



TESE DE DOUTORAMENTO

**LA NOVELA, POR SÍ MISMA.
EL REPERTORIO METALITERARIO
Y METAFICCIONAL EN LA
NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO
XXI (2000-2010).
ESTUDIO Y ANTOLOGÍA**

Asdo.:
Carlos Lens San Martín

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DA LITERATURA
E LINGÜÍSTICA XERAL

PROGRAMA 2124-07-2 (RD 778/1998)

TEORÍA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015



*A Tristán, Nemo y Max, por su paciencia.
A Antonio y Leticia, por su insistencia.*





LA NOVELA, POR SÍ MISMA.
EL REPERTORIO METALITERARIO Y METAFICCIONAL EN LA NARRATIVA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI (2000-2010). ESTUDIO Y ANTOLOGÍA

RESUMEN

Este trabajo surge como un intento de comprobar la vigencia del fenómeno *meta* en el siglo XXI toda vez que el período posmoderno que, según ciertos autores, lo amparaba ha ido perdiendo fuerza, al menos como corriente predominante y reconocida como tal por los diferentes agentes culturales. Así, una vez delimitada la frontera entre lo metaliterario y lo metaficcional, se analiza una antología de obras metaliterarias y metaficcionales de la primera década del siglo XXI, que nos sirve a su vez para ejemplificar las diferentes técnicas metaficcionales, así como para comprobar cómo las obras literarias han sido capaces de acoger en sus tramas todos los matices de eso que se ha dado en llamar el 'hecho literario'.

PALABRAS CLAVE

metaficción, metaliteratura, nueva narrativa española, novela posmoderna, autoficción

RESUMO

Este traballo surge como un intento de comprobar a vixencia do fenómeno *meta* no século XXI toda vez que o período posmoderno que, para certos autores, o amparaba foi perdendo forza, alomenos como corrente predominante e recoñecida como tal polos diferentes axentes culturais. Así, unha vez delimitada a fronteira entre o metaliterario e o metaficcional, analízase unha antoloxía de obras metaliterarias e metaficcionais da primeira década do século XXI, que nos serve asimesmo para exemplificar as diferentes técnicas metaficcionais, así como para comprobar como as obras literarias son capaces de acoller nas súas tramas todos os matices diso que se deu en chamar o 'feito literario'.

PALABRAS CHAVE

metaficción, metaliteratura, nova narrativa española, novela posmoderna, autoficción

SUMMARY

This research emerges as an attempt to check the validity of the self-fiction phenomenon in the XXI century since the postmodern period which harboured it, according to some authors, has been losing strength at least as mainstream and recognized as such by the different cultural agents. Thus, once the borderline between metaliterary and metafictional has been set, an anthology of metaliterary works and metafictional of the first decade of the century is analysed, anthology that helps us to illustrate the different meta-fictional techniques discussed, as well as checking how literary works have been able to welcome into their plots every nuance of what has been called the 'literary fact'.

KEYWORDS

metafiction, metaliterature, new spanish fiction, postmodern fiction, self-fiction



ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	11
2 LA NARRACIÓN METALITERARIA.....	39
2.1 EL PROCESO DE CREACIÓN.....	39
2.1.1 La formación del escritor	39
2.1.1.1 El taller de escritura creativa.....	39
2.1.1.2 El consejo del escritor consagrado.....	40
2.1.2 El oficio de escritor.....	41
2.1.2.1 Tipos de escritores.....	43
2.1.2.2 Las motivaciones del escritor.....	45
2.1.3 El mundo literario	47
2.1.3.1 Las relaciones entre los escritores.....	47
2.1.3.2 El congreso de escritores	52
2.1.3.3 La feria del libro.....	53
2.1.4 Condiciones generales del proceso de creación.....	54
2.1.4.1 La soledad, el horario, la inspiración.....	55
2.1.4.2 El método de escritura.....	58
2.1.4.3 La fase de documentación.....	59
2.1.4.4 El título.....	61
2.1.4.5 El inicio del proceso.....	62
2.1.4.6 El inicio del relato.....	63
2.1.4.7 El punto de vista.....	65
2.1.4.8 Los personajes.....	66
2.1.4.9 La estructura.....	69
2.1.4.10 El desarrollo.....	70
2.1.4.11 La duración del proceso.....	71
2.1.4.12 La extensión del relato.....	72
2.1.4.13 El idioma.....	73
2.1.4.14 La influencia del entorno.....	75
2.1.4.15 Mostrar el trabajo.....	78
2.1.4.16 La fase de corrección.....	80
2.1.4.17 El final del proceso.....	81
2.1.4.18 El final del relato.....	82
2.1.4.19 El arrepentimiento.....	84
2.1.4.20 La siguiente novela.....	87
2.1.5 La cuestión de la autoría.....	88
2.1.5.1 La escritura por encargo.....	88
2.1.5.2 El plagio.....	90
2.1.5.3 El autor fantasma.....	92
2.1.5.4 La firma con seudónimo.....	93
2.1.5.5 El anonimato.....	95
2.1.5.6 La creación colectiva.....	95
2.2 LA MEDIACIÓN.....	98
2.2.1 El agente literario.....	98
2.2.2 El mundo de la edición.....	99
2.2.2.1 La empresa editorial.....	99
2.2.2.2 La labor editorial.....	102
2.2.2.3 La recepción de manuscritos.....	103

2.2.2.4	Los lectores profesionales.....	104
2.2.2.5	Los asesores literarios.....	105
2.2.2.6	Los correctores	106
2.2.2.7	El rechazo de manuscritos.....	106
2.2.2.8	Los contactos en el mundo editorial.....	108
2.2.2.9	El trato entre el editor y el escritor	110
2.2.2.10	Las condiciones del contrato.....	114
2.2.2.11	Los derechos de autor.....	115
2.2.2.12	Las condiciones materiales de la publicación.....	117
2.2.2.13	Las autoediciones.....	121
2.2.2.14	Los actos promocionales.....	123
2.2.2.15	Los premios editoriales	127
2.2.2.16	Las reediciones.....	130
2.2.2.17	Los nuevos formatos editoriales.....	131
2.2.3	La mediación de la prensa	132
2.2.3.1	Las entrevistas a escritores.....	132
2.2.3.2	Las revistas literarias	135
2.2.4	La traducción	137
2.3	EL CONTEXTO.....	141
2.3.1	El fenómeno literario.....	141
2.3.1.1	Literatura y periodismo	142
2.3.1.2	La literatura femenina.....	143
2.3.1.3	La literatura infanto-juvenil.....	144
2.3.1.4	Otros géneros literarios: el teatro y la poesía.....	145
2.3.1.5	Poesía y novela.....	148
2.3.1.6	Teoría de la literatura	149
2.3.2	La narrativa.....	151
2.3.2.1	El cuento	151
2.3.2.2	Cuento y novela	152
2.3.2.3	La novela.....	153
2.3.2.4	La muerte de la novela.....	155
2.3.2.5	La novela española y la novela latinoamericana	156
2.3.3	La posmodernidad.....	157
2.3.3.1	La modernidad y la posmodernidad.....	158
2.3.3.2	La posmodernidad: características de la narrativa posmoderna.....	158
2.3.3.3	La indefinición genérica.....	159
2.3.3.4	La recuperación de la literatura de género.....	160
2.3.3.5	El cuestionamiento de la figura de autoridad.....	164
2.3.3.5.1	<i>El manuscrito encontrado.....</i>	<i>165</i>
2.3.3.6	La intertextualidad.....	165
2.3.3.6.1	<i>La autointertextualidad</i>	<i>166</i>
2.3.3.6.2	<i>Ejemplos de intertextualidad.....</i>	<i>168</i>
2.3.3.7	El juego entre la realidad y la ficción.....	175
2.3.3.7.1	<i>La mezcla de personajes reales e inventados.....</i>	<i>181</i>
2.3.3.7.2	<i>El autor real citado como personaje.....</i>	<i>183</i>
2.3.3.7.3	<i>Los escritores reales como personajes de ficción</i>	<i>184</i>
2.3.3.7.4	<i>Los escritores reales mencionados.....</i>	<i>187</i>
2.3.3.7.5	<i>Los géneros híbridos: memorias, autobiografía, diario personal...</i>	

.....	198
2.4 LA RECEPCIÓN DE LA OBRA.....	206
2.4.1 El fenómeno de la lectura.....	206
2.4.1.1 La figura del lector para el escritor	208
2.4.1.2 La elección de las lecturas	210
2.4.1.3 El canon literario.....	211
2.4.1.4 La censura	213
2.4.1.5 Las librerías	215
2.4.1.6 La bibliofilia	217
2.4.1.7 Las bibliotecas	219
2.4.2 El mundo académico	222
2.4.2.1 La educación secundaria.....	222
2.4.2.2 La universidad.....	223
2.4.2.3 La Real Academia Española de la Lengua.....	228
2.4.2.4 La crítica académica.....	230
2.4.3 El éxito	236
2.4.3.1 El escritor en las librerías	240
2.4.3.2 Los fans	242
2.4.3.3 El best seller	243
2.4.3.4 Los premios literarios	246
2.4.3.5 El Premio Nobel	249
2.4.3.6 Los homenajes.....	251
2.4.3.7 El fracaso	252
3 LA NARRACIÓN METAFICCIONAL.....	257
3.1 LA METAFICCIÓN DISCURSIVA	257
3.1.1 La narración autorreflexiva (autorreferencia a la creación de la obra).....	257
3.1.1.1 Los comentarios de un segundo autor (epanortosis).....	261
3.1.2 Autorreferencia en las figuras de enunciación.....	267
3.1.2.1 La invocación al lector (autorreferencia en la recepción de la obra).....	270
3.2 LA METAFICCIÓN DIEGÉTICA.....	271
3.2.1 La metaficción metaléptica.....	272
3.2.1.1 La metalepsis del autor.....	281
3.2.2 La mise en abyme	283
3.2.2.1 Las autorreferencias textuales: paginación y título (reduplicación simple)..	284
3.2.2.2 La metaficción aporética.....	285
3.2.3 Los personajes autoconscientes (anagnórisis metaficcional).....	291
4 CONCLUSIONES.....	299
5 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA / ANTOLOGÍA.....	305
6 BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	315



1 INTRODUCCIÓN

Presentación

Tras treinta años de estudios sobre la cuestión *meta*, que han incluido desde los posicionamientos teóricos hasta su aplicación práctica en obras concretas pertenecientes a diferentes sistemas literarios, todavía parece aventurado afirmar que exista unanimidad a la hora de caracterizar ejemplos literarios próximos pero no idénticos. Este trabajo surge como un intento de comprobar la vigencia del fenómeno *meta* en el siglo XXI toda vez que el período posmoderno que, según ciertos autores, lo amparaba ha ido perdiendo fuerza, al menos como corriente predominante y reconocida como tal por los diferentes agentes culturales, creadores, mediadores y lectores¹:

¿cómo hacer justicia al arte nacido del nuevo milenio? ¿Cómo articular, cómo definir esta edad que nace de las cenizas de la era postmoderna? Más allá de la copulación horribilísima de prefijos, hablar de post-postmodernismo o de post-postmodernidad es complicado por varias y obvias razones.²

En primer lugar, tras observar que en los primeros años del siglo XXI se publicaba un conjunto importante de obras que se presentaban genéricamente como metaliterarias, decidimos comprobar si todas ellas merecían tal calificativo o si, más concretamente, podían algunas de ellas ser consideradas propiamente metaficcionales. Para ello, seguimos las pautas marcadas, desde sus primeros trabajos, por especialistas como Domingo Ródenas de Moya³ o Antonio Gil González⁴ en su idea de distinguir entre metaliteratura y metaficción.

Como fecha inicial del corpus antológico, hemos escogido el año 2000 ya que de este modo continuamos directamente el período estudiado por Francisco G. Orejas en su libro *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, al que nos referiremos posteriormente; en cuanto a la fecha que pondría fin a la antología, después de ciertas dudas sobre la pertinencia de marcar un límite o por el contrario dejarlo abierto para analizar cómo evoluciona el fenómeno *meta*, hemos optado por concluir nuestro análisis en 2010 por razones de índole práctica. En líneas generales, comprobamos en esta primera década del siglo que los experimentos metaficcionales han ido volviéndose recurrentes en ciertos autores y han ido siendo recibidos cada vez con mayor facilidad por parte del público cultivado; ello ha provocado que en este inicio de siglo XXI lo *meta* (en todas sus variantes)

¹ Como propuesta de nueva nomenclatura podría citarse a Rosa María Rodríguez Magda (2004), *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos.

² Scharm, Heike (2012), “Teoría y práctica. Nuevos hispanismos para la edad de síntesis”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (p.149)

³ Ródenas de Moya, Domingo (1997), *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Barcelona: Universidad [Microforma].

⁴ Gil González, Antonio J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Universidad.

se haya incorporado al gusto literario del gran público, no sólo del más preparado intelectualmente. Así detectamos otrora arriesgados juegos metaficcionales en obras destinadas a convertirse en *best sellers* creadas dentro del campo de gran producción, siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu⁵.

Este período de eclosión metaliteraria, que seguiría a un momento de afianzamiento (en los tres últimos decenios del mismo siglo), no parece acabarse con la década, sino que incluso observamos que las nuevas tendencias narrativas, más interesadas por el hermanamiento con otras artes audiovisuales que por la sobreexplotación de las referencias puramente literarias, todavía emplean técnicas propiamente *meta*, como la cita o apropiación de obras preexistentes, técnicas a las cuales dedican tanto Vicente Luis Mora⁶ como Antonio Gil⁷ sendos artículos en el *dossier* sobre metaficción del Boletín Hispánico Helvético, del que hablaremos posteriormente.

La intención inicial, como ya se ha dicho, era observar detenidamente el corpus y determinar con las obras en él incluidas las líneas metaficcionales vigentes en este período histórico; sin embargo, ha sido necesario establecer desde el inicio una diferencia clara entre dos términos que a menudo se han empleado sin excesivo cuidado como sinónimos: la metaliteratura y la metaficción. Una vez establecida dicha diferencia podremos continuar el análisis atendiendo a sus variantes temáticas; para los diversos procedimientos metaficcionales serán relevantes los trabajos de Domingo Ródenas y de Antonio Gil⁸ pero, para las cuestiones metaliterarias, ha sido necesario recurrir a aspectos temáticos y argumentales. Precisamente, analizando este apartado metaliterario, entendido como el conjunto de referencias a la propia literatura en sentido amplio, hemos topado con lo que se ha convertido en la principal hipótesis de trabajo: ¿es posible dibujar un panorama del sistema literario español, o expresado más exactamente, del sistema literario en lengua española, atendiendo únicamente a lo que los propios creadores incluyen en sus textos literarios no ensayísticos?

Sabíamos que algunos fragmentos referenciales en la larga tradición de la narrativa española apuntaban a la labor creativa, que se convierte en narración autorreflexiva cuando afecta a la propia obra que estamos leyendo, pero las novelas y relatos publicados en estos últimos años han logrado incluir todos los agentes que intervienen en el proceso que se ha dado en llamar *fenómeno literario*; por lo tanto, considerando éste como un acto comunicativo, vemos que se habla tanto del proceso de emisión, la creación de la obra, como del de recepción, su lectura, pero otorgando cada vez más importancia a los agentes que intervienen en ambos procesos y al contexto en que se inscriben. Sin corresponderse

⁵ Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil (con traducción al gallego de Carlos Pérez Varela en 2004, Ames: Laiovento) [vid. reseña a dicha obra en Villanueva, Darío (1993), "La nueva sociología literaria (sobre *Les règles de l'art*, de Pierre Bourdieu), en *Saber leer*, n° 66, 1993 (pp.4-5)]

⁶ Mora, Vicente Luis (2011), "El MetaRemake: Lecturas transatlánticas y transmedia de Borges", en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.259-278)

⁷ Gil González, Antonio J. (2011), "Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora con la postnovela española" en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.241-257)

⁸ Gil González, Antonio J. (2005), "Variaciones sobre el relato y la ficción" en Gil González, A. J. (coord.) *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, 208 (pp.9-28)

exactamente con esta estructura cuádruple, ha sido relevante el descubrimiento de la tetralogía ensayística de Javier Aparicio Maydeu, quien incide no sólo en la importancia de la obra misma, sino también en las condiciones de creación, el contexto en que se produce, y la interacción con otras disciplinas artísticas⁹.

Nos hallamos por tanto ante un momento literario inédito, puesto que la narrativa que se crea en estos días es capaz, en su conjunto, de hablar de sí misma como sistema literario, convirtiéndose en autorreferencial en un sentido amplio; es por tanto un período que postula una imagen de sí mismo sin necesitar que el paso del tiempo y los historiadores lo construyan o reconstruyan retrospectivamente¹⁰. Veremos cómo, únicamente leyendo los textos, podemos ver reflejadas todas las vicisitudes que afectan al creador ante su obra y al lector que la recibe, pero sobre todo se desvelarán todos los mediadores que intervienen en el proceso, desde los agentes literarios, los editores, los periodistas, los académicos,... hasta los demás escritores. En lo que concierne al contexto, observaremos cómo entienden los escritores el período posmoderno en el que muchos de ellos empiezan a crear sin saber a ciencia cierta si continúan en él, y compararemos los procedimientos posmodernos que ellos contemplan con los que los teóricos han establecido para ese período; asimismo, nos serviremos de lo que los propios literatos consideran metaliteratura, metaficción o autoficción para intentar consolidar nuestra posición terminológica y teórica.

Al utilizar los textos literarios para establecer nuestra hipótesis y la estructura general de su desarrollo, ellos mismos nos han marcado el tratamiento cronológico; como hemos dicho, los escritores incluyen en sus obras comentarios sobre los diferentes movimientos, estilos o modas literarias al tiempo que se producen o con mirada retrospectiva. Sin embargo, desde hace algunos años se está produciendo un cambio en la narrativa española, cada vez menos pura y más abierta a la interacción con otras literaturas y con otros medios audiovisuales; el editor y crítico Constantino Bértolo afirma que el cambio se está produciendo en la propia estructura del sistema, especialmente en el apartado de los mediadores, como refleja en su ensayo *La cena de los notables*, “determinados puntos de partida de los textos: la literatura como palabra publicada, [...] la edición como sistema de legitimación [...] o la crítica como actividad dependiente de los medios de comunicación de propiedad privada, están siendo hoy cuestionados por la aparición, en la esfera cultural y social, de ese nuevo modo de expresión y relación social que Internet y lo digital representan”¹¹. Para otros especialistas, los cambios provienen de la propia concepción de la obra, que deja de ser estrictamente narrativa o literaria para convertirse en un híbrido de códigos interrelacionados; como dice Antonio Gil en su análisis de la cuestión,

[e]n el contexto de la llamada, una vez más en los últimos años, nueva narrativa española, en la protohistoria de los que, algún día, será nuestra *postnovela* multimedia futura, cada vez más textos narrativos parecen querer

⁹ *vid.* en Bibliografía general Aparicio Maydeu (2008, 2011, 2013, 2015)

¹⁰ Parece confirmarse la afirmación de Roland Barthes, según la cual “la literatura está *toujours en avance sur tout* –esto es, siempre lleva la delantera, también en la ciencia- (Barthes 2002: 167) [Ette, Ottmar (2012), “*Mobile mappings* y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de un poética del movimiento para el hispanismo”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (p.30)]

¹¹ Bértolo, Constantino (2008), *La cena de los notables*, Cáceres: Periférica (pp.13-14)

hacerse permeables a los lenguajes y medios dominantes, desde el periodístico o el publicitario [...], el de internet [...], la televisión [...], pero también a otros géneros, como la poesía o el ensayo, e incluso el ensayo académico [...]¹²

Esta nueva concepción de la literatura (*afterpop*, mutante, *pangeica*¹³, postnovela¹⁴,...), que protagoniza en estos años el debate teórico, ha encontrado rápidamente su tematización literaria en la obra de sus contemporáneos, apoyando nuestra idea de interrumpir nuestra antología en 2010. Así, los cambios propuestos por autores destacados por Antonio Gil como representativos de esta nueva forma de crear (Gabi Martínez, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Juan Francisco Ferré o Vicente Luis Mora), nos servirán como frontera para delimitar nuestro período: un período eminentemente recursivo y autoexplicativo en el que se detectan rasgos propios de la posmodernidad, técnicas y procedimientos metaliterarios y metaficcionales, así como la nueva forma híbrida de narrar, pero en el que al mismo tiempo dichos rasgos, técnicas y procedimientos aparecen tematizados en los textos literarios.

El hito literario que nos hace cerrar el catálogo con la primera década del siglo XXI es *Mutatis Mutandis*, de Javier García Rodríguez¹⁵, que para Antonio Gil, como dijo en un coloquio con el autor y con otros autores de la nueva corriente (Jorge Carrión, Germán Sierra y Juan Francisco Ferré)¹⁶, supondría para la literatura mutante lo que supuso el *Quijote* para la novela de caballerías. En esta pequeña obra encontramos multitud de referencias satíricas a autores antologados aquí, pero al mismo tiempo una revisión paródica y crítica de los estudios universitarios, necesitados de adaptarse a una nueva concepción de la literatura: “Al Mora este lo venden como creador y crítico. Y se apoyan en citas de Raymond Chandler. He leído el *Circular-07* y yo también tengo una cita de Chandler para esa obra: “Es el cadáver de un libro, al que le ha hecho la autopsia un ladrón de cementerios borracho y lo ha vuelto a coser un marinero con *delirium tremens*”¹⁷ / “He leído que Fernández Mallo ha publicado algunos artículos en la revista *Quimera*. Yo ya sabía que esta revista existía (la leí de estudiante, cuando quería ser escritor), pero al dedicarse a la literatura actual, ahora es vade retro para mí [...]¹⁸”.

