negritas—: Lo gilipollas que erais los escritores...

Sebastián asintió.

—La burbuja literaria ... reventó —concluyó Claudia—. La mentira se volvió insostenible. Qué te voy a contar (Alberto Olmos, *Alabanza*, 289-290).

Todos los libros, el libro (una hoja sin revés)

Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavaliere, a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese vademécum sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés (Borges, *Ficciones*, 99).

LA BIBLIOTECA (QUE OTROS PREFIEREN LLAMAR UNIVERSO)

Finitud e inmensidad, las características que Borges atribuye a la Biblioteca de Babel, pueden con toda justicia predicarse también de la cantidad de citas que el propio cuento ha generado desde su publicación. En 1973, José Luis García Martín escenificaba, en forma de diálogo, las posibles refutaciones matemáticas a la fábula —y su correspondiente vindicación—. Señala, en este lúcido artículo:

[...] la biblioteca solo tendría infinitos volúmenes en el caso de que fuera infinito el número de páginas de cada libro, el tamaño de las páginas o la cantidad de elementos que entran en cada una, ya que en ese caso $m^\infty = \infty$.

—Pero bajo tal supuesto, la vasta biblioteca sería perfectamente inútil: en uno cualquiera de los libros cabría el contenido de todos (1973: 510).

Pese a que Borges marca como premisa que cada libro de la biblioteca tiene unas dimensiones finitas y un formato estándar (410 páginas, 40 renglones por página, unas 80 letras por renglón),¹⁵ esta conclusión es la que parece apuntarse en el auténtico final del cuento, que, desde luego, no es la última frase de texto plano, sino la

¹⁵ En rigor, el límite de 410 páginas es tan caprichoso como otro cualquiera. Podría proponerse otro. Podría proponerse, por ejemplo, una biblioteca conformada por libros de 140 caracteres.

nota a pie de página cuyo texto encabeza este capítulo. No es posible leerla sin experimentar vértigo ante el libro de infinitas hojas infinitamente delgadas, y —cuando creíamos que no era posible un vértigo mayor— redoblarlo ante «la inconcebible hoja central»: el catálogo *es* infinito, y su mitad —siendo menor: exactamente $\frac{1}{2}$ de ese infinito— también lo es, de la misma manera que los números naturales conforman un conjunto infinito y los números pares, un conjunto también infinito, aunque menor (exactamente $\frac{1}{2}$ menor), por cuanto existen infinitos mayores que otros, como Cantor enunció en el siglo XIX.

Por otro lado, García Martín también concluía su artículo con un falso final, en el que uno de los interlocutores sentenciaba que aquellos libros que contuviesen más de la veinticincoava parte de la propia biblioteca ya quedarían excluidos de la misma (pues recordemos que Borges señala que cada libro tiene 410 páginas, cada página 40 renglones y cada renglón unas 80 letras de color negro): «Si en algún libro un elemento se repite una vez más, lógicamente, no podrá estar incluido en la biblioteca» (García Martín, 1973: 508). A este falso final le sigue —muy borgianamente— un comentario de apariencia trivial y sentido contundente: «Pero yo pensaba (aunque no dije nada para no alargar la discusión): “A menos que las mismas páginas no vuelvan a ser consideradas más de una vez como pertenecientes a idéntico libro”» (García Martín, 1973: 509). Parece inevitable pensar en el *Quijote* de Pierre Menard, que ya sería *otro* Quijote, e incluso pensar en Ireneo Funes, para quien el libro abierto a las tres y catorce no podría tener el mismo nombre —no podría ser el mismo libro— de las tres y cuarto.

Justamente de esto es de lo que ahora pretendemos hablar: de la posibilidad de reescribir incesantemente los libros, con variantes extraordinarias o nimias, y quizá incluso sin variantes (pues el mismo libro leído por otra persona no es el mismo libro, y una misma persona, en instantes distintos, no es tampoco la misma). Adelantemos ya, desde estas líneas, que esto, exactamente, es lo que la literatura hace, lo que siempre ha hecho.

TODOS SOMOS PIERRE MENARD

En *Obra abierta* (cuya primera edición en italiano es de 1962), Umberto Eco hacía notar que desde finales del siglo XIX se advierte en la literatura —pero también en pintura o música, ámbito del que Eco propone algunos ejemplos esclarecedores— una creciente tendencia a que la obra se conciba como una propuesta cuya actualización —por tanto, cuyo sentido— corresponde al lector establecer. El lector es copartícipe de la obra. En cierto modo, ha sido así desde siempre, pero a partir del siglo XIX —Eco suministra suficientes ejemplos que aquí no hace al caso glosar— los autores se

muestran manifestamente conscientes de ello y, lo que es aún más importante, dotan a su obra de características que precisamente subrayan esa apertura hacia el lector, invitándole —exigiéndole— su intervención.

El ensayo —todavía hoy subyugante— de Eco nos habla de la lectura, pero no parece descabellado pensar que nos habla también de la escritura, o está a punto de hacerlo. Apenas cinco años después de la publicación de *Obra abierta*, Kristeva utiliza por primera vez el término *intertextualidad*; lo hace en su estudio «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», un enfoque o un modo de entender la literatura al que el propio Eco se suma (en realidad, no podía ser de otro modo porque *Obra abierta* conducía hasta sus puertas). Los autores que reclaman la intervención del lector en su creación para darle un sentido —un sentido distinto cada vez, que las *realiza* cada vez de nuevo— asumen cada lectura como una reescritura. Es lógico pensar que esos mismos autores se comportan, en su rol de lectores, de manera activa, proclive a intervenir y recrear obras. No es extraño que sus obras reflejen esas intervenciones, recreaciones y relecturas/reescrituras. Tampoco lo es que los mismos críticos que conciben la lectura como un acto de apertura entiendan de forma análoga la creación. La obra no está aislada, sino inserta en una red en la que se entretajan otros textos, otras lecturas, del autor y del lector, y que por tanto ni siquiera es fija, por lo que el significado de la obra dentro de esa red de pluralidad semántica y semiótica está permanentemente *in fieri*.

La escritura, descubrimos, no es otra cosa que una lectura que se distingue de otras por el detalle —sin duda importante, sin duda también profundamente especular— de aparecer plasmada materialmente, bajo un título, asociada al nombre propio de un autor, frecuentemente a su fotografía. Todos estos elementos —que sería absurdo soslayar, desde luego— no son, sin embargo, definitorios de la lectura, de la creación ni de la obra. Esta última es un nodo en una extensa red conformada por multitud de nodos.

Las posibilidades intermediales multiplican exponencialmente las posibilidades de una intertextualidad que algunos habían interpretado de manera restringida, y ya, aun así, inabarcable. El cine, el cómic, la publicidad, la música, todos los códigos interactúan: la red es más extensa y tupida de lo que imaginábamos. En el fondo, se trata de una idea platónica que la propia literatura ha retomado y reformulado cíclicamente. La obra —cada obra posible, mediocre o excelsa, hecha o por hacer— es parte constituyente de La Obra, como cada una de las páginas de Bécquer era una mínima, aunque necesaria cadencia del Himno gigante y extraño. Las dimensiones inabarcables de la Biblioteca de Babel —«ilimitada y periódica», dice el narrador de Borges— nos recuerdan que cada uno de esos libros es solo una parte infinitesimal de un Todo con respecto del cual existe, y fuera del cual —si es que puede concebirse un *fuera*— carece de sentido.

Desde los libros más bellos y esclarecedores hasta los más informes y caóticos (que por fuerza son, según el propio Borges y la combinatoria dicen, la mayoría), la Biblioteca (que otros llaman Internet) los contiene todos. *Es todos.*

ESCRIBEN EL LIBRO. LO LLAMAN FANFICTION

En las últimas décadas, un fenómeno ha cobrado visibilidad en Internet: se trata de la escritura de *fanfictions*. No está de más examinarlo con atención, entendiendo que no es sino una sinécdoque de la literatura, o de la Biblioteca, otro de sus posibles nombres.

Díaz Agudelo define la *fanfiction* como «relato escrito por admiradores (y detractores) de una ficción, tomando para su escritura los personajes, el ambiente y la trama de esta». Para Martos Núñez se trata de «una ficción de fans o fanáticos sobre una obra ya creada» (Abad Ruiz), y Martos García identifica la *fanfiction* como «escritura amateur de relatos de ficción basados en productos de la industria cultural» (Abad Ruiz); para otros es una «ficción que escribe el fan de una determinada ficción preexistente, siguiendo o alterando (a veces mucho) alguna de sus propuestas argumentales, para un conjunto de destinatarios que son fans de la misma ficción preexistente» (Morán Rodríguez, 2007b: 97). Wikipedia, en la entrada española correspondiente a *fanfiction*, ofrece una definición similar:

El término *fanfiction* o *fan fiction* (literalmente, «ficción de fans»), a menudo abreviado *fanfic* o simplemente *fic*, hace referencia a relatos de ficción escritos por fans de una obra literaria o dramática (ya sea película, novela, programa de televisión, videojuego, anime...). En estos relatos se utilizan los personajes, situaciones y ambientes descritos en la historia original o de creación propia del autor de *fanfic*, y se desarrollan nuevos papeles para estos. El término *fanfiction* hace referencia tanto al conjunto de todos estos relatos como a uno en concreto, según el contexto.

Wikipedia, además, relaciona el fenómeno con otros como las *series web* (distribuidas a través de canales de TV de la web, y no de cadenas convencionales) y los *doujinshi* (historietas manga autopublicadas, que habitualmente son *fanfiction* de otros manga).

Como puede verse, estas definiciones ponen en juego varios rasgos: 1) carácter amateur de la práctica; 2) naturaleza secundaria respecto de una obra matriz, inspiradora; 3) género narrativo; 4) vinculación al mundo de los *mass media* «industria cultural», TV, cine, videojuegos...; 5) difusión en Internet (que no se menciona, porque se da por supuesta). De todos estos rasgos, como vemos, el más definitorio (y tampoco definitivo) es el 2, la naturaleza derivada de la *fanfiction*. Puede haber *fanfiction* de alta calidad, no narrativa, basada en obras de la alta cultura más alejada

de la cultura de masas, como la *La Iliada*, creada y divulgada en otros canales que no sean Internet (de hecho, el origen de las *fanfiction* es anterior, y su medio de difusión eran los *fanzines* en papel),¹⁶ e incluso cierta profesionalización de sus autores. En realidad, ni siquiera el carácter derivado de la *fanfiction* es inalterable: por una parte, hay *fanfiction* con tramas y personajes originales; por otra, tampoco las obras «originales» lo son realmente (pues no hay obras verdaderamente originales sino lectores que han leído poco).

Así pues, la entidad del fenómeno como tal fenómeno, nítido y discernible de cualquier otra forma literaria, está en precario y puede ser —de hecho, es— cuestionada. Quizá nada distingue a las *fanfiction* de cualquier otra forma literaria; quizá, sencillamente, las *fanfiction* no existen. La crítica, de hecho, parece dividirse en dos posturas: quienes consideran que la *fanfiction* es una forma literaria y, por tanto, que *es* literatura (o incluso, yendo más lejos, que toda literatura es *fanfiction*, sin más), y quienes creen que hay algo que distingue a las *fanfiction* y las hace reconocibles, que les confiere entidad, frente a otras formas literarias (o frente a la literatura). Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

TEORÍA Y CASUÍSTICA DE LA FANFICTION

Lo cierto es que las *fanfictions* se han expandido por un número abrumador de plataformas de difusión (sitios web de almacenaje general, otros dedicados a un grupo temático específico, comunidades, redes sociales, etc.). Y, lo que es más interesante, han desplegado una innumerable y complejísima casuística terminológica y clasificatoria. De hecho, se llega a hablar de *fanspeak*. Hace bien Díez Agudelo en incluir un glosario al final de su tesis de grado, explicando términos como *fandom* (dominio o ficción matricial de la que depende la *fanfiction*) o *badficker* (mal escritor, autor con poca pericia o que no se esfuerza y escribe solo para dar rápida salida a una idea, sin el necesario trabajo compositivo).¹⁷ Lo verdaderamente fascinante es que la inmensa mayoría de esta ingente proliferación de términos clasificatorios son etiquetas desti-

¹⁶ «El *fanfiction*, tal y como lo conocemos en la actualidad, se inició a finales de los años sesenta en torno a la serie de ciencia ficción *Star Trek*. Los seguidores de la serie creaban sus propios relatos basados en la misma y luego los distribuían entre ellos. Estos primeros *fanfictions* tenían una difusión muy pequeña que se llevaba a cabo a través de los *fanzines*, que se enviaban por correo y se fotocopiaban, pasando de mano en mano entre los aficionados» (Abad Ruiz, 2011).

¹⁷ Como puede verse, hablar de *fanfictions* supone emplear una gran cantidad de anglicismos, y es que el fenómeno (este fenómeno *que tal vez no exista*) nació y se desarrolló fundamentalmente en el ámbito anglosajón y en lengua inglesa, y esta continúa siendo la lengua predominante (tanto en las *fanfictions* como en las ficciones matriciales, por otra parte), hasta el punto de que hablantes de otras lenguas escriben *fanfictions* en inglés.

nadas a informar a los posibles lectores acerca del género al que se adscribe la ficción que tienen ante sí. Estos géneros de las *fanfics* se establecen con arreglo a criterios variados, dispares, peregrinos, discutibles... Tan variados, dispares, peregrinos y discutibles como los «géneros» literarios (y si consideramos el arraigo de las clasificaciones genéricas de los estudios literarios, habría que añadir: tan legítimos). Las categorías revelan gran disparidad de criterios (morales, temáticos, formales, etc.): de nuevo, como en los estudios literarios.

La proliferación de términos y siglas es inabarcable, y explica que a su vez se multipliquen los sitios dedicados a compilarlas y explicarlas.¹⁸ Resulta imprescindible advertir a los potenciales lectores de si la *fanfic* en cuestión es *bookverse*, *movie verse* o *AU* (*alternative universe*), si contiene *spoilers*, si se trata de una *challenge-fic* (es decir, si es fruto de un reto o propuesta)... Y las precisiones sobre el contenido llegan a crear subgéneros de una especificidad asombrosa, como las *slashfic* (con situaciones románticas o eróticas entre personajes del mismo sexo, y especialmente masculino, de manera que se ha acuñado secundariamente el término *femslash* para las que desarrollan relaciones entre personajes de sexo femenino...), las *non-con* (cuando contienen sexo no consentido), las *hurt and comfort fic* (cuando un personaje atiende y cura a otro que ha resultado herido), etc.

Este afán clasificatorio, catalogador, evidencia al menos tres cosas:

1. Que estamos en un mundo en el que ponerle nombre a todo es cada vez más importante. Aunque a los hispanoparlantes nos parece más propio de la cultura y lengua inglesas, lo cierto es que se trata de un hecho global, y le ponemos nombre a todo lo que sea novedad. Esto tiene que ver con el nombre trascendiendo su función meramente nominativa y adquiriendo unos valores connotativos, promocionales, superponiéndose a la cosa a la que nombra (el *nombre* convirtiéndose, en definitiva, en *marca*).
2. Que, mientras en las aulas universitarias y en los ensayos de teoría y crítica literaria proclamamos el fin de los géneros y la hibridación de los discursos, esta forma de escritura libérrima y marginal, ajena a toda normativa y canon, se entrega con fruición a un furor preceptivo, y sistematiza, codifica, clasifica, etc.
3. Que este ardor clasificatorio refleja la ansiedad de los lectores por no perder el tiempo tan escaso de una vida humana leyendo, del infinito libro de las posibilidades, una que no se ajuste exactamente a sus deseos (recordemos de nuevo «La Biblioteca de Babel», donde las posibilidades de que un hombre encuen-

¹⁸ Hay en la web muchos glosarios que explican la terminología asociada al fenómeno; pueden verse, a modo de ejemplo, «A Fanspeak Dictionary», en la web <<http://expressions.populli.net>>, y «Ye Olde Jolly Jolly Anal-Retentive General Fandom and Fanfiction Glossary», en *The Parapet Collective* <<http://www.theparapet.net>>.

tre el libro deseado, o siquiera alguna deturpada versión de él, son computables en cero). El lector de *fanfiction* —como seguramente todo lector— busca que lo que lee le sorprenda, pero poco: siempre dentro de un horizonte de expectativas bien definido.

USTED TAMBIÉN LEE FANFICTION (Y NO LO SABE)

Es cierto que la finalidad primordial de esta escritura es el entretenimiento y en su inmensa mayoría los autores de *fanfiction* no se dedican profesionalmente a la literatura, pero eso no significa que no tengan pretensiones literarias, ni que el valor estético y estilístico, la coherencia en la construcción de caracteres, la habilidad en la reproducción/renovación del estilo de la ficción matriz, etc. no se valoren. El simple hecho de que existan gran cantidad de *beta-readers* (correctores de estilo) y de manuales para escritores de *fanfics* no hace sino confirmarlo. Desde luego, entre la ingente cantidad de *fanfictions* que se ofrecen en la red, es posible encontrar obras valiosas por su estilo, por sus aciertos narrativos o su originalidad (aunque quizá sería mejor desterrar este término tan romántico de *originalidad*, y regresar al más clásico de *imitatio*).

Más allá del atractivo de cada *fanfiction*, el fenómeno, como tal, ofrece su interés en dos flancos: uno, sociológico —como síntoma, como indicio de los derroteros de una cultura, de un grupo social—; otro, propiamente literario, nos atreveríamos a decir *ontológico*: la *fanfiction* replantea nuestro concepto de literatura, a la luz de la cultura popular, que nada tiene de nuevo, pero también a la luz de las nuevas tecnologías, que sí lo tienen, y a la luz de la propia esencia de la creación, de la cultura y de la narración.

No nos detendremos en el interés que esta escritura ofrece para los análisis sociológicos: quedarán, por ahora, sin respuesta preguntas tan interesantes como qué tienen de conservador la mayoría de estas ficciones, qué las emparenta o asemeja al folletín o a la novela rosa, por qué son mayoritariamente mujeres las lectoras y consumidoras de *slash*, en qué se diferencia el tratamiento del *homoerotismo* en estas obras y en la cultura gay, etc.

Observemos la *fanfiction* desde una perspectiva ontológica, consideremos cuál es su relación con la literatura. Porque tomar el universo de una obra y darle continuidad, o desviarlo por una bifurcación inesperada del sendero, es lo que la literatura lleva haciendo desde que su tema dejó de ser la vida y comenzó a ser la propia literatura, lo que posiblemente equivalga a decir «desde siempre». Imaginar a Elisabeth Swann en los brazos de Jack Sparrow, a Walter White siendo atendido de urgencia por el Dr. House, o probar a ver qué pasaría si Rick no entregase a Victor Laszlo su pasaje no es distinto de lo que un día hizo alguien con el *nickname* «Homero», cuando decidió preguntarse cuál podría haber sido el destino de ese secundario simpático de la *La*

Ilíada y le hizo tomar —y a los lectores con él— un sendero tortuoso que conducía a una navegación de veinte años por el mar, a los brazos de Circe, de Nausícaa y, por fin, a los más mullidos de Penélope; no es distinto, tampoco, de lo que luego haría un irlandés, soltando a ese mismo personaje por las calles de Dublín un 16 de junio de 1904.

Así piensa Fernández Mallo, quien añade, además, que la obra deja de pertenecer a su autor desde el momento en que existe y pasa a pertenecerle al lector, que al leerla la reelabora y que puede, por qué no, llevar su reelaboración tan lejos como quiera y, desde luego, ponerla por escrito (perdiendo, eso sí, sus derechos sobre ese nuevo producto inmediatamente, para que el karma de la tinta continúe). Para Fernández Mallo, «hasta la común inclusión de cursivas en un texto como cita de textos predecesores constituye un tipo de *fanfiction*», y que las haya malas no las invalida como literatura, de la misma manera que «una novela no deja de ser novela porque sea mala ni es más novela porque sea buena» (Fernández Mallo, *Blog up*, 93). En consecuencia, el autor de *El hacedor (de Borges). Remake* reclama que las *fanfictions* sean consideradas como «una práctica literaria tan legítima, grandiosa, aburrida o abyecta como otra cualquiera» (Fernández Mallo, *Blog up*, 93). Y plantea aún un argumento más, realmente brillante, un argumento que da de lleno en el centro de la diana de las *fanfictions*, en lo que parecía su seña última, irreductible, de identidad, es decir, el estatus secundario que las define, derivado de una ficción original, matricial:

La falta de legitimación que suscita esta práctica literaria tiene que ver con una mirada clásica, ya no de la literatura, sino del propio concepto de Tiempo. En efecto, la presunción de existencia de un texto canónico, el cual es copiado o violentado por la *fanfiction*, remite a una conciencia de tiempo no relativista y más bien lineal: la *fanfiction* siempre viene después en el tiempo que su correspondiente novela matriz. [...] ese cambio a un sistema de referencia relativo es el que legitimará las *fanfictions*, solo que ahora el cambio no es en el espacio, sino en el tiempo, es decir, no vamos a suponer que existe una obra literaria original y fija (la partícula detenida), de la que le son extraídos más tarde personajes a fin de crear una *fanfiction* posterior en el tiempo a aquella obra original, sino que vamos a imaginar que cambiamos a un sistema de coordenadas de tiempo relativo, que flota entre las dos obras, en el cual ni la obra original precede a la *fanfiction* ni viceversa, sino que las dos se retroalimentan de personajes y decorados en un tiempo situado entre ambas, fuera del tiempo marcado por el reloj histórico (Fernández Mallo, *Blog up*, 93-95).¹⁹

Quizá deberíamos tomarnos, pues, estas palabras como las que zanzan definitivamente la discusión, y admitir una cultura hija de Einstein y la relatividad en la que toda

¹⁹ Ignoramos los contraargumentos que esgrimieron los abogados de María Kodama para convencer a Alfabuara de que retirase de las librerías, por plagio, *El hacedor (de Borges). Remake*.

jerarquía ha dejado de operar y es anacrónica (Fernández Mallo, *Blog up*, 152). Quizá, después de todo, las *fanfictions* no existen. No hay alta y baja cultura. Solo hay obras. *El lobo estepario* y *The Honeymoon to Mordor. Middlemarch* y *Los centésimos juegos del hambre*. La fama o la gloria —esas perras clásicas— no parecen argumentos de peso para sustentar un límite fiable, sobre todo porque recaen sobre el autor y, aunque es posible que el autor no haya muerto, que viva y goce de buena salud, hay que reconocer que el avatar de un *fanficcer* cualquiera como LaughingDeath77 se parece mucho a Thomas Pynchon...



CUANDO HACES POP

En cualquier caso, algo tienen de atractivo (y de específico) las *fanfiction*, incluso las peores, que hace que Fernández Mallo escriba sobre ellas, Vicente Luis Mora describa obras muy similares en *Alba Cromm* y Jorge Carrión las recree y las remede en *Los muertos*. A los tres autores citados, a otros que podríamos añadir y a todos nosotros se nos aparecen como algo reconocible, pese a no distinguirse en nada de la literatura.

El primer motivo que explicaría el atractivo del fenómeno —y por qué nos empeñamos en seguir hablando de fenómeno cuando realmente este se diluye en el todo de la gran Obra expandida— es la existencia de una cierta demanda de límites ante el abismo de libertad, y azar, y caos, que representan la cultura intermodal, Internet, la Biblioteca (que otros llaman Universo). Y parece que en el siglo XXI, después de la imprenta, pero también después de los estudios marxistas y los posestructuralismos, el prestigio y la autoridad siguen pareciendo un buen lugar para poner esos límites que naturalmente invitan a ser traspasados. De la misma manera que las muertes de Dios acarrearón una nostalgia del absoluto, se percibe en muchos creadores actuales la añoranza de una vara de medir (un *canon*, literalmente) contra el que rebelarse, haciendo por ejemplo que el androide Roy y Lady Macbeth compartan lecho, como sucede en *Los muertos*, de Carrión. Gran parte de las mejores obras que está dando este comienzo de siglo son *epigonales*, en el sentido de que muchos de sus deslum-

brantes aciertos, de sus alucinantes atractivos, proceden de que ni los autores ni los lectores han perdido del todo, todavía, la conciencia de los límites entre la alta cultura y la cultura *pop* (véase a este respecto Kunz, 2014: 222-223).

Dicha oposición está solo aparentemente obsoleta, y las nuevas tecnologías, con sus características materiales particulares, son su caja de resonancia. Es evidente que no se puede hacer equivaler Internet a cultura popular, como no se puede hacer equivaler papel con alta cultura (una y otro son medios, no contenidos). Sin embargo, el soporte virtual aún mantiene cierto halo de novedad que lo tematiza, lo convierte en el foco de interés. Y esta coyuntura de confusión, de que *lo que pase* sea precisamente *no saber lo que pasa* y de que la respuesta de algunos todavía sea la *reacción*, es excelente para explorar y explotar las posibilidades de lo que aún pasan por ser «nuevas tecnologías» y de los productos asociados a ellas como elementos de la cultura *pop* (de una cultura *pop* que solo los nuevos herederos de la vieja cultura humanística reconocerán como tal, dándole toda su significación, que solo es completa respecto de *otra* cultura, la alta cultura). Así, las *fanfiction* se nos aparecen como una sección particular de la Biblioteca, la sección popular, que contiene todos los cómics y todos los *best sellers* imaginables —quizá incluso todos los Reader's Digest—, con todas sus variantes, con todas las posibles erratas... una biblioteca dentro de la Biblioteca, tan ilimitada una como la otra... Nos parece evidente que a un gran número de autores contemporáneos les interesan ambas, precisamente por cuanto la distinción entre las dos continúa siendo perceptible.