En otros pasajes de tono más serio se diría que, más que un texto literario, nos enfrentamos a una reseña crítica que analiza uno de los ejemplos de la nueva forma de narrar:

Cero absoluto es una experiencia [...] de escritura poco usual en la literatura española de nuestros días. Una experiencia que nos pone sobre aviso de otros caminos narrativos menos transitados pero tremendamente productivos: Ferré,

¹² Gil González, Antonio J. (2011), *op. cit.* (pp.241-242)

¹³ Para intentar comprender el debate terminológico, *vid.* Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds.), (2014), *Nueva narrativa española*, Barcelona: Red Ediciones, especialmente la introducción de Marco Kunz (pp.11-32)

¹⁴ Sobre este término, *vid.* Gil González (2012), “Hacia una postnovela postnacional”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert y Villanueva (2011), “Novela y postliteratura”, en *La Página* nº 93-94, 2011 (pp.179-190)

¹⁵ GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2009), *Mutatis Mutandis*, Zaragoza: Eclipsados.

¹⁶ “Primera jornada de estudio sobre nuevas narrativas: (Meta)crítica ficcional y (meta)ficción crítica”. Universidad de Santiago de Compostela, 22 de abril de 2013.

¹⁷ *Ibid.* (p.36)

¹⁸ *Ibid.* (p.27)

Mora, Fernández Porta, Sierra, Cantavella, Calvo (o algunos de los recogidos en la reciente colección *Nuevas maneras de contar un cuento*). Convencido de que la forma es una manera de abrir el texto a mayores densidades simbólicas y semánticas, Javier Fernández ofrece en *Cero absoluto* no solo una variada gama de posibilidades formales, sino la integración de estas en un proyecto literario, significativo, que interpela al lector en niveles hermenéuticos muy poco cómodos, que le obliga a transitar por dispares enciclopedias exegeticas: la superposición de géneros, la propia disposición tipográfica, la narración fragmentada, la imagen, la toma de conciencia personal y ciudadana, el (tan manido) concepto de compromiso, también los de control, demagogia, negocio, mentira, quimera¹⁹.

Metodología

Siendo conscientes del carácter empírico, descriptivo y taxonómico de nuestro trabajo, resultaba evidente que las divisiones propuestas y las afirmaciones vertidas en él debían encontrar un respaldo consistente en la práctica, es decir, en las obras recogidas en el catálogo; por ello, el núcleo central de esta tesis es una antología de textos articulada según las divisiones generales establecidas en el modelo reflejado en el índice, e incluida a modo de anexo para su consulta. Sin embargo también hemos optado por incluir los ejemplos más representativos en el propio cuerpo de texto que sustenta nuestra argumentación; así, el lector podrá ir contrastando la propuesta teórica y la práctica creativa y, si se muestra interesado por algún apartado en cuestión, acudir al Anexo para encontrar pormenorizadamente los ejemplos antologados. Asimismo, también como anexo, puede consultarse una selección ordenada por obras y autores; en ella, para no hacerla inabarcable, hemos decidido como norma general no incluir más de dos ejemplos por obra y apartado, salvo los casos en que la propia narración resulta un ejemplo paradigmático para el capítulo, y sus diferentes ejemplos sirven para mostrar las divisiones pertinentes de la clasificación que aquí se propone.

Con todo ello pretendemos cumplir con estos objetivos generales:

- Diferenciar de modo claro dos términos empleados a menudo indistintamente, la metaliteratura y la metaficción, aplicándolos a nuestro ámbito de estudio como *narración metaliteraria* y *narración metaficcional*, creando con ellos los dos grandes capítulos de esta tesis.
- Utilizar las narraciones metaliterarias de este período para dibujar un boceto representativo del fenómeno literario atendiendo a su condición de acto comunicativo y, por tanto, distinguiendo sus fases como proceso de creación, proceso de mediación, contexto y proceso de recepción.
- Indagar qué procedimientos siguen vigentes en el período estudiado con respecto a la narración metaficcional, entendida siempre como transgresión de la convención ficcional, prestando especial atención a los trabajos teóricos que sobre la materia se han venido publicando en el propio período estudiado, es decir, la primera década del siglo XXI.

¹⁹ *Ibid.* (pp.33-34)

Corpus estudiado

Hemos optado por continuar nuestro trabajo allí donde termina el de Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*²⁰, en lo que respecta a la cronología, aunque en nuestra categorización quedará claro que algunos de los “Procedimientos básicos en la novela española de metaficción” que él resume antes de sus conclusiones finales no suponen realmente una metaficción puesto que en ellos (la “novela de la novela”, la “narración enmarcada y relatos intercalados”, los “recursos paródicos e hipertextuales”, la “ruptura de los códigos formales”, la “metaficción historiográfica”²¹), no se produce necesariamente una interacción de planos ficcionales, o bien una ruptura abrupta de la frontera entre la realidad presentada como tal y la ficción, requisitos imprescindibles, como se argumentará en esta introducción, para que hablemos propiamente de metaficción.

Igualmente, apoyándonos en la fuerza de la concepción transatlántica de los estudios académicos en el ámbito hispánico²², hemos creído necesario ampliar el listado de autores incluyendo a aquellos no nacidos en España pero que concurren en el sistema literario español bajo su condición de creadores en lengua española; precisamente, ése ha sido nuestro criterio a la hora de escoger las obras estudiadas y antologadas: obras publicadas originalmente en castellano entre el año 2000 y el 2010, incluyendo aquellas que han aparecido simultáneamente en castellano y en alguna otra lengua oficial (gallego, vasco o catalán), y excluyendo por tanto las obras que, aun siendo traducidas con celeridad, incluso por el propio autor, fueron concebidas originalmente en otro idioma. Aunque este criterio ha permitido incluir a muchos autores hispanoamericanos, también nos ha obligado a dejar fuera del corpus jugosos textos metaliterarios de autores como Xurxo Borrazás, Sergi Pàmies o Quim Monzó, por citar sólo algunos de los que los han lanzado al mercado primeramente en gallego o catalán para traducirlos, o ser traducidos, posteriormente al castellano.

De igual modo, y de forma lógica, hemos obviado aquellas narraciones de autores anglosajones, franceses o alemanes que, si bien encuentran fácil acomodo en nuestro sistema literario como traducciones y ocupan gracias a ellas un lugar central (estamos hablando de autores como Paul Auster, Philip Roth, JM. Coetzee, Michel Houellebecq, Daniel Kehlmann, Haruki Murakami), su inclusión convertiría esta investigación en una tarea inasumible; sin embargo, parece posible pensar que ciertos textos de autores no consagrados que escriben en lenguas distantes geográfica o culturalmente al español, han logrado aparecer en nuestro mercado debido a que emplean alguno de los recursos analizados aquí, como sucede con el holandés Tim Krabbé en *La hija de Kathy*²³, la india Rupa Bajwa en *El vendedor de saris*²⁴, o el portugués Miguel Torga en *La creación del mundo*²⁵.

²⁰ Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid: Arco/Libros.

²¹ *Ibid.*(pp.577-585)

²² “La textualidad de una consideración transatlántica se ha ido configurando como el camino abierto del hispanismo internacional del siglo XXI.” (Ortega, Julio (2012), “Noticia”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. (p.10))

²³ Krabbé, Tim (2005), *La hija de Kathy*, Barcelona: Salamandra

²⁴ Bajwa, Rupa (2005), *El vendedor de saris*, Barcelona: Salamandra

²⁵ Torga, Miguel (2006), *La creación del mundo*, Madrid: Alfaguara

Estudios sobre metaliteratura y metaficción

Todos los especialistas en la materia coinciden en afirmar que el término *metaficción* fue empleado probablemente por vez primera hacia 1970 por William Gass²⁶ en un artículo dedicado a sendas obras de Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O'Brien. Antes del ensayo de Gass se empezó a calificar a este nuevo tipo de narrativa que los especialistas creían en trance de desaparición como *antinovelas*, calcando el término del “*anti-roman*” propuesto por los escritores franceses adscritos a la corriente del Nouveau Roman.

Es Gass el que con su conocida sentencia “[m]any of the so-called antinovels are really metafiction²⁷” deja ver que no se trata de una postura contra la novela en sí misma, o contra la narrativa, sino contra una forma concreta de narración realista que había imperado durante el siglo XIX y buena parte del XX. Lejos de agotarse, según Ana M. Dotras, la narrativa ha estado experimentando estos últimos treinta años nuevas vías alejadas del realismo decimonónico y que tienen su referente en obras tan antiguas como el *Quijote* o *Hamlet*, porque “si *Hamlet* es la primera obra de metateatro, el *Quijote* es la primera novela de metaficción²⁸”. John O. Stark²⁹, por su parte, centra la clave de la nueva narrativa en la experimentación que estos autores (Borges, Barth,...) proyectan sobre los límites entre la realidad y la ficción.

A partir de la segunda mitad de la década de los setenta proliferan los estudios sobre este nuevo modo de narrar, algunos más precisos que otros. Dotras marca como clave el año 1975 porque es cuando se publica el trabajo de Robert Alter³⁰, que ha permanecido como uno de los estudios de referencia sobre lo que él define como *novela autoconsciente*. Otros autores las califican de *novela reflexiva* (Michael Boyd)³¹, *autorrepresentacional* (Jean Ricardou)³², *novela autogeneradora* (Kellman)³³, “*surfiction*” (Federman)³⁴...

Alter distingue entre dos categorías: la *novela autoconsciente* y la *plenamente autoconsciente*, siendo la segunda de ellas la que, sobre la conciencia de su artificiosidad, elabora todo un mundo de ficción, mientras que la primera se limita a reconocer que es una creación artificial que intenta despistar al lector con la ambigüedad entre realidad y ficción.

Del año 1979 es el ensayo que dedica a la metaficción Robert Scholes³⁵, quien ya había anticipado en “*Metafiction Again*” (1970) algunas de sus teorías, en las que caracteriza la nueva narrativa como consciente de la artificiosidad de lo que se escribe, autorreflexiva y autocrítica.

²⁶ Gass, William (1970), “Philosophy and the Form of Fiction” en *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred A. Knopf.

²⁷ Ibid. (p.25)

²⁸ Dotras, Ana María (1994), *La novela española de metaficción*, Gijón: Júcar.

²⁹ Stark, John (1974), *The Literature of Exhaustion*, Durham: Duke University Press.

³⁰ Alter, Robert (1975), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.

³¹ Boyd, Michael (1983), *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London / Toronto: Associated University Press.

³² Ricardou, Jean (1975), “La population des miroirs”, *Poétique*, 22 (pp.196-226)

³³ Kellman, Steven (1980), *The Self-Begetting Novel*, New York: Columbia University Press.

³⁴ Federman, Raymond (ed.) (1975), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago: Swallow Press.

³⁵ Scholes, Robert (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press.

Si en la década de los setenta los especialistas intentan definir y caracterizar una nueva corriente literaria, en los ochenta hay un interés por desarrollar una teoría al respecto discutiendo en primer lugar sobre la terminología que se puede emplear y modalidades que se pueden distinguir entre los cada vez más numerosos ejemplos. Como hemos visto, la indefinición terminológica se halla muy lejos de encontrarse resuelta incluso en nuestros días, pero ha resultado clave para la consolidación del término *metaficción* el que el mismo año aparecieran tres monografías muy relevantes, las de Linda Hutcheon³⁶, Patricia Waugh³⁷ y Robert Spires, del que hablaremos posteriormente. En el primero de ellos la autora revisa críticamente las publicaciones teóricas existentes hasta 1984, incluida la de Christensen de 1981³⁸. De Alter retoma Hutcheon el carácter narcisista del texto y el narrador autoconsciente, y como aportación destacaremos la distinción entre dos tipos de metaficción: “*diegética*, centrada en la conciencia del proceso narrativo, y *lingüística*, enfocada en el poder y los límites del lenguaje”³⁹, que se combinan con otra dualidad opositiva (cubierta, encubierta) para crear cuatro modalidades de metaficción de las que cita además ejemplos concretos. De la metaficción destaca Hutcheon su carácter didáctico y teórico frente al carácter lúdico que señalaba Alter.

En cuanto a Waugh, esta autora apunta que la consolidación de la corriente literaria autoconsciente obedece a razones sociológico-culturales producto de un nuevo clima de pensamiento, el de la contemporaneidad y la postmodernidad, y, más que delimitar modalidades, como Hutcheon, prefiere mencionar aspectos o rasgos metaficcionales, como la autoconciencia o la parodia. Al margen de estas características, Waugh plantea en su trabajo una diferencia clara entre lo que ha sido en el mundo anglosajón la Modernidad y la Posmodernidad, distinción sobre la que volveremos más adelante.

Si hemos situado la obra de Spires al mismo nivel que las de Hutcheon y Waugh es por lo que de importante tiene para nuestro estudio, al tratarse de un texto producido desde el hispanismo y sobre el corpus literario hispánico. Aunque Alter haya hablado del *Quijote* como novela autoconsciente y se haya citado a Borges como uno de los principales exponentes de esta nueva narrativa, hasta 1984 no se publica el primer ensayo que integra estas teorías en el marco de la literatura española: se trata de *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*⁴⁰, en el que Spires opta habitualmente por el término *autorreferencial* y estudia sobre todo la narrativa de posguerra en España, como ya hiciera en otros artículos ensayísticos, centrándose en las figuras de Juan y Luis Goytisolo. Coincide nuestro criterio con el de Spires y con el de otros especialistas como Ródenas de Moya o José María Merino⁴¹, al afirmar aquél que sólo se puede hablar de metaficción en el siguiente caso:

³⁶ Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London / New York: Routledge.

³⁷ Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York: Routledge.

³⁸ Christensen, Inger (1981), *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen / Oslo: Universitetsforlaget.

³⁹ apud Dotras, Ana María (1994), *La novela española de metaficción*, Gijón: Júcar (p.26)

⁴⁰ Spires, Robert (1984), *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington: The University Press of Kentucky.

⁴¹ José M^a Merino, “Los límites de la ficción” en Gil González, Antonio J. (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Barcelona: Anthropos (pp.82-91)

Si aceptamos el modo ficticio como una tríada que consiste en el mundo del autor ficticio, el mundo de la historia y el mundo del lector de los actos del texto – todos ellos sujetos a una posible duplicación interior debido a historias intercaladas-, el modo metaficcional tiene lugar cuando un miembro de un mundo viola el mundo del otro⁴²,

reservando el término novela autorreferencial para aquellas novelas cuyo eje argumental es precisamente su propio proceso creativo, es decir, para lo que el propio Ródenas o Antonio Gil consideran ejemplos de metaficción discursiva.

Una vez instalados en el territorio de la narrativa española cabe mencionar dos artículos de Gonzalo Sobejano de finales de la década de los 80 donde analiza casos recientes de este tipo de literatura que se mira a sí misma como motivo principal, relacionándolos a su vez con ejemplos de principios del siglo XX (*Niebla* de Unamuno) y otros de épocas anteriores (el *Quijote* de Cervantes), optando este crítico por los términos de *novela ensimismada*⁴³ o *metanovela*⁴⁴.

De 1994 datan dos ensayos que, como sucediera en los casos de Gass, Stark o el propio Barth, analizan obras concretas de autores diferentes que tienen elementos comunes y otros que las diferencian. Así el trabajo de Ana M. Dotras, al que hemos estado haciendo referencia, comienza precisamente resumiendo los orígenes de los estudios sobre esta literatura ensimismada para a continuación centrarse en el análisis desde el punto de vista metaficcional del *Quijote* de Cervantes, *El amigo Manso* de Galdós, *Niebla* de Unamuno, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester, explicando al final por qué escoge el término *metaficción*, qué importancia tiene en la narrativa contemporánea y cuál es su tradición en la literatura española.

Del mismo año 1994 es el ensayo de Carlos Javier García, quien, a su vez, escoge el término *metanovela* para designar los fenómenos *metafccionales*; en este caso, *metanovela* vendría a ser empleado como sinónimo de *novela metaficcional*. Aclaramos esto porque en muchas ocasiones se reserva dicho tecnicismo para cualquier tipo de novela dentro de la cual se incluya otra novela enmarcada, en lo que se ha dado en llamar *novela especular*, *novela de novelas* o novela con estructura de cajas chinas. Poco después, editado en 1995, apareció el estudio de Amalia Pulgarín titulado *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, que plantea el estudio de cuatro novelas histórica bajo los parámetros de la narrativa posmodernista; en su breve introducción se reconoce deudora de los trabajos de los teóricos de la literatura norteamericanos, especialmente de Linda Hutcheon, pero también de “las teorías críticas elaboradas en el marco del posmodernismo: históricas (LaCapra, White); psicológicas (Lacan), lingüísticas (Derrida, Barthes, etc.)”⁴⁵. En sus conclusiones finales, resume las características más representativas de la poética

⁴² Dotras, Ana María (1994), *op. cit.* (p.25) [la traducción es suya]

⁴³ Sobejano, Gonzalo (1988), “La novela ensimismada”, *España Contemporánea* 1.1. (invierno), (pp.9-26)

⁴⁴ Sobejano, Gonzalo (1989), “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513 (pp.4-6)

⁴⁵ Pulgarín, Amalia (1995), *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid: Fundamentos (p.15)

posmodernista (“eclecticismo heterodoxo, marginalidad, discontinuidad, fragmentación, descentralización, simulacro de la representación, muerte de la utopía y autorreferencialidad discursiva”⁴⁶), coincidiendo la última de ellas especialmente con los recursos metaficcionales que destacaremos en nuestro trabajo.

Sólo tres años después encontraremos una nueva monografía de Domingo Ródenas de Moya⁴⁷, que supone una actualización de su ya citada tesis doctoral, y que plantea un completo estado de la cuestión autorreferencial a lo largo de las décadas precedentes para centrarse en tres novelas de dos autores de la década de los años veinte del pasado siglo, Benjamín Jarnés (*Paula y Paulita y Teoría del zumbel*) y Antonio Espina (*Luna de copas*). Este trabajo explica cuál puede ser el origen de la confusión que se ha dado (sobre todo en el terreno de la crítica anglosajona) entre Posmodernismo y *metaliteratura*: Ródenas sitúa en la base del problema el hecho de que en la literatura en lengua española se produjo un fenómeno concreto al que se dio en llamar Modernismo, que poco tenía que ver con lo que en términos más generales se ha conocido siempre como Modernidad. Este período modernista se vio superado con la llegada de las vanguardias, fenómeno que sí tuvo su parangón en la literatura europea y norteamericana. Curiosamente, la crítica americana acuñó esta nueva literatura de vanguardia como “*Modernism*”, cuando en España tendría que haberse considerado ya como *Posmodernismo*. Pero aun aceptando que en España se considere como modernista la literatura de vanguardia (con casos autorreferenciales como los que él estudia), se produce una nueva confusión a la hora de calificar el posmodernismo americano de los años 60 y 70; puesto que se considera globalmente ese período como posmodernista o posmoderno, y dado que una de sus principales características es la autorreferencia, algunos autores llegaron a calificar cualquier ejemplo concreto de literatura ensimismada, o autoconsciente, como posmoderna, produciéndose paradojas tales como las de considerar el *Quijote* o *Tristram Shandy* como novelas posmodernas, habiendo sido escritas mucho antes de la llegada siquiera del modernismo.

Al margen de resolver esta confusión, Ródenas propone una definición de *metaficción* así como una tipología de la metaficción narrativa que se puede aplicar a cualquier ejemplo. Según este autor, metaficción designa “no sólo las narraciones imaginarias (la *fiction* en lengua inglesa) autorreflexivas, sino cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura o interpretación, un objeto de referencia”⁴⁸. En cuanto a su concreción en el texto, el autor distingue una *metaficción discursiva*, una *metaficción diegética* y una *metaficción metaléptica*, si bien reconoce que las tres se suelen dar de forma sincrética en el texto:

(a) una *metaficción discursiva* o enunciativa en la que el narrador o cualquier otra instancia elocutiva extradiegética interviene para desbaratar la ilusión ficcional o, sencillamente, para proporcionar información sobre la poética subyacente, los artificios constructivos o las circunstancias psicológicas o espacio-temporales que

⁴⁶ *Ibid.* (p.203)

⁴⁷ Ródenas de Moya, Domingo (1998), *Los espejos del novelista. Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Barcelona: Península.

⁴⁸ Ródenas de Moya, Domingo (1998), *op. cit.* (p. 14)

concurrer en la composición del texto; (b) una *metaficción diegética* en la que la voz del narrador no perturba la ilusión ficcional pero induce, tropológicamente, una interpretación autorreferencial de la obra, por ejemplo sirviéndose de un protagonista que es escritor y medita sobre su tarea; y (c) una *metaficción metaléptica* en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa.⁴⁹

Sería la última de ellas la que coincidiría con la definición de *metaficción* que propone José María Merino o la que contemplaba Spires, en las que se tiene que dar una invasión de un nivel ficcional por parte de algún elemento que pertenezca a otro nivel.

Del mismo 1998 es el breve ensayo de Santiago Juan-Navarro⁵⁰ quien, además de resumir la evolución de los estudios críticos sobre la metaliteratura en el mundo anglosajón, se centra en el marco teórico que posibilitó la creación del término para lo que Linda Hutcheon calificó de “*historiographic metafiction*” y que se traduce como *metaficción historiográfica*. La autora americana denomina así a aquellas “[...] novelas populares que son al tiempo intensamente autorreflexivas y que sin embargo, paradójicamente, también se permiten mentir respecto a eventos y personajes. [...] Las metaficciones historiográficas incorporan enteramente tres dominios: esto es, la teórica problematización sobre la historia y la ficción como construcciones humanas está en los fundamentos de su replanteamiento de las formas y contenidos del pasado⁵¹”. Se trata por tanto de un tipo de narración en la que el narrador es consciente de estar elaborando un texto sin referente directo en la realidad pero que al mismo tiempo se nutre de personajes y episodios constatados como reales por la Historiografía; el impulso motivador de estas narraciones consistiría en jugar con los límites entre la realidad y la ficción.

Del año 2003 data el exhaustivo ensayo de Orejas, ya mencionado, en el que nos hemos apoyado para seguir la evolución de los estudios sobre metaficción desde que se empezara a utilizar el término hasta su posterior aplicación al marco hispánico, y también nos ha servido de inspiración al plantearse realizar un análisis sincrónico de la cuestión metaficcional desde el punto de vista de su “retórica” temática. Al mismo tiempo, hay espacio en su trabajo para hablar de otras formas autorreflexivas, como el metateatro o la metapoesía; realiza además un recorrido crítico por la literatura universal y luego por la española anterior a 1975, reservando para el apartado “Análisis” el estudio de diversos autores metaficcionales (Gonzalo Torrente Ballester, Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Manuel Vázquez Montalbán, José María Merino, Javier Marías, Juan José Millás o Juan Manuel de Prada). Introduce a continuación un catálogo de obras publicadas en España entre 1975 y 1999 por su proximidad a lo que el autor considera metaficción. Sin embargo, debemos apuntar igualmente algunas reticencias terminológicas y metodológicas a su obra; en primer lugar observamos una postura

⁴⁹ *Ibid.* (p.15)

⁵⁰ Juan-Navarro, Santiago (1998), *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia: Episteme.

⁵¹ Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London / New York: Routledge (p.5) [Tomamos la cita y la traducción de Orejas (2003: 88)]

de consenso al calificar los diferentes recursos que observa en su catálogo según los diferentes términos acuñados por los autores teóricos que tan bien recoge, pero que a menudo provoca incongruencias e incoherencias; asimismo, su modelo teórico recuerda, sin reconocerlo abiertamente, a los citados trabajos de Ródenas de Moya y Antonio Gil. Hay que esperar al apartado Final de su ensayo para encontrar su definición de las obras metafictivas, en el que se postula como rasgo metaficcional la *develación* (término también aplicado a la teoría metafictiva por Catalina Quesada⁵²), para la cual propone una definición que recuerda a las clásicas de Robert Alter, suponiendo para Orejas una exploración de “los aspectos formales del texto mismo”, poniendo “en cuestión las convenciones –fuertemente codificadas– del realismo narrativo y, al hacerlo, llaman la atención sobre su carácter de obra de ficción, poniendo de relieve las estrategias de que el autor se sirve en el proceso de creación literaria”⁵³.

Del mismo modo, cuando por fin intenta plasmar su categorización metafictiva, nos parece que reúne en ella recursos técnicos con otros meramente temáticos o argumentales, y por ello en ocasiones no queda clara la distinción entre metaliteratura, metaficción o simplemente rasgos de la narrativa posmoderna. A los procedimientos metafictivos que mencionábamos más arriba (la novela de la novela, la narración enmarcada y relatos intercalados, los recursos paródicos e hipertextuales, la ruptura de los códigos formales y la metaficción historiográfica) añade los “aspectos de la obra metafictiva”, entre los cuales incluye la autoconciencia, la autorreflexividad, la ficcionalidad y la hipertextualidad, si bien los dos primeros resultan difícilmente separables según su descripción, y la explicación del tercero coincidiría con lo que nosotros consideraremos también como autorreflexividad o, en algunos casos, *metalepsis del autor*. Tampoco nos convence la explicación que aporta sobre la diferencia entre metaficción enunciativa (o discursiva) y metaficción diegética; en general parece que su deseo de respetar los trabajos teóricos de todos los especialistas en metaficción que maneja ha provocado que su propia propuesta no se acabe de ver bien definida.

Igualmente creemos poco operativa la relevancia que otorga a los autores con obra metaliteraria a la hora de presentar su catálogo; habiendo pretendido realizar una descripción general del fenómeno metafictivo en la narrativa española entre 1975 y 1999, ésta queda algo desdibujada al detenerse tan pormenorizadamente en los nueve autores citados haciendo referencias a varias de sus obras pero destacando una de ellas como paradigmática.

Por todo ello, aunque nos hayamos apoyado en su estudio para articular el nuestro, hemos optado por reducir al máximo el recorrido por la bibliografía canónica sobre metaficción, mencionando especialmente sólo los estudios más recientes (publicados por tanto durante el período de nuestro análisis), y plasmando ya desde esta introducción nuestro posicionamiento teórico y terminológico, asimismo reducido a su mínima y más nítida expresión posible. Del mismo modo, consideramos que el proceso más adecuado para un análisis sincrónico del corpus es el de presentar las obras publicadas para, con ellas y con el bagaje teórico heredado

⁵² Quesada Gómez, Catalina (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco/Libros (p.93)

⁵³ Orejas (2003), *op. cit.*, (p.591)

de décadas anteriores, tratar de establecer una categorización de los recursos metaficcionales de base empírica e inductiva que se verá apoyada en ejemplos concretos y representativos, sin otorgarle mayor importancia a unas obras que a otras, aunque algunas de ellas aparezcan en más ocasiones por incluir en su desarrollo una cantidad mayor de recursos.

Dentro del período que nos hemos propuesto analizar (2000-2010), además del de Francisco Orejas, han aparecido los trabajos críticos de Antonio Sobejano-Morán, Patricia Cifre Wibrow o Jesús Camarero. Los dos primeros en 2003: *Metaficción española en la postmodernidad*⁵⁴, de Sobejano-Morán y *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*⁵⁵, de Cifre Wibrow. Ambos se centran en el estudio de un período literario concreto, la posmodernidad, encontrando en ella los rasgos de autorreflexión o autorreferencia, si bien cabría preguntarse si ese momento literario continúa hoy en día manteniendo vigentes algunas de las apuestas argumentales y estructurales que en dicho período se inventaron o se retomaron de experimentos literarios anteriores. En realidad, si comparásemos únicamente las características de la narrativa posmodernista señaladas por Amalia Pulgarín y los “procedimientos básicos en la novela española de metaficción”, de Orejas, ambos ya mencionados aquí, se podría afirmar que narración posmoderna y narración metaficcional serían términos análogos, y que ambos, por tanto, seguirían vigentes en nuestro período. Sin embargo, nuestras reservas a la clasificación de Orejas y los ejemplos recogidos que forman nuestra antología, nos permiten afirmar que sólo alguno de los rasgos de la literatura posmoderna, como son la intertextualidad (sea en forma de cita literal o de leve referencia, de pastiche o de plagio directo) o la autorreflexividad discursiva, permanecen constantes en las narraciones metaliterarias y metaficcionales que protagonizan nuestro período.

De 2004 data el trabajo de Jesús Camarero⁵⁶, el primero en cuyo título aparece el término *metaliteratura*, que reserva para aquella literatura que sirve como terreno para la experimentación y el juego con el lenguaje. Este autor parece retomar la senda de los primeros estudiosos del fenómeno *meta*, que lo situaban en la lingüística para referirse a aquel lenguaje que se utiliza para hablar del propio lenguaje.

En 2005 se publica un número monográfico de la revista *Anthropos (Huellas del conocimiento)*, coordinado por Antonio Gil y dedicado a la metaliteratura y a la metaficción⁵⁷. En él tienen cabida varios de los autores mencionados más arriba y que reactualizan su visión sobre esta corriente literaria o analizan en conjunto el trabajo de los críticos que a ella se dedican. Al tratarse de un especial dedicado a lo *metaficcional* en sentido amplio caben reflexiones dedicadas a otras disciplinas no literarias. De hecho el propio Gil, en su artículo “Variaciones sobre el relato y la ficción”⁵⁸, propone un esquema muy claro en el que se observa que la autorreferencialidad, al igual que la metaficción, son fenómenos artísticos

⁵⁴ Sobejano-Morán, Antonio (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel: Reichenberger.

⁵⁵ Cifre Wibrow, Patricia (2003), *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*, Salamanca: Universidad.

⁵⁶ Camarero, Jesús (2004), *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos.

⁵⁷ Gil González, Antonio J. (coord.) (2005), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Barcelona: Anthropos.

⁵⁸ *Ibid.* (p.13)

generales que encuentran su plasmación literaria en la metaliteratura y, en la metaficción literaria, respectivamente. Y esta distinción entre metaliteratura y metaficción servirá de base para los planteamientos esgrimidos en el presente trabajo.

El hecho de no considerar la metaficción como una técnica propiamente narrativa permite acoger en el mencionado número de la revista artículos de Manuel González de Ávila, Arturo Casas, Leopoldo Sánchez Torre, J.A. Pérez Bowie, Anxo Abuín, Rubén Varillas, Silvia Alonso, o Pedro de Llano Neira, quienes escriben sobre el fenómeno *meta* en el lenguaje, la poesía, el cine, el teatro, el cómic, las artes plásticas o la música, respectivamente. Aun así, el grueso del monográfico, desde el punto de vista conceptual o teórico a nuestro propósito, recae sobre los artículos de Domingo Ródenas de Moya, Patricia Cifre, Jesús Camarero, Carlos Javier García o José María Merino, entre los autores citados en este trabajo, así como Juan Francisco Ferré o Germán Sierra, que abordan aspectos relacionados específicamente con la narrativa metaficcional.

En los últimos años, han aumentado los estudios que se ocupan de autores en el ámbito de la novela hispanoamericana, como el ya citado de Catalina Quesada Gómez, o de géneros narrativos no novelescos, como los de Lauro Zavala. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, de Quesada Gómez, como es habitual en este tipo de ensayos, hace un resumen de los diferentes estudios sobre metaficción a lo largo de los años para centrarse en su análisis en obras metaficcionales de cinco autores: Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso, Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince, los dos últimos también incluidos en nuestro catálogo con sus textos más recientes. Lauro Zavala, especialista no sólo en teoría literaria sino también en teoría cinematográfica, deja al margen la novela para centrarse en el cuento y, especialmente, en su forma más sintética, la minificción; entre sus trabajos podemos mencionar *Cartografías del cuento y la minificción*⁵⁹ o *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*⁶⁰.

Más recientemente, de la mano de la constitución de una Red Internacional sobre la Metaficción en el ámbito hispánico, promovida precisamente por la Universidad de Santiago de Compostela, han aparecido tres nuevas publicaciones: por una parte, el Boletín Hispánico Helvético, publicado por la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, que incluye un dossier dedicado a los límites de la metaficción coordinado por Marta Álvarez⁶¹; en él publican artículos Antonio Gil, Vicente Luis Mora, Marta Álvarez, Laura Scarano, Germán Prósperi, o la propia Catalina Quesada. Los tres primeros se centran en la noción de *remake*, apropiación u homenaje hipertextual como recurso metaficcional no sólo en el terreno de la literatura, sino sobre todo como expresión de la intermediación característica de este período; Gil observa concomitancias en los más recientes textos de Gabi Martínez, Jorge Carrión, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo o el mismo Vicente Luis Mora, el cual en su propio artículo habla de *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, libro de Agustín Fernández Mallo publicado en 2011 y por tanto ya fuera de nuestra antología. El mismo recurso de apropiación es analizado por

⁵⁹ Zavala, Lauro (2005), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento.

⁶⁰ Zavala, Lauro (2008), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, Ciudad de México: UACM.

⁶¹ *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.219-365)

Marta Álvarez pero exclusivamente en el mundo audiovisual, mientras que Laura Scarano aclara discusiones terminológicas en el terreno de la poesía, proponiendo la consideración de metapoeta a “la figuración que el propio poeta recrea en el texto”⁶² de un metapoema; Prósperi y Quesada retoman la narración literaria para hablar de autores concretos: Juan José Millás el primero y Mario Bellatin la segunda, si bien el escritor mexicano es puesto en relación con el cubano Severo Sarduy.

En segundo lugar, *Metanarrativas hispánicas*⁶³, donde un nutrido grupo de especialistas aporta su visión sobre el concepto de metaficción, ejemplificando muchos de ellos con determinados autores relevantes del canon *meta*. Así, Jean-Claude Villegas subraya la importancia de Roberto Bolaño como representante de la hibridación genérica característica de nuestro período, y de la autorreferencialidad tan buscada en nuestro trabajo concreto; Vicente Luis Mora menciona a Lolita Bosch, Mario Bellatin, Ray Loriga, Enrique Vila-Matas, Fogwill, Mario Levrero, César Aira o Félix Romeo como practicantes de la autoficción, considerada por Mora como una variante de la metaliteratura. Desde un punto de vista más teórico que práctico, Pérez Bowie retoma un trabajo anterior para hablar de la metaficción en el terreno cinematográfico, reconociendo en ella tres manifestaciones: la especularidad, la reflexividad y la intertextualidad, y definiendo la autorreferencialidad como la reflexividad en grado máximo. Tras estos primeros artículos, el libro se subdivide en categorías temáticas: la metanovela, el metacuento y el metateatro. La primera de ellas acoge el mayor número de trabajos, donde los diferentes especialistas escriben sobre autores presentes en nuestro catálogo (Vila-Matas, Millás, Benjamín Prado, Alfons Cervera, Isaac Rosa) o sobre autores que se han quedado fuera del mismo por razones cronológicas (Carpentier, Fuentes, Puértolas, Semprún, García Hortelano, Pacheco). Nos han resultado muy útiles por sus reflexiones teóricas, además de los ya mencionados de Villegas, Pérez Bowie o Mora, los artículos de Emilie Guyard, quien en su artículo argumenta sobre la metaficción como paradoja afirmando que la metanarración no es sinónimo de metaficción (p.73), y el de Emilie Delafosse, quien en su artículo sobre *Todos los Funes*, de Eduardo Berti, recupera las fuentes del concepto de *mise en abyme*, de Dällenbach, así como sus tres figuras esenciales, la reduplicación al infinito, la simple y la aporética, que nos han permitido establecer una subcategoría dentro de nuestro apartado de la narración metaficcional; esta autora nos remite también al concepto de *epanortosis* de Florence Godeau, que se asemeja a lo que nosotros hemos llamado *comentarios de un segundo autor* en nuestra categoría de la narración autorreflexiva⁶⁴.

En el apartado del metacuento, Laurence Neuffer incide sobre la figura de José María Merino, tan presente en nuestro trabajo como creador y como teórico, pero también se habla de la obra de Alonso Cueto y se recuerda la importancia de Cortázar como experimentador del cuento metaficcional. Y en el apartado del metateatro, Julia Gaytán Duque y Elena Guichot reflexionan sobre la dramaturgia metaficcional de Héctor Mendoza y de Mario Vargas Llosa.

⁶² *Ibid.* (p.322)

⁶³ Marta Álvarez, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop.

⁶⁴ Delafosse, Emilie, “La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, dos novelas de Eduardo Berti: Modalidades y alcance”, en Álvarez, Marta, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop. (pp.93-109)

En tercer lugar, el número 22 de la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (CeLeHis)⁶⁵ reúne bajo el título *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*, una serie de artículos en torno a la cuestión metaficcional, entre los cuales se encuentran nuevas reflexiones en el contexto audiovisual (de Marta Álvarez, Manuel González de Ávila o Pedro Javier Pardo García), en la creación poética (de Laura Scarano, Ignacio Iriarte o Marta Ferrari), o narrativa, tanto sea sobre autores latinoamericanos (de Elisa Calabrese, Mónica Marinone, María Teresa Sánchez o Jean-Claude Villegas), como sobre autores peninsulares (el artículo de Germán Prósperi o el de Antonio Gil, que hace referencia a otras lenguas de la península, como el catalán o el portugués). Entre todos ellos destacaremos, por su relevancia en nuestro trabajo, los de Antonio Gil⁶⁶, que nos ha servido de faro y guía para abarcar el momento actual de los estudios *meta* desde un punto de vista teórico, Pedro Javier Pardo⁶⁷, que ha sido revelador a la hora de apuntalar la estructura de nuestro apartado dedicado a la narración metaficcional, incluyendo así el momento en que el personaje toma conciencia de su propia condición ficcional, y Jean-Claude Villegas⁶⁸, en el cual, partiendo de las “acertadas clasificaciones llevadas a cabo por el mismo Gil González y su equipo” en la entrada ‘metaficción’⁶⁹, marca cuatro instancias o caminos para que se pueda hablar de metaficción, ejemplificando cada una de ellas con obras de autores latinoamericanos: la conciencia del acto de escritura, la *mise en abyme*, los personajes autoconscientes y la referencia al lector y el acto de leer).

Y en los últimos años, la Red Internacional sobre la Metaficción en el ámbito hispánico ha logrado ir publicando en forma de libro las ponencias dictadas en cada uno de los Congresos sobre Metaficción que se han ido realizando. Así, bajo la coordinación de Laura Scarano, Marta Álvarez y Antonio Gil, respectivamente, se han publicado *La poesía en su laberinto (AutoRepresentacioneS # 1)*⁷⁰, *Imágenes conscientes (AutoRepresentacioneS # 2)*⁷¹ y *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*⁷², centrándose cada uno de ellos en la poesía, lo audiovisual y lo narrativo.

Las sombras del novelista es un compendio de artículos que reflexionan sobre las representaciones del autor en las obras de ficción. Tras una interesante introducción a modo de búsqueda de información en el servidor Google (AutoRepresentacion.es), Antonio Gil incluye también unas “entrevistas-ficción” a escritores de nuestro catálogo, como son Jorge

⁶⁵ AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22)

⁶⁶ Gil González, Antonio (2012), “En la frontera *meta*. Coordinadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.67-92)

⁶⁷ Pardo García, Pedro Javier “La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.151-174)

⁶⁸ Villegas, Jean-Claude, “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.257-272)

⁶⁹ < <https://es.wikipedia.org/wiki/Metaficcional> [10 de agosto de 2015]

⁷⁰ Scarano, Laura (ed.) (2013), *La poesía en su laberinto (AutoRepresentacioneS # 1)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.

⁷¹ Álvarez, Marta (ed.) (2013), *Imágenes conscientes (AutoRepresentacioneS # 2)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.

⁷² Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.

Carrión, Agustín Fernández Mallo, Juan Francisco Ferré y Vicente Luis Mora, realizadas por él mismo o por Marta Álvarez.

La mayoría de los numerosos artículos intenta ejemplificar sus argumentaciones con obras de autores del canon meta, españoles (como Javier García Rodríguez, Vila-Matas, Muñoz Molina, Bernardo Atxaga, Fernández Mallo, Antonio Orejudo, Manuel Vilas, Ricardo Menéndez Salmón) o latinoamericanos (como Fernando Vallejo, Ricardo Piglia, Leonardo Padura o Roberto Bolaño), pero además queda sitio para que los propios escritores nos desvelen claves para comprender mejor el carácter autobiográfico de sus obras, no sólo en las entrevistas-ficción mencionadas antes, sino en artículos creados *ex profeso* como el de Blanca Riestra titulado “Cómo hablar de uno mismo, hablando de los otros”⁷³.

Han resultado muy clarificadoras, para nuestro trabajo, las ideas expuestas en éste y otros artículos, puesto que en ellos hemos encontrado nuevas reflexiones en torno a la definición de *autoficción* o *intertextualidad*, como sucede en el artículo firmado por José Manuel del Amo y Antonio Mendoza⁷⁴, donde a su vez encontramos referencias a los ensayos de Javier Aparicio Maydeu que tanto han iluminado la estructura de nuestro trabajo. Asimismo, un artículo de Danielle Corrado nos hizo reflexionar sobre el carácter autoficcional del diario personal en la obra de varios de los autores contemporáneos analizados aquí, como Andrés Trapiello o José Carlos Llop⁷⁵, y otros de Gloria Lorena López y de Élika Ortega Guzmán nos introdujeron en el debate sobre la pertinencia de bautizar uno de los apartados del juego entre la realidad y la ficción como *auto-intertextualidad*⁷⁶ o bien como *autotextualidad*⁷⁷.

Y sin dedicarle un protagonismo absoluto a la cuestión *meta*, pero con una gran relevancia para nuestro trabajo, se han recopilado diferentes artículos en *Nueva Narrativa Española*⁷⁸, continuación del coloquio internacional del mismo nombre celebrado en Lausanne en 2011, organizado por Marco Kunz y Juan Goytisolo. Ahí encontramos interesantes reflexiones de (o acerca de) autores como Vicente Luis Mora, Juan Francisco Ferré, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Robert-Juan Cantavella o Manuel Vilas, que han sido muy útiles a la hora de articular y matizar nuestro trabajo.

Asimismo, la ya mencionada compilación *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, en la que, entre artículos de temática variada, destacamos algunos como

⁷³ Riestra, Blanca (2014) “Cómo hablar de uno mismo, hablando de los otros”, en Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius (pp.311-322)

⁷⁴ Del Amo, José Manuel y Antonio Mendoza (2014), “Hipertextualidad, metafiction y textos multimodales: análisis de los recursos formales y discursivos en *Nocilla Experience*”, en Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius (pp.51-66)

⁷⁵ Corrado, Daniele (2014), “Retrato del diarista en autor”, en Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius (pp.107-116)

⁷⁶ Ortega Guzmán, Élika (2014), “Textos intermediales, textos metafictionales: autoficción, lectores y nuevos medios en *Orsai de Hernán Casciari*”, en Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius (pp.241-253)

⁷⁷ López, Gloria Lorena (2014), “El autor transgresor y el conciliador lector: Fernando Vallejo y su discurso desviacionista desde la otredad”, en Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius (pp.231-240)

⁷⁸ Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds.) (2014), *Nueva narrativa española*, Barcelona: Red Ediciones.

el de Fernando R. de la Flor⁷⁹, sobre las figuras del plagio o de la apropiación, el de Antonio Gil⁸⁰, que justifica su elección del término *postnovela* para hablar de la nueva narrativa, o el de Javier García Rodríguez⁸¹, quien alerta de la pérdida de relevancia de la teoría literaria al tiempo que hace un repaso de la poesía de los últimos años.