Los elementos de la cultura *pop* —Nocilla, fanzines web o ídolos de masas como Elvis o Dios— son convocados por los nuevos narradores en sus páginas con la plena certeza de que aún se mantiene en pie una concepción de la cultura que establece rangos y jerarquías. Un edificio erigido por los clásicos, que los románticos asaltaron, sin derribar, y los marxistas apuntalaron. Ahora vivimos una expansión inusitada de las comunicaciones (Internet y la TV por cable hacen palidecer nuestro viejo concepto de *mass media*), y esto, unido quizá a una cierta sensación milenarista, apocalíptica, derivada del cambio de siglo y de milenio, nos asegura que el gran monumento, cuya estabilidad nunca habían puesto en peligro sus muchas grietas, hoy amenaza ruina. Con los escombros que van, lentamente, desprendiéndose de la gran mole, se han creado *Aire nuestro*, de Manuel Vilas, *Los muertos*, de Jorge Carrión, *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, etc. No ocultan la procedencia de sus materiales, y por eso mismo se hace tan evidente que lo que construyen es algo diferente. Y que seguramente nadie hasta ellos (salvo quizá algún caso aislado en la narrativa de las vanguardias) había llevado tan lejos la reflexión sobre la naturaleza y las posibilidades de esos materiales.

Entonces, ¿todo lo que las *fanfiction* aportan a la nueva novela es un chiste *pop*, un juego para los *novi scholares*? No (aunque si así fuera, no sería poca cosa ser capaces de jugar a las construcciones con los sillares de la lógica y la estética de Occidente).

Sucede, por una parte, que la *fanfiction*, al igual que Internet, actúa —ya lo dijimos— como sinécdoque de la creación, de la misma manera que la Biblioteca no es más que una sinécdoque del Universo: basta recordar el comienzo del relato: «El Universo (que otros llaman Biblioteca) ... ». Estamos, una vez más, ante una estructura fractal en que cada elemento contiene a otro que lo repite. Lo cierto es que la parte se nos antoja conceptualmente más asequible que el todo, la sección popular más paseable que la Biblioteca, las *fanfictions* más abarcables que la literatura... por más que la parte, la sección popular, las *fanfictions* tengan una magnitud tal que poco importa que sea menor (el conjunto de los número pares es menor que el de los números naturales, pero inabarcable). El sedoso vademécum infunde menos temor que la laberíntica Biblioteca, pero hay que reconocer, con Borges, que su manejo tampoco es sencillo. Las dimensiones más reducidas del universo *fanfiction* respecto de la literatura son un atractivo, pero también una trampa.

LOS DISCÍPULOS DE VÍCTOR GOTI Y LA LITERATURA POSTRAUMÁTICA

En *Los muertos* (primera parte de la trilogía conformada por *Los huérfanos* y *Los turistas*), Jorge Carrión plantea un juego metanarrativo que se asemeja bastante a las *fanfictions* y reflexiona directamente sobre esta forma de ficción, aunque sin darle este nombre. La novela contiene, como ya hemos dicho, dos artículos de estilo académico sobre la ficción dentro de la ficción (la serie dentro de la novela), escritos en un registro académico absolutamente verosímiles, sin fisuras irónicas, aun siendo íntegramente *irónicos*, en el sentido etimológico de *eirōneia*, ‘disimulo’, ya que son una impostura análoga al «Prólogo» de Víctor Goti a *Niebla* de Unamuno.

A Carrión no se le oculta que, a pesar de Unamuno, los lectores aún tienden a identificar la novela *solo* con las partes narrativas, cuando todo —también los ensayos— son la novela. No compartimos, pues, la opinión de Mora cuando señala que la última parte del segundo ensayo suena a «parcial autojustificación» y parece «la explicación de un chiste después del chiste» (2010b: 107). Este segundo ensayo —como el primero— tiene un estatus ficcional, y si actúa como justificación o explicación, lo hace de una manera profundamente satírica. El propio Jorge Carrión incide precisamente en esto cuando señala que los tres ensayistas (Marta H. de Santis, Jordi Batlló y Javier Pérez) «son tres personajes ficticios y no estoy de acuerdo con ellos respecto a sus análisis de la obra. Son narradores no fiables, hay que desconfiar de ellos» (citado en Kunz, 222).

La serie televisiva *Los muertos* es una *fanfiction*, en la medida que en ella son reconocibles elementos de clásicos como Hamlet, o de grandes títulos de la ciencia ficción como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y su versión filmica *Blade*

Runner (también, quizá, más lejanamente, de *Mundo del río*, de Philip José Farmer). Los artículos de Martha H. de Santis, Batlló y Pérez describen el impacto social de la serie como desencadenante de una avalancha de *fanfiction* —aunque Carrión nunca emplea este término—:

En cualquier caso, este boom de la ficcionalidad ha revitalizado la literatura, porque ha creado un interés renovado por la lectura, la investigación y la reflexión acerca del universo literario. [...] Se ha impuesto la moda de la relectura y de la revisión. [...] Hay que ver todas las películas, o todos los capítulos, o hay que leer todos los cómics o todas las novelas en que aparece o podría haber aparecido el personaje que has resucitado y cuyo avatar, de algún modo, eres tú, o tu otro yo, porque él depende absolutamente de ti. Por una decisión personal, aunque quepa la posibilidad de crear, inventar, delirar, acciones, vivencias, aventuras, se puede decir que existe un pacto tácito acerca de la conveniencia de que el personaje en cuestión actúe acerca de la conveniencia de lo que hizo en vida. Para crear esa sintonía es necesaria cierta indagación (Carrión, *Los muertos*, 81).

La novela da una vuelta más de tuerca al hablarse, en el segundo de los ensayos, de la adaptación de la serie televisiva *Los muertos* a novela: no se trata (y, sin embargo, sí...) de una referencia metanarrativa a la propia novela de Carrión, sino que se menciona un libro («*best seller* internacional») titulado *Los muertos. La novela oficial*, de Martha H. de Santis (precisamente la autora del primero de los ensayos). Jordi Batlló y Javier Pérez son tajantes al condenar la adaptación novelística: «Ahí radica el hecho estético diferencial de *Los muertos*: su imposible conversión en novela» (*Los muertos*, 160). Obviamente, esto supone una paradoja, pues al fin y al cabo la serie *Los muertos* solo existe dentro de la novela *Los muertos*...

El argumento de la serie es, precisamente, el destino de los personajes de ficción cuando mueren en las obras para las que han sido creados. La serie *Los muertos* desarrolla las experiencias y el sentimiento de confusión de estos personajes (desde Lady Macbeth hasta Tony Soprano) al despertar en una especie de limbo muy similar a nuestro mundo, tras su muerte en la ficción. El segundo de los ensayos se pregunta acerca de las «continuaciones» que los lectores realizan de una obra cuando en ella muere un personaje con el que empatizan particularmente. Con todo el rigor de una publicación académica, Batlló y Pérez vinculan el fenómeno a la narrativa postraumática inaugurada por los supervivientes del Holocausto:

[...] hacia el final de la primera temporada, ocurrirá lo que se ha empezado a llamar, globalmente, «el duelo ficcional» (que provocó [...] un aluvión, que todavía dura, de «narrativa de rescate», es decir, de novelas y películas que *resucitan* de su *muerte ficcional* a los exterminados de la ficción universal), que circunscribía intuitivamente *Los muertos* en el ámbito de los relatos postraumáticos (Carrión, *Los muertos*, 154).

Sin permitirse la más mínima inflexión humorística, también De Santis expone un estado de la cuestión sobre los derechos de los personajes creados por la mente humana:

Entre las repercusiones de este fenómeno yo destacaría la consideración del personaje de ficción como ente con dimensión jurídica, esto es, legal. En la misma época en que el tratamiento de los primates en los medios de comunicación ha empezado a ser observado desde una perspectiva ecoética, es decir, en los mismos momentos en que lo inhumano, en tanto que cercano o anterior a lo propiamente humano, ingresa lentamente en los códigos de control mediático (respeto, ofensa), [...] se ha empezado a discutir cuál es el valor, el estatuto, de un personaje (literario, cinematográfico, televisivo, gráfico, virtual), cuáles son sus derechos, si los tiene, y sus obligaciones, si existen. Esto ocurre en el mismo momento histórico —insisto— en que, mediante la clonación, la biotecnología y la inteligencia artificial se está gestando la progresiva existencia de otro tipo de individuo o de sujeto posible. En los congresos de bioética, en las revistas científicas de derecho, en las secciones de opinión de los diarios, en las tertulias radiofónicas y televisivas se ha ido creando una maraña de discusión sobre la posible deuda histórica de responsabilidad del ser humano respecto a sus creaciones artísticas. Obviamente, el debate se ha polarizado entre los defensores a ultranza de la libertad de creación y, por tanto, de la libertad de creación de muerte, y los defensores acérrimos de la limitación de la creatividad cuando afecta directamente el final de una vida. Esta cuestión abre otro debate más complejo: ¿Qué es la vida? ¿Es el arte una forma de creación de vida en el mismo sentido en que lo es la clonación celular o la fecundidad inducida o *in vitro*? ¿Hasta qué punto debe estar desarrollado un personaje para considerarse un ser vivo? Es más: si la responsabilidad del creador, individual o colectivo, se relaciona con la posibilidad de infligir la muerte a una criatura de ficción, ¿dónde se encuentran los límites de manipulación de otros aspectos de la existencia de la criatura, como su victimización, es decir, su transformación en sujeto receptor de violencia, su tortura, su sufrimiento físico o psicológico? (Carrión, *Los muertos*, 76-77).

Y algo más adelante, De Santis se hace eco de la respuesta de los herederos de los «creadores primigenios», que se oponen a las resurrecciones espurias de sus criaturas:

Los que han despertado la conciencia sobre la responsabilidad de los seres humanos en la muerte metafórica o simbólica, ficcional, de las criaturas de nuestra imaginación, por tanto, son acusados de coartar la elaboración del duelo por esas mismas desapariciones. Además, se publicó recientemente en el *New York Times* una carta firmada por decenas de herederos de creadores de ficción, donde se cuestiona la validez ética de la resurrección de personajes literarios y cinematográficos, tanto simbólicamente en la propia teleserie como virtualmente en Mypain.com. Los herederos de Saul Bellow, de Jorge Luis Borges, de Clarice Lispector, de Ernest Hemingway, de Federico García Lorca, entre muchos otros, se preguntan en voz alta si los personajes que han creado los grandes escritores del siglo xx no están sujetos a los mismos derechos de autoría que rigen las obras. Y van más lejos: si

la resurrección de sus muertos no atenta contra el espíritu de su literatura. «Aunque quizá estén enterrados en metafóricas fosas comunes —argumentan en la mencionada carta—, nadie tiene derecho a excavarlas ni a violentar su naturaleza, su biografía, su espíritu» (Carrión, *Los muertos*, 86).

La defensa de los derechos «no humanos» de los personajes de ficción que hace De Santis resulta profundamente irónica, pues ella misma es la autora de una adaptación novelística de la serie *Los muertos* que Batlló y Pérez consideran un estrepitoso fracaso. En cuanto a la dolorida reacción de los herederos que De Santis plantea, puede parecer descabellada, pero es exactamente lo que han hecho (o pretendido hacer, porque es imposible ponerle puertas al campo de las *fanfictions*) Ann Rice, los editores de *Cincuenta sombras de Grey* y María Kodama. La autora de *Crónicas vampíricas* expresó en el año 2000 su rechazo a las versiones, continuaciones y variaciones basadas en sus obras, y exigió al sitio web FanFiction.net que retirase las *fanfictions* inspiradas en ella, aunque más tarde explicó que su postura se debía al temor de que leer esas variaciones bloquease su creatividad (<http://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Rice>). *Fifty Shades of Gray* fue en origen una *fanfiction* libremente basada en *Crepúsculo*: los editores, viendo el potencial de la historia, pero conscientes de los problemas legales que podía plantear, instaron a su autora, E. L. James, a cambiar los nombres de sus protagonistas y algunos otros detalles de su caracterización y de la trama. María Kodama consideró que *El hacedor (de Borges). Remake*, de Fernández Mallo, era «una falta de respeto» y «una acción deshonesta», y sus abogados consiguieron que el homenaje del mallorquín fuese retirado de las librerías —también, por cierto, que el libro tomase un destino de rareza bibliográfica absolutamente borgiano (véase a este respecto la entrada correspondiente a «Agustín Fernández Mallo» en esa Enciclopedia Británica de los nuevos tiempos que es Wikipedia, y que el ciego visionario logró acaso entrever).

EL LIBRO DE ARENA

En un gran número de obras de los narradores interesados por las nuevas formas de comunicación encontramos con recurrencia obsesiva el desasosiego ante la parcialidad de la obra literaria. En términos platónicos, podemos expresarla así: existe un Libro que contiene *todos* los personajes, *todos* los versos, *todas* las aventuras, *todos* los senderos que se bifurcan. Ese Libro, como la arena, no tiene principio ni fin. Y luego, sí, están los libros: pequeñísimas capturas ridículamente parciales de ese plano infinito que ningún navegador puede mapear. La angustia ante el insalvable salto entre los libros y el Libro es lo que apunta «V. L. Llosa» en un artículo de la revista *Upman*,

en *Alba Cromm* (recordemos que la novela entera se presenta, en un giro cervantino, aunque actualizado, como un ejemplar de dicha revista):

No hay libro perfecto. Después de seis decenios dejándome dioptrías sobre los clásicos, he llegado a una extraña conclusión: la de la literatura es una historia que recuenta obras imperfectas. El libro perfecto no existe. [...] No conozco, por desgracia, las cualidades que hacen a un libro perfecto —de saberlas, lo hubiera escrito—; pero sé que uno de sus requisitos incuestionables es que no puede estar escrito por un solo hombre. La esencia contingente e imperfecta de nuestra especie lo impide. Prueba cierta de lo que digo es que nadie puede citarme un libro «bien editado» sin citas, epílogos, notas, comentarios, estudios introductorios, opiniones de otros autores, apéndices, localizaciones históricas, glosas, acercamientos biográficos en la solapa o reseñas en la contraportada; sin alguno o todos estos elementos ningún profesional habla de ediciones cuidadas. Los libros que más plagian, por cierto, se acercan al imposible canon de lo exacto, por su sabia humildad. La Biblia y *Las mil y una noches* deben ser, por su noble y varia consistencia, modelos a seguir en este moroso camino de perfección (Mora, 2010a: 89-90).

Las *fanfictions* (que otros llaman la Literatura) aspiran a que —y en una secuencia tendente a infinito, *logran que*— la obra matricial que las inspira no concluya en su texto canónico, original, sino que sea interminable. A ese mismo ideal se aproxima una novela que aparece anunciada en otra página de *Upman*: la novela de Aina Fernández-Mallo Lorente *Digéfalo*:

Con *Digéfalo* nace un proyecto literario total donde el lector se coloca frente a una pantalla conectada a Internet, con su visiocasco de Neurosky Inc. El lector abre mentalmente la pantalla de Matrix`´ nicon y en breves segundos se despliega una segunda pantalla en blanco, sobre la que van apareciendo las primeras páginas de la novela. Cuando el lector comience a proyectar sus gustos personales sobre la historia, el texto irá cambiando automáticamente. «Si el lector —decía la autora— siente de pronto curiosidad sobre un personaje, se detendrá la historia principal, y los textos que aparezcan serán una descripción psicológica y física del protagonista. Si le basta con eso, volverá la narración central; si quiere saber más, el programa seguirá buceando en el personaje y guiará al lector hasta su infancia, si así lo desea». El resultado, apuntó Nicolás Narcio, conocido en el mundo editorial como Nicon, es que las historias de *Digéfalo* son virtualmente infinitas. Al señalarle algún periodista los posibles parecidos con el hipertexto, Fernández Mallo Lorente contestó que «no es exacta la asociación, porque la historia no la construyen ni los hipervínculos, puesto que no los hay, ni las posibilidades técnicas, ni el azar, sino el deseo. Cada lector lee en realidad una proyección de sus fantasías, a partir del material generado por la historia principal». Previendo una lectura media de unas cuatro horas de duración, la joven autora ha tenido que redactar más de dos mil quinientas páginas para cubrir todas las posibles variantes afectivas, sensitivas, narrativas y textuales de la historia (Mora, *Alba Cromm*, 145-146).

Obviamente, *Digéfalo* es una divertida fantasía sobre lo que leeremos en un futuro muy próximo (*Alba Cromm* transcurre en un año indeterminado del futuro, algo posterior al 2017) y una broma (Aina Fernández-Mallo Lorente es la hija de Agustín Fernández Mallo), pero también un invento frustrante, ya que su extensión (más de dos mil quinientas páginas) es a la vez enorme (comparada con nuestros actuales libros) y ridícula (comparada con el Libro).

Desde finales del siglo pasado, Internet se ha convertido en la materialización técnica de esta idea. Nuevamente, estamos ante una estructura fractal de dimensiones colosales: el mundo contiene a Internet, que es replica del mundo, pero está contenida en él. Con Internet, lo que parecía una *boutade* teórica sugestiva para unos y extravagante para otros comienza a hacerse palpable: la obra como *continuum*. Los primeros que prestaron atención a la creación literaria en Internet distinguieron entre hiperficciones constructivas e hiperficciones explorativas (Pajares Toska, 1997): las primeras serían las obras creadas mediante la colaboración de varios autores; las segundas, creadas por un solo autor, plantean en el transcurso de su peripecia disyuntivas que conducen a diversas lecturas en función de la elección tomada por el lector. La distinción pudo servir para orientarse en un primer momento, pero enseguida se pone de manifiesto que es más convencional que real, pues si alejamos nuestro punto de vista lo suficiente veremos que toda la literatura (y también las narrativas audiovisuales, incluidos los videojuegos) conforman una única hiperficción, constructiva y explorativa a la vez: constructiva porque es fruto de una milenaria colaboración entre generaciones y generaciones, nombres ensalzados por la gloria y nombres olvidados, y explorativa porque se abre ante nosotros en su inconmensurabilidad, obligándonos a tomar una decisión tras otra; leer un libro es dejar de leer todos los demás, cada vez que abrimos una obra dejamos de leer el resto. Y quien dice leer, dice escribir (ese reflejo). La escritura (no hace falta ya advertir que incluimos la creación audiovisual y todas las formas intermediales) es, de modo idéntico, constructiva y explorativa. Una obra definitivamente abierta, en que todas las posibles lecturas son todas las posibles escrituras; un libro de páginas infinitamente delgadas cuya inimaginable hoja central no tiene revés.

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. [...]

A la desaforada esperanza sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles pareció casi intolerable (Borges, *Ficciones*, 92-94).

Entre la extravagante felicidad y la depresión excesiva, en una dorada mediocridad, se han creado las cimas más sublimes de la literatura —y, naturalmente, todas sus co-

pías imperfectas, sus ediciones deturpadas, con una errata, con n erratas, comentadas o sin comentar; se han creado también las más irrelevantes versiones de esas obras, y de otras perfectamente olvidables. Tomados al azar dos libros diferentes, hay que admitir que podrían existir incontables libros (otros prefieren llamarlos *fanfictions*) que los unirían en una cadena: cada uno se parecería en casi todo al anterior, y se distinguiría apenas nada del siguiente, hasta enlazar al primero y el segundo (¿podríamos abrir, acaso, el inimaginable libro central de esa serie?).

Que unas obras se hayan escrito y otras —muchas más— no, o todavía no, obedece al mismo azar por el que cada uno de nosotros ha leído una cantidad irrisoria de libros y ha dejado de leer todos los demás. A ese azar algunos prefieren llamarlo Orden; otros, historia de la literatura. Los diferentes nombres, en cualquier caso, no ocultan su carácter fortuito, que es el nuestro.

Novela y memoria (RAM)

REALIDAD Y FICCIÓN (*CECI N'EST PAS REALITÉ ET FICTION*)

—A ver si lo entiendo —comentó un alumno—. Lo que me dice es que, si digo algo en voz alta, soy yo quien lo dice, pero si escribo exactamente lo mismo en un pedazo de papel, entonces es otra persona, ¿es así?

—Sí —dije. —Y a eso lo llamamos ficción.

El alumno sacó su cuaderno, anotó algo y me pasó una hoja de papel que decía: «Esa es la mayor gilipollez que he oído en mi vida».

Eran chicos listos.

La cita pertenece al relato «La curva del aprendizaje», de David Sedaris (*Mi vida en rose*, 88), e ilustra a la perfección los problemas que nos plantea generar copias verbales de la realidad. Hemos inventado toda una batería de términos y conceptos —mímesis, semántica ficcional, pacto ficcional, teoría de los mundos posibles... — para dar cuenta del estatus de un texto con respecto del mundo real, tanto más cuanto más se parezca el primero al segundo. Esa facundia terminológica es buen índice para medir nuestra ansiedad ante el vínculo entre las cosas y esa réplica suya que a veces se nos antoja radicalmente distinta y otras confundimos con el original: las palabras. Pese a esa ansiedad, o más bien justamente por ella, desde comienzos del siglo xx la literatura y las artes plásticas no han dejado de buscar, cada vez con más afán, el estimulante e incómodo parecido entre lo escrito y lo vivido. El reclamo «basado en hechos reales» se queda corto: queremos biografías, autobiografías, reconstrucciones históricas bien documentadas con protagonistas cuyos nombres aparezcan en esos otros libros, los de Historia, cuya veracidad nos parece fuera de duda (y nos induce a olvidar que, incluso cuando efectivamente esa veracidad existe, lo hace en un plano textual, pues los textos, incluso los no ficcionales, textos son).

En el capítulo segundo hemos hablado de juegos especulares y metaficcionales que planteaban en la novela actual una reflexión acerca de la relación entre realidad y

lenguaje, pero parece que esta cuestión, asumida en el caso de las novelas, resulta más espinosa todavía cuando entra en juego la Historia.

El problema no es nuevo. Ya había preocupado a los erasmistas, a los cronistas de Indias y a Cervantes. Bernal Díaz del Castillo titula su historia (sobre cuya veracidad insiste conmovedoramente a lo largo de las muchas páginas del libro) *Historia verdadera*, para distinguirla de las falsas —las ficciones— con las que, muy incómodamente (o más bien muy sabiamente) comparten denominación: historias (no hay en español una distinción como la que el inglés establece entre *history* y *story*). Los intelectuales erasmistas toman conciencia de que la distinción entre la escritura de la historia y la de la poesía (en el sentido de «creación», en verso o prosa) era sumamente precaria: la forma, en ambos casos, es la misma (unos y otros son *escritura*); conceder al contenido capacidad de determinar su propia veracidad no ofrece fiabilidad suficiente: cualquier historia de caballerías podía presentarse, desde su exordio, como algo verídico, visto y oído por el narrador o por algún testigo próximo a él. Esta hace zozobrar los pilares de la preceptiva literaria, ya que la frontera entre dos grandes géneros como eran la historia y la poesía se torna problemática: si el texto narra sucesos que el lector sabe de primera mano que fueron así, puede establecer con seguridad que se trata de Historia, pero si no, la clasificación como historia o poesía depende de testimonios menos fiables: de otros textos, y en última instancia del propio texto, por lo que resulta tautológica y no falsable. En el siglo XVI este asunto desembocaba en un conflicto moral sumamente peligroso, pues era necesario distinguir perfectamente las lecturas edificantes, por verdaderas, de las historias vanas y mentirosas. (Este conflicto, lejos de estar obsoleto, sigue vigente a día de hoy, como más adelante veremos.) Pero ¿es tan sencilla y segura la distinción entre unas y otras? Se comprenden bien los temores de Bernal Díaz del Castillo a que pusiesen reparos a su historia, en la que un imperio nunca antes conocido, con fastuosos templos a dioses sangrientos, con plazas que hacían palidecer a la de Medina del Campo, era conquistado por unos pocos soldados comandados por un rebelde. La sospecha de la ficción se cernía sobre la historiografía, no porque una y otra sean lo mismo, sino porque ambas son dos categorías de una misma cosa, la escritura, y la diferencia entre ficción e historiografía es muy pequeña comparada con la enorme que hay entre escritura (o lenguaje) y realidad. La mucha insistencia de preceptistas, moralistas y teóricos en separarlas no ilustra otra cosa que la desazón ante un problema irresoluble.