Posicionamiento terminológico y conceptual

El estado de la apasionada y apasionante discusión terminológica que se refiere a la "literatura que se contempla a sí misma" dista mucho de ser definitivo en el terreno académico (aplicando como se ha visto a este tipo de literatura indistintamente conceptos como autoconsciente, autorreferencial, metaficcional, metafictiva, metaliteraria, autogeneradora, recursiva, especular...). Tras muchos años de profundos estudios individuales y debates colectivos, parece haber un principio de acuerdo que permite distinguir entre lo que tendría de intertextual un texto literario (actualización de un hipertexto, citas a otras obras o autores, reflexiones sobre la literatura,...) y su carácter autoconsciente: reconocimiento de que se está creando un texto literario al mismo tiempo que se crea, o referencias directas a la propia obra como artificio. En el terreno de la narrativa, esta distinción bipolar podría encontrar acomodo bajo los términos *metaliterario* (para la narración autorreferencial en sentido amplio) y *metaficcional* (o metafictivo, para las narraciones autorreflexivas), si bien es cierto que este precario consenso no afecta a las reseñas críticas que se publican en los suplementos literarios o en las revistas especializadas, donde con frecuencia se refieren a textos puramente discursivos, en los que se tematiza la propia génesis de la narración, como novela metaliteraria, o como metanovela.

Por mencionar uno de los más recientes estudios sobre metaficción, Catalina Quesada considera el término metaliteratura de modo general como ejercicio especular en cualquier género literario, mientras que la metaficción sería el ejercicio metaliterario realizado en la narración; además, ella emplea el sustantivo metanovela para nombrar aquellos textos metafccionales en los que la característica autorreflexiva y autogenerativa se vuelve motivo central de los mismos.

Cuando se produce un estancamiento en la evolución del debate terminológico, resulta interesante tomar un poco de distancia con respecto a los trabajos teóricos y observar cómo los propios creadores, concedores de la eclosión del fenómeno autorreferencial y del gusto que los lectores han sentido por él, introducen en sus textos conceptos en su origen pertenecientes al mundo académico pero ya asimilados en mayor o menor medida por el lector común.

Así, si olvidamos el bagaje adquirido e intentamos explicar la dicotomía metaliteratura y metaficción observando los ejemplos antologados, extraemos las siguientes conclusiones: el

⁷⁹ Flor, Fernando R. de la (2012), "Apropiación y plagio en la literatura de la modernidad tardía", en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

⁸⁰ Gil González, Antonio J. (2012), "Hacia una *postnovela postnacional*", en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

⁸¹ García Rodríguez, Javier (2012), *Reloaded*. (La estética del momento), en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

prefijo *meta-*, utilizado por Jakobson para caracterizar una de las funciones del lenguaje, denominada función metalingüística porque permite al hablante reflexionar sobre la propia lengua, y aceptado por la Academia en "el término *metalenguaje*"⁸², se ha ido incorporando al vocabulario general propiciando que dicho prefijo se emplee en casos muy variados, llegando, por ejemplo, en el caso más peregrino, al *metarrobo* entendido como "robo dentro del robo"⁸³. Con frecuencia se emplean indiscriminadamente ambos adjetivos, metaliterario y metaficcional, para referirse a las narraciones en primera persona, o para caracterizar los textos excesivamente farragosos o pedantes. Así, encontramos un adjetivo peyorativo referido al novelista a quien la crítica pretende "acusar [...] de fullero, o de metapoético"⁸⁴, o varios ejemplos de *metanovelas*, "el fabricante de Metanovelas" en *El escándalo de Julia*⁸⁵ o "su metanovela *En nadar dos pájaros*" en *La conferencia (El plagio sostenible)*⁸⁶. En un relato llamado precisamente «Metaliteratura», tras la ingenua creencia inicial de que es "la meta de la literatura", se redefiniría como "la literatura que se utiliza para llegar a un más allá, a una meta real, la que se propone afectar la realidad de alguien"⁸⁷.

Resulta evidente, al analizar los textos, que los escritores la practican en cada una de sus modalidades porque, una vez instalada y reconocible tal modalidad como "prestigiosa", "postmoderna" o "experimental", cada vez la demandan más lectores, que siguen con devoción la aparición de obras de autores como Enrique Vila-Matas, Ricardo Piglia, César Aira o Roberto Bolaño⁸⁸, siendo el argumento tipo para esta clase de textos aquel que se resume como "un escritor que escribe una novela"⁸⁹.

En otros ejemplos, se identifica la metaliteratura con "la literatura culturalista"⁹⁰, repleta de claves ocultas para lectores eruditos, más cercana a la intertextualidad, o la que supone una reflexión literaria sobre el hecho de escribir, o sobre la frustración de no poder escribir, más próxima a la autobiografía o a la autoficción, "[r]eflexiones colapsadas, aporéticas, palabras sobre las palabras"⁹¹, pero en todo caso parece aceptado de modo global que la metaliteratura se halla alejada de la realidad del lector, con una "ausencia absoluta [...] de apego a la existencia normal de las personas normales"⁹².

En otros casos no aparece el prefijo *meta-* ni la palabra *metaliteratura*, pero sí la definición más comúnmente aceptada para ella: "literatura sobre la literatura"⁹³, o "literatura dentro de los libros"⁹⁴; y habiéndose convertido ya en lugar común de cierta ironía crítica, se

⁸² MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa, (p.207)

⁸³ ABAD, Mercedes (2009), «Apropiación indebida número 8», en *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.130)

⁸⁴ BONILLA, Juan (2005), «Una novela fallida» en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.200)

⁸⁵ REY, Alfonso, *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.148-149)

⁸⁶ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p. 41)

⁸⁷ BONILLA, Juan (2009), «Metaliteratura» en *Tanta gente sola*, Barcelona: Seix Barral (p.132)

⁸⁸ VOLPI, Jorge (2008), «Bolaño, epidemia» en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p. 247)

⁸⁹ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p. 263)

⁹⁰ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (pp. 70-71)

⁹¹ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp. 19-20)

⁹² VILA-MATAS, Enrique (2007), «La gota gorda» en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (pp. 31-32)

⁹³ ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (p. 211)

⁹⁴ SANZ, Marta (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona: RBA (p. 233)

habla incluso de la "literatura sobre la metaliteratura"⁹⁵, llegando al extremo de encontrarnos personajes literarios convencidos de estar creando *metaliteratura* mientras conversan:

-¿Sabe, doctor, que a esta conversación que usted y yo tenemos los estudiosos lo llaman metaliteratura?⁹⁶

En cuanto al término *metaficción*, aparece identificado con el de *metaliteratura*: "Tu padre ya está metido de lleno en lo metaliterario, en la metaficción"⁹⁷, o más próximo al de la *autoficción*, aunque se parodie su nombre camuflado como "metaficciones"⁹⁸. Como quedará explicado más adelante, una de las modalidades de la metaficción entendida como dislocación, o interacción, de diferentes planos ficcionales, consiste en una rebelión ficcional por parte de los personajes hacia su autor, que se ve personificado en el relato, al estilo de la *nivola* unamuniana⁹⁹; precisamente, aunque no aparezca el término *metaficción*, se nombra a Unamuno¹⁰⁰ y a Pirandello como ejemplos de esta corriente¹⁰¹.

Como decíamos más arriba, Hutcheon contempla la 'autoconciencia' como una característica de la metaficción ("Los ingleses tienen una palabra para eso: *self-consciousness*"¹⁰²); según esta autora, el texto se explica a sí mismo en el momento de ser creado, pero algunos escritores la rebautizan como 'metanarratividad'¹⁰³. Otra modalidad metafictional propone un relato enmarcado que retoma personajes del texto principal en una constante recursividad *en mise en abyme*; aunque no se la bautice como metaficción, se nos resume pormenorizadamente dicha estructura¹⁰⁴, como sucedía en la segunda parte del *Quijote*, cuando los personajes son conscientes del éxito que ha alcanzado su plasmación en forma de obra literaria¹⁰⁵.

Por lo tanto, concluimos que el análisis de los textos literarios de esta última década nos demuestra que los términos *metaliteratura* o *metaficción*, o el concepto de "literatura que habla de la literatura" se han implantado con facilidad tanto si tomamos la perspectiva del creador como la del lector que los recibe sin rechazo, aunque no creemos que exista todavía en dichos usos propiamente "metaliterarios", es decir, en los mismos textos literarios, como, por otra parte, tampoco está establecida en sus usos críticos o académicos, una distinción terminológica clara.

Sin embargo, dos citas de autores contemporáneos, recogidas también en nuestra antología, nos sirven para intentar encontrar un elemento que permita marcar una frontera

⁹⁵ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (pp. 284-285)

⁹⁶ APARICIO, Juan Pedro (2008), «Metaliteratura» en *El juego del diábol*, Madrid: Páginas de espuma (p. 128)

⁹⁷ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p. 322)

⁹⁸ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p. 255)

⁹⁹ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (p. 61)

¹⁰⁰ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar: Candaya (p. 180)

¹⁰¹ VALENCIA, Leonardo (2008), *Kazbek*, Madrid: Funambulista (p. 18)

¹⁰² AMAT, Kiko (2007), *Cosas que hacen Bum*, Barcelona: Anagrama (p.133)

¹⁰³ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (p. 115)

¹⁰⁴ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p. 55)

¹⁰⁵ RÍOS, Julián (2008), *Quijote e hijos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg (pp. 22-23)

nítida entre la metaliteratura y la metaficción, corroborando la distinción teórica que planteaba Gil González en su artículo de 2005. En la primera de ellas, Julián Ríos parafrasea a Vladimir Nabokov, quien en su curso sobre literatura europea "describió muy gráficamente al escritor como alpinista solitario que al llegar a la cumbre, en el recodo de una cornisa, se encuentra con una sorpresa: el lector, jadeante y feliz, y ambos se funden espontáneamente en un abrazo"¹⁰⁶. Dicha imagen contrasta con una afirmación recogida en un relato de Jorge Volpi, según la cual "la relación entre el autor y el lector de una novela se parece más bien a la de un cazador con su presa. Al escribir una novela, el autor intenta prever los movimientos del lector, mientras que este busca escapar de sus trampas"¹⁰⁷.

Estas dos interpretaciones de la relación autor-lector nos obligan a recuperar un concepto básico en teoría de la narración, y la misma cita de Volpi nos permite recordarlo: "La teoría literaria sostiene que, si lo consigue, el lector establece una suerte de contrato -el pacto ficcional- que lo lleva a suspender su incredulidad y a comportarse como si la historia que se le presenta fuese verdadera"¹⁰⁸; al igual que otros autores antes (Antonio Gil¹⁰⁹ o Leopoldo Sánchez Torre¹¹⁰), el propio Francisco Orejas, en uno de los apartados de su ensayo, relacionaba precisamente el relato metafictivo con este "contrato de lectura"¹¹¹.

Dicho contrato prevé dos instancias, el autor y el lector, pertenecientes ambas al mundo real, que no necesitan para su interrelación compartir el mismo tiempo ni espacio; para que exista comunicación entre ellos el autor se apoya en un narrador, que cuenta al hipotético lector (que no es trasunto del lector real, y que no tiene por qué poseer marca textual de su existencia) una historia protagonizada por unos personajes; el narrador, la historia y los personajes conforman el mundo de la ficción, claramente separado del mundo de la realidad. El respeto a ese pacto no implica directamente una comunicación fluida entre el autor y el lector; éste suspenderá su incredulidad, aceptando como real lo que no es más que invención, siempre que el autor se ciña a la verosimilitud. Manteniendo ese acuerdo, los recursos estilísticos y argumentales son infinitos y pueden complicar al máximo la *entente cordiale*: pluralidad de puntos de vista, vocabulario excesivamente culto o coloquial, licencias ortográficas, dislocaciones temporales y espaciales,... Por esta razón resulta tan representativa la imagen escogida por Nabokov.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁷ VOLPI, Jorge (2008), «De parásitos, mutaciones y plagas» en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p. 29)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁹ "Así, cuando Linda Hutcheon calificaba la metaficción como una paradoja, refiriéndose a que el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por la autoconsciencia de éste, e incorporado al mismo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto, estaba tocando uno de los puntos sensibles de esa tensión. Disociar los planos del discurso y del relato tal y cómo aquí proponemos, puede contribuir a explicar la paradoja: el acercamiento es pragmático, y refuerza el pacto de ficcionalidad; pero la transgresión de las convenciones narrativas impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido, alejando al lector del universo de la narración." Gil González, Antonio J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (p.46)

¹¹⁰ "Porque, en efecto, sin que se satisfagan, aunque sea por vía paródica, las convenciones genéricas, difícilmente pueden desenmascarse, difícilmente puede ser la ficción metaficción. Es en ese juego, en esa tensión formal, donde reside lo específico de la escritura metaficcional. Consecuentemente, el lector ha de disponerse de un modo nuevo y distinto ante el texto si quiere participar de él" Sánchez Torre, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo: Universidad (p.83)

¹¹¹ Orejas, Francisco G. (2003), *op. cit.*, (p.143)

Del mismo modo, se puede respetar el pacto ficcional anulando la aparición de personajes y presentando únicamente el discurso del narrador, quien puede divagar sobre su estado de ánimo o puede describir sus gustos literarios, puede contar sus problemas de salud o puede explicarnos las dificultades que ha afrontado para construir un texto literario. Igualmente se respeta si alguno de los personajes escogidos para desarrollar una trama es escritor y la trama misma consiste en intentar saber si logrará publicar una obra o no, o bien se incluyen dentro del primer nivel ficcional otros textos creados por este personaje escritor, apareciendo un segundo nivel ficcional (o relato insertado). Hablamos en estos casos, por tanto, de narraciones metaliterarias, metanarraciones, narraciones autorreferenciales, o narraciones intertextuales (si hacen referencia explícita o implícita a obras literarias preexistentes), pero en ningún caso se produce una perturbación del concepto de ficción ni del pacto previo que se requiere para que se produzca, representado por la imagen de Nabokov retomada por Ríos, un autor y un lector que, pese a las dificultades, llegan al mismo punto de entendimiento.

Y reservaríamos para el otro gran apartado (la narración metaficcional, autoconsciente o autorreflexiva) la imagen de Volpi, en la cual no deberíamos hablar necesariamente de una ruptura abrupta del pacto (que conduciría siempre al abandono del libro por parte del lector) sino que más bien “deja de ser válido o es sustituido por un contrato de nuevo tipo, un contrato que prevé el incumplimiento de sus cláusulas, un <<contrato sobre la inutilidad de los contratos de lectura>>”¹¹². Si en el contrato ficcional clásico el lector suspende su incredulidad, es decir, acepta considerar como creíble todo aquello que se narra, en el nuevo contrato el lector se ve obligado a activar la incredulidad porque así se lo demanda el autor al revelar el carácter artificioso de su texto. Los recursos que rompen o renegocian el contrato se verán analizados en el apartado de la narración metaficcional, separados en dos grandes grupos que afectan a la enunciación del discurso y a la historia de los personajes.

Dado que con demasiada frecuencia se tiende a equiparar ambos términos, el análisis de la relación autor-lector nos permite demostrar una clara distinción entre, según la terminología propuesta por Antonio Gil en su artículo “Variaciones sobre el relato y la ficción”, narración metaliteraria (aquella narración autorreferencial en cuyo interior se habla de literatura en sentido amplio, y que respeta escrupulosamente los términos del pacto ficcional), y narración metaficcional (aquella en la cual se pone en cuestión el concepto mismo de ficción, renegociándose o rompiéndose los acuerdos entre autor y lector, y en la que se manifiesta de forma explícita que el texto que afrontamos es producto de un artificio, anulando la suspensión de la incredulidad del lector).

Bajo este punto de vista, y apoyándonos en otra afirmación que formula Catalina Quesada¹¹³, podríamos diferenciar lo metaliterario de lo metaficcional afirmando que el

¹¹² Orejas, Francisco G. (2003), *op. cit.*, (p.148)

¹¹³ No resulta tan convincente sin embargo la especialista antes mencionada cuando afirma no reconocer diferencias esenciales entre lo metaliterario y lo metaficcional salvo el ámbito de aplicación, y por tanto enuncia su hipótesis de esta forma: “existen obras literarias en las que la condición metafictiva se muestra en grado sumo, mientras que en otras tal circunstancia se puede reducir a un simple comentario o a una leve alusión del autor-narrador o de los personajes” Quesada (2009), *op. cit.* (p.50)

primero sería un adjetivo gradual (siendo el grado máximo un texto en el que se anula la historia en favor del discurso de un narrador que habla sobre literatura, y el grado mínimo un breve apunte anecdótico sobre algún aspecto de la literatura que apenas interrumpe el desarrollo de la trama, mientras que el segundo sería un adjetivo absoluto (donde sólo se podría cumplir una de las dos premisas: o bien se rompe el marco ficcional, o bien se mantiene).

La narración metaliteraria

El apartado más extenso de este trabajo es aquel que agrupa los ejemplos referenciales, entendidos éstos como alusiones más o menos puntuales al sistema literario en que han sido creadas las obras que los acogen; como ha quedado explicado, el apunte referencial, por muy extenso que sea, no implica ninguna ruptura del marco ficcional.

Dentro del apartado dedicado a la producción de la obra nos hemos visto forzados a introducir la previa fase de formación del escritor, fundamental en su posterior devenir pero también profusamente tratada por los autores antologados, polarizando los ejemplos en dos grandes líneas temáticas: las escuelas de escritura creativa y los consejos del autor consagrado al debutante. Una vez superado este primer y necesario escollo, al autor que escribe a comienzos del siglo XXI le preocupa que el lector conozca las condiciones ambientales en que él mismo o sus congéneres crean las obras que aquél disfruta; insistimos aquí en que no hacemos distinciones en este apartado entre si las condiciones descritas (horarios, inspiración, fase de documentación, técnicas de escritura,...) coinciden exactamente con las que rodean al que se nos presenta como autor real en las narraciones autoconscientes, de las que nos ocuparemos en la segunda parte del trabajo, o simplemente sirven como materia argumental de la narración, sea ésta metaficcional o no. Igualmente incluimos en este primer apartado de la creación de la obra las cuestiones relacionadas con la autoría de la misma, dado que resulta cada vez más frecuente la referencia a figuras como el “autor fantasma” y el “negro literario”, o bien a actividades más o menos reprobables como la escritura por encargo o el plagio; de igual modo, también introducimos en este apartado las reflexiones sobre el oficio del escritor, así como todo lo que tiene que ver con el “mundo literario”, en toda su extensión y complejidad.

Dado que el fenómeno literario es un acto comunicativo que, al contrario de lo que sucedía en su origen, rara vez se produce *in praesentia*, se ha vuelto imprescindible la existencia de todo un entramado mediador que facilite en primer lugar que el hipotético receptor del texto conozca su existencia y, en segundo lugar, que pueda disfrutarlo logrando que el acto comunicativo se realice felizmente. Cuatro grandes mediadores, alguno de ellos prescindible dependiendo del tipo de autor que crea el texto, intervienen en esta fase: mencionamos primeramente al agente literario, únicamente acompañando a autores no debutantes, es decir, con obra ya publicada; a continuación analizamos el elemento más ampliamente tratado y, generalmente, satirizado o criticado, como es el sector de la edición (desde los principios económicos o morales que sustentan la empresa, o el trato entre el editor y el escritor que suscriben el acuerdo, pasando por las condiciones materiales de la publicación y llegando a las obligaciones promocionales que acepta el autor para que su obra se conozca); posteriormente nos encargamos de la labor de la prensa que se ocupa de la obra

en el momento de ser publicada, haciéndose eco de su presentación y entrevistando a los autores; y finalmente nos ocupamos del fenómeno de la traducción, mayoritariamente en lo que se refiere a la acogida en nuestro sistema de obras producidas en lenguas ajenas al mismo, y en menor medida de la exportación de obras en lengua española a otros idiomas. Precisamente es en este último apartado donde hemos roto el férreo marco cronológico que nos habíamos fijado aceptando, por su relevancia en la materia (aglutinando junto a *No se hable más* de Mariano Antolín Rato la mayor cantidad de ejemplos), que detectamos ya en su mismo título, la novela *La traducción*, de Pablo de Santis, cuya primera edición data de marzo de 1999.

Por otro lado, hemos reservado el apartado del contexto para acoger aquellos aspectos que permiten al escritor expresarse sobre el fenómeno literario en su esencia, aproximándose o alejándose de otras disciplinas como el periodismo, y posteriormente sobre la narración como especialidad literaria, en forma tanto de novela como de cuento, al tiempo que se analiza el oficio del escritor como una profesión diferente al resto. Asimismo, hemos comprobado cómo el autor, lejos de concebir su obra desde la ingenuidad del creador artístico desconocedor de su entorno, se muestra muy consciente de los mecanismos que le permiten llegar hasta el lector, y también de la existencia de una teoría de la literatura como disciplina académica que analiza las obras con posterioridad a su publicación.

Aunque nos habría parecido pertinente establecer una categoría dentro de este apartado que hablase de la historia de la literatura, o al menos de la historia de la narrativa en lengua española, lo cierto es que, salvo ciertos ejemplos aislados, hemos de reconocer que los autores del período estudiado muestran poco interés por el pasado lejano, si bien es cierto que dedican numerosas páginas a mencionar el fenómeno cultural denominado “posmodernismo” que nos permite seguir huellas de sus diferentes características, especialmente en lo que respecta a la narrativa posmoderna; tras analizar los estudios teóricos dedicados a ella, y más concretamente dentro del marco hispánico, hemos destacado los rasgos que aparecen tematizados dentro de los propios textos. Pilar Lozano Mijares, en su trabajo sobre la novela posmoderna, destaca las siguientes características:

una nueva mimesis realista: el mundo como problema ontológico; el sujeto débil de la representación: autor, narrador, personajes, lector; espacio heterotópico y confusión temporal; macroestructuras: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación; microestructuras del antidiscurso posmoderno: metáfora literal, alegoría, polifonía, espacialización; el mapa temático: hedonismo y fin de la utopía; unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética¹¹⁴.

Nosotros, teniendo en cuenta estos postulados, pero intentando plasmar lo que los propios autores tematizan en sus obras, hemos dividido y destacado los siguientes aspectos: la indeterminación genérica; el gusto por los subgéneros literarios; el cuestionamiento de la figura autorial; la intertextualidad; la ruptura de fronteras entre la realidad y la ficción¹¹⁵,

¹¹⁴ Lozano Mijares, Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros (p.236)

¹¹⁵ vid. Villanueva, Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva.

manteniendo aparte la metaliteratura y la metaficción por no ser características inherentes al período posmoderno.

Uno de los hallazgos más relevantes de esta investigación ha sido comprobar cómo un fenómeno artístico todavía vigente es capaz de plasmar en sus manifestaciones concretas no ensayísticas toda la carga teórica que el mundo académico (también empleado como materia narrativa) ha aportado sobre él, descubriendo un nuevo grado de recursividad en un fenómeno que es *per se* autorrecursivo y autorreferencial.

Cerrando el acto comunicativo que le da fundamento, el autor metaliterario ha de tener en cuenta la recepción de la obra, reflexionando sobre el propio fenómeno de la lectura y la figura más o menos presente del lector individual, así como sobre el sistema para la elección de las lecturas, la existencia de un catálogo de obras consagradas, o la aparición de lugares tan imprescindibles para que el acto se realice felizmente como las librerías o las bibliotecas. Y tal como hemos dicho antes, el autor piensa en ese segundo lector más cultivado que normalmente sucede al primer lector individual o ingenuo, que es el lector académico o el lector crítico; aunque se podría incluir este elemento dentro del apartado de la mediación, consideramos que la aparición del lector crítico, incluso cuando expresa su opinión en una publicación periódica de carácter general y no en una revista literaria, no influye directamente en el gusto del lector ingenuo por lo cual lo situamos junto a él en nuestro análisis. Aquí vemos la importancia que tiene el mundo universitario como materia argumental, así como el de la labor crítica e incluso el de la Real Academia de la Lengua, escalafón más alto para la consagración no sólo de los especialistas teóricos, sino también de los propios escritores.

Y, en último lugar, observamos los diferentes aspectos relacionados con el éxito, tanto desde el punto de vista económico como desde la perspectiva de la consagración literaria y social, llegando a describirse las características de un *best seller* y las consecuencias que acarrea para su creador, la obtención de premios literarios no editoriales (analizados éstos en el epígrafe dedicado al mundo de la edición), o los homenajes a personalidades literarias, sin olvidar la constante posibilidad del fracaso.

La narración metaficcional

Habiendo concebido y titulado este trabajo como un estudio de la novela que se mira a sí misma, o que habla de sí misma y de sus congéneres, habría resultado simplista no intentar dejar constancia de los recursos propiamente metaficcionales (entendiendo la metaficción no sólo como develación o revelación del artificio narrativo, sino también como ruptura de fronteras ficcionales) que se detectan en este período. Teniendo claro nuestro posicionamiento teórico apoyado en los exhaustivos ensayos y artículos de especialistas como Ródenas de Moya o Gil González, ha resultado un ejercicio apasionante contemplar el catálogo de obras e ir contemplando cómo los ejemplos metaficcionales iban acomodándose sin dificultad a las categorías aquí recogidas.

Así hemos considerado todavía vigente la distinción entre *metaficción discursiva* y *metaficción diegética*, prefiriendo anular la tercera vía propuesta en principio por Ródenas de Moya como *metaficción metaléptica* e incluirla como variante de la diegética, sin negar rotundamente que la *metalepsis del autor*, considerada por nosotros como la intromisión del autor en el plano de la ficción que él presuntamente está creando, no se pueda confundir con una revelación autorreferente de las figuras de enunciación.

Hemos dividido la *metaficción discursiva* en cuatro apartados, calificando de *narración autorreflexiva* al conjunto de comentarios develadores que aluden a la creación de la propia obra que estamos leyendo, incluyendo aquí los ejemplos en que un supuesto segundo autor, y no la voz enunciativa principal, realiza comentarios sobre la obra que está creando el primer autor. Oponiéndolo al término autorreflexivo, que parece querer aportar una idea de *work in progress* sobre la propia obra, hemos escogido el de autorreferencia para todos los rasgos que revelan una ruptura de las convenciones del contrato de lectura; con ella encontramos que, en ocasiones, el narrador reconoce abiertamente los artificios que crea (*autorreferencia en las figuras de enunciación*), mientras que en otros momentos se tematiza la figura del lector o se la invoca (*autorreferencia en la recepción de la obra*).

Para la *metaficción diegética*, entendida como ruptura de fronteras ficcionales en el nivel de la historia, hemos reducido las categorías generales a tres: la *metaficción metaléptica*, la *mise en abyme* y la *anagnórisis metaficcional*. La primera de ellas la consideramos en sentido biunívoco, sin realizar la oposición *metalepsis-antimetalepsis* propuesta por Genette en 2004¹¹⁶; de hecho, la irrupción de la figura autorial en la diégesis que está creando será calificada aquí como *metalepsis del autor*, por ser el caso menos frecuente, conservándose el término *metalepsis* para la invasión de los personajes ficcionales en el mundo presentado como real, o bien la interacción de personajes pertenecientes a diferentes planos de ficción.

Lucien Dällenbach consideró “*mise en abyme*”, retomando un término que André Gide recuperó del mundo de la heráldica, aquel fenómeno literario según el cual dentro de una obra literaria se hace referencia a la propia obra en su totalidad. En nuestro catálogo detectamos ejemplos en los que se hace referencia a la misma obra que leemos a través de la paginación o el título; pero la figura más recurrente es la que hemos nombrado, siguiendo de nuevo las clasificaciones especulares de Dällenbach, *metaficción aporética*: dentro del marco ficcional general se introduce un relato enmarcado cuyas palabras retoman unas líneas ya incluidas en el relato inicial. Este fenómeno sería la plasmación textual de la figura imposible acuñada por M.C. Escher, la cinta de Moebius. En último lugar, hemos decidido considerar como fenómeno aparte algo que se ha vuelto motivo recurrente en la narrativa de inicios del siglo veinte: la autoconciencia de los personajes; éstos, en algún momento del desarrollo de la

¹¹⁶ Como nos recuerda Catalina Quesada (p.95), en un primer momento la narratología consideró esta figura de forma unidireccional como una invasión por parte del narrador (o del autor tematizado) del mundo diegético, pero como también existían ejemplos en los que el mundo diegético invadía el nivel considerado como real, el del narrador, el del autor y el del lector, Genette habló de la posibilidad de una *antimetalepse*, “Puisque la théorie classique n’envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l’auteur s’ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l’inverse, de sa fiction s’immiscant dans sa vie réelle [...], on pourrait qualifier d’*antimetalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser –à condition de n’y voir qu’un cas particulier de la *métalepse*.” Genette, Gérard (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Seuil (p.27)

trama, se dan cuenta de que forman parte de una ficción ideada por un autor que no pertenece a su mundo de ficción. A dicho fenómeno lo llamaremos *anagnórisis metaficcional*, retomando el término empleado por Pedro Javier Pardo García en su artículo de la Revista del Celehis¹¹⁷.



¹¹⁷ Pardo García, Pedro Javier, “La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.151-174)



2 LA NARRACIÓN METALITERARIA

2.1 EL PROCESO DE CREACIÓN

2.1.1 La formación del escritor

2.1.1.1 El taller de escritura creativa

Al margen de la prostitución a que ha sido sometida la palabra taller -de cuentos, de jardinería, de lectura, de botánica, astronomía, cocina guanche o anatolia, de macramé, en fin, de *escritura creativa*-, siempre he experimentado un rechazo casi visceral hacia quienes pretenden reducir la aventura del conocimiento de cualquier disciplina a cuatro lugares comunes mal o bien hilvanados y extendidos sin miramientos, ¡esos diletantes desvergonzados! ¿Se puede enseñar a escribir un cuento, una novela, un poema, un guión? ¿Es honesto no ya teorizar desde la propia experiencia, sino trasladar ex profeso esas reflexiones como quien explica la manera en que resuelve una ecuación de segundo grado, un nodal químico?¹¹⁸

Hemos decidido empezar adoptando el punto de vista del escritor en el momento de crear su obra. Sin embargo, analizando los textos de este período, parece que describir también el proceso de formación de un escritor es importante para estos novelistas; muchos otorgan relevancia a la lectura como elemento motivador, pero también se refieren a los talleres literarios o escuelas de escritura creativa, normalmente impartidos por escritores poco exitosos y que son tratados de forma peyorativa. Desde el punto de vista del alumno está el aspirante a escritor cuyo profesor le recomienda abandonar la literatura, “[d]éjalo correr. No escribas más. Por favor”¹¹⁹, o la descreída narradora que no considera práctico ni aprovechable el sistema que utilizan en su taller: “El profesor lee nuestros ejercicios y nos los devuelve al día siguiente; si vemos que sobre el papel nuestro nombre está subrayado, eso significa que el texto no está mal y que lo leeremos en voz alta para el resto de la clase”¹²⁰.

Los alumnos pueden ser meros aficionados con ganas de aprender a escribir en estos talleres, “que tan de moda están ahora”¹²¹, o ya aspirantes a profesionales que pretenden conocer cómo funciona el sistema literario; de hecho, hay talleres impartidos no por “un escritor, sino una editora”¹²². Como se ha extendido la creencia de “que la literatura se adquiere en las escuelas” y de que el paso por una escuela de escritura creativa es imprescindible para lograr labrarse una carrera literaria, puede ser criticable que sólo el que ya gozase previamente de una situación económica acomodada tenga allanado el camino¹²³, por lo que en ocasiones se imparten cursos gratuitos, aunque su contenido no se vincule con la

¹¹⁸ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.107)

¹¹⁹ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.224)

¹²⁰ SANZ, Marta (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona: RBA (p.236)

¹²¹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.188)

¹²² CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (pp.9-10)

¹²³ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.181)

disciplina que andaba buscando el escritor, que ha de afrontar que “[e]n este pueblo de mierda sólo se enseña gratis la poesía”¹²⁴.

Encontramos algún caso en el que el propio profesor duda de su habilidad docente e incluso de la posibilidad de “que hubiese una sola persona en el mundo capaz de enseñar a escribir a otra que no sabía hacerlo”¹²⁵, pero también los hay satisfechos de su labor educativa, por ejemplo al comprobar que antiguos alumnos suyos han alcanzado la gloria literaria: “¿A que tú no sabes que entre mis párvulos de entonces cuento con dos académicos?”¹²⁶, o, más modestamente realizados, en los cuentos “Jerónimo G.”¹²⁷ o “El malentendido”¹²⁸, donde encontramos “unos abnegados profesores” que imparten “un cursillo sobre análisis y creación literaria” en la cárcel. En cualquier caso, el profesor ha de ser honesto y constructivo con sus alumnos, y debe saber transmitir sus consejos sin ofenderlos con su vehemencia: “Un planteamiento interesante [...] pero hay que pulir algunas cosas... Insista un poco más”¹²⁹ y evitando que sus comentarios hirientes obedezcan a animadversiones subjetivas: “parecía mentira que una persona como yo, talludita, tuviera los mismos vicios narrativos que un aprendiz de tercera”¹³⁰.

La cada vez mayor profesionalización del sector ha llevado a que los cursos se especialicen y no sean meros seminarios generales, y así observamos “un curso sobre la construcción del personaje”¹³¹, u otros llamados “Escritura Creativa I y II, Técnicas de Narración, El Ensayo como Género y seminarios sobre Cuento Contemporáneo”¹³². Como anécdota, cabe mencionar que existe una vinculación con la nómina de escritores que estudiamos en este trabajo en una pequeña referencia de Manuel Vilas; en su novela *España*¹³³ se habla del Hotel Kafka¹³⁴, escuela literaria real donde han impartido docencia autores citados como Eloy Tizón, Rafael Reig, Javier Azpeitia, Juan Aparicio-Belmonte, Juan Madrid o Martín Casariego.

2.1.1.2 El consejo del escritor consagrado

-¿Qué le diría a alguien que empieza? -preguntó el señor Ahmed.

-¿Una mujer escritora? [...] ¿Que qué le digo? ¿Quién soy yo para decirle nada? Que escriba, que escriba mucho. Pero que no piense que va a cambiar el mundo porque la vida [...] es una cuestión de azar¹³⁵.

¹²⁴ BOLAÑO, Roberto (2001), “Dentista” en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama (p.190)

¹²⁵ RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (pp.20-21)

¹²⁶ RIERA, Carme (2008), “La novela experimental” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.164)

¹²⁷ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “Jerónimo G.” en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.142-143)

¹²⁸ MENDOZA, Eduardo (2009), “El malentendido” en *Tres vidas de santos*, Barcelona: Seix Barral (p.153)

¹²⁹ RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (p.65)

¹³⁰ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.29-30)

¹³¹ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.28)

¹³² RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (p.51)

¹³³ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.67)

¹³⁴ <<http://hotelkafka.com/>> [consultado 11 de agosto de 2015]

¹³⁵ MARTÍNEZ, Gabi (2004), *Ático*, Barcelona: Destino (p.213)

Pero en lo que inciden más profundamente los escritores es en el consejo sabio, la advertencia experta que los autores consagrados, “a modo de castigo por haber alcanzado cierta fama”¹³⁶ o la gente que conoce el mercado editorial, regalan a los narradores debutantes. Resulta ser un cliché tan manido “el del *joven-poeta-buscando-consejo*”¹³⁷, que el escritor en busca de ayuda se niega a pedirla por miedo a incomodar al autor reconocido. Hay escritores que sólo buscan una palabra de ánimo para poder continuar cuando les invade la sensación de “que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros”¹³⁸, pero también los hay que, bajo la máscara de la inocencia, esconden la intención de que el consejero sirva más de vínculo con la editorial “para que le ayude a publicarlo”¹³⁹ o con el mundo de la crítica para que se hagan eco de la hipotética publicación de su trabajo y sean benévolos con ella.

En cuanto a la pertinencia del consejo, los ejemplos van desde el tautológico que le da Mario Vargas Llosa al narrador de *Memorias de una dama* (“Si quieres escribir, lo único que tienes que hacer es escribir”¹⁴⁰) o el que enuncia el narrador de *El clítoris de Camille* (“La literatura es sujeto, verbo, predicado”¹⁴¹) a los más relevantes no sólo concernientes al estilo: “escribe [...] con palabras sencillas que te suenen verdaderas al oído”¹⁴² o al tono: “que la propia historia se exprese, conviértete en un vehículo sencillo, sutil, que pueda parecer inexistente”¹⁴³, sino también a la vocación: “Nadie debe dedicarse a una cosa tan rara como escribir si no lo necesita”¹⁴⁴ o al talento: “El talento natural es como la fuerza de un atleta. Se puede nacer con más o menos facultades, pero nadie llega a ser un atleta sencillamente porque ha nacido alto o fuerte o rápido. Lo que hace al atleta, o al artista, es el trabajo, el oficio y la técnica”¹⁴⁵.

2.1.2 El oficio de escritor

Si el psicólogo es aquel que cuando entra una mujer hermosa a una habitación observa las miradas de la gente, el escritor es el que mira al psicólogo¹⁴⁶.

Aunque no tengan nociones de teoría literaria ni conocimientos sobre la historia de la literatura universal o de la suya propia, el escritor es capaz de reflexionar sobre las motivaciones que le llevan a escribir, y sobre las características que su oficio tiene de particular; y son tan conscientes de su particular estatus que, “todos ellos padecen antes o después la imperiosa urgencia de escribir sobre la escritura, desde Henry James a Vargas Llosa pasando por Stephen Viczinczey, Montserrat Roig o Vila-Matas”¹⁴⁷, aunque para los que

¹³⁶ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.348)

¹³⁷ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.100)

¹³⁸ BOLAÑO, Roberto (2001), “Encuentro con Enrique Lihn” en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama (p.218)

¹³⁹ MERINO, José María (2002), “Epistolario” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.93)

¹⁴⁰ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.135)

¹⁴¹ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.232)

¹⁴² VICENT, Manuel (2008), *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara (p.24)

¹⁴³ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (pp.249-250)

¹⁴⁴ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.444)

¹⁴⁵ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (pp.232-233)

¹⁴⁶ PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa (p.207)

¹⁴⁷ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.11)

tienen que relacionarse con él, el escritor es “un vicioso lagarto que creía que porque escribía sin parar era superior a la conserje, a la señora de la limpieza congoleña, superior a mí misma [...]”¹⁴⁸.

Para Juan Pedro Aparicio, las peculiaridades del oficio, y de su antiguo prestigio, “que viene del pasado, de cuando la novela era capaz [...] de conmover los cimientos de una sociedad”¹⁴⁹, residen en el hecho de que “no se requieren títulos, credenciales, registros o diplomas”¹⁵⁰, y que quienes lo practican, lejos de haberlo escogido, tienen la sensación de no poder evitarlo. Martínez de Mingo considera que, normalmente, el escritor es alguien que de pequeño ha sufrido algún tipo de problema “con el lenguaje: dislexia, tartamudez, etc., y que eso les crea una especial sensibilidad”¹⁵¹ para captar los significados y la belleza de ciertos vocablos, y Justo Navarro cita a Ferrater cuando decía que, estando tan asediado por el juicio y ataque de los demás, el escritor “necesita cierto coraje [...] para escribir libremente”¹⁵².

Más duro con esta labor es quien afirma que el escritor ejerce “un oficio más bien innoble”¹⁵³ lejos de la elite “de los deportistas, la de los famosos o la de los periodistas”, convirtiéndose en “un ser vil, casi inservible para la sociedad, al que se le permite, más por compasión que por verdadero aprecio, pudrirse en algún oscuro lugar y llevar a cabo la febril y malsana actividad de construir un pedacito insignificante del submundo de la literatura”¹⁵⁴, y que sólo él puede ver, aspirando a explicárselo a los demás con sus palabras¹⁵⁵.

Dos personajes discuten sobre la labor del literato en *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*: para uno, más descreído, la tarea de escribir se asemeja a la de participar en un juego de azar (“rellenar la bonoloto es bastante parecido a escribir una novela”¹⁵⁶), puesto que las posibilidades de éxito son completamente aleatorias, mientras que para otro la belleza de su oficio consiste en “una minuciosa labor de construcción y reconstrucción, una labor de artesano, de albañil que construye párrafo a párrafo, frase por frase, a golpe de memoria, tripas, tesón y desvarío, buscando la precisión con cada palabra y con cada palabra precisa alcanzando la gloria”¹⁵⁷ e ir creando edificios literarios con la precisión y dedicación de un artesano, independientemente de un supuesto éxito comercial que, en el mejor de los casos, llegaría posteriormente; de hecho, a este tipo de escritor vocacional, las pocas ventas y el nulo reconocimiento comercial suelen ayudarlo “a reafirmar mi vocación literaria”¹⁵⁸.

Otros personajes resumen la esencia del oficio en pocas y sencillas palabras: “Un tipo que es capaz de poner las palabras unas detrás de otras y que es capaz de hacerlo con gracia”¹⁵⁹, y

¹⁴⁸ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (pp.37-38)

¹⁴⁹ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.15)

¹⁵⁰ *Ibid.* (p.19)

¹⁵¹ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.16)

¹⁵² NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (p.75)

¹⁵³ PUJOL, Carlos (2007), “La ficción” en *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*, Palencia: Menoscuarto (p.49)

¹⁵⁴ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.110)

¹⁵⁵ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.43)

¹⁵⁶ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.114-115)

¹⁵⁷ *Ibid.* (pp.114-115)

¹⁵⁸ LATORRE, José María (2007), *Fragmentos de eternidad*, Oviedo: Lara (p.12)

¹⁵⁹ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.68)

otros aluden a la vanidad como principal característica que permite u obliga al escritor a seguir desempeñando su tarea: “Empecé a escribir [...] por vanidad, a qué negarlo. Me encanta ir a conferencias sobre mi obra”¹⁶⁰.

Cuando alguien que no escribe piensa en la posibilidad de ser o de haber sido escritor, se refiere a la imagen del escritor consagrado que tiene éxito, aparece en los medios y es considerado una pieza privilegiada del engranaje social¹⁶¹, pero a los que sí escriben les angustia lo poco que cunde el esfuerzo invertido (“Es como [...] cocinar. Te pasas dos horas preparando una obra maestra, una buena paella, por ejemplo, y luego te la comes en diez minutos”¹⁶²), que se trate de una profesión que sólo podrán desempeñar mientras les dure la inspiración (“El de escritor es un oficio con la caducidad que marca la pantalla del ordenador”¹⁶³), o que el público no se muestre interesado por lo que tengan que contar: “¿Por qué pensamos que lo que escribimos puede interesarle a alguien?”¹⁶⁴.