Porque, en efecto, el problema no tiene solución, o no se la hemos encontrado, a día de hoy. Precisamente es nuestra posmoderna desconfianza en la Historia la que nos ha llevado a interesarnos por sospechas precedentes, de ahí que estos forcejeos de Bernal Díaz del Castillo y sus contemporáneos con las celdillas de las historias verdaderas y las fabulaciones cautiven nuestra atención. Teóricos de la historiografía, como Hayden White, han recordado que el discurso historiográfico es, ante todo,

discurso, y que son las leyes del discurso (la retórica, en fin), y no las de la realidad, las que lo rigen. Esto no supone dar carta blanca a la parcialidad intencionada, sino tener presente que cualquier relato (y la Historia es solo un grupo, aunque singularmente prestigioso, dentro de la categoría *relato*) es la codificación de un hecho en materia verbal y no el hecho mismo: «Correctamente entendidas, las historias nunca deben ser leídas como signos no ambiguos de los acontecimientos de los que dan cuenta, sino más bien como estructuras simbólicas, metáforas extendidas, que “asemejan” los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que ya nos hayamos familiarizado en nuestra cultura literaria» (White, 2003: 125).

La Historia no es más que el Gran Relato (qué irónico que las teleseries de argumento remotamente histórico y decorados de cartón piedra se llamen, promocionalmente, «grandes relatos»). Antes hemos mencionado la distinción que en inglés opera entre *story* y *history*. Nosotros, para solventar nuestra falta de doblete, solemos acudir a una treta ortográfica: la *historia* frente a la *Historia*. Pero esa mayúscula, ¿en serio es para alguien suficiente garantía de un vínculo particularmente seguro con la realidad?

Paralelamente a este descrédito de los grandes discursos y las grandes verdades (la religión y el Libro, la Historia y sus libros), y sin duda por una inevitable nostalgia de verdades, en las últimas décadas hemos asistido a una creciente obsesión por el desvelamiento. El fenómeno se manifiesta en todos los órdenes de la vida, desde Gran Hermano y las redes sociales a sustanciosos ensayos y experimentos procedentes de la vanguardia del pensamiento y las artes. Seguramente no es ajeno a esto el prestigio inusitado de la sinceridad, por encima de otras virtudes que fueron, en tiempos, tanto o más valoradas y que hoy viven horas bajas: el honor, o la cortesía, por ejemplo. En el altar de la sinceridad se ofrenda, palpitante, el fruto de ese desnudamiento hasta la última entretela. Se considera bueno, y, en cierto modo, imaginamos, bello. Pero la más cruda sinceridad es la máscara más sofisticada, la más elaborada de las mentiras, la que más engaña, pues camufla incluso su presencia, haciéndonos creer que es un rostro real. (Juan Bonilla, maestro de los juegos autoficcionales y el ocultamiento biográfico, vaticina con pesar y bastante sorna tiempos apocalípticos en que los filólogos rastrearán y estudiarán los mensajes del contestador automático de los escritores en busca de la realidad tras los textos. Nosotras esperamos con impaciencia el estudio de sus perfiles Facebook, con la firme convicción de que en algunos casos —pensamos, por ejemplo, en José Luis García Martín— merecen formar parte de su obra más selecta.)

NO DIGA FICCION/NO FICCION: DIGA DISCURSO/REALIDAD

Los griegos creían que, en un pasado remoto, había existido una lengua de los dioses en la que cada palabra no era una convención, sino el espíritu mismo de la cosa, su

alma, inseparable de ella. Pero esa lengua quedaba muy lejana ya, hasta para los griegos. Nosotros no podemos seguir creyendo en una alianza mágica entre las palabras y las cosas, entre las cosas y sus representaciones. Cuando Foucault lo dijo, hacía ya mucho que las palabras habían dejado de ser las cosas, y aunque desde entonces el mundo ha cambiado bastante, no lo ha hecho ni un ápice a este respecto. No hay textos que sean «realidad». La realidad y lo escrito son categorías inmiscibles: la escritura tiene unas propiedades (linealidad, perdurabilidad ...) que les son enteramente ajenas a la realidad, fenomenología pura en un tiempo que fagocita, destruyéndolos, los sucesivos instantes. Así pues, no, no hay textos que sean «realidad». ¿Hay, entonces, textos que sean no ficción? Sí los hay, pero siguen siendo textos, y eso es suficiente para separarlos de la realidad de manera definitiva (aunque la distinción pueda seguir siendo rentable en las mesas de la Fnac, en los diarios y en la Declaración de los Derechos Humanos o los programas políticos).

La diferencia principal no es la que pueda haber entre ficción y no ficción. La separación abismal es la que existe entre el fenómeno y la expresión del fenómeno (la traducción de la categoría factual a la verbal, tan de todo punto diferente). Las cosas se complicarían un poco más aún con una categoría intermedia que nos asalta, minando todas nuestras seguridades, ya bastante tocadas. Lo adelantamos hace algunas líneas: lo que nos llega del mundo no es otra cosa que un relato del mundo. Percibimos en *modo relato*. Entre los dos abismos mencionados (el fenómeno y su expresión) media otro, no menos inmenso: la percepción del fenómeno. Del mundo real no tenemos otra cosa que nuestras imágenes mentales, productos de segundo orden, no *the real thing*. Pero esta puerta es mejor no abrirla del todo, porque asomarse a ella da vértigo. Cerrémosla de nuevo, decidámonos por la inocua pastilla azul que nos mantendrá ignorantes de que nuestra realidad es una réplica *matrix* de la realidad.

Toda escritura no es más que un relato, es decir, una narración. Imita en una secuencia (de palabras, o de imágenes, o de palabras e imágenes) los sucesos de la realidad. Ahora bien, la secuencialidad de los fenómenos que —merced a nuestros limitados sentidos— percibimos en el mundo, es una pura suposición —tal vez sería mejor decir *proyección*— nuestra. Un mecanismo como la causalidad es una operación mental más que una realidad externa; es, en otras palabras, el esquema (narrativo) con que percibimos el mundo y después lo contamos; una plantilla que se superpone a (y, por tanto, se interpone entre) la realidad exterior y nuestra percepción de esta (que es, por otro lado, lo único que tenemos).

Así pues, la oposición ficción/no ficción no es tan pertinente como la oposición relato (o discurso)/realidad, que es la que realmente da cuenta del abismo insalvable que hay entre el mundo y nuestras narraciones sobre él, sean fantasiosas o realistas, o incluso lo que damos en llamar, con evidente inexactitud, «reales». «Ficción» y «no ficción» —tanto en la escritura como en la cinematografía (asunto que trataremos

en el capítulo quinto)— son compartimentos bastante porosos, permeables y llenos de grietas, dentro de un compartimento, este sí absolutamente estanco, el de *relato* (o *narrativa*), que se opone radicalmente, sin asomo de comunicación, a *realidad*. Pero de la realidad solo tenemos el relato, como de la rosa solo tenemos el nombre; en otras palabras, «la realidad la creas al contarla», y quien nos advierte esto no es otro que el célebre director de cine Frederick Wiseman, uno de los más reconocidos directores de documentales.²⁰ Estudios como los de Hayden White han puesto en primer plano este problema aplicado a la historiografía, recordándonos algo que, justo es decirlo, ya Cervantes había advertido: que la Historia *es* relato (véase a este respecto Blasco, 1998). Así lo formula White:

Baste con decir que, en lo que aquí nos compete, la trama o lo que he dado en llamar *entramado* [*employment*] es un elemento común a todos los tipos de discurso narrativo: mítico, ficcional, o histórico. De esta manera, podemos decir que si los mitos, los cuentos de ficción y las historias comparten una misma forma (el cuento, fábula, parábola, alegoría, etcétera), entonces también comparten un mismo contenido que, siguiendo a Frank Ankersmit, podríamos llamar «sustancia narrativa». El concepto de «sustancia narrativa» nos permite afirmar que el evento histórico, a diferencia del evento natural, es narrable (White, 2010: 139).

Los experimentos que tanto en cine como en literatura se dedican a explorar, cuestionar o dinamitar las fronteras entre ficción y no ficción tienen como consecuencia la demostración de que esa distinción es muy útil... para arremeter contra ella. Existe como horizonte de expectativas asimilado por todos, pero constantemente traicionado. Y ello redundan en la confirmación de que la otra división (relato/realidad) sí es insuperable. De manera más o menos consciente, esto último está detrás de los juegos metaficcionales que hoy proliferan en papel y en pantalla, pues toda referencia metaficcional tiene como consecuencia recordar la entidad discursiva de la filmación o el libro, su condición de artificio retórico o de —cito una vez más a White— «artefacto literario».

DE LA NOVELA HISTÓRICA A LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Cuando se habla de novela histórica se suele distinguir entre la novela histórica tradicional, de origen romántico y cultivada hasta nuestros días, y la novela histórica posmoderna, también conocida con el término de «metaficción historiográfica»,

²⁰ «Ver cómo se relacionan las secuencias, cómo se construye la historia, es lo que cuenta y, a su manera, es una labor completamente de ficción. Cuando reduces dos horas a siete minutos sobre la pantalla, has creado algo. Nada sucede en un documental como crees que ocurre en la realidad. La realidad, así en bruto, no existe. La realidad la creas al contarla», confiesa Wiseman en una entrevista concedida en marzo del 2015 (Martínez, 2015).

acuñado por la teórica canadiense Linda Hutcheon en su conocido libro *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). La primera responde a una concepción mimética respecto a la realidad y el pasado. Con el término de Hutcheon se hace referencia a aquellas novelas en las que, sin dejar de relatarse hechos del pasado, lo fundamental pasa a ser el cuestionamiento de la capacidad del discurso histórico para ofrecer una versión fidedigna de lo que ocurrió, en la medida en que los hechos narrados son inseparables de quien los narra y en función de la naturaleza discursiva de la Historia. Una novela que lo que en verdad se propone es reflexionar acerca de la naturaleza ficticia de todo discurso histórico y denunciar así lo relativo o parcial de cualquier discurso que se tenga por hegemónico o dominante. Una novela en la que lo fundamental es mostrar el proceso de narración de la historia que se narra y ello siempre con un mismo fin: evidenciar la imposibilidad de trazar límites precisos entre realidad y ficción, historia y novela. Una novela, en fin, que viene a poner en tela de juicio que la historiografía sea una actividad inocente.

La proliferación de ese tipo de novelas que antes que narrar unos hechos del pasado nos narran el proceso de investigación y reconstrucción de esos mismos hechos (Martínez Rubio, 2015) corre en paralelo al debate historiográfico surgido a partir de la década de los setenta, en el que suenan los nombres de Roland Barthes, Georges Duby, Michel de Certeau, Paul Veyne, Michel Foucault o, por supuesto, Hayden White, que, desde la publicación de su polémico *Metahistory: the Historical Imagination in the Nineteenth-century Europe* (1973), viene insistiendo en que la historia es una construcción narrativa que determina no solo lo que ocurrió, sino que dota de significado a esos hechos para el presente.

Naturalmente, el carácter autorreferencial de la novela histórica no es privativo de nuestros días, pudiéndose detectar incluso en algunas novelas del siglo XIX (María-Paz Yáñez, 2006). Quizás ya los propios románticos cuando integraban lo histórico en una anécdota ficcional, cuyas situaciones rayan el límite de lo verosímil, ponían en evidencia la falacia de toda verdad reconocida. No obstante, en el contexto de la novela de las dos o tres últimas décadas es obvia la frecuencia con la que el narrador, identificándose, total o parcialmente, con el autor, narra el proceso de la escritura de su relato histórico, de tal forma que la obra integra dos líneas argumentales: la del relato histórico escrito por el narrador y la del proceso de la escritura de ese relato, con información pormenorizada de las fuentes documentales utilizadas en la escritura de ese relato. En numerosas ocasiones, en esta segunda línea argumental se incluyen alusiones al carácter contradictorio de dichas fuentes, que obligan al narrador a hacer un esfuerzo que dé forma y coherencia narrativa al relato que está escribiendo. Si pudiéramos considerar como paradigma de este modelo narrativo la popular *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, ya hemos visto en el capítulo segundo lo poco que a este tardaron en aparecerle imitadores.

Asimismo, si nos preguntáramos por cómo explicar el extraordinario auge de la novela histórica en nuestros días, esa auténtica avalancha de la que Santos Sanz Villanueva nos da cuenta en su catálogo (2006), tendríamos que relacionarlo con la fuerte conciencia genérica y la dimensión autorreflexiva que albergan este tipo de obras. Es evidente que la novela histórica es y ha sido estupenda plataforma para la reflexión acerca de los mismos límites de la ficción, para explorar los problemas epistemológicos y ontológicos que plantean «los inciertos y a la vez necesarios límites entre lo verdadero y lo inventado, y las implicaciones morales y políticas del discurso histórico» (Fernández Prieto, 2006: 181), viejas cuestiones que están muy lejos de haberse agotado. La explicación de su éxito no radicaría tanto en el hecho de que se trate de un género más o menos «entretenido» para el gran público, como en su inherente capacidad para invitar a este tipo de reflexiones. Por supuesto, no queremos decir con esto que todas aquellas novelas catalogadas como históricas que se publican en la actualidad contengan una reflexión explícita acerca de estos asuntos, ni que muchos de sus habituales lectores se planteen conscientemente semejantes cuestiones. Lo que queremos decir es que si al público le gusta leer de manera masiva reescrituras de la Historia es porque flota en el aire esa atractiva idea de que esta es siempre una invención, una narración que podemos revisar y volver a inventar cuantas veces queramos, que el pasado es infinitamente revisitable, que nada está escrito, y que «si hay un elemento de historia en toda poesía, hay también un elemento de poesía en cada relato histórico acerca del mundo» (White, 2003: 136). Solo ello explicaría que, en nuestros días, la sociedad se tome con absoluta deportividad y total falta de dramatismo lúdicas (y lúcidas) prácticas pseudoperiodísticas llevadas a cabo por publicaciones como *El Mundo Today* (ver Martínez Rubio, 2015: 85-92). Tampoco nos ofende, más bien nos fascina, la posibilidad de que algunos artículos de Wikipedia sean artículos falsos, escritos por quienes ya no solo se proponen poner en evidencia las limitaciones de la nueva Enciclopedia, sino también «jugar borgianamente a crear nuevas versiones de Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius» (Achugar, 2013: 126).

Del mismo modo, la impostura llevada a cabo por Vicente Luis Mora en las páginas de *Quimera*, 322 (septiembre del 2010), escribiendo la totalidad del número y haciéndose pasar por otros colaboradores reales o inventados, fue recibida por muchos como uno de los experimentos literarios más audaces de los últimos años. El mismo Mora confesó después en su blog cómo había llevado a cabo tan arriesgado proyecto. Durante meses se dedicó a inventar libros supuestos, poemas para que los poemarios pareciesen reales, argumentos y declaraciones apócrifas, traducciones falsas, irreales editoriales, «en un proceso abismante donde tenía que inventarme la escritura del crítico inexistente y también la del ficticio escritor reseñado» (Mora, 2010e). Para Mora, y estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, *Quimera* 322 es una obra más de su bibliografía, una novela que, como alguien comentó en el blog del autor

en el momento de su aparición, resultaba una curiosa inversión de *Alba Cromm*: «de una falsa revista en formato libro, a un falso libro en formato de revista real» (véase Mora, 2010e).

Pues bien, bajo el común y extendido convencimiento de que la Historia no es más que una Ficción, se vienen desarrollando también en el panorama de la novela española actual algunas estrategias discursivas interesantes y sorprendentes (y no siempre en el seno de novelas históricas *stricto sensu*) con el fin de afrontar la inevitable reflexión sobre nuestro pasado. A algunas de ellas dedicaremos las próximas páginas.

Y DE LA MEMORIA HISTÓRICA A LOS FALSOS RECUERDOS

Es significativo que varias novelas muy recientes, no estrictamente históricas, se hayan hecho eco en sus páginas del debate que en la pasada década tuvo lugar en España en torno a la polémica «Ley de la memoria histórica» (promulgada en el año 2007). Tanto en *El impostor* (2014) de Javier Cercas, como en *Los huérfanos* (2014) de Jorge Carrión, o en *Ayer no más* (2012) de Andrés Trapiello (tres novelas muy diferentes entre sí), se cuestiona la legitimidad de dicha ley, al tiempo que se desenmascara su capacidad de generar artificialmente una memoria ajena y, por tanto, impostada.

En *El impostor* el narrador relata el proceso de su propia investigación acerca de un escándalo mediático muy reciente: el caso de Enric Marco, el farsante que decidió inventar su propia vida, haciéndose pasar por un superviviente español de los campos de concentración del nazismo. La vida de Enric Marco (desenmascarada por la prensa en el año 2005), todo un sorprendente ejemplo de impostura, lleva al narrador de la novela (alguien llamado Javier Cercas que investiga la vida de Enric Marco) a reflexionar acerca de la confluencia entre esa vida fabulada y la polémica ley de la memoria histórica a la que se le dedica íntegramente el capítulo 4 de la tercera parte:

La expresión «memoria histórica» es equívoca, confusísima. En el fondo entraña una contradicción: como escribí en «El chantaje del testigo» la historia y la memoria son opuestas. «La memoria es individual, parcial y subjetiva —escribí—; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva» (*El impostor*, 298).

Declara el narrador su rechazo a que el Estado legisle sobre la historia, «porque la historia deben hacerla los historiadores, no lo políticos, y la memoria la hace cada uno» (*El impostor*, 304). A su vez, denuncia que la memoria histórica se haya transformado rápidamente en la industria de la memoria, un negocio, una prostitución de la historia, llegando a afirmar que «la industria de la memoria es a la historia

auténtica lo que la industria del entretenimiento al auténtico arte» (*El impostor*, 305). En definitiva, la industria de la memoria, ese oxímoron que es en opinión de Cercas la «memoria histórica», aniquila toda la ambigüedad, la complejidad, las contradicciones, los vacíos y vértigos de la memoria real y de la verdadera Historia. Como era de esperar, afirmaciones como esta han ocasionado una lluvia de críticas sobre el autor, en especial procedentes de los responsables de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (AMRH) (véase, por ejemplo, Navarro, 2014, y Olmo, 2015).

Argumentos similares a los de Cercas se esgrimen en *Los huérfanos* (2014), de Jorge Carrión, novela en la que no es la realidad presente, sino un hipotético futuro el que lleva a afrontar el polémico debate en torno a la memoria histórica. Se trata de una fabulación posapocalíptica que transcurre en torno al año 2048, época en la que significativamente algunos países tienen «Ministerio de Ficción». La novela narra la dramática historia de un pequeño grupo de supervivientes de la tercera guerra mundial, escondidos desde hace trece años en un búnker en Pekín y casi totalmente aislados del exterior. La historia está contada por uno de los personajes que viven el encierro, Marcelo, que antes de que el mundo, tal y como hoy lo conocemos, fuera totalmente destruido, trabajaba escribiendo informes para Naciones Unidas sobre la reanimación histórica. A partir del relato que nos hace de su vida pasada, se alterna la narración de los hechos acaecidos en el búnker con una interesante reflexión sobre la conversión de la Historia en turismo cultural, en espectáculo mediático o montaje televisivo, a comienzos del siglo XXI. Antes del fin de la civilización, y tras una década de reanimación histórica, se desarrolló el concepto de «museo real», según el cual la transmisión de la historia «no pasaba por la transformación de espacios del pasado en parques temáticos, sino por conservar o restaurar fiel y austeramente, sin concesión alguna al espectáculo, el espacio original» (*Los huérfanos*, 160). Lo que buscaba ese museo real no era exactamente la reconstrucción de los hechos pasados, sino crear «pura historia viva» (*Los huérfanos*, 165), es decir, una versión hiperrealista de ese pasado, despojar a la copia de su inevitable aspecto de copia.

Pero en el año 2035, se nos cuenta en *Los huérfanos*, estalló la guerra, el mundo se desmoronó e Internet cayó —y calló—, quedando así Internet y el mundo congelados en una realidad que ya no existía, anterior a la red de búnkeres en que se había convertido el planeta. Y con este derrumbe se perdió la memoria y toda posibilidad de civilización: «En junio de 2035, cayó la Red. De modo que el lugar donde hubiéramos buscado la respuesta a la razón de su propia caída, de pronto dejó de tener respuestas, porque impidió la posibilidad de la búsqueda» (*Los huérfanos*, 121). «La memoria es un montaje» (203), dice el narrador casi al final del libro. Esa toma de conciencia fue anterior al derrumbe y es la que llevó a las autoridades, concretamente a los países miembros de la ONU, a insistir en la necesidad de hacer una copia de

seguridad de la Red. En la novela de Carrión, la Historia ya no solo es vista como una ficción, sino que patentiza a través de la fabulación distópica y apocalíptica de su argumento la fragilidad de dicha ficción. Como la memoria de los ordenadores, la memoria histórica de todo el planeta podría desaparecer con solo apretarse un botón.

Pero nos interesa destacar ahora especialmente cómo el motivo de la memoria histórica como una memoria ajena, impostada y muchas veces fruto de intereses mercantiles se confunde en ocasiones con otro *leitmotiv* de la posmodernidad, el de los falsos recuerdos personales. Ricardo Piglia asegura que en muchos de los relatos de Borges (por ejemplo, en «La lotería de Babilonia» o «La muerte y la brújula») se nos sugiere que la cultura de masas es una máquina de producir recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos recordamos lo mismo (e incluso como nos pone en evidencia Fernández Porta, 2010, sentimos lo mismo) y lo que recordamos no es lo que realmente hemos vivido. Pues bien, la metáfora borgeana de la memoria ajena y su insistencia en la artificiosidad de nuestros recuerdos (tanto los personales como los colectivos de todo un país) está presente en buena parte de la narrativa contemporánea (tanto la catalogada como histórica como la otra). En opinión de Ricardo Piglia:

En la obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, asistimos a la destrucción del recuerdo personal. O mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños. Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera. Los narradores contemporáneos se pasean por el mundo de Proust como Fabrizio en Waterloo: un paisaje en ruinas, el campo después de una batalla. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal. Basta pensar en el Joseph K. de Kafka, que por supuesto es el que no puede recordar, el que parece no poder recordar cuál es su crimen. Un sujeto cuyo pasado y cuya identidad son investigados. La tragedia de K (lo kafkiano mismo diría yo) es que trata de recordar quién es. El Proceso es un proceso a la memoria (Piglia, s. f.).

La novela española de las dos últimas décadas no ha sido ajena a la metáfora borgeana. En el año 1994 Enrique Vila-Matas publicó un libro titulado *Recuerdos inventados*, que era en realidad una antología personal de relatos publicados antes en otros libros. Desde un punto de vista genérico, este libro no difiere del resto de obras publicadas por este autor, pero el título elegido sí resulta significativo de una tendencia muy presente en la novela de nuestros días. Al frente de la antología se coloca un relato que hace las veces de falso prólogo, que se titula a su vez «Recuerdos inventados». Allí leemos:

Recuerdo haber siempre pensado que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para

comprender a la vida hay que contarla, aun cuando solo sea a uno mismo. Eso no significa que la narración permita una comprensión cabal, puesto que de hecho quedan siempre vacíos que la narración no cubre, pese a las suturas o remedios que intenta aplicar. Por ese motivo es por el que la narración restituye la vida solo de forma fragmentaria (*Recuerdos inventados*, 9).

Y más adelante:

Como nada memorable me había sucedido en la vida, yo antes era un hombre sin apenas biografía. Hasta que opté por inventarme una. Me refugié en el universo de varios escritores y forjé, con recuerdos de personas que veía relacionadas con sus libros o imaginaciones, una memoria personal y una nueva identidad. Consideré como propios los recuerdos de otros, y así es como hoy en día puedo presumir de haber tenido vida. Después de todo, ¿no es lo que hace todo el mundo? Mi vida no es más que una biografía como la de todos, construida a base de recuerdos inventados (*Recuerdos inventados*, 10).

Años después, en un texto arriba citado en el que rememora la publicación de este libro, asegura Vila-Matas que, con el tiempo, esos recuerdos robados de la memoria de otros escritores se le han vuelto totalmente verdaderos, son *sus* recuerdos (Vila-Matas, 2005a: 26). La reflexión de Vila-Matas nos remite a su vez a «El lector de Péric», último relato de *Tanta gente sola* (2009), de Juan Bonilla: en él, el narrador se propone asumir como propios los recuerdos de George Péric en *Je me souviens*, así como los recuerdos que otros lectores han añadido al libro en forma de anotaciones manuscritas, en cada uno de los ejemplares que el narrador colecciona. Cuando al fin leemos los recuerdos del último volumen que ha obtenido, descubrimos que esos recuerdos son los de otros muchos relatos de Bonilla, varios de los cuales invitan, además, a una lectura autoficcional. En fin, el motivo de los recuerdos inventados se convierte en uno y otro escritor en una explicación de su poética y quizás de toda la literatura.²¹

En la obra de Mercedes Cebrián *La nueva taxidermia* (2011), aunque desde otro punto de vista, se trata también el tema. En el primero de los dos relatos de este libro, «Qué inmortal he sido», la protagonista lleva a cabo un extraño proyecto: reconstruir en un local alquilado para tal fin el escenario de una fiesta a la que acudió hace cinco años y cuyo recuerdo quiere perpetuar. Inevitablemente el proyecto fracasa, pues el resultado, como no podría ser de otra manera, es una «mera franquicia pobretona del original» (*La nueva taxidermia*, 60). «Soy una Pierre Menard» (*La nueva taxidermia*, 75), reconoce la autora de este proyecto, ante la evidencia de su fracaso.

²¹ Como veremos más adelante, en el capítulo octavo, otros autores (Félix Romeo, Jordi Costa, Robert Juan-Cantavella o Isaac Rosa, entre otros) han insistido recientemente en sus relatos que sus recuerdos de la infancia son fundamentalmente falsos recuerdos que han llegado a la memoria por el filtro de la TV.



El relato, de una extraordinaria finura, trasluce el desasosiego que produce el hecho cierto de no poder recuperar cualquier cosa, pese a que vivimos en un mundo donde la mediación tecnológica hace que —casi— cualquier cosa sea recuperable: no lo es el tiempo, y no lo son los espacios, sujetos al cambio temporal, como nosotros mismos. Pero este relato nos habla también de la toma de conciencia del artificio que subyace en la construcción de todo recuerdo, como acto del lenguaje al fin y al cabo. Como nos enseñó Borges, la idea del «falso recuerdo» es innata al acto de recordar. No obstante, ha sido en nuestra era de la reproductibilidad (Walter Benjamín) cuando definitivamente hemos tomado conciencia de esa falsedad. Así, la narradora de «Qué inmortal he sido» reconoce que los recuerdos «se pueden tratar y mejorar si el formato elegido es la imagen digital: se ajusta la iluminación, se corrigen los tonos (sí, es lícito corregir lo que nos incomoda de una vivencia ajena) y se almacena en un disco duro» (*La nueva taxidermia*, 69).

A partir del motivo de los falsos recuerdos, llegamos otra vez al debate sobre la memoria histórica. El extraño proyecto descrito en este relato se inspira, según nos informa su autora, en esos cientos de instituciones que reconstruyen episodios de la Historia con fines didácticos o culturales (la casa de Ana Frank, el Tenement Museum de Nueva York). Se trataba de hacer una maqueta a escala real, de construir el recuerdo de una vivencia concreta. La narración reflexiona así sobre las salas de la memoria, los museos memorialísticos, las reconstrucciones de lugares emblemáticos, etc., y al leerla nos acomete la sensación de que cuanto mayor sea la fidelidad de la re-

construcción, más se pone de relieve la imposibilidad de alcanzar el original, perdido para siempre —lugar y tiempo inextricablemente unidos—:

Obviamente, la idea de reconstruir con fidelidad espacios del pasado no es mía. Cientos de instituciones ya la han realizado con fines didácticos o culturales. Los ejemplos más recientes y que más me animaron a llevar a cabo mi propio proyecto fueron la casa de Ana Frank, que visité hace años en Amsterdam, y el Tenement Museum de Nueva York. Allí están las cosas como si todos sus habitantes hubiesen salido de repente escopetados (en el caso de Ana Frank y su familia bien podría ser) y los objetos hubiesen quedado indemnes: la compota de manzana a medio comer, el trapo de cocina con los restos de salsa del pollo. Esa es la impresión que obtenemos a primera vista, pero hay algo tristemente ilegítimo detrás de todo eso; la reconstrucción tridimensional del recuerdo nace ya falseada: se elige el material propio de la época que recrear hurgando en mercadillos entre cacharros viejos de aquel momento, buscando los que tengan una pátina de vejez, pues si se escoge un objeto nuevo, aun con el diseño propio de aquellos años, parecería falso por su lozanía y brillo (*La nueva taxidermia*, 24).

Así pues, los objetos aparecen falsamente desgastados, con un envejecimiento visible que es «solo informativo» (*La nueva taxidermia*, 25), y que lleva a la narradora a concluir: «Decídanse, por Dios, les diría, pero es que quizá no haya modo de meterse de lleno, de hacer una inmersión veraz en ese pasado y originar así el efecto máquina del tiempo, el Bienvenidos a la época en que esto sucedió» (*La nueva taxidermia*, 26).

La misma inquietud que afecta a la protagonista de «Qué inmortal he sido» parecen traslucir esos grupos de personas que comparten fotografías de lugares del pasado: rincones de nuestras ciudades que siguen existiendo pero en los que el tiempo ha dejado una huella que los hace, a veces, casi irreconocibles. Antes se editaban libros con una selección de esas imágenes, pero ahora se crean comunidades en redes sociales, y esto aumenta la carga emotiva de las imágenes: los miembros de la comunidad aportan y comparten imágenes que, hasta cierto punto, les identifican como partícipes de un pasado remoto común. Por otro lado, el fenómeno muestra un hecho muy simple, pero acuciante: que vivimos en un mundo en el que las fotografías y grabaciones se han multiplicado exponencialmente, y que cualquier cosa existente se puede fotografiar *ad nauseam*, pero, a la vez, del pasado tenemos un número finito de imágenes. Un número que puede ser mayor o menor, pero que es, con seguridad, finito, y que desde luego no cubre todas las cosas que han existido. Es terrible: de aquella calle, de aquella casa, de aquel patio, tal y como era entonces, es posible que no tengamos ninguna fotografía. Lo vimos, en su día, y ya no volveremos a verlo jamás. Tal vez esos sean los límites del mapa a escala 1:1, su *finis terrae*: el tiempo.

GUERRACIVILANDIA EN RUINAS: UN SUBGÉNERO DE LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA BAJO SOSPECHA

El escritor norteamericano George Saunders tituló uno de sus inquietantes relatos «Guerracivilandia en ruinas».²² Allí se narra una historia ambientada en un parque temático que recrea la guerra civil de los EE. UU. Dicho parque cuenta con su servicio de Reconstrucción Histórica, un departamento de Verosimilitud y unos generadores de hologramas que proyectan imágenes de norteamericanos famosos que pasean por las instalaciones como verdaderos fantasmas. La finalidad de dicho parque, asegura su creador, era darle al público una perspectiva significativa de un periodo histórico fascinante. Pero un fallo en el sistema, la conspiración de ciertos grupos de disidentes, hace explotar el Centro de Visitantes por los aires. En medio de la explosión, los fantasmas del pasado no pueden detenerse y continúan representando una y otra vez su función, como si fueran aquellos otros personajes que la máquina de Morel proyectó en una isla perdida, en la famosa novela de Bioy Casares (1940). Sin duda este relato podría enmarcar a la perfección el debate actual en torno al agotamiento o vigencia de la guerra civil española como tema de la novela contemporánea.

Sanz Villanueva hace una revisión de los diferentes tratamientos que el episodio de la guerra civil española, ¡todo un subgénero de nuestra narrativa!, ha tenido por parte de las sucesivas generaciones de novelistas desde los años cincuenta: de una visión diluida que se centraba en las vivencias infantiles de aquella lucha cainita, se pasó a una etapa de mayor desinterés, para resurgir después el tema en la narrativa de los ochenta, de la mano de narradores más jóvenes que, eludiendo el enjuiciamiento político, recrearon este acontecimiento desde su dimensión mítica. Ya avanzados los noventa, el trágico episodio vuelve a ser recuperado en su dimensión ideológica y al filo del nuevo milenio se convierte «en un modo de reivindicar una memoria histórica suspendida por el pacto colectivo que dio lugar a la transición política hacia la democracia» (Sanz Villanueva, 2006: 255).

La situación no parecía haber terminado ahí, cuando el novelista Isaac Rosa sorprendió en el 2007 con la publicación de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil española!* Dicha novela pareció entonces anunciarnos la entrada en el periodo epigonal propio de todo género recurrente. En el prólogo que el mismo Isaac Rosa escribe para el reciente estudio de David Becerra Mayor sobre *La guerra civil como moda literaria* (2015) habla de «la infinita pereza que cada vez a más lectores nos provoca el género “novelas sobre la guerra civil”» (Rosa, 2015: 10).

²² Recogido a su vez en el libro titulado *Guerracivilandia en ruinas* (1996). La mayoría de los relatos de este libro y muchos otros de este autor (véase también *Pastoralia*, 2000, o *Diez de diciembre*, 2013) se desarrollan en parques temáticos y centros de ocio, ciudades falsas que surgen de la nada por pura voluntad imitativa. Sobre estos espacios o «no lugares» de nuestros días hablaremos en el capítulo sexto.

No obstante, el mismo Isaac Rosa, lejos de abogar por el fin definitivo de dicho subgénero de la narrativa histórica española, lo que hace es reclamar a las claras la necesidad todavía urgente de la «gran novela sobre la guerra civil». Frente a tantas versiones edulcoradas que pasan por alto lo más conflictivo de nuestro pasado y nuestro presente, reconciliándonos con ambos tiempos, asegura este autor, todavía estamos los españoles necesitados de una novela histórica que por fin nos ayude «a saber de dónde venimos, quiénes somos, cómo hemos llegado hasta aquí y cómo pretendemos transformar nuestro tiempo» (2015: 14). La postura de Rosa nos remite al conocido argumento de las supuestas disfunciones en relación con el pasado sobre las que se ha construido la democracia española. Es a partir de esa legítima aspiración confesada por Rosa sin tapujos como se entiende que el autor de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil española!* (2007) sea también el autor de «otra maldita novela sobre la guerra civil española» (nos referimos a *El vano ayer*, 2004). Y es que la parodia de Rosa no iba dirigida al subgénero histórico de novelas sobre la guerra civil española, hacia el tópico de la utilización de la guerra civil como tema literario, sino concretamente hacia aquellos autores que afrontan el género sin el necesario compromiso ético y político que supuestamente requiere tal episodio histórico. Se burlaba entonces de su novela juvenil *La malamemoria* (1999), pero no de *El vano ayer* (2004), obra ya de madurez que había sido publicada tres años antes que la parodia de la primera. En opinión de Becerra, cuando Isaac Rosa escribe su parodia,

ha asumido la inevitable impostura que conlleva todo acto de habla; una vez ha tomado distancia y se ha separado de sus palabras (que no eran suyas sino de la ideología que le había impostado la voz). Rosa ha comprobado que también él se encontraba atrapado en la ideología; y esta toma de conciencia de que también *su* texto funciona como un aparato privilegiado de la ideología dominante le ha permitido desmarcarse de él y desenmascarar su propia novela por medio de la escritura de una lectura crítica titulada *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil española!* (Becerra Mayor, 2015: 362).

Hasta ahí estamos de acuerdo, pero no deja de sorprendernos la ingenuidad que encierra la esperanza (parece que compartida por Rosa y Becerra Mayor) de que una futura gran novela sobre la guerra civil española logre desasirse por fin de «la impostura que conlleva todo acto de habla».

Ahora bien, en absoluto vemos situados en ese mismo posicionamiento estético (y no nos estamos refiriendo al ideológico) a otros escritores con los que a Isaac Rosa se le ha relacionado generacionalmente. Si el blanco de la parodia de este autor era una determinada manera de afrontar la narración de la historia, otros escritores parecen más bien arremeter contra el subgénero en sí mismo. La brutal parodia a la que Gutiérrez Solís somete la actual conversión del tema de la guerra civil en una franquicia de

aseguradas ventas ya fue expuesta en otro capítulo de este libro. Por su parte, Antonio Orejudo arremete contra el subgénero en cuestión en términos nada amables:

Durante meses le siguieron llegando esos melancólicos bodegones sobre la guerra civil, la preguerra civil o la posguerra civil, que los nacidos en los años cuarenta y cincuenta se empeñaban en recrear una y otra vez en narraciones que confundían la seriedad con el tedio, la ñoñería con la sensibilidad, y que incluían personajes que se llamaban Inés y Alfonso, y complementos circunstanciales del tipo «con la lenta parsimonia del verdugo» (*Ventajas de viajar en tren*, 69).

En realidad, la frecuente parodia actual abarca más que a la propia novela sobre la guerra civil. Así, por ejemplo, Juan Bonilla en «Una novela fallida» desmonta en clave de humor la típica receta con la que se construyen tantísimas novelas sobre la investigación de un episodio de la Historia (*Basado en hechos reales*, 141-165). Y tampoco escasean las novelas que reescriben paródicamente la historia de la literatura española desmitificando de paso el canon literario consolidado y el mismo concepto de canon (Manuel Vilas, Robert Juan-Cantavella, Antonio Orejudo).

En definitiva, es lógico que, si la consabida investigación de un determinado episodio de la Historia de España reciente se ha llegado a convertir en motivo tan recurrente y manoseado, la parodia del mismo sea también cada vez más frecuente. Pero lo que nos interesa destacar ahora es que, frente al posicionamiento de Isaac Rosa respecto a este asunto, parece que otros autores contemporáneos sí han asumido ya que todo acto de habla (independientemente de su ideología) conlleva inherentemente una irremediable impostura (*Impostura*, titula precisamente Vila-Matas una de sus novelas; Javier Cercas, *El impostor*, a una de las suyas). Cuando a Agustín Fernández Mallo se le ha preguntado sobre el asunto de la guerra civil como tema de la novela actual, su respuesta no podría ser más contundente: «Yo no hablo de la guerra civil [...] Es un tema que no me interesa. Es un acontecimiento que yo no he vivido de primera mano ni de segunda. No es algo que estéticamente me llame» (Manrique Sabogal y Rodríguez Marcos, 2010). Y es cierto, Fernández Mallo no habla de España ni de su pasado en sus ficciones. Nada podría ser más ajeno a la obra de este autor que ese auténtico aluvión de novelas españolas que desde hace décadas se regodean en la narración de nuestro pasado reciente (guerra civil, posguerra, franquismo...), en un vano y pretencioso intento de hacer justicia con la memoria histórica. Pero esa pose *antiguerracivilista* que Fernández Mallo ha exhibido en alguna entrevista, lejos de significar evasión y desprecio hacia las cuestiones serias y trascendentes, como supuestamente es la de nuestra Historia, responde más bien de manera muy consecuente al convencimiento de que la *novela histórica sobre la guerra civil española*, pongamos por caso (todo un codificado subgénero narrativo en nuestra letras), no

es menos engañosa o manipuladora de lo que pudiera serlo el anuncio publicitario que vemos en televisión (véase «La publicidad, lo mejor de la televisión», en *Blog up*, 122-125). Consecuentemente, el mismo autor del *Proyecto Nocilla* nos confiesa en su blog, entre bromas y veras, que tan solo aspira a escribir el «manifiesto que nada manifieste» («No hay zuecos en Goteborg», en *Blog up*, 141-143). Otra manera de expresar esa ansiada liberación de la representación que pretendíamos ilustrar con la imagen de la escultura de Robert Morris que reproducimos en la [página ***](#). Efectivamente, ante una declaración de intenciones como la de Fernández Mallo, no podemos más que recordar aquellas manifestaciones artísticas de la vanguardia mencionadas en el capítulo primero que aspiraban a romper con la mimesis verbal.

Haciendo gala de cierto anacronismo en los planteamientos críticos, no han faltado los reproches de aquellos que ven este tipo de literatura (la de Fernández Mallo y la de otros con los que se le ha relacionado generacionalmente) como mera experimentación formal, pero literatura *light* y carente de contenidos interesantes al fin y al cabo. Sin embargo, creemos que el empeño de algunas propuestas estéticas actuales por recrearse en la realidad presente, obviando el pasado, nada tiene que ver con un pensamiento débil o una postura evasiva. Más bien, parte del convencimiento de que fuera, en el exterior de esta misma realidad presente, ya no hay nada (como tampoco, según vimos más arriba, había nada más allá del texto). Siguiendo la argumentación de Jorge Carrión en la novela que comentábamos hace un momento, lo que no sale en Google tras una búsqueda no existe. Y si alguna vez cae el sistema, caerá también con él nuestro pasado y nuestra memoria. En una entrevista realizada por Álvaro Bermejo aseguraba Fernández Mallo, siguiendo las tesis de Baudrillard, que «nada se sale fuera del mercado, que lo ocupa todo, y por lo tanto nada puede haber ahí afuera, en el “espacio exterior”, para atacarlo» (Bermejo, 2009; similar reflexión la encontramos también en «La otra historia de la Nocilla», recogido en *Blog up*, 23-28). Pues bien, a partir de esa toma de conciencia, ya no hay lugar para las nostálgicas añoranzas por una autenticidad perdida (todavía tan frecuentes en la generación que precede a la de Fernández Mallo, y en buena parte de los contemporáneos de este). El nostálgico pasado, al igual que el idílico campo que supuestamente podremos encontrar al salir de la ciudad, que tanto siguen atrayendo a muchos escritores y a multitud de lectores, no existen, son también meros productos del marketing. Hologramas proyectados sobre un parque temático que desde hace años padece la amenaza de su propia autodestrucción. La visita al pasado ya no es más que la frustrante visita a la casa museo que se afana por recrearlo. La visita al campo (según veremos en otro capítulo de este libro) ya solo es posible en la versión de una frustrante experiencia de turismo rural. En esa misma línea argumental, *Ejército enemigo* de Alberto Olmos arremete con gran dureza contra cualquier ilusión de que el compromiso, la revolución o el cambio sean posibles:

La revolución no va a llegar. Nuestros soldados son todos traidores. La batalla no se está librando. La guerra no se ha declarado. No hay bandos suficientes para contender. Solo hay un bando, que se ejercita luchando contra sí mismo en un espejo mediático (*Ejército enemigo*, 179).

Las convicciones políticas no pueden ser otra cosa que simulacro, habida cuenta de que el lenguaje también lo es. De ahí que el protagonista de esta novela, como el protagonista de *Kassel no invita a la lógica*, sufra también cortocircuitos del lenguaje o, como él dice, «problemas de visión» que le llevan a leer unas palabras por otras (*Ejército enemigo*, 12-13).

UNA MERA CUESTIÓN DE ESCALAS

En su famoso ensayo sobre «el desierto de lo real», Slavoj Žižek advertía:

La fragilidad de la presente constelación global se expresa claramente gracias a un simple experimento mental: si tuviéramos noticias de que una amenaza se cerniera sobre el planeta (digamos, que un asteroide gigante se chocará contra el planeta dentro de ocho meses), cuán insignificantes y ridículos se tornarían de pronto todos nuestros enfrentamientos político-ideológicos más apasionados... (Žižek, 2008: 94).

En la novela de las últimas décadas no ha sido infrecuente la narración de la Historia a partir del esencial relativismo del que hace gala dicha constatación. Así ocurre, por ejemplo, en *Mason & Dixon* (1997), la ambiciosa novela en la que Thomas Pynchon nos contaba la historia de aquellos dos célebres personajes del siglo XVIII, astrónomo y agrimensor, respectivamente, encargados de trazar la línea de demarcación entre Maryland y Pennsylvania (la futura línea Mason-Dixon). Ponía allí en evidencia Pynchon de forma magistral que un cambio en la escala puede poner súbitamente de manifiesto toda la pequeñez e insignificancia de todos aquellos que han sido considerados grandes acontecimientos de la Historia de la humanidad. La habilidad de Pynchon en dicha novela radica en una extraordinaria capacidad de mostrar el planeta Tierra desde fuera de su órbita, fuera del tiempo y del espacio al que estamos habituados. Nuestro mundo, grande o pequeño según se mire, es aquí visto desde las alturas, contemplado en el espacio del mapa. Lo que se nos muestra en este libro es, en definitiva, algo así como la contrapartida telescópica de la misma Creación (algo así como el viaje por el universo en constante expansión que los Monty Python ofrecen a la alucinada ama de casa, en *El sentido de la vida*). La novela de Pynchon supone por tanto una sorprendente constatación de la insignificancia y vulnerabilidad de nuestro

mundo, un pequeño punto en el inabarcable mapa del universo. Nos encontramos así ante un relato que, al igual que el propio universo que habitamos (del que es posible sustraer porciones de tiempo o espacio), se muestra vulnerable y susceptible de múltiples variaciones, sometido al relativismo inevitable que le confiere el hecho de formar parte de un relato (o universo) mayor que a su vez le contiene.

Pero volvamos a la novela española de los últimos años. La actitud de Manuel Vilas difiere con la de Fernández Mallo respecto a su negativa a recrear el pasado. Vilas, lejos de rehuir el tema de España, titula incluso así uno de sus mejores libros (*España*, 2008), pero su postura (y debemos insistir que no hablamos de una postura ética o ideológica, sino más bien estética) tampoco es la misma que la que defiende Isaac Rosa.

El mismo hecho de que Vilas titule así su libro, en un momento en el que se elude en tantos discursos nombrar a España por su nombre (con eufemismos del tipo «en este país»), no deja de resultar significativo. Probablemente tuviéramos que remontarnos bastantes años atrás para encontrar otro libro con el mismo título en nuestras librerías. Vilas recupera el «viejo tema de España» que tanto inspiró a los del 98. Parece que, como a aquellos, a Vilas le duele España. Y no lo estamos diciendo con ironía; obsérvese que Vilas, casi como ningún otro de los autores comentados en estas páginas, tiene muy presente a España y la actualidad política y social españolas en sus entradas de Facebook.²³ Pero su visión de España, del pasado reciente, del franquismo y la democracia... supone una vuelta de tuerca en relación con muchos de sus precedentes. En el magnífico relato titulado «Breve historia del tiempo» se nos invita a hacer un alucinante viaje por la historia de la humanidad: en 1962, España está teñida por el espíritu de Franco; en el año 2012, reina un tal Juan Carlos II que tiene todavía «un elevado sentido de España»; en el 3896 ya se han superado todas las tiranías de la historia y esta está ya dejando de existir; y en el año 987.345, por fin, la historia ya no existe: «desapareció, se hundió en la tecnología, o la tecnología la redimió, según se mire» (*España*, 223). Se trata de mirar la Historia a otra escala, con un cambio de zoom que aumente el campo de visión y ponga en evidencia la insignificancia de España y de ese pasado reciente que tanto nos preocupa. Asimismo, la más lejana de las escalas imaginables puede no ser más que una pequeña escala dentro una estructura fractal de cuyas dimensiones no podemos hacernos idea desde nuestra caverna. Caverna que hoy no es otra cosa que el parking de El Corte Inglés, como vemos en el relato «La escalera mecánica», en *Proust Fiction* (2005) de Robert Juan-Cantavella.

²³ El 12 de febrero del 2016 llega afirmar en este mismo medio: «Para que un escritor español interese en Europa y especialmente en Estados Unidos debe renunciar a describir o reflexionar sobre su propio país. Es decir, esperan de nosotros eso que se llama ficciones puras, pero no ficciones descriptivas de una sociedad y de un contexto político. Bueno, lo traduzco: si en una novela tuya hablas de España, la has “cagao”».

Existe el año de dos mil doscientos seis, y el año cuatro mil uno, y lo celebraron igual que nosotros o parecido, soporta esto, y existe el año nueve mil ochocientos cincuenta y nueve, y en todos esos años los hombres y las mujeres están viviendo, y disfrutan y gozan, y son más felices de lo que puedas imaginar, soporta eso. Y no sigo, no sigo, porque mi cabeza es una cárcel (Vilas, *España*, 229).

También en el hipotético futuro que Carrión recrea en *Los huérfanos* se nos sugiere un atractivo cambio de escala para afrontar la irremediable visión de nuestra realidad presente:

[...] porque los seres humanos nos acostumbramos no solo a vernos representados a escala doméstica, local, nacional e internacional, sino también como planeta, como sistema solar, como galaxia, en un juego de zooms que nos parecía absolutamente normal, como si fuera natural verse a uno mismo desde el aire, desde el cosmos (*Los huérfanos*, 19).

Y más adelante: «Tengo que pensar aéreamente, ver la ciudad desde el cielo, tratar de recubrir ese mapa con las capas que le faltan, el asfalto, las aceras, las plantas de los edificios, las azoteas, ver el todo, interpretar el todo» (*Los huérfanos*, 178).

A su vez, como veremos en el capítulo octavo, Fernández Mallo manifiesta especial interés por la cuestión de las maquetas y los mapas y pone así en evidencia en varios de sus textos que un cambio de escala en la representación de la realidad deviene en la representación de «otra» realidad distinta (véanse los textos «Chris Jordan: representaciones, realidades, publicidad», «Paseo espacial (en escala futbolera)», «Nos gustan las maquetas» o «¿Sueñan las maquetas con ruinas reales?», todos ellos recogidos en *Blog up*, 76-80, 84-86, 108, 133-134). Cambios de escalas, ampliación del zoom, que nos llevan ya no a no hablar de España, sino a contemplar una fotografía pixelada de la misma. Si Ortega quería que viéramos el cristal y no el jardín que supuestamente hay detrás, estos autores nos invitan a mirar la fotografía pixelada de nuestra época y nuestro pasado, con la intención de que los píxeles no nos dejen olvidar que lo contemplado es solamente una fotografía.



LA HISTORIA EN DIRECTO

La noche del viernes 13 de noviembre del 2015 irrumpió en nuestros televisores la noticia de los atentados de París. En ese momento se estaba emitiendo en España la quinta temporada de la serie *Homeland*. Dada la confluencia que se acababa de producir entre realidad y ficción (en esta temporada, la agente de la CIA Carrie Mathison se enfrenta a una célula yihadista que planea un atentado masivo en Europa), la productora se vio obligada a emitir los siguientes capítulos bajo una consabida advertencia: «El episodio de hoy de *Homeland* contiene imágenes que pueden herir la sensibilidad del espectador, especialmente después de los recientes ataques terroristas». El azar hizo un favor a la serie, que incrementó así su carga hiperreal. Pero qué duda cabe que los dramáticos acontecimientos adquirieron al unísono a nuestros ojos el irremediable barniz de lo ficticio. En momentos como este dudamos en ocupar nuestros ratos de ocio viendo series de TV o programas especiales que se proponen llegar al fondo del asunto u homenajear a las víctimas. Unos y otros se valen de discursos muy similares (no solo porque su retórica sea semejante, sino porque por naturaleza son discursos, una ordenación jerárquica y lineal de palabras e imágenes). Consecuentemente, unos y otros nos conmueven por igual.