Otros autores aportan definiciones imaginativas, incluso enigmáticas, del oficio de escritor; Juan Gracia Armendáriz afirma del escritor que “es un disléxico que sabe de su limitación. [...] es un muñidor infatigable de juegos de manos (y de palabras) que trabaja con un material adulterado y falaz”¹⁶⁵, mientras que uno de los personajes de Carlos Marzal afirma que “[l]os escritores [...] eran muy similares a los perros: en primer lugar, la edad literaria no se cumplía igual que la biológica, y así como cada año de un perro contaban que equivalía a cinco o seis de un ser humano, un año de escritura debía reportar al menos esos cinco o seis de madurez artística”¹⁶⁶. En *Nocilla dream* nos dicen que “[t]odo el mundo sabe que escribir es haber muerto”¹⁶⁷, pero Ray Loriga, por su parte, encuentra en el juego infantil de la carretilla la imagen más adecuada para describir su oficio: “Es curioso comprobar cómo el sujeto aparentemente humillado, el que hace de carretilla, defiende en realidad la carrera entera, mientras que el sujeto elegido para la dignidad más alta carece de función, porque quien empuja a quien en lugar de ruedas tiene manos no empuja en realidad nada, si acaso soporta el sueño insensato de quien por un momento ha decidido transformarse en carretilla. [...] en la escritura quien sujeta a quien escribe no es tan digno como quien escribe. Porque quien hace de carretilla sujeta en realidad la parte más dura de esta ficción. Y para aclarar del todo esta imagen, me gustaría añadir que quien en realidad [...] sujeta a quien escribe es el propio escritor. Dos niños que se turnan, y son el mismo”¹⁶⁸.

2.1.2.1 Tipos de escritores

Hay diferentes divisiones de escritores. Cada escritor tiene su subdivisión. Es decir, hay tantas subdivisiones como escritores en el mundo. Hoy [...] me atrevo a

¹⁶⁰ SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.98)

¹⁶¹ TIZÓN, Eloy (2006), “Palabras textuales” en *Parpadeos*, Barcelona: Anagrama (pp.48-49)

¹⁶² PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.237)

¹⁶³ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.49)

¹⁶⁴ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (pp.208-209)

¹⁶⁵ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.38)

¹⁶⁶ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (pp.282-283)

¹⁶⁷ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.72)

¹⁶⁸ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.18)

decir que hay tantas subdivisiones como hombres en el mundo¹⁶⁹.

En esos escritos con digresiones ensayísticas, pero también en las obras de pura ficción, muchos autores se atreven a hablar de las diferentes tipologías de escritores. En general, las categorías se limitan a dos términos opuestos que se excluyen; por tanto, hay quien distingue entre “burgueses y no-burgueses¹⁷⁰”, “los escritores de gran depuración técnica” y “los escritores más intuitivos, que están todo el puto día exaltados¹⁷¹”, los que planean antes de ponerse a escribir (los cojos) y los que prefieren improvisar (los ciegos)¹⁷², los escritores “memoriosos [...] que están haciendo un constante alarde de su memoria” y los “amnésicos [...] no quieren o no pueden recordar¹⁷³”, “escritores locuaces y escritores silenciosos¹⁷⁴”, los que buscan fuera de su habitación argumentos, personajes y lugares (“descubren las estrellas desde el gabinete¹⁷⁵), y “los que encontramos esas mismas cosas siempre dentro de nosotros mismos¹⁷⁶”, “los escritores que escriben y los que dicen que escriben, los escritores hijos de puta y los que son personas decentes¹⁷⁷”, los “sacerdotes” que buscan y se mueven bajo las luces del éxito y los que prefieren las sombras del anonimato¹⁷⁸, los escritores de mar y los escritores de río, resultando que “[l]os escritores de mar son más novelistas que los de río, y los escritores de río son más poetas que los de mar¹⁷⁹”, los “narradores natos” y los “cinceladores de prosa¹⁸⁰”,...

En otro caso, uno de los personajes de la novela *Insomnio* establece un sistema complejo de tipología de escritores, según una estructura binaria pero combinada en diferentes estratos; así, este personaje califica al narrador como “[p]eriférico-indolente-introspectivo [...] de la especie de los pesimistas invisibles¹⁸¹”, para explicar a continuación el porqué de dicha categorización: “El término Periférico se refiere, desde luego, a la ubicación geográfica. [...] Cuando Ander Góngora utiliza el término <<Indolente>>se refiere principalmente al ritmo de trabajo del escritor. Pero también a la relación que uno mantiene con su propia obra¹⁸²; “[l]as categorías de Introspectivo y Pesimista hacen referencia al estilo: a los aspectos formales y al carácter moral de lo que uno escribe¹⁸³”.

Otras clasificaciones son menos científicas y obedecen a la descripción en clave de los autores de un sistema literario: “el creador de Bellos Caracteres contra el fabricante de Metanovelas, el inventor de Aventuras Amenas contra el destilados de Ideas y Reflexiones, el

¹⁶⁹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.17)

¹⁷⁰ *Ibid.* (p.16)

¹⁷¹ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.107-108)

¹⁷² POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.103)

¹⁷³ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.222)

¹⁷⁴ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.31)

¹⁷⁵ MONTERO, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.195)

¹⁷⁶ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.107)

¹⁷⁷ PADURA, Leonardo (2006), *Adiós, Hemingway*, Barcelona: Tusquets (p.184)

¹⁷⁸ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (pp.153-154)

¹⁷⁹ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (pp.40-41)

¹⁸⁰ MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (p.138)

¹⁸¹ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: Acantilado (pp.64-66)

¹⁸² *Ibid.* (pp.64-66)

¹⁸³ *Ibid.* (pp.67-68)

novelista tradicional contra el que saca el reloj a cada rato para proclamar que ya es hora de que todo cambie, el de la sintaxis llana discutiendo contra el amante de párrafos retorcidos y kilométricos, el que dice las cosas a garrotazos contra el que escribe palabras y frases que gravitan sobre su propio aislamiento”¹⁸⁴.

2.1.2.2 Las motivaciones del escritor

Hay quien dice que el escritor piensa en una sola persona cuando escribe. No creo que siempre sea así, pero reconozco que si no hubiera mujeres en el mundo yo, particularmente, no escribiría”¹⁸⁵.

Dentro de las consideraciones sobre su oficio, el escritor se plantea cuáles son las razones que lo impulsan a ello, y se produce un interesante contraste a la hora de decidir si el escritor ha de dedicarse en exclusiva a crear su obra o si ha de compaginar su labor con otra profesión que le aporte estabilidad económica.

Sin dejar de escribir, Kafka vivía felizmente alejado de todo lo que conlleva una escritura profesional: “Ni concedía entrevistas ni le agobiaban los editores para que entregase un nuevo libro. Ni daba conferencias ni fallaba premios. Ni le llamaban los periodistas ni le invitaban los políticos ni opinaba en la prensa”¹⁸⁶, si bien es cierto que su trabajo en la oficina lo alienaba hasta la desesperación. Partidario de esta distinción, o conciliación, parece el narrador de *Balcón de piedra*, añadiendo al ejemplo de Kafka el de Cavafis o Pessoa, “[e]scritores, artistas varios, pensadores eximios, que cumplen el trámite de esa rutina vital en las mañanas de Praga o en las de Lisboa o Alejandría”¹⁸⁷.

Por el contrario, hay quien piensa que “[l]os amateurs se han acabado, son de otro tiempo”¹⁸⁸, por lo cual si el autor aprovecha sus horas de asueto para la creación, sus textos parecerán ociosos y poco profundos, mientras que el lector aspira a encontrar, “más que una mantelería bordada, [...] los intestinos de uno, su hígado caliente y unos testículos de tamaño natural”¹⁸⁹; aun así, la pureza del creador independiente es relativa, porque el fenómeno literario depende y está directamente relacionado con el “engranaje económico”¹⁹⁰, y por tanto parece justo “[r]ecibir dinero a cambio de lo que se produce”¹⁹¹ manteniéndose firme y “no publicar una sola línea sin cobrar”¹⁹², y por ello el autor ha de tener siempre presente el momento en que cobró la primera cantidad por su obra, “porque para entonces ya está perdido y su alma tiene precio”¹⁹³; de hecho, muchos escritores se consideran mercenarios de la literatura debiendo “vender mi pluma para comer mientras escribo lo que realmente quiero”¹⁹⁴.

¹⁸⁴ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.148-149)

¹⁸⁵ TORREJÓN, David (2000), *Más lo siento yo*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.9)

¹⁸⁶ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.124)

¹⁸⁷ DÍEZ, Luis Mateo (2001), *Balcón de piedra*, Madrid: Ollero & Ramos (pp.49-50)

¹⁸⁸ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.494)

¹⁸⁹ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.17)

¹⁹⁰ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.360)

¹⁹¹ PASTOR, Javier (2009), *Mate jaque*, Barcelona: Mondadori (pp.12-13)

¹⁹² LLOP, José Carlos (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA (p.266)

¹⁹³ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.9)

¹⁹⁴ SIERRA I FABRA, Jordi (2009), *Poe*, Barcelona: Los libros del zorro rojo (pp.49-50)

Sin embargo, el que goza de una posición acomodada gracias al trabajo de su cónyuge, puede permitirse compaginar la escritura, independiente de las necesidades económicas de su creador, con las tareas domésticas y considerar esa época como “los años más felices de mi vida”¹⁹⁵. Muchos escritores no viven exclusivamente de los libros que logran publicar, sino “de los aledaños de la Literatura”¹⁹⁶, todo lo que hacen gracias a ser escritores que publican libros: artículos de opinión, conferencias, presentaciones, lecturas,..., pero algunos declaran abiertamente su voluntad de tener el suficiente éxito como para poder “dejar de ser una asalariada” y consideran el sueño de su vida “[p]oder vivir de la escritura”¹⁹⁷.

En cuanto al porqué de la creación literaria, tenemos el caso de la mera subsistencia: “La verdad es que me he gastado el anticipo de mi última novela y toca seguir produciendo”¹⁹⁸, del amor que se torna en necesidad de autoafirmación, resultando que “escribir era escribirse”¹⁹⁹, o autodefinición: “yo quiero escribir lo que *soy* por dentro”²⁰⁰, del puro aburrimiento (“escribo para no aburrirme”²⁰¹), “porque el aburrimiento nos conduce a pensar qué haremos el siguiente minuto y luego el otro y el otro, y eso nos confronta con la vida”²⁰², de la necesidad de “que los lectores pudieran compartir lo que yo siento”²⁰³, aclarando que “[e]scribía no para que me quisieran, sino porque los quería”²⁰⁴, del intento de enorgullecer al padre, “porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer”²⁰⁵, de alcanzar la gloria inmortal “sin tener que llevar una existencia plagada de renunciadas y sacrificios”²⁰⁶, de escribir el libro que “a uno le gustaría leer [...] y no [...] encuentra”²⁰⁷, o de vivir otra vida más regalada “porque mi vida real no me gustaba”²⁰⁸.

Hay quien no se plantea esa pregunta porque no hay una causa ni una razón que la responda, “sin saber muy bien por qué, ni para qué”²⁰⁹: se escribe del mismo modo que se respira y por tanto se está vivo²¹⁰, o se escribe porque “recibe órdenes de un superior”²¹¹, o porque muchas veces el escritor escribe porque no puede (“Mi relación con la literatura es lo que puedo, apenas, permitirme”²¹²) o no sabe hacer otra cosa²¹³, y hay quien afirma que escribe sencillamente porque “sería mucho peor si no lo hiciera”²¹⁴.

¹⁹⁵ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (pp.148-149)

¹⁹⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (pp.49-50)

¹⁹⁷ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (p.189)

¹⁹⁸ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.9)

¹⁹⁹ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.102)

²⁰⁰ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (pp.148-149)

²⁰¹ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.177)

²⁰² THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (p.64)

²⁰³ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.143)

²⁰⁴ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.178)

²⁰⁵ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.22)

²⁰⁶ GARRIGA VELA, José Antonio (2008), *Pacífico*, Barcelona: Anagrama (p.10)

²⁰⁷ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.27)

²⁰⁸ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.88)

²⁰⁹ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara (p.91)

²¹⁰ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.60)

²¹¹ RIESTRA, Blanca (2007), *Todo lleva su tiempo*, Madrid: Alianza (pp.57-58)

²¹² LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori (pp.458-459)

²¹³ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.37)

²¹⁴ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.113)

Las ansias de una persona joven por convertirse en escritor pueden tropezar con los deseos de sus padres, quienes desconfían de una profesión sin garantías laborales, por lo que resulta frecuente que el progenitor aconseje a su hijo: “Lo que tienes que hacer es encontrar un empleo fijo que te permita pagar tus facturas y después, en tus ratos libres, juega a escribir una novela o a lo que te dé la gana”²¹⁵, por lo que el joven aspirante a escritor se muestra exultante cuando puede decirles que ha encontrado un oficio que le permitirá cumplir ambos cometidos: “Escritor de día, basurero de noche”²¹⁶.

Se ha convertido en un lugar común la creencia de que la escritura sirve para curar, tanto a los lectores como al propio creador; encargado de desmentirla, Juan Gracia Armendáriz afirma “que escribir no alivia de nada. [...] Uno, simplemente, escribe”²¹⁷. De hecho, hay quien cree que la literatura es en sí misma una enfermedad, ya que “[e]scribir ficciones tiene algo de locura controlada” y “la pasión literaria [...] tiene un parentesco estrecho con la esquizofrenia”²¹⁸.

2.1.3 El mundo literario²¹⁹

- Si a mí me tocan seis y medio, no hablo -amenazó entonces el otro-. Yo tengo más de veinte mil lectores.
- Yo cien -replicó el viejo.
- ¿Sólo cien?
- Sí, pero los míos son cien genios y los tuyos veinte mil pendejos²²⁰.

En este epígrafe intentamos ver, con la ayuda de los textos antologados, cómo interactúa el escritor con sus congéneres; podríamos haberlo titulado *El campo literario*, o *El sistema literario*, pero tal vez en ese caso se podría ver como un intento por nuestra parte de realizar un análisis sociológico del sistema de relaciones (literarias, editoriales, periodísticas, económicas,...) que logran la canonización de un autor, lo cual escaparía a nuestro objetivo inicial. Recurriendo al profesor Fernando R. de la Flor, daremos cuenta aquí de los pasajes con que los autores de este período hablan de “estos continentes de economía extractiva que conocemos como *mundo editorial*, mundillo de las letras, y, más propiamente, como empresa o mercado capitalista de las letras²²¹. Tras analizar las relaciones afectivas que los unen, veremos cómo se encuentran físicamente fuera de su habitual lugar de creación individual: en los bares, en las tertulias literarias, en los congresos de escritores o en las ferias de libros.

2.1.3.1 Las relaciones entre los escritores

Hay escritores que practican el pacto de sangre y les va bien. Si hay otro

²¹⁵ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.137)

²¹⁶ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), “Como un policía en un país extranjero” en *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (pp.134-135)

²¹⁷ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.14)

²¹⁸ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), “Ex futuros” en *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (p.243)

²¹⁹ Además de los textos antologados, resulta interesante leer la colección de artículos que han dedicado al campo literario español Miguel Dalmau y Román Piña (2014), *La mala puta*, Palma de Mallorca: Sloper.

²²⁰ VALLEJO, Fernando (2002), *La rambla paralela*, Madrid: Alfaguara (p.61)

²²¹ Flor, Fernando R. de la (2012), “Apropiación y plagio en la literatura de la modernidad tardía”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (p.84)

escritor como tú ahora, agárralo y trabaja con pactos forever. ¿Has visto a escritores realmente amigos? No. Se distancian²²².

Los escritores pertenecen a un gremio que se reúne en numerosas ocasiones y con diferentes motivos, festivos o promocionales, y por ello hay quien cree que sólo se relacionan con gente de su oficio y “no hay ni un solo escritor profesional que tenga amigos carpinteros o vendedores de cortinas”²²³. Este trato frecuente entre personas que luchan por alcanzar una posición central en el sistema literario provoca que haya fricciones causadas por la vanidad y la envidia, ya que los escritores “son vanidosos, intrigantes, egocéntricos, intratables. Y si son españoles, encima son envidiosos y miedosos”²²⁴, y que se considere raro el hecho de que los escritores se lleven bien: “¡Es tan bonito ver a un grupo de escritores juntos, riendo y abrazándose!”²²⁵.

Como se ha analizado anteriormente, la labor creativa se realiza en soledad y, cuando se ha logrado obtener un compromiso contractual para editar la obra, el autor se relaciona únicamente con el editor y, si lo tiene, con su agente. Pero esas relaciones no le permiten ni hacerse una idea fidedigna de cómo funciona el propio sistema ni intentar transformar su situación en él, y por ello ha de mantener contacto con otros miembros del mundillo literario: “porque los escritores trabajamos a solas tenemos esa necesidad de hacer fiestas, cocteles, congregaciones al menor pretexto”²²⁶.

Los que afirman que los literatos han sido tradicionalmente grandes consumidores de bebidas alcohólicas (“Él es de los grandes escritores que no son borrachos. Él es un ejemplo de que se puede. Afortunadamente, no hay muchos más”²²⁷), proponen el bar como lugar más apropiado para establecer relaciones, ya que “[e]l vicio [...] llama al vicio”²²⁸, y es allí donde acuden los escritores para desconectar de su trabajo, y los agentes y editores en busca de nuevos fichajes, por lo que el primer consejo para un escritor ha de ser “si lo que quieres es publicar libros averigua por el bar al que van a beber los escritores, allí encontrarás también a los editores y a los agentes”²²⁹.

También hay fiestas organizadas por el editor para que los escritores de su empresa intercambien experiencias, pero es necesario ser selectivo y escoger bien a cuál de ellas se acude, pues un autor que respete su trabajo no puede descuidarlo asistiendo a todo evento promocional o festivo que el editor le propone; el autor tímido y retraído desearía no ir, “pero siempre iba por miedo a quedarse fuera”²³⁰ y sentirse excluido. Por el contrario, la primera vez que lo invitan a una fiesta, el autor novel obtiene la constatación de que ya forma parte del mundillo al que quería pertenecer: “Yo estaba muy emocionado; [...] se habían acordado de

²²² APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.49)

²²³ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (p.110)

²²⁴ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.161)

²²⁵ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (pp.122-123)

²²⁶ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.52)

²²⁷ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.134)

²²⁸ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (pp.52-53)

²²⁹ ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (pp.14-15)

²³⁰ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.25)

mí para la fiesta. Todo parecía indicar que empezaba a ser uno de ellos²³¹. A estos eventos el escritor puede ser invitado directamente o acudir como acompañante de otro cuya presencia sí ha sido requerida: “Mi amigo el poeta [...] ha sido invitado y a su vez me invita, para distraerme, a un cóctel en casa de un editor adinerado”²³².

Con el tiempo, el escritor que ha participado del ambiente colectivo, desatendiendo su trabajo solitario (“Nunca escribí menos que entonces. Nunca me sentí peor escritor”²³³), se arrepiente por haber buscado “ser querido, que es en definitiva lo que buscaba, en un mundo plagado de envidias y puñaladas por la espalda”²³⁴, y envidia al que “no militaba en partidos, ni pertenecía a comisiones, ni sociedades, ni logias, ni asambleas, capillas, clubes, tertulias, hermandades o grupo alguno de ninguna clase”²³⁵ “porque ya no quería tener más amigos escritores”²³⁶ y porque se negaba a aceptar las obligaciones del poder literario.

Con todo, las relaciones entre los escritores no se producen en el mismo nivel de prestigio, y hay quien considera que para aumentarlo es necesario convertirse en “un adulator”²³⁷ del autor consagrado, al menos en su presencia, pero cuando desaparece hay que criticarlo (“cuando Scott no está, se encargan de afilar los cuchillos en su espalda”²³⁸), practicando el noble arte de la difamación, “casi de obligado cumplimiento entre los artistas”²³⁹, para intentar ocupar su lugar “en un universo editorial hostil y abarrotado, peligrosamente inflado y repleto de egos”²⁴⁰ donde “todo está en el aire, todo depende de un juicio, de una aparición oportuna”²⁴¹.

Otro tipo de asociaciones gremiales son las que crean los escritores voluntariamente en torno a un tema o autor, aunque sus gustos comunes suelen variar según las estaciones y así, “en otoño, efectivamente, eran jungerianos, pero en invierno se transformaban abruptamente en barojianos, y en primavera en orteguianos, y en verano incluso abandonaban el bar donde se reunían para salir a la calle a entonar versos bucólicos en honor de Camilo José Cela”²⁴², o por grupos de edad, agrupándose “los narradores menores de treinta años más prestigiosos del país”²⁴³, o por género literario, especialmente en el caso de los poetas, que suelen formar un círculo competitivo y cerrado, “llevan barba y se pasan el día en el bar, organizando recitales, congresos y manifestaciones”²⁴⁴, y son capaces de cualquier cosa, “empujones, zancadillas y demás agresiones [...] con tal de alcanzar el objetivo” de un buen contacto para publicar: “dos

²³¹ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.47)

²³² CATELLI, Mario (2009), *El heredero*, Barcelona: Bruguera (p.39)

²³³ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (p.94)

²³⁴ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.261-62)

²³⁵ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (p.51)

²³⁶ PADURA, Leonardo (2006), *Adiós, Hemingway*, Barcelona: Tusquets (pp.114-115)

²³⁷ BOLAÑO, Roberto (2007), “No sé leer” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.121)

²³⁸ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.36)

²³⁹ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.81)

²⁴⁰ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.15)

²⁴¹ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.493)

²⁴² BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (pp.19-20)

²⁴³ CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad veracruzana (pp.50-51)

²⁴⁴ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.27)

páginas en una antología de segunda fila, quince minutos de lectura en un café harapiento [...], una plaquette de fotocopias grapadas, el correo electrónico de Sergio Gaspar o de Borrás, y poco más”²⁴⁵.