De nuevo, Slavoj Žižek nos ha explicado el fenómeno de manera muy clara, refiriéndose a los atentados del 11 de septiembre:

Al final de este proceso de virtualización, sin embargo, lo que sucede es que comenzamos a experimentar la «realidad real» como si fuera una entidad virtual. Para la gran mayoría del público, las explosiones del World Trade Center fueron acontecimientos televisivos, y es que, mientras mirábamos las tan repetidas imágenes de la gente aterrorizada corriendo hacia la cámara ante una nube inmensa de polvo procedente de la torre que se derrumbaba, ¿acaso no recordaba el encuadre de la toma las escenas de catástrofes de las películas?, ¿no parecía un efecto especial que dejaba anticuados a todos los demás, ya que, como sabía Jeremy Bentham, la realidad es la mejor apariencia de sí misma? (Žižek, 2008: 15).

En definitiva, «los terroristas convirtieron abiertamente su acto en un espectáculo» (Žižek, 2008: 108), para que fuera grabado por las cámaras como un producto más de los *mass media* e incidiera así (como lo hacen las grandes producciones de Hollywood) en el imaginario colectivo de todo el planeta. Paradójicamente, el espectáculo que se pretendía mostrar antes las cámaras era el del fin de la sociedad del capitalismo tardío, el fin de la sociedad del espectáculo, en términos de Debord.

Durante los últimos cinco años algunos críticos han señalado con insistencia la relevancia paradigmática que el medio televisivo está asumiendo en la ficción contemporánea española como eficaz metáfora de la cultura del simulacro (Ferré, 2011a; Mora, 2013; Carrión, 2011b, 2013). Lo cierto es que bastantes años antes de que

muchos de nuestros escritores (Juan Goytisolo, Jorge Carrión, Vicente Luis Mora, Germán Sierra, Eloy Fernández Porta, Rodrigo Fresán, Manuel Vilas, Javier Calvo, Mario Cuenca Sandoval, Isaac Rosa o Javier Cercas, entre otros) se obsesionaron con las pantallas, numerosos escritores norteamericanos (J. G. Ballard, Thomas Pynchon, William Gibson, Don DeLillo, David Foster Wallace...) reflexionaron con sorprendente lucidez sobre la relevancia de la televisión en la cultura posmoderna:

Si el realismo representaba las cosas como las veía, la metanarrativa se limitaba a representarlas tal como se veía a sí misma viéndose a sí misma viendo las cosas. El género posmodernista alto-cultural, en otras palabras, recibió una enorme influencia del surgimiento de la televisión y de la metástasis del acto autoconsciente de mirarla. Y (afirmo que) la narrativa americana sigue estando influida por la televisión, en especial aquellas corrientes narrativas arraigadas en el posmodernismo (Foster Wallace, 2001: 49).

Pues bien, transcurrido ya casi medio siglo desde la publicación de novelas emblemáticas en relación con este asunto, como podría ser *Americana* (1971), de Don DeLillo, la pantalla (y más concretamente la del televisor), como motivo temático y de reflexión, lejos de haberse agotado, reaparece con fuerza en novelas publicadas en España en los últimos años. Es incuestionable que en muchos novelistas recientes encontramos una fascinación por la capacidad de la pequeña pantalla no tanto para representar la realidad, sino para crear una realidad suplantadora y, consecuentemente, la recurrencia a este motivo temático para proponer una reflexión metaliteraria en torno a los siempre cuestionados límites entre la realidad y la ficción. Asimismo, con frecuencia se hace hincapié en nuestra doble faceta de espectadores y actores de la escena televisiva, de esa otra realidad suplantadora, reiterándose el motivo del que ve la pantalla en la que se ve a sí mismo viendo la pantalla; en fin, el viejo motivo del bucle infinito, de la sucesión de espejos que se reflejan a sí mismos, pero en versión tecnológica. En definitiva, son muchos los escritores que aluden con insistencia en sus relatos a la televisión y su frenético e imparable empeño en la hiperrepresentación del mundo, en discursos que parecen inspirarse en las conocidas teorías del simulacro (Baudrillard) o la sociedad del espectáculo (Debord).

Pero entre tantas alusiones a la televisión en la narrativa contemporánea, nos llaman especialmente la atención aquellas que se complacen en recrear la proyección televisiva de relevantes acontecimientos históricos. Y es que parecemos estar en algunos casos ante algo así como una nueva modalidad de relatos históricos que se esfuerzan por entender un determinado momento de la Historia, y de la construcción del discurso histórico, a partir de la versión de los hechos grabada por las cámaras y proyectada en nuestros televisores. Se trata evidentemente de obras que, dentro del ámbito de la metaficción historiográfica, pretenden poner en evidencia el debatido

fenómeno de la conversión de la historia, de la política y, aún incluso, de la ideología, en espectáculo mediático.

Piénsese, por ejemplo, en el amplio corpus literario que ha generado el 11S. Dada la tremenda repercusión de esos hechos a escala mundial, es natural que se convirtieran rápidamente en fructífera fuente de inspiración, dando como resultado infinidad de productos de desigual calidad e interés. Hay quien habla incluso de todo un género de ficción en torno al 11S.²⁴ Ahora bien, no nos interesa llamar la atención sobre las numerosas novelas que, desde dispares puntos de vista, recrean los acontecimientos acaecidos en Nueva York en el 2001, sino sobre aquellas que recrean, describen, narran las famosas escenas televisivas del 11S, y lo hacen desde la convicción de que fue sobre todo el hecho de haber sido grabado y visto en directo por millones de personas en todo el mundo a través de las pantallas de sus televisores lo que convierte a este acontecimiento histórico en especialmente relevante. O, para decirlo de otra forma, lo que lo convirtió en una magistral escenificación de un determinado estado de cosas.

En *El fondo del cielo* (2009) de Rodrigo Fresán, interesante homenaje a la novela de ciencia ficción norteamericana de los setenta (Pynchon, Philip K. Dick, Vonnegut...), uno de los personajes se encuentra en un edificio cercano al World Trade Center, sometiéndose a una prueba médica dentro de un escáner, cuando de pronto, declara:

Es entonces cuando lo veo, cuando vuelvo a verlo. Como si se tratara del episodio viejo pero clásico de una serie de televisión que nunca nos cansamos de ver. La repetición de El Incidente dentro de esa pequeña pantalla: un avión (yo veo que es un avión, yo no tengo dudas, es un avión grande) estrellándose con una de las torres y el sonido del impacto tan cerca, porque la torre está muy cerca, su sombra cubre el edificio donde está el consultorio. Escucho, también, gritos y llantos en los pasillos, en la sala de espera. [...] Comprendo, pronto, que me he quedado solo ahí dentro. Y que debería salir. [...] Es entonces cuando —lo espero, sé que va a ocurrir aunque no sepa cómo es que lo sé— un segundo avión se estrella contra la otra torre (*El fondo del cielo*, 131-132).

Más adelante: «Vi los aviones estrellándose contra las torres, vi las torres en llamas, vi a los hombres y mujeres cayendo desde las torres y vi las torres caer y me hizo sentir triste el saber que, dentro de muy poco, ya no vería tantas cosas maravillosas» (*El fondo del cielo*, 168). Nótese la reiteración obsesiva de la palabra «vi» en un manifiesto intento de relegar el acontecimiento histórico a su condición de espectáculo.

También en *Los muertos*, de Carrión, se recrea la famosa escena de la caída de las Torres, pero como en la novela de Fresán, tematizando el hecho de que la veamos en-

²⁴ Varios son los autores de primera fila que en las letras angloamericanas han novelado el hecho: por ejemplo, John Updike, *Terrorista* (2006), Don DeLillo, *El hombre del salto* (2007), Jay McInerney, *The good life* (2006), Jonathan Safran Foer, *Tan fuerte, tan cerca* (2005) o Ian McEwan, *Sábado* (2005).

marcada en una pantalla: «En el monitor, congelada la imagen de las Torres Gemelas en el momento del impacto del segundo avión» (*Los muertos*, 129); y más adelante: «No veía a tanta gente unida a través de una pantalla desde el 11 de septiembre [...] Una red infinita de pantallas, eso es nuestro mundo» (*Los muertos*, 135).

Isaac Rosa, en su última novela, *La habitación oscura* (2013), construye una original estructura novelística que alterna capítulos narrativos con otros (los encabezados por el título REC) que describen, con la terminología propia del lenguaje audiovisual, grabaciones de los personajes hechas desde la webcam de sus ordenadores. La obsesión por la grabación fílmica se repite, así como la percepción de nuestras vidas como una grabación de vídeo que alguien está contemplando. La aterradora idea de «un bucle infinito, una sucesión de espejos que se reflejan a sí mismos: grabarnos mientras vemos el vídeo en el que descubrimos que nos estaban grabando mientras veíamos un vídeo» (*La habitación oscura*, 246-247) es *leitmotiv* de esta obra y de muchas otras de los escritores mencionados. Y, a partir de esa sensación aterradora, el libro, al igual que *Los huérfanos* de Jorge Carrión, habla con sorprendente lucidez de la conversión de la crisis económica actual en un espectáculo mediático que nos complace mirar como turistas o espectadores en las pantallas de nuestros televisores:

Esos éramos nosotros en aquellos primeros momentos de turbulencia: espectadores del hundimiento, un público cautivado por el espectáculo del apocalipsis. Turistas fascinados que no solo no temen la destrucción: incluso la desean, íntimamente la desean, atraídos por ese abismo al que todavía parece posible asomarse sin riesgo de caer, la liberación momentánea de ver caer un coloso, como esas películas en que la Estatua de la Libertad es engullida por un maremoto, los rascacielos se vienen abajo, las sedes del poder estallan en pedazos. La Historia se sacudía la modorra de varias décadas y reanudaba su giro, su chirriar de ruedas dentadas, y a nosotros se nos daba la oportunidad de ser testigos en primera línea de un cambio de época. Cómo no estar agradecidos por aquel espectáculo (*La habitación oscura*, 101).

Similares reflexiones encontramos también en la novela de Mario Cuenca Sandoval, *Los hemisferios* (2014):

El televisor se convierte en una extensión de nuestros organismos. La televisión es el ojo de la mente. O puede que a la inversa: puede que nosotros dos seamos una extensión de la pantalla. Vemos juntos los noticiarios. La actualidad pasa ante nuestra mirada. Una década entera pasa ante nuestra mirada como una gigantesca proyección, como algo exterior a nosotros. Presenciamos los acontecimientos, pero no vivimos en ellos, estamos al margen de su corriente, a salvo de su tempestad (*Los hemisferios*, 480).

Es natural que la literatura del siglo XXI, teniendo en cuenta la presencia permanente de la tecnología en nuestras vidas cotidianas, la hiperrepresentación de un

mundo continuamente grabado (y al que contribuimos a grabar de manera obsesiva con las cámaras de nuestros teléfonos móviles), se regodee en esta suerte de estética del simulacro. «La ficción realista en la era mediática ha mutado y se encuentra claramente vehiculada por nuestras experiencias de simulacro», asegura Javier Alonso Prieto (2012: 422), en un artículo que trata precisamente sobre el impacto del 11 de septiembre en la nueva narrativa. En realidad, se trata de que para que la literatura siga siendo realista (y siempre pretende serlo) es necesario no obviar que la realidad, tal y como la conocíamos, ha mutado hacia su propia representación virtual y holográfica y ya no puede ser reconocida ni representada a través de viejos patrones literarios (Ferré, 2011a: 10).

En la misma entrevista de la que copiamos las declaraciones de Agustín Fernández Mallo más arriba, se preguntaba también sobre el asunto de la recurrente utilización del motivo de la guerra civil española a Almudena Grandes y a Javier Cercas. Este último parecía tener especial interés en distanciarse de la postura de Almudena Grandes a pesar de haber coincidido ambos en tratar en sus ficciones el tema de la guerra civil española y aseguraba que, en su caso, lo de los temas es algo secundario:

Yo parto de imágenes. Hubo una vez una imagen que me obsesionó y que resulta que transcurría hacia el final de la guerra civil. A mí lo que me interesaba era formular de la manera más compleja posible la pregunta que había en esa imagen, la de un señor que tiene que matar a otro y no lo mata. Y tuve que ir a la guerra civil para escribir *Soldados de Salamina* (Manrique Sabogal y Rodríguez Marcos, 2010).

Es relevante el interés de Cercas en estas declaraciones por destacar la importancia de la imagen como motivo desencadenante de la escritura de sus novelas históricas. Quizás se alumbre en ella una nueva versión del tradicional relato histórico, aquella que se complace en poner en evidencia la condición de espectáculo mediático y audiovisual que ha ido adquiriendo la Historia desde la segunda mitad del siglo xx.

MIRE A CÁMARA, POR FAVOR: DELILLO/CERCAS

Lo cierto es que ya mucho antes de que el 11S, al filo del nuevo milenio, hiciera tan evidente la conversión de la Historia en espectáculo, y nuestra aterradora toma de conciencia de nuestro doble papel, como espectadores y actores del mismo, a un mismo tiempo, otros acontecimientos históricos del siglo xx adquirieron gran relevancia y popularidad por el hecho de haber sido grabados. Asimismo, se convertían en especialmente enigmáticos en cierto modo como consecuencia de la propagación de la versión audiovisual de los mismos.

Para profundizar en esta nueva versión del viejo relato histórico, podríamos detenernos en dos novelas que recrean dos famosos acontecimientos históricos de la centuria pasada, de la historia de los EE. UU. el primero y de la historia de España el segundo. Se trata de *Libra* (1988) de Don DeLillo y *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas. La primera es una novela reportaje sobre el asesinato de Kennedy, en la que se pone de manifiesto que la verdad sobre uno de los más trascendentes acontecimientos históricos del siglo xx (a ocurrido el 22 de noviembre de 1963), más allá de sensacionalistas especulaciones históricas o enrevesadas teorías conspiratorias, no es otra que la materializada por las famosas imágenes que la televisión llevó años después a todos los hogares del planeta o, al menos, que es esa la única verdad que podemos aprehender en su integridad. Por su parte, Javier Cercas construye una extraordinaria novela (de «no ficción») sobre el famoso golpe de Estado acaecido en España el 23 de febrero de 1981, también a partir de la convicción de que las impactantes imágenes que todos los españoles pudieron ver al día siguiente del golpe en sus televisores encierran en sí mismas todo el secreto (y toda la *realidad*) de los hechos. El hecho de que la laberíntica estructura de ambas novelas gire en torno a una intrigante grabación audiovisual las convierte en paradigmáticas de un fecundo desplazamiento que se está produciendo en la narrativa en los últimos años (Ferré, 2011a: 304).

En *Libra*, a través de un triple plano argumental y temporal, DeLillo va narrando la compleja conspiración que se esconde tras el asesinato de Kennedy. Pero la versión de los hechos ofrecida por DeLillo no se aleja demasiado de una de las versiones que siempre se han barajado. Lejos de lo que pretenden muchas novelas históricas de la posmodernidad, para DeLillo no se trataba de cuestionar versiones oficiales, de desbaratar los cimientos de la Historia con hipótesis escandalosas. Tardó muchos años en escribir la novela y, a juzgar por el resultado, la misma conllevó un proceso de minuciosa recopilación de información (lo que nos hace pensar en el personaje de Nicholas Branch como *alter ego* del autor) que denota la voluntad de no olvidar ningún dato del complejo rompecabezas de la conspiración. El resultado es una novela profundamente fragmentaria, en la que deliberadamente se dispersa la atención del lector y se atenúa la emoción ante los hechos narrados y que, a la postre, nos evidencia la imposibilidad de desentrañar el fondo, el último secreto que se esconde tras la trama de la conspiración. Esta nos produce, como dice Nicholas Branch en la novela, «una extrañeza casi sagrada», «una aberración en el seno de lo real» (*Libra*, 24) que nos hace perder nuestro dominio de las cosas. La conspiración que se esconde tras el asesinato de Kennedy, al menos tal y como la narra DeLillo, es una maraña complejísima, un laberinto angustioso que se prolonga al infinito, volcado sobre sí mismo, en el que no llegamos a descubrir quién es víctima o verdugo, quién es la cabeza pensante o es el actor contratado para representar su papel dentro de la trama. Lo que en el fondo trata de representar *Libra* es el juego político y social como

una gran conspiración sin centro ni culpables. En realidad, casi todas las obras de DeLillo (piénsese en *Submundo*, por ejemplo) pretenden manifestar ese intenso dilema «que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados» (Jameson, 1996: 62).

Pero frente a esa complejidad inaprensible se impone la transparencia absoluta de las imágenes. Casi al final de la novela, tras cuatrocientas páginas de especulación sobre la trama del asesinato, en un capítulo titulado «22 de noviembre» se nos describe la famosa escena del asesinato. Pero lo cierto es que lo que parece estar describiéndose aquí es el famoso vídeo del asesinato grabado por Abraham Zapruder, más que el asesinato en sí mismo. Todos hemos visto ese momento en la pantalla y, cuando Don DeLillo lo narra, obsérvese que no pretende narrar el momento *real* de los hechos, sino las famosas imágenes vistas a cámara lenta emitidas por la televisión. Es más, vemos cómo a lo largo del capítulo se superponen escenas del asesinato, que parecen remitir a las distintas cámaras que lo captaron. Parece evidente que el autor tenía especial interés a la hora de escribir este capítulo en tematizar, no solo el acontecimiento histórico en sí, sino el hecho de que estuviera siendo grabado o fotografiado por diversas cámaras en el momento mismo de su consecución.

Juan Francisco Ferré, que ha analizado esta novela, asegura:

Para DeLillo, esta breve y rudimentaria filmación del magnicidio se convirtió en la experiencia ontológica por excelencia al mostrar en toda su desconcertante crudeza el momento de divorcio entre la realidad atroz y su obscena representación, la nueva relación perversa entre el núcleo traumático de lo real y el simulacro de su (re)producción tecnológica. La toma de conciencia literaria de que la así llamada realidad es un (sub)producto de la simulación y la conspiración en la misma medida en que lo es un artefacto tecnológico o artístico (Ferré, 2011a: 317-318).

Si volvemos al capítulo mencionado en cuestión y lo leemos con detenimiento observamos que, por un lado, las personas que están allí realmente, en ese momento decisivo, viendo el paso de Kennedy en su coche, lo están viendo a través del visor de sus cámaras fotográficas («Había una mujer que sacaba una foto y otra mujer, seis metros detrás, que hacía la misma foto, si bien esta incluía a la primera mujer», *Libra*, 425), y, cuando se produce el disparo, irrumpe en ellas una sensación de extrañeza y de irrealidad ante lo contemplado, al verse a sí mismas presenciando la escena desde fuera, como espectadores de la misma.

A partir de este momento, todo lo que se narra en la novela está indisolublemente unido a las emisiones por televisión de aquellos mismos hechos. A Jack, cuando se dispone a matar a Oswald, de pronto todo le resultó extraño, como si ya lo hubiera vivido (*Libra*, 467). Por su parte, Oswald se vio a sí mismo recibiendo el tiro tal como

lo captó la cámara, y mientras moría estaba viendo su muerte en la pantalla de la televisión que lo estaba grabando. Justo antes de que lo asesinaran, miró a la cámara con una mirada extraña, con una especie de inteligencia maligna, «que nos dice que está al margen del instante, mirando con los demás» (*Libra*, 477). Imposible no recordar aquí esa impactante imagen que hace apenas unos meses se emitió en los telediarios de todo el planeta: la del huido terrorista yihadista grabado por una cámara de seguridad un día antes de los atentados de París. Efectivamente, Salah Abdeslam miró a cámara y hasta nos parece que sonrío.

Evidentemente el motivo de la cámara que nos observa y graba nuestros movimientos cuenta con conocidos antecedentes y, no en vano, en un momento de *Libra* se menciona al Gran Hermano de la mítica novela de George Orwell, *1984* (1949). Pero hay una diferencia esencial entre la pesimista profecía de Orwell y el mundo retratado por DeLillo. En este, no se trata solo de seres humanos angustiados y alienados en el sistema que están siendo vigilados impunemente por una cámara. En las novelas de DeLillo los personajes están representándose a sí mismos ante las cámaras para la posteridad. Y, efectivamente, en el momento en que Oswald está disparando a Kennedy, se ve a sí mismo «como actor de la vida real» (*Libra*, 67), explicando a otra persona su papel en los hechos, enunciando cómo le engatusaron para obligarle a formar parte de la trama.²⁵

En la obra de DeLillo se alude insistentemente a ese aspecto: los mismos sujetos grabados también se están viendo a sí mismos a través de la pantalla. Especialmente significativo resulta en *Libra*, a este respecto, el momento en que la mujer rusa de Oswald, Marina, observa asombrada la pantalla de un televisor en el escaparate de unos almacenes comerciales. Descubre entonces allí algo extraordinario y raro, «era el mundo interior revelado» (*Libra*, 248). Ellos estaban allí fuera viendo la televisión y, al mismo tiempo, estaban en la pantalla del televisor viéndose a sí mismos en la pantalla del televisor. El motivo de «él que se ve a sí mismo en la pantalla» parece importante y quizá tenga algo que ver con una toma de conciencia.

En una entrevista a Javier Cercas en el programa *El público lee* acerca de *Anatomía de un instante*, el autor incide en la importancia del vídeo completo del golpe de Estado del 23F (de 34 minutos de duración) como motivo de inspiración de la escritura de su

²⁵ Es interesante relacionar esta evolución (la que va de Orwell a DeLillo) con la reflexión que Zygmunt Bauman propone a su vez en relación con la profecía de Orwell. En su opinión, en esta la tragedia del mundo era su obstinado e incontrolable avance hacia la división entre los controladores —cada vez más poderosos— y los controlados —cada vez más impotentes: «La visión pesadillesca [tenía que ver] con hombres y mujeres sin poder de decisión sobre sus propias vidas» (Bauman, 2000: 60). Superado ya hace décadas el mítico año de 1984 e instalados en la época que Bauman denomina «modernidad líquida» o «capitalismo liviano», los hombres descubrirán con horror que «la cabina del piloto está vacía y que no hay manera de extraer de la misteriosa caja negra rotulada “piloto automático” ninguna información acerca del destino del avión» (Bauman, 2000: 63).

novela (Vigorra, 2009). Se lamenta por el hecho insólito de que el vídeo completo no haya sido apenas retransmitido por la televisión en España (cada aniversario apenas se pasan unos segundos del vídeo), y termina comparando la fuerza e importancia de esta grabación con las imágenes del asesinato de Kennedy, que considera inspiradoras del gran cine norteamericano de los setenta. Huelga decir que el 23F, al igual también en este caso que el asesinato de Kennedy, es un acontecimiento histórico que ha generado un «amasijo de construcciones teóricas, hipótesis, incertidumbres, novelorías, falsedades y recuerdos inventados» (*Anatomía de un instante*, 239). Pero al igual que hizo DeLillo años antes, frente a todas ellas, el narrador-autor no parece querer ofrecernos una hipótesis revolucionaria y novedosa sobre la conspiración que se esconde por detrás del golpe, antes bien, no alejándose en exceso de la versión oficial que los historiadores ya nos habían transmitido sobre todo este asunto, lo que se propone realmente es descubrir, en la misma transparencia de las imágenes de la grabación del asalto al Congreso, la clave secreta del golpe.

Como casi todas las novelas de Cercas, esta comienza con un falso prólogo (en este caso, «Prólogo Epílogo de una novela») donde el narrador en primera persona habla sobre sus motivaciones para escribir este libro. De esta forma, el narrador escritor que aparece al comienzo de la novela de Cercas funciona en ella como el Nicholas Branch de *Libra*. En dicho prólogo se reflexiona sobre la televisión como «principal fabricante de realidad» y «principal fabricante de irrealidad del planeta», así como sobre el hecho de que el golpe del 23F fuera un acontecimiento histórico grabado por televisión y retransmitido en todo el mundo. Dice el narrador que la televisión contamina de irrealidad cuanto toca y que un acontecimiento histórico altera de algún modo su naturaleza al ser retransmitido por televisión, porque la televisión distorsiona el modo en que lo percibimos (*Anatomía de un instante*, 14). Sobre las imágenes del vídeo dice que «son imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria, rebosantes de historia y electrificadas por la verdad» (*Anatomía de un instante*, 19). Del acontecimiento histórico en cuestión, el golpe de Estado del 23F, dice que ha adquirido, en su condición de acontecimiento grabado, como no podía ser de otra manera, la categoría de «recuerdo inventado» (*Anatomía de un instante*, 25). Y, al igual que hemos visto con los personajes de *Libra*, se nos dice aquí que «el gesto de Suárez [en la famosa grabación] es el gesto de un hombre que posa» (*Anatomía de un instante*, 37). Todas esas reflexiones del narrador naturalmente nos están dando la clave para interpretar correctamente la novedosa estructura de esta original metanovela.

El relato de «No Ficción» que viene a continuación del prólogo está formado por cinco partes, en las que se van desentrañando en un discurso que es el propio de los ensayos históricos todos los entresijos relacionados con el golpe, poniendo en evidencia, al igual que hiciera DeLillo, la complejidad prácticamente inaprensible del entramado político que lo desencadenó. Significativamente a este respecto, en un

momento dado, el narrador nos dice que no puede decantarse por ninguna de las dos versiones que existen de los hechos que colisionan entre sí, por lo que se ve obligado a narrar las dos.

Pero lo interesante para el tema que nos ocupa es que cada una de esas cinco partes va precedida de una pormenorizada descripción de las imágenes del famoso vídeo del golpe, en cinco textos que aparecen en cursiva, marcándose así, a través de un manido recurso tipográfico, su sustancial diferencia respecto al discurso ensayístico que los sigue. Todavía ahora con mucha mayor precisión que con la que ya lo hiciera DeLillo cuando describía las imágenes de la filmación del asesinato de Kennedy en su novela, Cercas hace una pormenorizada descripción de la grabación. Su relato en este punto asume los tecnicismos propios del discurso audiovisual, mencionándose de forma explícita los cambios de plano, los cambios de una cámara a otra, así como el tiempo de duración de cada secuencia; se describen imágenes «congeladas» cuando el narrador precisa detenerse en algún detalle minúsculo que requiere ser analizado detenidamente; como en un auténtico guion televisivo o cinematográfico, se hace referencia a la tipología de los planos (cortos, largos, frontales, fijos o móviles), a la calidad de las imágenes (a veces borrosas y nítidas en otros momentos); se observa también con insistencia la calidad de la luz que ilumina las imágenes (haciendo hincapié en su condición de luz artificiosa o falsa, propia de una grabación audiovisual), así como la calidad del sonido (nítido en ocasiones y, en otras, insuficiente para entender lo que dicen los personajes). Asimismo, cuando el narrador se centra en algún detalle concreto de la escena, se cuida de ubicarlo con precisión en la parte superior, inferior, derecha o izquierda de la imagen, evitando eludir en ningún momento que se está describiendo, no la realidad, sino solo aquello que se ve enmarcado en una pantalla. Se menciona el fundido en negro de esta (cuando una de las cámaras dejó de funcionar), que impide seguir visualizando una escena en el momento de mayor emoción, o el momento, casi al final de la grabación, en el que un guardia civil golpea por accidente la cámara, pasando esta a ofrecer a partir de entonces un plano desenfocado, no retransmitiendo lo que en ese instante está sucediendo en el hemiciclo, aunque continúe oyéndose el sonido. De manera significativa, a partir de ese instante, esa cámara abandonada solo retransmite un plano estático de la tribuna de prensa, por el que en los últimos minutos de la grabación «cruza en claroscuro una anarquía de fragmentos inconexos» (*Anatomía de un instante*, 334). La grabación, nos dice el narrador, se cierra «con un torbellino de nieve» (*Anatomía de un instante*, 334).

Al igual que en *Libra*, cuando se describe la grabación de los hechos históricos se alude a su condición de realidad falsa, mero documento audiovisual, introduciendo de continuo la mención a las cámaras que grabaron las imágenes en la propia descripción de las mismas, o a la posibilidad de detener la visualización, congelar las imágenes apretando un botón o, incluso, a los espectadores que visualizan la grabación. Por

supuesto, a lo largo de estos cinco textos escritos en cursiva nunca se hace referencia a lo que está fuera del marco de visión de las cámaras, a lo que está fuera del marco de la pantalla de la televisión.

Pero, al igual que veíamos en *Libra*, paradójicamente, la descripción detallada de las imágenes grabadas, en la que no se pretende ficcionalizar nada los hechos que podemos contemplar en la pantalla, sino tan solo transcribirlos con la mayor objetividad y fidelidad posible, se convierte en la parte más emocionante, intensa y literaria de todo el libro. El juego metaliterario aquí es más que evidente. La pantalla, marco a través del cual vemos el mundo, lo convierte automáticamente en ficción. Frente al discurso histórico que renuncia a la ficcionalización de los hechos y pretende narrar estos con toda la veracidad de la que es capaz el historiador, pero que a la postre nos ofrece una versión insatisfactoria e incompleta de los mismos, se impone con toda su rotundidad, perfección y acabamiento la versión filmada (extraordinaria metáfora de la Literatura, de la Novela, de la Ficción), aquella que no admite réplicas ni cuestionamientos, que supuestamente nos muestra la Historia tal y como es, revelándonos satisfactoriamente su enigmático secreto.

Las imágenes, en su absoluta transparencia, contienen todo el secreto de la Historia. En el «Epílogo. Prólogo de una novela» se vuelve a hablar del enigmático gesto de Suárez que pudieron captar las cámaras a la entrada de los golpistas:

El gesto de Suárez no es un gesto diáfano sino un gesto transparente: un gesto que significa porque por sí mismo no significa nada, un gesto que no contiene nada pero a través del cual, como a través de un vidrio, sentimos que podríamos verlo todo —podríamos ver a Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia reciente de España, tal vez un rostro que es acaso nuestro rostro verdadero—, un gesto tanto más perturbador cuanto que su secreto más recóndito consiste en que carece de secreto (*Anatomía de un instante*, 430-431).

Y en otro sitio, como ya vimos, se no dice que «El gesto de Suárez es el gesto de un hombre que posa» (*Anatomía de un instante*, 37). La cuestión del que posa mirando a cámara no ha pasado desapercibida a autores como Susan Sontag (1989, 47; 1.ª ed. 1975), Roland Barthes (2006; 1.ª ed. 1980) o Umberto Eco (1996). Todos coinciden en señalar que supone una ruptura del pacto ficcional. El hecho de que las personas posen para la cámara, que miren directamente a los ojos del espectador, revela la existencia de la cámara y, por tanto, pone de manifiesto la condición de realidad falsa, de simulacro. Por el contrario, el personaje, fotografiado o grabado, que no mira a cámara, como ocurre por lo general en las películas de ficción, mantiene la ilusión de realidad (Barthes, 1980, 167).²⁶ Por su parte, dice Umberto Eco que:

²⁶ Por supuesto, dicho recurso ha sido también utilizado con gran frecuencia en la historia del cine y las series de televisión. Algunos ejemplos: en la película *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, los personajes se dirigen directamente a la cámara para hablar de forma imposible con los espectadores. Más recientemente,

De ordinario, en la televisión, quien habla mirando a la cámara se representa a sí mismo (el locutor televisivo, el cómico que recita un monólogo, el presentador de una transmisión de variedades o de un concurso), mientras que quien lo hace sin mirar a la cámara representa a otro (el actor que representa un personaje ficticio) [...] Quienes no miran a la cámara hacen algo que se considera (o se finge considerar) que harían también si la televisión no estuviese allí, mientras que quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión (Eco, 1996: 154).

Afirma el crítico italiano que la televisión actual ha evolucionado de *vehículo de hechos* a *aparato para la producción de hechos*; es decir, de espejo de la realidad ha pasado a ser productora de la realidad.²⁷ En definitiva, lo que viene a decirnos es que la televisión cada vez tiende menos a mostrar acontecimientos, esto es, hechos que ocurran por sí mismos, con independencia de la televisión y que se producirían también si esta no existiese (Eco, 1996: 160).

En las dos novelas analizadas se nos dice que el asesino de Kennedy y Suárez posaron para las cámaras siendo conscientes del papel que representaban para la posteridad (actuaron como lo hicieron porque sabían que estaban siendo grabados), y con la introducción de dicho motivo en ambas novelas se quiere poner de manifiesto la naturaleza ficticia del discurso histórico. Naturaleza que la hiperrepresentación audiovisual del mundo (un mundo grabado desde todas las ópticas y a todas las escalas posibles) ha puesto especialmente en evidencia. La reproducción fílmica de la realidad, la conversión de la Historia en documento fotográfico o audiovisual, parecen decirnos DeLillo y Cercas, suplanta, hasta aniquilarla, a la misma realidad.²⁸

las cómplices miradas a cámara del protagonista de la serie de televisión *House of cards* (2013) para hablar directamente con nosotros son especialmente inquietantes, pues ponen en evidencia la naturaleza ficticia de una obra que precisamente se esfuerza en demostrar la naturaleza ficticia de la política actual, un mero «juego de tronos».

²⁷ En opinión de Umberto Eco: «En los programas de entretenimiento (y en los fenómenos que producen y producirán de rebote sobre los programas de información “pura”) cuenta siempre menos el hecho de que la televisión diga la verdad que el hecho de *que ella sea la verdad*, es decir, que esté hablando de veras al público y con la participación (también representada como simulacro) del público. Entra así en crisis la relación de verdad factual sobre la que reposaba la dicotomía entre programas de información y programas de ficción, y esta crisis tiende cada vez más a implicar a la televisión en su conjunto, transformándola de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad» (1996: 158).

²⁸ Es relevante que el mismo acontecimiento histórico que le sirve a Cercas para plantearnos una reflexión metaficticia de esta índole fuera utilizado por Jordi Évole para su «falso documental», *Operación Palace*, emitido por la cadena de tv La Sexta, el 23 de febrero del 2014, con ocasión del 33.º aniversario del suceso. En este experimento televisivo, que logró «engañar» a algunos espectadores, se persigue la misma intención de poner en evidencia que los medios, las pantallas, no cuentan la verdad, sino que la crean (hablaremos sobre ello en el capítulo quinto).

EL PASADO ABOLIDO POR LA TECNOLOGÍA

En la introducción al volumen colectivo *Nueva narrativa española* (2014), Marco Kunz relacionaba con acierto las propuestas estéticas de algunos novelistas españoles contemporáneos con el *nouveau roman* francés y, más concretamente, con las teorías expuestas en los años cincuenta por Alain Robbe-Grillet. Fundamentalmente ambos movimientos estéticos se identifican a partir de su mutua voluntad por innovar, de buscar nuevos caminos no trillados para la novela. Pues bien, a partir de esta sugerente comparación de dos momentos históricos tan distintos (mediados del siglo xx e inicios del siglo XXI), nos vienen a la cabeza las teorías de Robbe-Grillet (a la sazón creador de un género nuevo que bautizó como «cinenovelas»), acerca de la relación entre el lenguaje audiovisual y el literario. Explicando su famoso y controvertido film *El año pasado en Marienbad*, declaró:

El universo en el cual se desarrolla todo el film es, en forma característica, el de un presente perpetuo que vuelve imposible todo recurso a la memoria. Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que luego se desvanece. Ese hombre, esa mujer comienzan a existir solo cuando aparecen sobre la pantalla por primera vez; antes no son nada; y, una vez terminada la proyección, no son nada nuevamente. Su existencia no dura más de lo que dura el film. No puede haber allí ninguna realidad por fuera de las imágenes que se ven, de las palabras que se oyen (Robbe-Grillet, 2010: 176).

El universo que recrean tanto la grabación del asesinato de Kennedy como el del asalto al Congreso, parecen querer decirnos tanto DeLillo como Cercas, es el de un presente perpetuo, el de un universo sin pasado que se desvanece cuando termina la proyección. Los acontecimientos históricos en sí (el asesinato, el golpe de Estado) comienzan a existir solo cuando aparecen sobre la pantalla, antes no son nada y, una vez terminada la proyección, no son nada nuevamente. No cabe ninguna otra realidad, anterior, posterior, ajena a las imágenes que vemos en la pantalla. Como se encargó de demostrar Roland Barthes en su *lúcido* ensayo sobre la fotografía, si el lenguaje es ficcional por naturaleza, la fotografía (cabe también aquí la grabación fílmica) no inventa nada, es la autenticación misma, jamás miente, no puede mentir sobre el sentido de la cosa fotografiada o grabada (2006: 134). Esa certeza parece invalidar, cuestionar, a la narración en su vano intento de aprehender la verdad.

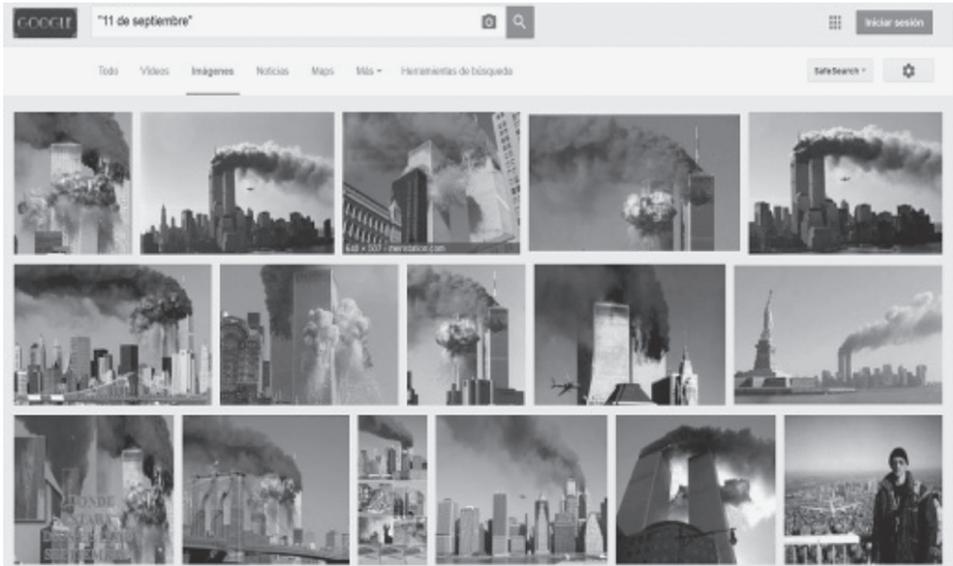
En realidad, a partir de sus respectivos argumentos, podríamos referirnos a *Libra* o *Anatomía de un instante*, como novelas históricas; sin embargo, hay en ellas un peculiar y novedoso tratamiento de la Historia y de la realidad que las aleja diametralmente de la concepción tradicional del género. El pasado es visto aquí como un simulacro fílmico, hasta el punto de que se nos presenta a una sociedad despojada de toda su

historicidad, o a «una sociedad cuyo supuesto pasado es poco más que un conjunto de espectáculos cubiertos de polvo» (Jameson, 1996: 39). Y es a partir de esa consideración de la realidad, exclusivamente en su dimensión de simulacro televisivo, de espectáculo, como podríamos relacionar mejor estas novelas con un nuevo género de relatos históricos, los que se esfuerzan en narrar un tipo determinado de eventos históricos, propios de nuestra época, a los que se ha referido Hayden White en sus últimos trabajos. Asegura el conocido filósofo de la Historia (que precisamente en los últimos años se ha ocupado de la Historiofotía y las posibilidades del uso de imágenes como medio privilegiado de representación histórica) que el siglo xx ha generado un tipo moderno de eventos históricos, tales como el del asesinato de Kennedy, la explosión del Challenger, el 11S... (sin duda, los recientes atentados de París serían también un buen ejemplo), cuya amplia escala y alcance les convierte en inmanejables a través de las categorías tradicionales de representación y explicación histórica, no prestándose a la narrativización. Se trataría, por otro lado, de eventos que, gracias al desarrollado tecnológico, se caracterizan por la total contemporaneidad de ocurrencia y registro. Son acontecimientos constituidos-ocurridos en su misma transmisión representación, lo cual impugnaría el intento de narrarlos, es decir, de constituirlos en hechos históricos.

La velocidad con que se expanden, a lo largo del globo, las noticias de los eventos en la era tecnológica y la rapidez con que se archivan y diseminan a públicos internacionales, en virtud de los sistemas de televisión satelital y de las redes de computadoras, han destruido los ritmos tradicionales de las prácticas de transmisión preindustriales, que daban lugar a una absorción gradual y selectiva de los eventos a los que se solía llamar «registro histórico» (White, 2010: 155).

En algún momento del siglo xx el «registro histórico», como consecuencia de la aplicación de los instrumentos electrónicos de registro y presentación —cine, vídeo, fotografía—, se sobrecargó, y dicha sobredocumentación produjo algo así como un ocultamiento, de tal forma que las diferencias que supuestamente existían entre la imagen original y su reproducción o simulacro, entre el hecho en sí y su representación, quedaron abolidas. Para Hyden White, con la multiplicación de las imágenes de la realidad «histórica» parecemos estar más lejos en lugar de más cerca del pasado mismo (White, 2010: 155).

En el contexto de estas argumentaciones adquiere todo su sentido que, tal y como veíamos más arriba, autores como Manuel Vilas o Jorge Carrión pronostiquen en sus textos el definitivo fin de la Historia y de la Memoria en manos de la tecnología. Tampoco será ajena a la constatación de esa supuesta abolición del pasado como consecuencia del progreso tecnológico la avalancha de novelas españolas ambientadas en una época futura desde comienzos del siglo XXI: *Efectos secundarios* (2000) e



Intente buscar otras palabras (2009) de Germán Sierra; *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández; *Derrumbe* (2008) de Menéndez Salmón; *Cut and roll* (2008) y *Fabulosos monos marinos* (2010) de Óscar Gual; *Morthotel* (2008) de Alberto Gismera; *Aire nuestro* (2009) de Manuel Vilas; *Providence* (2009) de Juan Francisco Ferré; *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora; *Los muertos* (2010) y *Los huérfanos* (2014) de Jorge Carrión; *Asesino cósmico* (2011), de Robert Juan-Cantavella; *2020* (2013) de Javier Moreno; *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos,²⁹ etc. Frente al aluvión de novelas históricas (todavía uno de los géneros narrativos más populares de nuestros días), ninguna de las novelas mencionadas parece interesarse por los perfiles del mundo en una época pasada; por el contrario, pronostican el aspecto que presentará nuestro mundo en un futuro muy próximo. En todas ellas se cuentan extrañas historias que parecen transcurrir en una imprecisa y desolada era posapocalíptica (Masoliver Ródenas, 2009: 2-6). Pero no se trataría tanto de que el mundo haya sobrevivido a una bomba nuclear o una invasión zombi, con las obligadas consecuencias de desolación y amargura que esto pudiera acarrear, más bien que ha sufrido un proceso imparable y terrible que le ha llevado a diluir y difuminar sus contornos. Es como si la vida hubiera adoptado un giro irreal en algún momento imperceptible. Todos estos autores se empeñan en desenmascarar el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro tecnológico, de escenario falso y construido dentro del mundo real. Nos in-

²⁹ Una lista más amplia de novelas españolas e hispanoamericanas recientes que han hecho de la ciencia ficción fílmica y literaria uno de sus referentes predilectos, incidiendo en temáticas como la realidad virtual, el presente y el futuro tecnológicos o la historia nacional reconstruida desde el futuro como posibilidad virtual, puede verse en Ferré, 2013: 97.

vitan así a observar ese mundo desde fuera como espectáculo, como mero artificio. En determinados momentos de estas novelas sus personajes parecen tomar conciencia de la duplicación de lo real, conciencia de ese otro mundo que se ha instalado en las entrañas del mundo, conciencia de que pensamos en ecos, que pensamos en una imagen construida a imagen y semejanza de las imágenes y conciencia de que el mundo y su pasado han perdido en un momento imperceptible su profundidad, para convertirse en una sucesión de imágenes fílmicas, en un simulacro que ha suplantado a su original. Tras esa mudanza, y acudiendo a las palabras con las que lo explicó Maurice Blanchot, nos enfrentaríamos a «un universo donde la imagen deja de ser secundaria en relación a su modelo», «donde la impostura se pretende como verdad, o donde, en fin, ya no hay más original, sino un centelleo perpetuo donde se desparrama, en el estallido de las idas y las vueltas, la ausencia del origen» (Blanchot, 1965: 103).

El efecto que nos produce ese espectáculo, fruto de ese imparable proceso de des-realización, es de extrañamiento, pero también, en ocasiones, de fascinación:

Me gusta esta época, un momento histórico en el que la copia está por encima del original. Me hace sentir moderno, me hace sentir sincronizado con el presente. Ahora no es una palabra, no es una emoción, ni siquiera es una aguja de reloj detenida. El ahora es un ciclo de la radiación asociada a la transición hiperfina del estado de reposo del isótopo 133 del átomo de cesio (Javier Moreno, 2020, 70).

CUANDO EL PASADO NOS ALCANCE/EL FUTURO ERA ESTO: CERCAS/VILAS

En principio, parecería que Cercas es el escritor contemporáneo que de manera más clara se asocia a la noción de memoria o, mejor dicho, a la noción de Historia como relato del pasado. Ahora bien, si Cercas encarna la dimensión pasada de la Historia, nadie como Manuel Vilas representa en su escritura la Historia como proyecto de futuro, cuestionando su posibilidad.

Relacionar a Cercas y Vilas no es novedad: Miguel Espigado lo ha hecho en su blog, donde compara la postura de uno y otro escritor ante la monarquía española a partir del poema «La lluvia», de Vilas, y el artículo que Cercas publicó en *El País* con ocasión de la abdicación de Juan Carlos I: «Javier Cercas y Manuel Vilas coinciden en el año de su nacimiento: 1962. Los dos se sitúan como protagonistas de sus narraciones, y ambos han convertido España en el tema fundamental de su narrativa. Aquí acaban las similitudes» (Espigado, 2014).

Espigado se detiene apenas en el poema de Vilas, porque su intención crítica es obvia; su comentario carga contra la complacencia de Cercas hacia la institución mo-

nárquica, así como contra sus argumentos, que —para Espigado— vienen a ser los argumentos del PSOE a favor de la monarquía como garante de concordia:

La escritura de Cerca se enfoca hacia la revisión de las versiones históricas que conforman nuestra memoria nacional; la literatura, en sus manos, adopta una misión de esclarecer la verdad. Lucha, pues, en la arena de la vida pública, la política real, las misiones institucionales y oficiosas, codo a codo con historiadores, sociólogos, periodistas, economistas, políticos, periódicos, instituciones, agencias y empresas varias que bregan por establecer una versión de los hechos que se acepte colectivamente. Es una escritura del poder, al menos, de todo el poder al que puede optar la escritura, que es el de afectar a los discursos que condicionan nuestras decisiones.

Javier Cercas ha gozado de un importante éxito por su calidad literaria, y porque las tesis que defiende su pluma armonizan con las versiones que el PSOE y sus poderes afines han luchado por instaurar. Es normal que su escritura se haya visto promocionada por parte de estos poderes, a quienes sirve para legitimar su programa a través del prestigio que ofrece su literatura de calidad.

No sorprende, por tanto, que el artículo que Javier Cercas firma en la edición especial de *El País* dedicada a la abdicación del rey muestre su sintonía con las posiciones de la dirección del PSOE y sus aliados mediáticos (Espigado, 2014).

La confrontación de Espigado nos interesa como punto de partida, aunque ciertamente no podemos estar de acuerdo con su afirmación de que Cercas «adopta una misión de esclarecer la verdad», por los motivos que hemos visto en las páginas precedentes.

Por el contrario, creemos que Cercas y Vilas están próximos en su radical incredulidad hacia una Historia que sea otra cosa que un relato, mientras que se distancian (bastante) en la elección del objeto de sus historias y (mucho, es obvio) en el tono elegido.

Soldados de Salamina inicia y representa paradigmáticamente el modelo de la novela-investigación sobre un acontecimiento pasado, una novela en que la búsqueda construye el relato y la Historia se termina revelando como historia, esto es, como construcción discursiva. Tanto en *Soldados de Salamina* como en *Anatomía de un instante* o *El impostor* Cercas elige acontecimientos y personajes del pasado reciente, cuyas consecuencias inmediatas colean todavía en el presente diario compartido por el escritor y sus lectores contemporáneos; sin embargo, aunque recientes, no cabe duda de que son pasado. Cercas no elude —como se ha visto con el artículo criticado por Miguel Espigado— emitir su opinión sobre sucesos políticos de actualidad; en ellos su postura es la del contemporáneo que emite su opinión fundamentada en unos argumentos que, dicho sea de paso, no creemos tan coincidentes con los del PSOE como Espigado afirma.

En este punto, hemos de advertir que no compartimos tampoco la conclusión a la que llega Juan Francisco Ferré cuando analiza *Anatomía de un instante* y la compara, al igual que hemos hecho nosotras más arriba, con *Libra* de DeLillo:

Cercas —asegura— estaría conformando (y conformándose con) una versión del Golpe mucho menos comprometedor o perturbadora de lo previsto para él como narrador y para la mayoría de sus lectores (método narrativo que ya demostró su eficacia en la versión sentimental de la guerra civil que lastra el discurso crítico también presente en *Soldados de Salamina*) (Ferré, 2011a: 224).