Estos grupos literarios suelen convocar reuniones para leer lo escrito y aportar opiniones²⁴⁶, pero en ellos también se extraen conclusiones para saber cuál es la posición y las actitudes que hay que adoptar en el campo literario, discutiendo “si ayudaba dejarse anunciar y luego faltar a la mesa de un debate o la presentación de un libro, si convenía <<apuntar>> a la crítica académica o a la de los diarios”²⁴⁷, y decidiendo a qué editor “le ibas a hacer” el favor de “mandarle tu manuscrito para que sacara brillo a su catálogo de mierda”²⁴⁸.

Alejada de intereses promocionales, la tertulia es un lugar de reunión periódico y voluntario donde los escritores van a entretenerse y a compartir lecturas, “a hablar, recitar nuestras cosas y, en definitiva, a echar un buen rato”²⁴⁹. En ella, al contrario de lo que sucede en los demás eventos colectivos, no hay que ser muy formal, e incluso se puede llegar tarde o no aparecer, porque “a nadie le importa la puntualidad”²⁵⁰, o puede aplazarse si hay inconvenientes de tipo familiar, acordando sus miembros “no reunimos hasta después de Navidad”²⁵¹. Para los emigrantes, la tertulia es una buena ocasión para reunirse y hablar en su lengua materna, como les sucedía a algunos españoles en Nueva York que conformaron “la Cofradía de los Incoherentes” y cuyo grito de guerra “era ¡Viva don Quijote!”²⁵². Si no está delimitado el género al que se dedican los miembros de la tertulia literaria, puede haber lugar a discusión intergenérica, especialmente entre los poetas y los narradores, dando pie a aseveraciones como “[e] que es mal poeta a los veinte, lo será siempre. Por el contrario, los narradores ganamos con la madurez”²⁵³.

La tertulia, aunque muy apreciada por los miembros que la conforman, ha sido tradicionalmente vista con recelo por el resto de la gente, incluyendo los familiares del escritor (“es un compañero de esa tertulia de..., en fin, de escritores, ¿no? [...] ¿En esa tertulia son todos unos ateazos como usted? No me extraña que Julián estuviera tan amargado”²⁵⁴), existiendo la creencia de que los jóvenes escritores que acuden a una tertulia literaria, tarde o temprano, van abandonando la escritura: “Aprendices de escritores, eso éramos. [...] [E]llos [...] abandonaron en seguida [...] la escritura, al hábito de escribir. Sólo yo sigo aquí”²⁵⁵.

Si mantiene relaciones con otros escritores, al autor consagrado siempre le enviarán textos para que dé su opinión o, más exactamente, para que ayude a sus creadores a

²⁴⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.59)

²⁴⁶ PADURA, Leonardo (2002), *La novela de mi vida*, Barcelona: Tusquets (pp.166-167)

²⁴⁷ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (pp.29-30)

²⁴⁸ OLMOS, Alberto (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.113-114)

²⁴⁹ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca Editorial (p.224)

²⁵⁰ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.18)

²⁵¹ PRIETO, Antonio (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio (p.94)

²⁵² LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.270-271)

²⁵³ MONTERERÍN, Pepe (2007), *La lavandera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.185)

²⁵⁴ GUELBENZU, José María (2005), *Esta pared de hielo*, Barcelona: Alfaguara (pp.98-99)

²⁵⁵ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acanalado (pp.21-22)

publicarlos, dado que “se empeñan gallardamente [...] en enviarme sus originales y demandarme mi juicio y mi atención”²⁵⁶. Algunos autores sienten la obligación tácita de leer la obra de sus compañeros, pero otros creen que son los demás quienes han de leerlos a ellos sin que la tarea haya de ser recíproca, “¿Con que Augusto no juzgaba necesario leer las novelas de *Cóndor*, pero reclamaba que él leyera las suyas?”, concluyéndose que “[e]sa diferencia de rasero” demuestra “una soberbia injustificable”²⁵⁷; además de leerlo, ha de decir “que está bien cada cosa que escribe”²⁵⁸, porque si transmite su opinión sincera siendo ésta negativa, puede derivarse la marginación (“las distribuidoras dejaron de ofertar mis libros, [...] la prensa dejó de hablar de mí, excepto para atacarme, y una cortina de silencio cayó sobre mi obra”²⁵⁹), o el conflicto entre bandos literarios, ya que “[s]uele ocurrir que lo que debió ser un comentario analítico derive en epítetos incendiarios que generalmente funcionan como declaración de guerra. [...] El atacado busca refuerzos y, en la vuelta siguiente, el atacador también se apaña. De este modo se forman pandillas literarias, que es parecido a decir grupos de juego o equipos rivales”²⁶⁰.

Cuando la guerra estalla, todos los mecanismos del mundo literario se ponen en funcionamiento; no sólo los escritores influyen, sino también las editoriales, la crítica y la prensa, ya que “sólo dos grandes grupos controlan la actividad cultural de este país”²⁶¹, habiendo autores que conciben la lucha entre escritores “[e]n el ecosistema literario”²⁶² como la única solución para que el sistema siga funcionando, y así cada escritor se aprovecha de otros que ha leído y será aprovechado por los que vengan después, dado que “[l]os novelistas y poetas [...] se devoran unos a otros”²⁶³, como intenta demostrar Rafael Reig en su *Manual de literatura para caníbales*.

Por todas las razones que se han explicado, “muy poca gente, entre escritores, tiene por amigos -por verdaderos amigos- a otros escritores”²⁶⁴, ya que el recelo y la desconfianza suelen dominar sus relaciones; sin embargo, cuando se produce una relación respetuosa y duradera puede “dar lugar a una verdadera amistad”²⁶⁵. Un autor puede pelearse con gente del mundo literario que se halle en su mismo nivel jerárquico pero, si quiere mantener ciertos privilegios adquiridos y continuar participando de lo que se ha denominado “<<turismo ministerial>>”²⁶⁶, no puede llevarse mal con los poderes políticos que, indirectamente, influyen en ciertos aspectos del mundo cultural, así que “el escritor no debe significarse políticamente, porque si lo hace y luego hay un cambio de gobierno se le acaban los puntos y nunca lo vuelven a llamar”²⁶⁷.

²⁵⁶ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “Lo peor son los autores” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.171)

²⁵⁷ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.166-168)

²⁵⁸ MORA, Vicente Luis (2006), “El prisionero” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (pp.20-21)

²⁵⁹ FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica (p.150)

²⁶⁰ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.57)

²⁶¹ MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (pp.371-372)

²⁶² VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.32-33)

²⁶³ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (pp.15-16)

²⁶⁴ LLOP, José Carlos (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA (p.264)

²⁶⁵ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (pp.40-41)

²⁶⁶ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (p.166)

²⁶⁷ *Ibid.* (p.166)

2.1.3.2 El congreso de escritores

Otra buena ocasión para establecer contactos es el congreso de escritores; Santiago Gamboa nos aporta en su novela *Necrópolis* ciertas claves que inciden en su desarrollo: el tema motivador del congreso ha de ser “lo suficientemente vago como para que todos quepan en él, cosas del estilo, “El escritor ante el nuevo siglo”, o “¿Hacia dónde va la literatura?”²⁶⁸, para que los invitados puedan adecuar sus intervenciones, al final de las cuales, como en cualquier acto promocional, “la gente se acerca a pedir autógrafos y dedicatorias”²⁶⁹; el congresista ha de decidir únicamente qué llevar en la maleta, tanto de ropa como de libros propios para regalar o leer, debiendo dilucidar “si debía llevar algunos míos -de mi autoría, se entiende- y [...] llevar un par para los anfitriones y algunos más en previsión de amistades que surgirán”²⁷⁰.

Los organizadores, máxime si el presupuesto es reducido, han de analizar exhaustivamente la lista de invitados que resulten atractivos para los asistentes y que acepten acudir por poco dinero, destinando “la mayor parte de los fondos a invitar a cuerpo de rey a estrellas de la literatura inglesa, y con el dinero que quedó trajeron a tres novelistas franceses, un poeta y un cuentista italiano, y tres escritores alemanes”²⁷¹; por el contrario, si el congreso es importante, a todos los ponentes les vale la pena aceptar la invitación desde un punto de vista económico, pensando siempre “en el dinero que va a perder si se suspende el acto”²⁷², porque pueden reciclar ponencias anteriores, “aunque esta vez con distinto título”²⁷³; no obstante, corren el riesgo de que, como la van modificando ligeramente cada vez (“la [...] cortaba, cambiaba y dejaba a medio corregir volviéndola a cada lectura más confusa”²⁷⁴), acabe por perder el sentido que tenía originalmente. Sin embargo, se recomienda llevar siempre la intervención algo preparada y no confiarlo todo a la improvisación apoyada únicamente en “cientos de notas estériles”²⁷⁵.

Ciertos congresos, por lo que tienen de ameno y ligero, sin excesiva acumulación de actos y conferencias, resultan agradables para los asistentes porque “se come muy bien y en grandes cantidades [...], y no se habla en exceso de poesía”²⁷⁶; otros, gestionados con los fondos privados de una fundación, y dedicados a la figura de un autor menor, pagan bien a los ponentes siempre y cuando “todos ellos leyeran una ponencia [...] que versara sobre un aspecto cualquiera de la obra del difunto y egregio Alberto Pons”²⁷⁷ ensalzando la figura del homenajeado.

Los sentimientos que presiden las relaciones entre escritores se intensifican durante los

²⁶⁸ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.95)

²⁶⁹ *Ibid.* (p.95)

²⁷⁰ *Ibid.* (p.49)

²⁷¹ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.33)

²⁷² PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.165)

²⁷³ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acantilado (pp.63-64)

²⁷⁴ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (p.349)

²⁷⁵ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara (p.47)

²⁷⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (pp.94-95)

²⁷⁷ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (pp.39-42)

pocos días que dura un congreso, y dan lugar a anécdotas jugosas para ser plasmadas en los libros, como hace un personaje de *El escándalo de Julia*, que crea un “relato de sátira literaria adornada con algunas divertidas anécdotas como aquella de la que había sido inesperado testigo”²⁷⁸; asimismo, también puede formar parte de la materia narrativa la obsesión de la organizadora de un congreso por “acostarse con los mejores escritores del siglo”²⁷⁹. Para evitar “circunloquios, cátedras magistrales, rabietas, abandonos indignados de las mesas de debate y otras muestras de sobreexcitación del ego tan comunes en el gremio”²⁸⁰, en ocasiones son necesarios unos acuerdos previos de conducta, como se recogen en el cuento “Roberto Bolaño y las actas Belano”.

2.1.3.3 La feria del libro

Al caer el sol pasó por el pabellón de Colombia a informarse por las ventas, a ver cómo habían estado.

-Muy bien, maestro. Treinta y cinco ejemplares suyos vendidos. Sigue a la cabeza de los escritores colombianos.

-¡Valiente gracia, niña! -replicó-. Eso es como ganar una carrera de minusválidos²⁸¹.

Aunque también pueden coincidir con otros autores, las ferias de libros suponen una interacción entre el escritor y sus lectores, y también una suerte de iniciación para ciertos lectores que, acompañados por sus padres, empiezan a admirar el mercado de la literatura y pueden conocer a los autores que la crean: “Al llegar nos dijo que cada uno podía escoger un libro, el que quisiéramos, para que él nos lo comprara, y para que después lo pudiéramos leer y disfrutar en la casa”²⁸². Para el autor es el momento en que pone en juego su vanidad al exponerse tan directamente al público planteándose preguntas sobre la acogida de sus tramas y personajes (“¿No es sino ése el miedo del escritor? ¿Que su criatura desaparezca, víctima de la fugacidad, de la desidia o de la mala suerte?”²⁸³), de ahí que el mayor reclamo en estos eventos sea la firma de ejemplares, en la que las editoriales y los autores compiten por ver quién consigue la mayor cantidad de público; al autor debutante, sin embargo, “[n]o le pareció [...] un fracaso que sus dedicatorias no alcanzaran aquel día la decena. No era un iluso: no tenía en mente [...] inquietar a la sempiterna cofradía femenina de Antonio Gala”²⁸⁴. Precisamente los autores más solicitados acuden incluso con “un secretario para abrirle los libros y ayudarlo a lidiar con una impresionante cola de marujas”²⁸⁵.

A nivel internacional se considera la de Frankfurt como feria emblemática, y lugar ideal

²⁷⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.135-137)

²⁷⁹ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.394)

²⁸⁰ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “Roberto Bolaño y las actas Belano” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.15-16)

²⁸¹ VALLEJO, Fernando (2002), *La rambla paralela*, Madrid: Alfaguara (p.101)

²⁸² ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.137)

²⁸³ TORRES, Maruja (2009), *Esperadme en el cielo*, Barcelona: Destino (p.180)

²⁸⁴ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.35)

²⁸⁵ MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.20-21)

“[p]ara los negocios”²⁸⁶; de ella se dice que “es el mundo de la gran edición. Hay que estar presente, aunque sea para no perderse lo que se está haciendo”²⁸⁷. El narrador de *Expuestos*, de Ernesto Calabuig, es invitado por su editorial a participar en la feria de Frankfurt, pero él es consciente de que para esa oferta “no habían pesado sólo sus méritos narrativos, sino también su conocimiento del alemán [...] y el hecho de que, como crítico y traductor, estuviera más que familiarizado con la literatura alemana”²⁸⁸, debiendo ejercer más de intérprete que de joven promesa de la literatura española.

Asimismo, la Feria de Guadalajara es “la feria del libro en español más importante del mundo”²⁸⁹, y en ella transcurre la trama de la novela *Guadalajara 2006*, de Salvador Gutiérrez Solís; el personaje que acude por vez primera no acierta exactamente a transmitir la sensación de lo que se encuentra allí: “Imagínate un centro comercial cualquier sábado por la tarde donde los asistentes pagan su entrada, a pesar de que sólo venden libros y, en vez de salones recreativos o cines, hay ponencias, lecturas, presentaciones”²⁹⁰.

Otros autores hablan de la feria del libro de Madrid, que también está dedicada cada año a un país (“El invitado de honor es Grecia: ¿a quién demonios le interesa la literatura contemporánea griega?”²⁹¹), e invita a sus autores más representativos a participar con conferencias y lecturas públicas de sus obras, así como a la ya mencionada firma de ejemplares, resultando que “[e]n hora punta podía haber una buena veintena de primeras firmas atendiendo a su público”²⁹². Aunque la mayoría de los días hace muy buen tiempo, lo cual provoca que los autores sufran elevadas temperaturas encerrados en las casetas de sus editoriales, “los más veteranos insistían en augurarle mal tiempo como parte sustancial de su costumbre de años”²⁹³.

2.1.4 Condiciones generales del proceso de creación

Si el proceso de formación se ve reflejado en la literatura de modo casi anecdótico (aunque revelador), el de creación es analizado exhaustivamente. En un primer momento se describe el ambiente, las condiciones generales en que el escritor desarrolla su actividad, los momentos del día en que trabaja, si necesita aislarse de las posibles interrupciones de sus familiares, si escribe a mano o utiliza la máquina o el ordenador y, sobre todo, cómo afronta el miedo al bloqueo creativo y la falta de inspiración.

Aun cuando algún personaje escritor necesite ir creando en lugares variados y poco convencionales (una plaza, [...] una confitería, [...] una lechería [...] una sucursal del Banco Nación...)²⁹⁴, la norma general dicta que el escritor trabaje en la soledad de un habitáculo fijo

²⁸⁶ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublínscas*, Barcelona: Seix Barral (p.25)

²⁸⁷ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.67-68)

²⁸⁸ *Ibid.* (p.57)

²⁸⁹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.18)

²⁹⁰ *Ibid.* (pp.43-44)

²⁹¹ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.20)

²⁹² MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.20-21)

²⁹³ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.31)

²⁹⁴ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.102)

donde poder crear, siempre y cuando se cumplan todas las obsesiones y manías²⁹⁵ autoexigidas:

Antes de escribir, de ponerme a teclear, tengo que estar perfectamente vestido, exquisitamente abotonado, con cada pelo de mi cabeza domado sobre el cráneo y las uñas limaditas. El escritorio ha de permanecer despejado, salvo un bolígrafo de color azul con la capucha puesta y una libreta tamaño A-5 abierta por la última anotación. La pantalla del ordenador tiene que estar reluciente. El cristal de la ventana de detrás del ordenador tiene que estar reluciente. La cama, por supuesto, hecha. Toda la ropa en el armario. Los libros de la estantería en orden alfabético. La papelerera vacía, con la bolsa de color blanco recién puesta. Suelo pasar la aspiradora por toda la habitación antes de sentarme: no quiero que, luego, un papelito o un imperdible me distraiga desde alguna esquina. Todo mi apartamento, lo sé cuando escribo, está alineado con mi prosa, colaborando sin moverse, quietísimo, porque no me puedo concentrar si sé que el frigorífico alberga productos caducados o el mando a distancia no está justo encima de la televisión²⁹⁶.

2.1.4.1 La soledad, el horario, la inspiración

Por lo que yo sé, Julián nunca llegó a empezar aquella novela. Según me explicó, cuando está en el mar siempre tiene muchas ideas. Muchas historias, me dijo <<revolotean>> hacia él, se posan unos minutos en su cabeza, luego se van. Algunas dejan plumas. Algunas, muy pocas, se quedan unos días, unas semanas. Algunas hacen un nido²⁹⁷.

Veremos ahora cómo se plasman en sus textos algunos de los inconvenientes más habituales que preocupan a los autores a la hora de encarar la creación de la obra: la soledad, el horario o la falta de inspiración.

Entre los escritores, los hay que dedican al proceso creativo “el día y la noche encerrado en mi cuarto”²⁹⁸ y los que se consideran ocasionales “escritores de domingo”²⁹⁹. A estos últimos se oponen los que consideran el proceso creativo como un acto de “pasión y sufrimiento hasta llegar prácticamente a la autodestrucción”³⁰⁰, lleno de momentos frustrantes que transmiten la sensación de “dar a luz un libro [...] que a punto estuvo de no llegar a término”³⁰¹ y que conlleva una merma de la capacidad de realizar las restantes actividades de la vida cotidiana, hasta llegar a no dormir³⁰²; todo ese sufrimiento puede provocar que el autor tenga la impresión de que “todas sus novelas las ha escrito en estado de inconsciencia”³⁰³.

Todos los autores coinciden en que, al menos en las etapas decisivas que requieren mayor

²⁹⁵ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.112-113)

²⁹⁶ OLMOS, Alberto (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo (p.193)

²⁹⁷ IBÁÑEZ, Andrés (2009), *Memorias de un hombre de madera*, Palencia: Menoscuarto (p.183)

²⁹⁸ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.143)

²⁹⁹ ZAMBRA, Alejandro (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama (p.27)

³⁰⁰ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.226)

³⁰¹ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.18)

³⁰² PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (p.119)

³⁰³ MONSÓ, Imma (2009), *Una tormenta*, Barcelona: RBA (p.106)

concentración, la soledad ha de ser absoluta; al inicio del proceso la vida cotidiana puede simultanearse con la literaria, pero en un determinado momento la escritura se torna protagonista y la otra vida sólo importa en tanto en cuanto suministradora de material para la obra, resultando que a partir de ese momento “todo lo que ocurre en tu vida cotidiana empieza a caer sobre lo que escribes en una explosión de coincidencias”³⁰⁴. Para unos pocos, ambas vidas se mezclan resultándoles imposible “distinguir lo que sucedía en la realidad”³⁰⁵, y para que eso no ocurra algunos se plantean “alejarse del propio lugar para escribir”³⁰⁶. Otros consideran que la soledad es intrínsecamente indisoluble de la figura del escritor, quien paradójicamente “puede estar acompañado temporalmente de ninfas, putas, amigos, familia, padres, taxistas, compañeros de profesión, editores”³⁰⁷ sin dejar de estar solo, aunque para cerciorarse de estarlo y poder trabajar se aparta de las personas que normalmente comparten con él su espacio “para concentrarme en eso”³⁰⁸ renunciando incluso a responder al teléfono cuando suena³⁰⁹, “razón por la cual no facilitaba su número telefónico a nadie”³¹⁰. Desmitificando esta imagen del creador solitario, hay quien afirma que la escritura literaria conlleva intrínsecamente tal cantidad de actantes (“el lector que lee esta frase, el corrector de textos, la imprenta, la propaganda editorial, los diarios, la traducción, la cita en un texto ajeno”³¹¹) que hablar de soledad resulta absurdo, puesto que “la escritura es una renuncia a la soledad”³¹².

En cuanto al horario, se dice “que muchos novelistas escribían de noche, que era cuando estaban más inspirados”³¹³, pero ciertos autores, aun perdurando en el imaginario colectivo la imagen de “que los escritores trasnochaban y se levantaban tarde”³¹⁴, abogan por escribir “a esa hora de la mañana en que [...] la vida parece un milagro renovado”³¹⁵ e, incluso, por la escritura en ayunas “entre las seis y las nueve de la mañana”³¹⁶. En general, las razones para escoger los horarios nocturnos, además de por ser considerados el ambiente propicio para la inspiración, son de índole familiar (“mejor si no coinciden con los del resto de la gente”³¹⁷) o profesional (los que tienen otra ocupación al margen de la escritura siguen “un horario que a cualquier persona ajena a mis circunstancias le parecería demencial”³¹⁸).