Para Ferré, Cercas, al contrario en su opinión que DeLillo, estaría reescribiendo la historia del Golpe dentro los límites marcados por la Historia oficial, sin atreverse a desmentir un ápice lo políticamente correcto con tesis desafiantes o subversivas. Por contra, considera que DeLillo actuó de modo contrario y mucho más valiente, desafiando la versión oficial de los hechos y escribiendo una novela esclarecedora respecto a lo sucedido. En nuestra opinión, no estaba en el ánimo de ninguno de los dos autores (por supuesto, no en el de Cercas, pero tampoco en el de DeLillo) desmentir la Historia oficial con versiones subversivas, antes bien, creemos que en ambos casos (y ahí es donde radicaría su esencial subversión) se trataba de desenmascarar todo discurso histórico (sea este el que sea y venga de quien venga) en su verdadera condición de discurso ficticio, de simulacro; se trataba, en definitiva, de desenmascarar la vana pretensión del historiador, de la Historia, de contarnos objetivamente los hechos realmente acaecidos. En ambos casos, y para ambos escritores, solo las imágenes grabadas, en su muda transparencia (al igual que la literatura, en su desnudez ficcional), son capaces de transmitirnos la incuestionable *verdad* de los hechos.

Probablemente la versión de los hechos que nos ofrece Cercas, como la que en su caso propone DeLillo, sea la más *objetiva* de cuantas se han dado hasta la fecha sobre el 23F, y ello porque Cercas presenta sus propios recursos de producción como elementos de su estudio. Evidentemente, la autorreferencialidad no asegura una evasión de la ideología, pero, como diría Hayden White, sí nos protege de «la ideología del objetivismo, la ideología que no se sabe como tal» (White, 2010: 163). Frente a la «ideología del objetivismo», a la que apela Ferré, «la objetividad posmodernista», a la que nos remite la novela de Cercas, es consciente de su propia naturaleza construida y convierte la construcción de la misma en el auténtico tema de su discurso.

Pero volvamos a la confrontación Cercas/Vilas. En la obra de Manuel Vilas se observa una predilección por los acontecimientos más recientes, desde la Transición hasta la actualidad: lo que para alguien nacido en 1962 ha sido experiencia directa, y no pasado oído o leído. La guerra civil aparece con menos frecuencia en sus textos, y cuando lo hace, es como «motivo», no como suceso: así, por ejemplo, crea un

Lorca *superstar*, icono pop más que ente histórico, en su artículo «Lorca “reloaded”» (Vilas, 2010). Es muy llamativo que, en el número 332 de *Quimera* (julio del 2011), dedicado a las series de televisión, Vilas escriba sobre *Cuéntame*, la serie española que lleva diecisiete temporadas y más de trescientos capítulos emitidos, y que recrea la cotidianeidad de una familia española desde 1968. En su texto, Vilas afirma que no le interesa la peripecia sentimental de la serie, sino «la producción», la ambientación y la recreación de la atmósfera.

De *Cuéntame* no me ha interesado el argumento ni la época histórica que retrata (la transición a la democracia), ni los personajes, ni sus vidas, ni la política, ni la literatura de la serie, etc. Me ha interesado la producción; me ha interesado la materia. Me ha subyugado lo siguiente: la cocina del piso de los Alcántara, la cafetera de la cocina, los muebles de la cocina, las sillas, la mesa, las tazas (Vilas, 2011: 81).

Para Vilas, en el relato histórico que es *Cuéntame* los objetos logran una historicidad de la que carecen los personajes, que traicionan aquellas realidades históricas que parecen reflejar. La protagonista, por ejemplo, es demasiado guapa:

Me erotiza lo guapa que está siempre Merche [...] Pero las mujeres de entonces no eran así, ni los hombres tampoco. En realidad, *Cuéntame* es una inmensa mentira política. Nada fue como esa serie retrata. La gente era más violenta y más inculta. Solo son verdad los coches y las cocinas, el piso, los muebles del piso (Vilas, 2011: 81).

El relato suplanta al original, que, en cuanto que pasado, se ha perdido. La suplantación puede mejorar el original, o emularlo con total perfección. Lo primero ocurre con los personajes, que son más guapos, y con la cotidianeidad, que está organizada de acuerdo con una trama de 60-90 minutos encadenados con un sentido y un suspense de los que la vida probablemente carece. La emulación perfecta la logran los objetos: «el sofá de escay, la mesa del comedor, la vajilla de Duralux, el cuadro de ciervos corriendo por el monte encima del sofá» (Vilas, 2011: 81). La serie —el discurso histórico— es el producto de ambos. Los espacios perfectamente recreados deben hilvanarse mediante un argumento que interrelaciona a unos personajes, y ahí se pone de manifiesto que estamos ante una falsificación: en la presencia de ese argumento que da sentido al sucederse de los días, y en unos personajes prototípicos, pero sensiblemente mejorados:

Cuéntame está diseñada para el regocijo de la actual clase media española del siglo XXI. *Cuéntame* tiene algo de producto matriz. También hay una literatura y un cine y una televisión y un periodismo matriz en la España del siglo XXI, en la España de hoy. Alguien, con voluntad progresista, diseña productos culturales para nosotros. Alguien diseña una

literatura para nosotros. Alguien diseña un cine para nosotros. Ese alguien piensa en la cantidad de realidad que somos capaces de soportar, como decía el poema de Eliot. Y eso es *Cuéntame*: la cantidad de realidad que estamos dispuestos a tolerar de aquellos años setenta. Por eso yo solo me fío de la materialidad de la serie. De los coches, de los pisos, del dormitorio. Me fío del Renault 12, porque el Renault 12 sí fue real. Se puede manipular la Historia, pero no un Renault 12. Más allá de las ideologías y de los intereses, están las cuatro marchas de ese Renault 12 del hermano taxista de Imanol Arias (Vilas, 2011: 81).

En su comentario sobre *Cuéntame*, Vilas proclama una inocencia de los objetos que está muy presente en su obra: desde la elegía por su coche «HU-4091-L» hasta la cartera de su padre, los bienes fungibles merecen palabras exaltadas, mientras el yo, a pesar de su omnipresencia proteica, se disgrega en un mosaico de identidades. Alarcón Sierra, que ha leído muy bien a Vilas, vincula este planteamiento con *La era del vacío* de Lipovetsky, pero advierte: «No es una postura meramente cínica la suya: a través de la reiteración sublimada de los placeres carnales, del deseo de gratificación inmediata del individuo consumidor, del ciudadano convertido en espectador, muestra el desprecio del mundo y desvela su falsedad, una rebelión y una liberación contra el mismo y, finalmente, encuentra una rara trascendencia oculta en lo real» (Alarcón Sierra, 2012: 37).

En la preferencia de Vilas por el pasado próximo y el presente se hace patente esa percepción popular, divulgada a menudo por los medios, de que la Historia va cada vez más rápido. Ya a comienzos de los noventa Augé lo expresaba así:

Hoy los años recientes, los sixties, los seventies, muy pronto los eighties, se vuelven historia tan pronto como hicieron su aparición. La historia nos pisa los talones. Nos sigue como nuestra sombra, como la muerte. La historia, es decir, una serie de acontecimientos reconocidos como acontecimientos por muchos (Los Beatles, el 68, la guerra de Argelia, Vietnam, el 81, la caída del muro de Berlín, la democratización de los países del Este, la guerra del Golfo, el desmembramiento de la URSS), acontecimientos que sabemos que tendrán importancia para los historiadores de mañana o de pasado mañana y a los cuales cada uno de nosotros, por consciente que sea de no ser nada más en este asunto que Fabrice en Waterloo, puede agregar algunas circunstancias o algunas imágenes particulares, como si cada día fuera menos cierto que los hombres que hacen la historia (;y si no, quién otro?) no saben que la hacen (Augé, 2000: 33-34).

Los ejemplos citados por Augé en 1992 —hace ya veintitrés años, hace *solo* veintitrés años— parecen antediluvianos, y eso redundante justamente en favor de su tesis. Esta «aceleración histórica» ha sido constatada por no pocos historiadores (Lübbe, Hobsbawm, Canales Guerrero y Málishev Krasnova, Grompone); algunos —el primero de ellos, Lübbe, a quien se debe el sintagma— hablan, incluso, de una «reduc-

ción del presente»: «Con el aumento de las innovaciones por unidad de tiempo, se disminuye la distancia cronológica hasta aquel momento pasado que, en muchos aspectos, nos parece envejecido y en el que ya no podemos reconocer las características familiares del presente vital que nos envuelve» (Canales Guerrero y Málishv Krasnova, 2000: 84-85).

Es evidente en Vilas lo que solo acertamos a llamar una actitud histórica hacia el pasado y el presente, una omnipresente conciencia, al tratar estos asuntos —sea la boda del príncipe Felipe, sea la muerte de Lou Reed— como hechos históricos, carne del pasado. Fernández-Porta, en su reseña sobre *España*, anota «Real time: la aceleración al futuro». No es extraño que para el monográfico de *Quimera* Vilas eligiese escribir sobre *Cuéntame*, que plasma asombrosamente esa aceleración histórica: en sus catorce años en pantalla, la historia ha avanzado diecisiete años, y representa un pasado que va pisando los talones del presente, de manera que si la serie se extiende lo suficiente terminará alcanzando el presente de la emisión (hay incluso quien se ha molestado en hacer el cálculo: en el 2029 la serie transcurriría en el 2001, año en que comenzó su emisión, y en el 2232 el presente de la emisión y el de la serie coincidirían).

Lo cierto es que la huella de la aceleración histórica y la reducción del presente se percibe intensamente en la literatura contemporánea: probablemente no sea ajena a ella la tendencia a escribir distopías que, a diferencia de lo que sucedía con los clásicos de la ciencia ficción del siglo xx, se sitúan en un futuro cada vez más próximo y en unas fechas sorprendentemente cercanas a las de publicación de la novela. Así, por ejemplo, «Proust fiction» (2005) y *Asesino cósmico* (2011), de Robert Juan-Cantavella, están ambientadas en los años 2010 y 2035, respectivamente; *Fabulosos monos marinos* (2010), de Óscar Gual, en 2013; *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora, en 2014; *Los muertos* (2010) y *Los huérfanos*, de Jorge Carrión, en 2015 y 2048, respectivamente; *2020* (2013), de Javier Moreno, en 2020; y *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, que transcurre tras el fin de la literatura, en 2019. Todas las historias narradas en estas novelas se desarrollan en un futuro muy próximo que nos resulta fácilmente reconocible desde nuestro presente. Como en las obras del influyente escritor británico J. G. Ballard, el espacio de estas novelas futuristas nos resulta familiar, sin viajes siderales ni presencias extraterrestres. Dicha peculiaridad ha sido analizada por María Ángeles Naval:

Ha ocurrido ya que la fecha que se planteaba como tiempo futuro en novelas de ciencia ficción escritas durante la guerra fría se ha convertido en tiempo pasado. Sin embargo, la idea de futuro imaginada en estos textos sigue siendo operativa. Probablemente como consecuencia de esta constatación se está desarrollando una especie de «estilema» narrativo que consiste en localizar el relato en un tiempo futuro extremadamente próximo, que se va a convertir en pasado pronto (Naval, 2013: 227).

A través de esta estrategia, pasado y futuro se funden en un solo tiempo, desintegrándose la idea de progreso histórico. Se tiende así a recrear una época atemporal que parecería absorber el pasado y el futuro, por igual.

Pero, volviendo a Vilas, su escritura es histórica, aunque el tiempo de mediación entre el suceso y el escrito sea mínimo, y prospectiva, ya que se proyecta hacia el futuro, mientras que la de Cercas, retrospectiva, se detiene en el presente y no muestra esa voluntad de dejar enunciado históricamente para un futuro inmediato lo que acaba de ocurrir. La observación de Luhann acerca de que «cada presente tiene un futuro propio» parece materializarse en Vilas, cuya escritura se anticipa a la posibilidad de que la aceleración creciente de la historia quiebre la continuidad y provoque no ya la obsolescencia de nuestra realidad (lo que es inevitable), sino también su incompreensión, su imposible aprehensión en un discurso que pueda aspirar a ofrecer una vaga noción de lo que un día, en nuestro presente significaron —por poner un ejemplo— la boda del príncipe heredero, la muerte de Lou Reed o la posibilidad de comer en McDonalds.

En ningún escritor como en Vilas encontramos una conciencia de estar escribiendo para la posteridad: sirvan como ejemplo las notas a pie de página en *España*, dispuestas para una eventual traducción del libro (68, 117, 121, 179, 219), quizá con humor, pero también con seriedad (no son incompatibles). Anotaciones como esta manifiestan la voluntad de dejar constancia de que está previsto, en el texto, la perdurabilidad del mismo en el futuro. Desde luego, el presente no va a persistir, todo lo más lo hará su relato: esta idea está vívidamente presente en Vilas.

Incluso, como más adelante vamos a ver, el empleo que el autor hace de la fotografía, o sus muchísimas reflexiones y notas sobre fotos, apuntan en esta misma dirección: de este presente que es ya, de hecho, pasado, solo pueden quedar los duplicados que generamos: fotografías, vídeos o relatos (sean estos ficción o no, es lo de menos). De ahí también la exaltación obsesiva de la belleza que Vilas despliega: la de Adolfo Suárez o la de David Bowie, las aseveraciones sobre la belleza como imperativo categórico: «Porque en esta vida hay que ser guapo, y si no lo eres, hay que echarle voluntad, y lo acabarás siendo» (en su perfil de Facebook, al comentar un vídeo de Lou Reed y Bowie tras la muerte de este último). Dado que el presente es inasible e intransferible, y que todo lo que podrá transmitirse de él es un duplicado —discurso o imagen, y hoy más bien ambas, pues la fotografía y el vídeo son ineludibles—, resulta fundamental garantizar, al menos, la belleza, aunque sea la belleza maquillada de Merche en *Cuéntame*.

Sucede que, si la Historia es el discurso, duplicado verbal y retórico de la realidad, lo mismo puede predicarse del presente: la enunciación de los sucesos del presente y de todo cuanto nos rodea es, lógicamente, un discurso, duplicado verbal, un reflejo o una sombra, y no la realidad. En definitiva, hablar —como hemos hecho— de la

sospecha de la Historia como discurso es redundante, pues lo que hace de la Historia una falacia es su condición de discurso, esto es, de lenguaje, se refiera al pasado o al presente. (Esto mismo se aplica a las líneas anteriores. Y a estas, naturalmente.) La fotografía y el vídeo son también duplicados, y el que un puñado de píxeles coloreados se nos antoje más fiel al original que la palabra solo acrecienta la magnitud del simulacro, que aspira a suplantar al original y que lo logra en la medida en que el original es efímero, y el duplicado, duradero: la habitación de hotel en la que duerme Vilas puede haber cambiado, pero su fotografía persiste (véase, en el capítulo octavo, el uso que Vilas hace de las fotografías en sus novelas); igualmente, del 23F no nos queda otra cosa que el vídeo.

Cabe, por último, preguntarse si en esa aspiración histórica de su escritura Vilas es irónico o no. Mucho se ha escrito acerca de su humorismo: Cristina Gutiérrez Valencia sintetiza las aportaciones críticas al respecto y estudia la carnavalización en la escritura vilasiana y su parentesco con la risa antigua y la sátira menipea (Gutiérrez Valencia, 2015). La cuestión es ¿cómo explicar la compatibilidad entre ese discurso desmitificador, del que hablábamos más arriba, que juega a reducir nuestros problemas a una escala insignificante y, a la vez, la persistencia en ese discurso superlativo, en esa voz de Gran Discurso (la verborrea de la que hablábamos en otro capítulo) y su insistencia en España como tema? El Gran Vilas desmitifica, deconstruye todo aquello de lo que habla, pero, al mismo tiempo, pontifica de lo divino y de lo humano desde todos sus escritos con actitud similar con la que Ramón Gómez de la SENA pontificaba desde un columpio.

Quizás esa difícil conciliación entre dos posturas que, en principio, parecerían irreconciliables es resultado de la toma de conciencia de que, a pesar de la insignificancia de nuestro mundo (de nuestra España) en una escala universal, no podemos escapar de la realidad del presente y del enclave nacional en el que estamos inmersos, realidad que para nosotros conforma un todo, todo el universo cotidiano a nuestro alcance. Como argumentábamos más arriba, la postura de Vilas (al igual que la de Javier Cercas, Fernández Mallo o Jorge Carrión) dista mucho de ser *light* o evasiva, aunque unos y otros afronten la realidad con temáticas y actitudes diferentes. Todos ellos nos están proponiendo una reconciliación con nuestra época, con nuestro simulacro, a partir del convencimiento de que no tenemos acceso a otra realidad posible, de que hoy en día el original es la copia y, para nosotros, a todos los efectos, la copia es un original (véase Molinuevo, 2004).³⁰ Cuando en los textos de Vilas encontramos una

³⁰ Molinuevo aboga por un humanismo tecnológico o una reconciliación entre humanismo y tecnología. Para ello pone en cuestión algunas certezas del pensamiento occidental, como la escisión a partir de la lectura tradicional de la caverna de Platón de sujeto y objeto, de fuera y dentro. Frente a la «metafísica de la ranura» de la que hablaba Adorno, del sujeto que mira desde fuera, Molinuevo nos recuerda que siempre estamos dentro. Cuestiona una tradición basada en la sospecha paranoica de las imágenes, y propone «construir una

exaltación deliberadamente grandilocuente de la fraternidad, del pueblo que come en McDonalds y compra coches porque comprar una u otra cosa es la única libertad que nos queda, asume unas veces la voz de Baudelaire, otras la de Whitman, otras el acento dionisiaco de Nietzsche (Alarcón Sierra, 2012: 36): ¿Es un ejercicio más de travestismo literario? ¿El Vilas henchido de amor por el prójimo oprimido que da voz a las cajas de los supermercados es un disfraz como el de Manuela Vilas? ¿Lo es el Manuel Vilas que posa como Miguel Ángel Blanco en «Póker»? Creemos que sí, pero también que eso es algo muy serio, pues desenmascara todos aquellos discursos —sobre el pasado, sobre el presente— que pretenden (*to pretend* es fingir) una autenticidad engañosa, que nos hacen olvidar que estamos ante un tinglado de palabras y que la realidad es otra cosa. En palabras de Fernández Porta: «Las ilusiones de trascendencia figuradas en un Futuro Mejor: este es el principal motivo satírico del libro. [...] Contra las ilusiones ideológicas que utilizan el porvenir como horizonte inasequible y excusa de los errores presentes, *España* viene a mostrar el mañana como pecio, como ruina impresentable de todos los ahoras» (Fernández Porta, 2008).

Tanto Cercas como Vilas nos advierten contra la «traición de las palabras»: el primero nos recuerda que «esto no es el pasado» (es tan solo un relato del pasado); el segundo proyecta esa misma afirmación hacia el futuro. En «El Noevi o la tecnología de la repetición», Vilas imagina un dispositivo que almacena —duplica— todos los datos (como en potencia puede hacerlo la literatura), y que imposibilita todo conocimiento, «porque la historia desapareció, se hundió en la tecnología, o la tecnología la redimió, según se mire» (*España*, 223). Pero es que ya el lenguaje es una tecnología duplicadora, la más perfecta (pues nos hace incluso olvidar su existencia). Noevi no es una fantasía. Noevi es *esto*.

(Falsos) documentales e historias verdaderas

En este capítulo abordaremos la antinomia realidad/discurso desde el cine, pues creemos que hacerlo nos ayudará a ver con más claridad lo que sucede en el mundo de la literatura (al menos a nosotras, que procedemos de la filología, nos ayuda). Por otra parte, justifican el proceder así la relación cada vez más estrecha entre ambos medios y la cultura intensamente multimedial en el que vivimos. Tanto en la literatura como en el cine se hace cada vez más acuciante la cuestión de si es posible «relatar la realidad» o, lo que es lo mismo, *reproducir* (iconográfica, verbal, audiovisualmente) esa realidad.

VEMOS DOCUMENTALES

En los últimos quince años asistimos a un éxito sin precedentes del género cinematográfico documental. Prueba —y en parte causa— de ello son una serie de títulos que han obtenido gran éxito no solo de crítica sino también de público, algo que hasta ahora no era habitual: *Bowling for Columbine* (2002) y *Océanos* (2009) son solo dos ejemplos a los que se podrían sumar un número bien nutrido. La categoría correspondiente a «Mejor documental» de los grandes certámenes cinematográficos (incluso los más comerciales, como los Óscar), que antes pasaba bastante desapercibida para el gran público, es ahora seguida con interés y cobertura mediática, y los festivales de cine documental se han multiplicado: citemos, como ejemplo, AmDoc, en EE. UU., Francedoc o Documenta Madrid. Algunos de ellos hacen precisamente del problema de las fronteras entre ficción y no ficción, realidad y relato, su nodo central. Así, el Festival Internacional de Documentários de Brasil lleva por título «É tudo verdade/It's all true», mientras que el festival de Columbia (Missouri) se llama «True/False». En España, la asociación Docma (docma.es), fundada en el 2007, trabaja por la promoción y difusión del género, organizando proyecciones, seminarios, encuentros, etc.

La televisión e Internet no permanecen ajenas a este fenómeno. Dejando a un lado la relación entre formatos televisivos y documental, o el éxito de canales es-

pecializados, en los últimos años vemos que títulos cinematográficos de no ficción se programan en las cadenas principales en *prime time*, algo impensable hace unos años. Desde inicios del milenio, y en paralelo a una cierta sensación de agotamiento en el cine ficcional narrativo, se vienen dando una rehabilitación de la TV como medio y una eclosión del documental como género, y el resultado es que hay incluso series documentales muy valoradas, como *Apocalypse: la deuxième guerre mondiale* (2009), de Daniel Costelle e Isabelle Clarke. De la actual vigencia del género puede dar cuenta la gran repercusión de la reciente y exitosa *Making a murderer* (2015), de Moira Demos y Laura Ricardi (Carrión, 2016). Por lo que respecta a Internet, la visibilidad de los documentales es muy alta, lo que constituye, a la vez, efecto y causa del fenómeno. Se multiplican los sitios web dedicados específicamente al género, y en páginas de contenido más amplio el espacio dedicado a este tipo de cine aumenta y se cuida cada vez más (sirva como ejemplo el apartado «Somos documentales» de la página web de RTVE <<http://www.rtve.es/documentales>>. Se multiplican las listas de mejores documentales, documentales favoritos y documentales que hay que ver antes de morir.

PELÍCULAS VS. DOCUMENTALES Y NOVELAS VS. ¿NOVELAS?

Este creciente interés por la no ficción hace conveniente replantear la relación entre cine y literatura. Durante largo tiempo, a la hora de considerar esta, se ha privilegiado la comparación entre el cine narrativo ficcional y la novela. Otras formas literarias —el teatro, la poesía, el cuento, diversas formas híbridas— pueden establecer interesantes intermediaciones con el cine, y no faltan estudios que así lo demuestran. Pero, en términos generales, se acepta que el cine tal y como lo conocemos, desde Griffith, comparte su planteamiento narrativo con la novela. En este capítulo se abordarán las relaciones de la novela con el discurso fílmico, pero no con la película narrativa ficcional. Si observamos una parte significativa de la novela actual, veremos que el nexo es incluso mayor con el cine documental. Y lo es en varios niveles, comenzando por el planteamiento teórico acerca de la propia distinción entre relato y realidad, entre ficción y no ficción, en el campo de la literatura y en el del cine. Es este un asunto que, como sabemos, preocupa de manera muy intensa a los escritores actuales, y para el que resulta enormemente iluminador observar lo que ocurre en el cine.

Ya la propia terminología que habitualmente empleamos —que nosotras mismas en el párrafo anterior hemos empleado de manera un tanto vaga y cuajada de presuposiciones— muestra cómo tendemos a establecer una correspondencia unívoca entre cine y ficción narrativa, e incluso, más concretamente, entre cine y novela. Hablamos de «películas» o «filmes», vocablos que en puridad se refieren al soporte material

tradicional, no digital, del cine, y que por metonimia denominan todo lo transmitido en ese soporte; ahora bien, en la práctica, *película* y *film* se asocian inmediatamente al largometraje de ficción. En consecuencia, cuando una obra cinematográfica no se ajusta (o parece no ajustarse) a ese patrón ficcional, la distinguimos con el término «documental». Así, en el lenguaje común, «documental» se opone a «película». De este modo, «película» es una denominación genérica, pero también funciona como denominación especializada (narración ficcional), demostrando hasta qué punto, a pesar de experimentalismos e innovaciones, funciona la asimilación del cine a la narración griffithiana y dickensiana.

En los últimos años, justamente coincidiendo con el auge del documental, se advierte que en los círculos especializados el término *documental* va cediendo ante el sintagma de cuño anglosajón «no ficción», en oposición a «ficción», aunque, desde luego, esto no logra desterrar el par «película»/«documental» del lenguaje cotidiano. La situación es un calco de lo que ocurre en literatura, donde también ha llegado la clasificación «ficción»/«no ficción». Con todo, la fuerza que aún tiene el genérico «película» identificado con «ficción» nos habla de una elocuente confusión entre relato y ficción, confusión que opera tanto en el cine como en la escritura.

EL MALESTAR Y LA IMPOSTURA

Ya hablemos de películas y documentales, ya prefiramos otras etiquetas, lo cierto es que nuestros intentos por marcar terminológicamente unos límites, si de algo nos hablan, es de la angustia que genera el hecho cierto de que ficción y no ficción sean indistinguibles *a priori* por su soporte (idéntico) o por sus características formales. Respecto a estas últimas, sí es cierto que convencionalmente asociamos unas a la ficción y otras a la no ficción, pero no es menos cierto que son intercambiables, y que de hecho vienen intercambiándose con efectos artísticos desde hace tiempo, y con especial frecuencia e intensidad en los últimos años. Vale la pena recordar algunos ejemplos: *Toma el dinero y corre* (1969, Woody Allen); *This is Spinal Tap* (1984, Rob Reiner); *En construcción* (2001, José Luis Guerín); *24 hours party people* (2002, Michael Winterbottom); *Distrito 9* (2009, Neill Blomkamp); *Las cajas españolas* (2004, Alberto Porlan); *Noticias de una guerra* (2007, Eterio Ortega); *I'm Still Here* (2010, Cassey Affleck); *Searching for Sugar Man* (2012, Malik Bendjelloul) ... Se podrá argumentar que en algunos casos está muy claro que nos encontramos ante películas de ficción que se valen de recursos retóricos propios del documental (*Toma el dinero y corre*; *Distrito 9*), y en otros, ante documentales que potencian un tipo de narración con elementos más propios del cine de ficción, como la focalización en figuras protagonistas, la carga emocional, el suspense o la inclusión de dramati-

zaciones (que encontramos, por ejemplo, en *Las cajas españolas* o *Noticias de una guerra*).³¹ Sin embargo, por cada caso en que la adscripción a una u otra columna sea clara, será posible citar otro en que no lo sea en absoluto: *24 hours party people*, por ejemplo, podría ser descrito como un falso documental que se vale de actores profesionales ¡para contar algo que es, en esencia, *histórico*, es decir, que perfectamente podría haberse *contado* mediante un documental! Esta misma obra, ¿hubiese sido un documental si la hubieran interpretado los auténticos protagonistas de los eventos reales?; ¿la consideración que demos a la obra pende, entonces, de un hilo tan fino como es la identidad de los actores?; y, en fin, ¿no es un rasgo de honestidad que se nos recuerde la calidad de *historia* (de *relato*) que todo documental, a la postre, tiene, a fin de que no lo confundamos con la realidad? Todos estos ejemplos y los muchos que se podrían añadir apuntan, en suma, a una creciente fluidez entre compartimentos a los que recurrimos precisamente para realizar todo tipo de migraciones, hibridaciones y subversiones.

Pese a ello, es conveniente trazar una línea —que será frecuentemente cruzada— entre: *a*) documentales sobre un tema real, pero con un tratamiento y recursos más generalmente asociados a la ficción, que enfatizan la subjetividad; *b*) películas con las características formales del documental, pero con un contenido *ficcional*. Estos últimos son los llamados *fakes* o *mockumentaries* (el término *mockumentary* se acuñó en los años sesenta en inglés, y se ha adaptado más recientemente en español como *mockumental*). La Universidad de Waikato, en Nueva Zelanda, ha desarrollado el sitio web «Mock-Doc: Mockumentary: reflexivity, satire and a call to play», donde ofrece una amplia definición que incluye todo tipo de «media texts» (cinematográficos, televisivos, radiofónicos o en cualquier formato *online*) que se apropian de la estética del documental con fines ficcionales, y advierte de que se trata de un concepto difuso y abierto. María Luisa Ortega advierte que el concepto de «falso documental» es «tan atractivo para muchos como peligroso en su indiscriminado uso y en su tendencia a contaminar toda discusión» (Ortega, 2005: 13-14). Josetxo Cerdán advierte de la indefinición terminológica que prospera en el ámbito del falso

³¹ Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana aportan un número mayor de ejemplos en los que comprueban la presencia de «recursos narrativos de resonancias ficcionales [...] en los documentales históricos producidos en España en el siglo XXI» (2013: 10), señalando precisamente cómo «su voluntad referencial parece cada vez más diluida en comparación con el peso que adquieren los elementos ficcionales en su estructura narrativa y en el punto de vista elegido para las cuestiones que reflejan» (2013: 11). Para Sánchez y Jerez, esto no significa que todo valga: «El uso de recursos de planificación o puesta en escena sin relación expresa con el mundo histórico y, sobre todo, las menciones a la biografía y a las implicaciones emocionales del documentalista con lo que está narrando no eliminan el requisito de veracidad y la relación de confianza entre este y el espectador» (2013: 10). De nuevo, los recursos ficcionales y la subjetividad evidenciada en estos documentales nos alertan del carácter discursivo y retórico de todo documental (como de todo libro de Historia): del de estos, que lo ponen de relieve, pero también de los que pasan por ser asépticos y objetivos ejemplares de «no ficción».

documental: «Lo cierto es que el abuso de esa terminología identitaria del *vocabulario* del *fake* frente al documental es un cómodo manto bajo el cual se acaban unificando filmes muy diferentes entre sí, películas que esconden, muchas veces, enormes diferencias y, sobre todo, que establecen relaciones con el documental mucho más variadas y complejas de lo que pueda parecer a partir de la luz que sobre ellos pueda arrojar ese conjunto léxico» (Cerdán Los Arcos, 2005: 110). La advertencia de Cerdán es muy pertinente, y en el análisis de obras cinematográficas concretas es sin duda deseable afinar más al definir objetivos, recursos y efectos, pero lo que en este trabajo nos interesa es precisamente el malestar ante el cual respondemos con esta constelación de términos imprecisos.

La expansión de estos términos atestigua no ya la popularización de este tipo de híbridos, sino también la «visibilización» de un concepto que anteriormente no estaba configurado como tal. En otras palabras, cuando se rodaron *El acorazado Potemkin* (1925) o *Tierra sin pan* (1932), ni Eisestein ni Buñuel sabían que estaba haciendo un *mockumental*. Detrás, naturalmente, se encuentra la toma de conciencia de que ficción y no ficción son categorías problemáticas, sobre todo por confundirse habitualmente con las categorías obra (o discurso, o relato) y realidad. La oposición *mockumental*/documental nos habla de la extensión de una sospecha y de la consiguiente ansiedad por certificar cualquier atisbo de seguridad y señalar convenientemente cualquier riesgo... Ansiedad que está plenamente justificada, pues, en efecto, cada vez hay más trasvases, más hibridaciones y más productos cuya clasificación es difícil (y, por eso mismo, se siente como más perentoria).

ANTES DEL MOCKUMENTAL YA HABÍA MOCKUMENTALES

No es este el lugar para hacer una antología histórica del falso documental, algo que además satisface Wikipedia, donde el *mockumental* cuenta con entrada propia (más nutrida en la versión inglesa). Pero sí nos gustaría referirnos a un caso concreto, ejemplar por varias razones, y que suscita interesantes cuestiones: *F for Fake* (1973), de Orson Welles. El director había sido en su juventud precursor del moderno *mockumental* con la emisión radiofónica de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, que siempre aparece citada como referencia paradigmática. Tras su estreno, *F for Fake* obtuvo bastantes críticas negativas y poca comprensión del público general. Lo que ahora nos interesa destacar sobre esta película es que es un documental sobre el fenómeno de la falsificación (artística, literaria, vital) y, rizando el rizo de la coherencia, expone la cuestión de la única manera en que puede hacerlo con autenticidad: mediante un falso documental. La exposición que el Círculo de Bellas Artes dedicó a Welles en abril del 2014 con el título *Proyecto Fake!* confirma la actualidad del film

—que, pese a todo, creemos, no ha sido suficientemente reivindicada ni revisitada a la luz de los derroteros de la literatura actual—. *Fraude* (su título en español)³² aún a reflexión, metarreferencialidad, autobiografismo, autoficción... y se encuentra muy próxima a las actuales aportaciones narrativas españolas: las incursiones del narrador Orson Welles, que podemos identificar con el autor hasta el punto de confundirlos, recuerdan, por ejemplo, al narrador Javier Cercas que interviene en *Soldados de Salamina* (2001) o *El impostor* (2014) y que es, en fin, el auténtico protagonista de ambas. Ya vimos también en el capítulo segundo que el tema de la creación como plagio era espacialmente recurrente en la novela actual.

Viendo *F for Fake*, el espectador avisado reparará en que ningún criterio interno permite discernir lo falso de lo verdadero, pues todo lo que tenemos es una sucesión de fotogramas ordenados, pero no jerarquizados en virtud de un criterio de verdad ni nada parecido. La famosa secuencia en que Welles irrumpe en pantalla y declara «¿Recuerdan? Les prometí que durante una hora les contaría solo la verdad. Esa hora, señores, ha pasado. En los últimos diecisiete minutos he mentado como un loco» hace que la película se gire sobre sí misma como una cinta de Moebius, en una aporía desafiante: porque aunque convengamos en que hay una hora de «verdad» y diecisiete minutos de frenéticas mentiras, lo cierto es que todo —verdad y mentira— forma parte de la película con un mismo estatus, indistinguible, como también forma parte de ella la declaración de Welles.

En España, donde ya la tradición del documental era menos sólida que en otros países, era de esperar que, como María Luisa Ortega señala (2005: 12), los signos renovadores del falso documental fuesen también discretos. Sin embargo, no faltan ejemplos, y el proceso por el que surgen es sumamente interesante. Laura Gómez Vaquero ha estudiado cómo durante la transición democrática el documental experimenta un auge desconocido hasta ese momento, ligado a la necesidad de «reinterpretar un pasado que había sido hiperideologizado» y a la vez crear un discurso documental independiente del NO-DO, que haga al espectador consciente de que ese formato al que se le adjudicaba valor de verdad no tiene en absoluto la capacidad de ofrecer certezas (2005: 21). En ese mismo clima surgen varias creaciones que «pretendían hacer del film un producto que no constituyera un documental debido a las connotaciones que durante la dictadura había alcanzado tal concepto» (2005: 41). Son obras sumamente heterogéneas: poco tienen que ver *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri con *Función de noche* (1981) de Josefina Molina —película para la que se suele emplear la etiqueta *cinéma vérité*, que actúa como comodín—. Y poco tienen en común cualquiera de las dos con los títulos de Basilio Martín Patino, figura

³² En realidad, el título con que se registró y distribuyó en nuestro país es *Quotation Mark: Fraude*, aunque se conoce —y cita— como *Fraude*.

central en el panorama de las indagaciones españolas en las endebles fronteras entre documental y «película».

FALSOS POSITIVOS

Sería imposible trazar ahora siquiera un bosquejo de las causas e implicaciones de este interés por el *fake*, por el *hoax*, por el duplicado... Al margen de la reflexión sobre el carácter *construido* de todo discurso, es evidente que existe una conexión con una identidad débil, próxima al simulacro de Baudrillard o los sujetos vacíos (meros receptores de consumo) de Lipovetsky, o a los frágiles sujetos de la modernidad líquida de Bauman. Lo que nos interesa destacar es que este interés no solo está en las intenciones explorativas de los creadores más *avant garde*, sino que se ha extendido y permea la mirada del público más general. En el 2010, el experimento *fake* de Vicente Luis Mora (Mora, 2010c) fue recibido con interés no exento de polémica por los lectores interesados en los derroteros de la escritura actual, un público más o menos amplio, pero en cualquier caso minoritario; en el 2014 se ofrecía en *prime time* y a un amplio rango de *espectadores* (de tv o de Internet) *Operación Palace*. Este *mockumental* fue un episodio especial del programa *Salvados*, de Jordi Évole, y se emitió en La Sexta el 23 de febrero del 2014. Inspirado en otros *fake* como *Alternative 3* o *Tout ça (ne nous rendra pas la Belgique)* y especialmente en *Operación Luna* (*Opération Lune* o *Darkside of the Moon*, 2002, del franco-tunecino William Karel), el programa de Évole fue más bien una charlotada que carecía por completo de la credibilidad necesaria para cuestionar la historia en torno al 23F. Pero al margen de su calidad, pone en evidencia una sensibilidad ávida de este tipo de experimentos/productos que siempre nos hablan de una sospecha, no ya hacia la versión oficial, sino hacia la posibilidad de conocimiento que no sea «versión». En este mismo contexto hay que entender la fascinación popular por los casos del Pequeño Nicolás, el intérprete de signos del funeral de Mandela o Anna Allen, que desde luego no son los primeros impostores de la historia. Es más: estos casos (el del Pequeño Nicolás, fundamentalmente) han suscitado un interés retroactivo por impostores de todo tiempo y lugar, tal y como prueban el gran número de artículos y entradas sobre este tema publicadas en Internet a raíz del escándalo del joven arribista. La práctica coincidencia de este caso (octubre del 2014) con la aparición en las librerías de *El impostor* de Javier Cercas (noviembre del 2014) tuvo, en este sentido, un doble efecto: si, por una parte, confirmaba la plena actualidad de uno de los asuntos centrales de la novela, por otra, relativizaba un poco el impacto de las supercherías del impostor Enric Marco. Curiosamente, ambos casos, el de Enric Marco y el de Francisco Nicolás Gómez Iglesias, han sido objeto de una lectura política. El primero le sirve a Cercas para polemizar

en torno a la oposición memoria/historia; el segundo fue erigido en diversos debates televisivos como paradigma de la corrupción radical de un sistema político. Incluso nuestra mirada sobre la literatura clásica acusa esta fascinación por la falsificación: es muy notable la vitalidad que en las últimas décadas goza el estudio del *Quijote* de Avellaneda, un caso de atribución limítrofe con el *fake*, y Rosa Navarro Durán ha publicado un sugerente trabajo sobre *Curial e Güelfa* en que da sólidos argumentos a favor de que la novela medieval, texto fundamental de la literatura catalana, sea en realidad una falsificación de Milà i Fontanals (Navarro Durán, 2013).

El molde discursivo del documental, identificado con la realidad y con la verdad, da cada vez más abundantes muestras de ser permeable a la ficción. La consecuencia es que la ficción, en tanto que «presentada» como verdad, pasa a ser «falsedad» cuando se descubre el juego, o la superchería. Esto, que en muchos casos puede valorarse como estimulante juego, audaz exploración, etc., en otros casos —sobre todo cuando hay implicaciones políticas de por medio— despierta indignación y polémicas: véase el caso del mockumental televisivo *Ukip: The First 100 Days*, sobre una supuesta victoria electoral del partido Ukip, que Channel 4 emitió en el Reino Unido el 16 de febrero del 2015, y por el que la cadena recibió numerosas acusaciones de manipulación, falta de ética, etc.

LA MANO QUE EMPUÑA LA CÁMARA, LA MANO QUE ESCRIBE EL TEXTO

Si interpretamos esta vitalidad del mockumental como prueba de una fuerte toma de conciencia de que el discurso *no* es la realidad, y de que no hay discursos que certifiquen una privilegiada cercanía (menos aún identidad) con la realidad, ¿cómo interpretar la presencia aún más intensa de la autorreferencialidad y metarreferencialidad, tanto en el cine³³ como en la literatura? A nuestro entender, de la misma manera. En principio, uno y otro pueden parecer fenómenos opuestos, si consideramos que nada puede haber menos *fake*, o más real, que el sujeto. Pero no anda ya el sujeto como para ser garantía de nada. Más bien, su inclusión en los discursos, merced a la autorreferencialidad, le confirman a él mismo como entidad discursiva. No se trata ya de admitir que la implicación personal del narrador, o del director, inevitables, dan al traste con toda pretensión de objetivismo, sino de mostrar que la propia identidad del sujeto que firma (la película, el libro) es una construcción discursiva.

Raymond Depardon filma en 1982 *San Clemente*, un documental sobre el manicomio de Venecia, y permite que los internos se dirijan al hombre detrás de la cámara.

³³ Acerca de la autorreferencialidad en el cine, y más concretamente de las distintas posibilidades de un cine autobiográfico, véase el reciente e iluminador trabajo de Pérez Bowie (2015).

En *Los espigadores y la espigadora* (2000) Agnes Varda graba su propia mano encuadrando la imagen, para recordarnos que lo que vemos es un fragmento de realidad, visto, seleccionado y editado por ella y su cámara. En ambos casos, la decisión de los directores rompe la ilusión de objetivismo que en principio produce el documental, y esto es algo que obedece al deseo de mostrar con toda honestidad al espectador que lo que ve no es la realidad, sino el relato que lleva a cabo ese hombre detrás de la cámara a quien no vemos. En rigor, sería mejor hablar de *deferencia* que de *honestidad*, pues la consciencia de que lo que vemos es una imagen y no la realidad (no una pipa, siguiendo a Magritte, y a Foucault con él) es responsabilidad del espectador. Naturalmente, no faltan los espectadores que lo olvidan, como no faltaban en tiempos de Cervantes los que leían los libros —de Historia o de caballerías, tanto da— olvidando que unos y otros eran fuentes escritas —compuestas— por un artífice. En esencia, lo mismo hace Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), que no trata sobre cómo Rafael Sánchez Mazas escapó de su fusilamiento, sino sobre cómo Javier Cercas cuenta lo que llega a saber acerca de aquel hecho del pasado, inaprensible ya como tal.

Por este motivo fracasa, a nuestro juicio, la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* llevada a cabo por David Trueba. La película se presenta como una ficción, una «película» sin ninguna dimensión metarreferencial. Puede ser una buena película, pero no es una adaptación fiel al espíritu de la novela, pues la dimensión autoficcional, auténtica clave del libro, desaparece por completo. Una auténtica adaptación tendría que haberse planteado como un auténtico documental, con un director que filmase su propia investigación en pos del anónimo soldado que salva de la muerte a Sánchez Mazas. En ese sentido, se aproxima más a la novela de Cercas una película como *Searching for Sugarman* (Malik Bendjelloul, 2012), o incluso *Carmina o revienta* (Paco León, 2012), que, por cierto, concluye con una cita de Tom Clancy sumamente elocuente: «¿La diferencia entre realidad y ficción? La ficción tiene mayor sentido».

Sería sumamente interesante detenernos a comparar *24 hour party people* (2002), de Michael Winterbottom, con *Las cajas españolas* (2004), de Alberto Porlan. La primera relata la movida de *Madchester* en los años ochenta, sirviéndose de actores, pero haciéndoles dirigirse a la cámara como si de un documental se tratase. De este modo, lo que hace es recordarnos que contar la realidad es suplantar (con actores) algo (la realidad) sobre cuya existencia no tenemos más prueba que nuestros sentidos. Porlan, por su parte, en *Las cajas españolas*, narra la salvación del tesoro artístico nacional durante el cerco de Madrid en la guerra civil española, mezclando imágenes de archivo con imágenes rodadas ex profeso, pero en blanco y negro y con un tratamiento de la imagen que difumina las diferencias entre los materiales de época y los actuales. En *24 hours party people*, los recursos del documental se emplean para crear una película sobre hechos reales que a todas luces es una película de ficción; en *Las cajas españolas*,

los recursos del documental se emplean para una película sobre hechos reales cuyo estatuto de película de ficción no está tan claro en absoluto. En ninguno de los dos casos tenemos una experiencia directa de la realidad: ni de la movida de *Madchester* en los ochenta, ni de la salvación del tesoro artístico nacional en la guerra civil. Lo único que tenemos es un discurso creado por un sujeto. Nunca hay objetividad porque no hay objeto, solo un sujeto mental que crea un discurso y lo emite para un espectador: en el mejor de los casos, recordándole su participación decisiva en el *simulacro* de realidad que tiene ante sus ojos; en el peor de los casos, tratándole de hacer creer que lo que ve es la realidad (naturalmente, siempre hay quien está dispuesto a creerlo, a olvidar de buen grado, como Alonso Quijano, la distancia entre la literatura y la vida). Ahora bien, ¿hay temas «especiales» —la guerra civil española, el Holocausto— que legitiman la creación de discursos cuya naturaleza construida, retórica, subjetiva, se omite y disimula con tal de que no estorbe al mensaje? No ponemos en duda que hay hechos ante los que no caben ambigüedades a la hora de tomar una postura moral. Pero —tal y como ya quedó apuntado en el capítulo cuarto— sí queremos llamar la atención sobre el peligro que entraña considerar que esos hechos justifican olvidar que todo texto, todo discurso, es un reflejo, un simulacro, de la realidad.

El desierto de lo real, todo incluido

CASTILLA RELOADED

En España, la crisis de la modernidad —del sujeto, de la razón, del historicismo— se asocia a las discusiones en torno a la noción de hispanidad y al Desastre del 98. En ese contexto cobra singular importancia la «invención» de un territorio literario como Castilla. Con posterioridad, una parte importante de la narrativa de posguerra se vinculará a los relatos noventayochistas sobre un territorio predominantemente rural, anclado en la tradición, donde las características físicas, orográficas y climáticas moldean en un sentido positivista a los individuos. Si acudimos al ejemplo insoslayable de Miguel Delibes, comprobaremos que no toda su obra se inscribe en esta tradición, pero lo cierto es que algunos de sus títulos más recordados sí lo hacen: sirvan como ejemplos *El camino* (1950), *Las ratas* (1962), *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964) o *El disputado voto del señor Cayo* (1978), obras muy diferentes entre sí, y sin embargo coincidentes todas en la representación de un espacio rural en decadencia, pero al que sus habitantes mantienen aún, voluntariamente o no, un apego que los cincela. Afirmaba Umbral que el reto de Delibes fue «desnoventayochizar» Castilla; más recientemente, Javier Cercas («El mérito de Delibes») respondía que la grandeza del escritor estriba, precisamente, en su fracaso ante ese reto. Y ciertamente, aunque sea para negarlo o matizarlo, la literatura de Delibes remite en gran medida al imaginario forjado a comienzos del siglo xx, y en ese sentido lo perpetúa. Pasado el ecuador del siglo xx se acelera en toda España el proceso de éxodo de los pueblos a las ciudades; la propia obra de Delibes lo refleja, por ejemplo, en *Diario de un cazador* (1955). No es raro, por ello, que desde los años setenta hasta hace bien poco, la novela rural se fuese haciendo cada vez más escasa, hasta resultar prácticamente inexistente, y que los pocos ejemplos citables trasluciesen una clara voluntad de aislamiento respecto de las tendencias dominantes en la narrativa actual.

Esta evolución desde el territorio en que el paisaje era el cielo hasta uno en el que el cielo es un fondo creado con *photoshop* para que destaque mejor el *skyline* no es únicamente el paso de una cultura rural a una urbana, si bien es este el principal de

los procesos que ha determinado el cambio. Se acompaña de un vaciado de la carga cultural y emocional que siglos de cultura depositaron en los lugares. Este vaciado, que en algunos casos viene a ser una desacralización, se debe a la mutabilidad: a la facilidad con que ellos mismos cambian, se transforman, y a la facilidad con la que nosotros los cambiamos a ellos, unos por otros, con rápidos desplazamientos que ya no implican, como hace décadas, un cambio trascendente en los sentimientos del hombre (la mirada nostálgica del Mochuelo que dejaba atrás el pueblo de su infancia para ir a la ciudad).

José Luis Pardo ha sintetizado este proceso en la oposición lugares/espacios. En un ensayo titulado «Estética y nihilismo. Sobre la falta de lugares», Pardo advierte cómo los lugares están desapareciendo a marchas forzadas, desplazados (es curioso emplear precisamente este verbo) por los espacios. La diferencia entre los primeros y los segundos la cifra Pardo en la habitabilidad, la capacidad de suscitar el establecimiento de unos vínculos naturales y emocionales, la humanidad, en definitiva: los lugares son «extensiones habitables, definidas y delimitadas, únicas en las que los hombres pueden nacer, vivir y morir como hombres» (2010: 19); los espacios carecen de ese componente de humanidad, se definen por su entidad física y esta les basta para existir como tales (no están marcados por la presencia del hombre —al menos, del hombre individualizado—, ni su apariencia trasluce los lazos culturales y emocionales de una comunidad humana).

Lo cierto es que desde hace décadas un número cada vez más numeroso de seres humanos pasa gran parte de su tiempo en los espacios. Si aceptamos las apreciaciones de Pardo anteriormente expuestas, tendremos que reconocer al menos dos consecuencias: una, que la manera de nacer, vivir y morir se ha debido ver afectada por ello; otra, que comienza a ser posible detectar en los espacios ciertas marcas culturales y emocionales o, al menos, intentos y simulacros de marcas. Más adelante volveremos sobre ello.

Pero, contra lo que quizá podríamos esperar, Pardo no lamenta una Arcadia local idealizada, que quizá nunca fue tan hermosa como en nuestras nostálgicas fantasías. Él mismo advierte que la oposición entre la autenticidad natural de los lugares y la artificiosidad construida de los espacios es maniquea, habida cuenta del «carácter artificial, construido y convencional de todo lugar cultural, histórico y geográfico» (2010: 27). No solo los espacios —aeropuertos, centros comerciales, parques temáticos— son construcciones, también los lugares lo son —el pueblito de adobe, la plaza de nuestra infancia donde los colores parecían más vívidos:

La formación de lugares —históricos, geográficos, culturales— es siempre algo derivado y no originario, el resultado de una negociación, de un acuerdo, de una relación de fuerzas o de un enfrentamiento violento, nunca un producto espontáneo de la naturaleza