Todo sea por evitar el temido momento en que la inspiración los abandona y llega el bloqueo creativo; dedican a este fenómeno párrafos enteros y, hasta los que logran esquivarlo

³⁰⁴ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.69)

³⁰⁵ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.15)

³⁰⁶ GAMBOA, Santiago (2005), *El síndrome de Ulises*, Barcelona: Seix Barral (pp.175-176)

³⁰⁷ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.263)

³⁰⁸ CORBACHO, Luis (2006), *Mi amado Mr. B*, Barcelona/Madrid: Egales (pp.306-307)

³⁰⁹ SOLANO, Francisco (2007), “Fabulario, o bien, Prosa nuclear” en *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera (pp.53-54)

³¹⁰ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (p.120)

³¹¹ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.63)

³¹² *Ibid.* (p.63)

³¹³ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.218)

³¹⁴ SILVA, Lorenzo (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona: Destino (p.155)

³¹⁵ LATORRE, José María (2007), *Fragments de eternidad*, Oviedo: Lara (p.12)

³¹⁶ MILLÁS, Juan José (2007), *El mundo*, Barcelona: Planeta (p.110)

³¹⁷ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (pp.28-29)

³¹⁸ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.77)

con elaboradas fórmulas matemáticas (“vocación = inspiración + disciplina”³¹⁹) sienten su sombra cerca. La narradora de *Juego de niños*³²⁰ tiene identificados y categorizados los diferentes tipos de bloqueo, y eso le sirve para averiguar la causa del que la asalta y poder vencerlo, yendo desde los momentáneos, que obedecen a “pequeños fallos en la estructura de lo que se está escribiendo” o a “problemas emocionales ajenos a la labor creativa”, a los severos: el que paraliza al autor que ha tenido éxito con una obra anterior, y el que lo obliga a reiniciar el texto en cuanto “se da cuenta de que el tenue filamento que debe recorrer un libro de principio a fin para darle coherencia interna se rompe”. Cuando aun así llega, el autor se obsesiona y “[c]uenta los días que lleva escribiendo”³²¹, que a veces se convierten en “nueve meses, el tiempo de la gestación de un ser humano, sin escribir una sola línea”³²², o las pocas líneas o folios que lleva escritos. Como les sucede con bastante frecuencia, saben que “la clave está [...] en apretar la primera tecla”³²³, por lo que, cuando se sienten bloqueados, no han de dejar de escribir: “he obligado a mis dedos a pulsar las teclas. Lo que aparecía en la pantalla era tan malo que lo tenía que borrar a toda prisa por el horror que me causaba mi propia vaciedad”³²⁴.

En el momento de intentar explicar su bloqueo a los que los rodean, recurren a metáforas más o menos acertadas, desde el prosaico “[m]e figuro que sería como estar estreñado”³²⁵, al empleo de la clásica imagen de la musa; de esta personificación del aliento creativo, normalmente de género femenino, dicen: “me ha dejado de lado. La he llamado y no he oído respuesta. Le he hecho la cena que más le gusta y no se ha presentado”³²⁶, llegando incluso a inventar en la ficción el oficio de “modelo de escritor”, una actriz que sigue los dictados de los escritores: “me telefonan, me dicen lo que tengo que vestir, lo que quieren que haga y en dónde, y se dedican a observarme mientras toman notas para sus obras”³²⁷. Como dice el narrador de *La luz es más antigua que el amor*, “[l]a imagen del escritor olvidado por su musa es tan frecuente que incluso ha sido apadrinada por la publicidad, por no hablar del cine o de la propia literatura: un tipo que se mesa los cabellos sentado ante una mesa”³²⁸.

Como decíamos, el escritor bloqueado necesita contar a los demás lo que le sucede (“sólo me habla de sus problemas [...] de inspiración, de problemas con el estilo, con las palabras”³²⁹), y recibe con agrado los consejos que le puedan dar sus allegados, aunque éstos sean demasiado vehementes al aconsejarle esperar a la inspiración mientras “se pegan los codos a la mesa, el culo a la silla y se empieza a sudar. Elige un tema, una idea, y exprímeme el cerebro hasta que te duela”³³⁰, o aunque detecte en su editor un interés más egoísta que desinteresado cuando intenta por todos los medios que el autor venza el bloqueo y logre llevar

³¹⁹ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.36)

³²⁰ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (pp.327-328)

³²¹ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (pp.289-290)

³²² MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.217)

³²³ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (pp.36-37)

³²⁴ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (pp.52-53)

³²⁵ *Ibid.* (p.54)

³²⁶ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.141)

³²⁷ SOMOZA, José Carlos (2000), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.97)

³²⁸ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2010), *La luz es más antigua que el amor*, Barcelona: Seix Barral (p.66)

³²⁹ ROAS, David (2007), “Palabras” en *Horrores cotidianos*, Palencia: Menoscuarto (p.133)

³³⁰ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.296)

a cabo su obra: “empezó a hablar de la parálisis del escritor, que a muchos les pasaba, que era cuestión de tiempo, que [...] lo que necesitaba era un cambio de aires, que una temporada lejos de la ciudad me curaría de todo”³³¹.

Lógicamente, son muchas más las ocasiones en que el escritor nos relata su estado de bloqueo que cuando nos transmite su estado de plenitud creativa; sin embargo, encontramos algún ejemplo en que, tras un largo período improductivo, el ritmo se retoma, y el autor se ve obligado a hacernos partícipes de su satisfacción (“Volvía a escribir; las palabras fluían como un río. [...] Las letras la abrazaban. Estaba viva. Podía escribir, podía soñar...”³³²) al lograr, “como si alguien le dictara desde el más allá [...] -tal vez alumbrado por eso que llaman inspiración-” terminar su obra “en dieciocho efervescentes días”³³³.

2.1.4.2 El método de escritura

Se le planteaban algunos problemas de tipo práctico: ¿en el ordenador o a mano? Y si lo hacía a mano, ¿en un bloc o en cuartillas?³³⁴

Otra decisión difícil, dentro del proceso de creación, es el método de escritura; aun siendo cada vez mayor el número de personajes que abogan por el uso del ordenador, todavía persisten devotos de la caligrafía o de la máquina de escribir. Los hay que usan la máquina cuando se hallan bajo un determinado estado de ánimo (“cuando estoy triste”) y la caligrafía para el resto del tiempo³³⁵, los hay que recorren los diversos métodos indistintamente sin preferir alguno de ellos dándoles “igual escribir a mano o pulsando teclas cuyas letras se han borrado por el uso”³³⁶ y los hay que van variando por ser incapaces de encontrar el tono, el estilo o la inspiración necesarios, denunciando que tanto del ordenador portátil como de la máquina de escribir “emergían fuerzas maléficas que lo repelían lejos”³³⁷; hay incluso quien asegura que su obra no logrará despegar nunca por tener que usar “un lápiz Staedler del número dos” en vez de una pluma, ya que “si tuviese la pluma todo sería distinto”, llegando a tal nivel de obsesión que con el lápiz escribe una historia que “giraba en torno a una prodigiosa pluma estilográfica de pasmoso parecido con la de la tienda y que, además, estaba embrujada”³³⁸. Otros, por el contrario, encuentran gran atractivo el hecho de “sustituir el trazo de la pluma por el del lápiz”³³⁹, estando encantados de haberse dejado olvidado “el armatoste moderno con el que trabajo”³⁴⁰, admirando y presumiendo de la “pulsión cuando escribes en papel, un [...] equilibrio raro entre el codo, la mano y el lápiz”³⁴¹, reconociendo que “el manuscrito tiene su magia, sigue teniendo su magia, otro tiempo y forma de concebir lo

³³¹ ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (pp.13-14)

³³² BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (pp.410-411)

³³³ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (pp.36-37)

³³⁴ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.218)

³³⁵ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.225)

³³⁶ SANZ, Marta (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona: RBA (p.233)

³³⁷ VALLVEY, Ángela (2002), *Los estados carenciales*, Barcelona: Destino (p.91)

³³⁸ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.43)

³³⁹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.16)

³⁴⁰ *Ibid.* (pp.32-33)

³⁴¹ ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama (p.64)

literario”³⁴².

La pluma estilográfica tiene todavía fieles adeptos, que adoran de este método el “ritual de abrir un tintero [...]; cargar con él la pluma [...]: dejar caer tres gotas [...] para que la tinta no se derrame; limpiar los restos del líquido azulado con el paño de gamuza salpicado de manchas”³⁴³, y que generalmente conservan aquella pluma, “su vieja Montblanc de baquelita”³⁴⁴ que “hasta hoy fue para mí una suerte de talismán”, aunque sólo sea porque “con ella escribí la primera página de todas las novelas que luego nunca terminé”³⁴⁵.

Indudablemente, y a pesar de los que afirman que “[l]a informática agilipolla”³⁴⁶, el ordenador es muy útil para ir efectuando correcciones y conservar el trabajo realizado sin necesidad de acumular papel, y por ello para muchos escritores “el ordenador [...] se ha convertido en amigo inseparable y le hace [...] la competencia a la pluma”³⁴⁷, pero tiene el inconveniente de que, al ser un utensilio eléctrico, depende para su mantenimiento de la pericia del propietario, el cual puede sentir una gran preocupación al caer “en la cuenta de que [...] la lluvia estaría cayendo sobre el ordenador, que había olvidado dejar a cubierto”³⁴⁸.

Sea cual sea el método escogido, los escritores son conscientes de que su obra han de entregarla mecanoscrita para su posible publicación, ya que las editoriales, aunque los llamen manuscritos, no aceptan trabajos caligrafiados “con mi letra imposible, dos cuadernos gruesos de espirales abrumados de tachaduras, flechas y correcciones que ninguna otra persona podría descifrar”³⁴⁹. Para lograr transcribir su novela una vez acabada, el personaje Hans Reiter de *2666* recurre al alquiler de una máquina³⁵⁰; este proceso puede resultar conflictivo cuando el autor delega en otras personas, como nos cuentan Caballero y Gago en uno de sus cuentos: según dicen, Gertrude Stein intentó boicotear el éxito del *Ulises* de Joyce cambiando al mecanografiar los nombres de los personajes para volver el texto todavía más arduo³⁵¹.

Aunque a algunos puede desesperar por su lentitud, muchos autores prefieren el teclado de una máquina a la del ordenador, pues con la primera no tienen la sensación de llevar “las palabras al papel de una manera compulsiva, sino que son las palabras las que tiran de mí, las que me llevan de un lado a otro del papel y del pensamiento según se les antoja”³⁵².

2.1.4.3 La fase de documentación

De pronto le entraba el complejo de Bouvard y Pécuchet. La mención casual del escritorio que utilizaba determinado personaje le llevaba a indagar en el diseño

³⁴² MEDRANO, Diego (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus (p.18)

³⁴³ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (pp.237-238)

³⁴⁴ MARZAL, Carlos (2010), “Intimidad” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.285)

³⁴⁵ ENRIGUE, Álvaro (2005), “La pluma de Dumbo” en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.11)

³⁴⁶ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.11)

³⁴⁷ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.41)

³⁴⁸ LATORRE, José María (2007), *Fragmentos de eternidad*, Oviedo: Lara (p.16)

³⁴⁹ MARTÍNEZ, Guillermo (2007), *La muerte lenta de Luciana B*, Barcelona: Destino (p.10)

³⁵⁰ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.980)

³⁵¹ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “Sylvia Beach & Co.” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (p.57)

³⁵² PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.167)

del mueble, en las técnicas de marquetería, en la madera de peral o de cerezo. Sucesivamente se interesaba por la forma de cierto corpiño de satén victoriano, por el dibujo del árbol de la vida en una alfombra persa, por el funcionamiento de un reloj. Para redondear una frase o dar un toque de autenticidad leía cuanto estaba a su alcance sobre la anatomía del caballo, sobre la fabricación del chocolate, sobre la composición de un perfume. Horas de consulta en atlas, diccionarios y enciclopedias se traducían a lo sumo en una expresión más afortunada o en un adjetivo que acababa suprimiendo en una ulterior revisión, en aras de la elusiva sencillez³⁵³.

Tanto si se trata de una novela que supone un intento de recreación histórica como si no lo es, los novelistas otorgan mucha importancia al proceso de documentación previo al de la propia escritura, bien sea viajando al lugar donde plantean situar la trama, resultando vital para “escribir [...] algo sobre los cátaros [...] un viaje por Toulouse, Albí y la Occitania en general”³⁵⁴, o bien consultando información, de modo más superficial (“Aquel hombre le permitió consultar una gran enciclopedia y varios libros interesantes”³⁵⁵), o más profunda (“la emprendí con la Biblioteca Nacional, al vientre de la ballena”³⁵⁶). La pereza que asalta en ocasiones al escritor con ansias de recreación histórica, pero con escasa voluntad documental, es una de las causas de que el cuento “Una novela fallida”, de Juan Bonilla, sea la versión reducida y autorreflexiva de una novela que nunca se llegó a realizar, cuyo autor nos transmite que el tener que investigar los pequeños detalles le desespera, y sin embargo sabe que “[u]n escritor profesional sería capaz de estar una mañana al teléfono para enterarse de qué marca de tabaco fumaba Churchill o qué pastillas para dormir ingería Mussolini”³⁵⁷; lo mismo le sucede a otro personaje al que acusan de perezoso por negarse a crear “una novela muy bien documentada [...], que sea casi una tesis doctoral”: “Tú lo que no quieres es ponerte a buscar datos, a leer libros de la época y todas esas cosas, que es mucho más fácil hablar sobre lo que sale en el telediario”³⁵⁸. Por el contrario, hay autores que otorgan tanta importancia a la fase de documentación, a la que en ocasiones sitúan por delante de la propia imaginación creativa, que llegan al extremo de intentar ser condenados a prisión, “viviendo en carne propia la falta de libertad”³⁵⁹, para conocer las sensaciones de estar encerrado en la cárcel. No obstante, hay escritores que, cuestionados sobre la labor de documentación, responden sarcásticamente que en realidad consiste en leer “miles de páginas para aprender lo necesario y llegar a lo esencial de un tema, a su verdad emocional, y luego lo desaprende uno todo para empezar de cero”³⁶⁰.

La labor documental no consiste sólo en averiguar datos sobre circunstancias históricas o sobre lugares lejanos, sino que también implica observar a la gente que nos rodea para, tal vez en un futuro, poder utilizar los datos obtenidos en el diseño de personajes de ficción; así de observado se siente alguien que ha mantenido un contacto con un escritor: “Estuve hablando

³⁵³ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.23)

³⁵⁴ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.131)

³⁵⁵ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (pp.274-275)

³⁵⁶ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.131)

³⁵⁷ BONILLA, Juan (2005), “Una novela fallida” en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.181)

³⁵⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.16)

³⁵⁹ RIERA, Carme (2008), “La petición” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.176)

³⁶⁰ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.297)

mucho con ese novelista al que me acompañaste a ver. [...] Su manera de hablarme, de preguntar, da la impresión de que quiere informarse para crearme en personaje. Está documentándose, tal como sucede al trazar una novela histórica³⁶¹. También sirve esta fase de excusa para disimular algún comportamiento demasiado indiscreto que crea conflictos en la vida íntima: “¿qué labor de inquisidor ni qué niño muerto? Como tú no me explicabas con detalle en qué consiste, [...] fui a que la doctora me lo explicara mejor... [...] Lo hice pensando en la novela”³⁶².

2.1.4.4 El título

Los títulos han de ser *revelantes*, siempre. [...] Es más comprometido decidir el título de un libro que el nombre de un hijo, porque con el tiempo el pibe puede cambiárselo. [...] Subrayo que son *revelantes* en la medida en que revelan de antemano las intenciones y contenidos de los textos³⁶³.

El título de la novela también es motivo de análisis puesto que “[t]iene que ser chocante, despertar la curiosidad del lector”³⁶⁴, tanto si se decide al inicio del proceso, ya que a algunos les resulta imposible comenzar a redactar sin haberlo concretado de antemano (“Sin título tampoco podía empezar”³⁶⁵) como al final³⁶⁶, o esperando que surja “a medio camino del desarrollo del texto”³⁶⁷.

Al mismo tiempo se reflexiona sobre su función o conveniencia: para algunos el título es muy útil puesto que “te aclara e ilumina lo que estás haciendo. Te dice cosas sobre tu libro que antes ignorabas”³⁶⁸ y para otros, en ocasiones, conocer y ser capaz de “[e]xplicar el sentido del verdadero título se convierte [...] en tarea prioritaria, a fin de restituir a la obra la integridad alterada por la ignorancia del crítico”³⁶⁹; precisamente, desde el punto de vista del receptor de la obra, podemos detectar dos sensaciones contrarias: “Hay títulos que me gustan antes de leer el libro y que después se me caen de las manos. Y al revés: títulos que me dicen poco y luego me parecen un acierto”³⁷⁰.

En dos casos encontramos sendos personajes que, preocupados por el acierto o inspiración que han bautizado todos los textos de la historia de la literatura, aspiran a “escribir un libro de títulos”³⁷¹ sin que haya argumento alguno que los acompañe; así sucede en *La puerta del inglés*, de Juan Antonio Masoliver Ródenas, y en *Los reinos de la casualidad*, de Carlos Marzal, donde dicha recopilación tampoco encuentra un único título apropiado: “*Bautismos espectrales*, y también *El fin de los principios*, y *Pórtico de las palabras*, y

³⁶¹ PRIETO, Antonio (2006), *Invencción para una duda*, Barcelona: Seix Barral (pp.137-138)

³⁶² APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.109)

³⁶³ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.227)

³⁶⁴ POSADAS, Gervasio (2007), *El secreto del gazpacho*, Madrid: Siruela (p.138)

³⁶⁵ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.219)

³⁶⁶ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.217)

³⁶⁷ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.235)

³⁶⁸ *Ibid.* (p.235)

³⁶⁹ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.194)

³⁷⁰ MARZAL, Carlos (2010), “Medio folio” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.72)

³⁷¹ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.150)

Bagatelas para nombrarlo todo, y *El punto sin la i* [...].³⁷². El recopilador de títulos, una de las voces enunciativas del libro, crea una imagen metafórica para hablar de ellos, afirmando que “[e]l hallazgo de un título tenía cierto parentesco con el acto de cruzar un río sobre los promontorios húmedos de una cadena de piedras: el último es el que nos lleva hasta la orilla de enfrente, lejos de donde partimos, pero satisfechos de no habernos caído al agua”³⁷³. A ciertos autores les gusta comenzar la obra por el título aun sabiendo que éste mantiene durante todo el proceso su carácter provisional, y aunque algunos se muestren orgullosos de que “hasta ahora, conservé siempre el primero que se me ocurrió”³⁷⁴, otros reconocen sin pudor haber cambiado “varias veces de título. Recuerdo algunos de los títulos desechados, con bastante razón”³⁷⁵ pasando a continuación a enumerarlos aportando para cada uno la causa de su abandono: “bufonesco [...] pseudoingenioso [...] tomado remotamente de alguna lectura de Unamuno [...] pretendidamente más comercial”.

La elección se complica si intervienen en el proceso amigos, agentes o editores, implicados emocionalmente en mayor o menor medida; hasta aceptar el definitivo que leemos en la portada, *La bailarina y el inglés*, alegando que “[m]e gusta que los títulos de los libros que publico sean directos y hagan referencia al asunto que tratan”, el editor “me sugirió que bautizara a la «criatura» [...] con el llamativo título de *El viento del diablo*”, proponiendo también “*El peso del orgullo*”³⁷⁶. Cuando se trata de una relación de amistad, la sinceridad puede provocar rechazos tajantes (“Eso es horrible. Suena comunista”) hasta llegar al comentario amable que satisfaga al escritor quien, tras sentirse un poco decepcionado por no ser él el creador original del título (“Es un título de John Cheever”), lo acepta como definitivo, pues “los títulos no se registran en derechos de autor. Podemos usarlo”³⁷⁷.

2.1.4.5 El inicio del proceso

Martín Mantra decía que cualquier historia -hasta la más insignificante- sólo podía estar bien contada si comenzaba con el principio de todas las cosas, con el big bang de la cuestión, con ese *Había una vez...* original que nos incluye a todos. Arrancar siempre desde el Vacío Absoluto e ir llenándolo de a poco y sin apuro como se va llenando una piscina en la que uno jamás va a nadar [...]³⁷⁸.

El impulso generador de una obra, “tener la ocurrencia inicial o, caso de tenerla, asegurarnos de que ésta pueda tener alguna importancia, [...] que aún pueda necesitarse un relato más [...] en medio de un océano de relatos ajenos”³⁷⁹, es tan difícil de encontrar que en muchas ocasiones la frustración que acarrea conlleva un nuevo fracaso para el escritor, convirtiéndose el obstáculo mismo en materia narrativa. Los autores reflexionan sobre el origen de la obra, sobre el estilo y enfoque que le quieren aportar para lograr su consecución; van tanteando en sus primeros pasos hasta que encuentran la senda correcta, y con la experiencia consiguen incluso perfeccionar el proceso. Así, al personaje de *La mirada de sal*

³⁷² MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (pp.285-286)

³⁷³ *Ibid.* (pp.284-285)

³⁷⁴ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (pp.81-82)

³⁷⁵ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.111)

³⁷⁶ CALDERÓN, Emilio (2009), *La bailarina y el inglés*, Barcelona: Planeta (pp.13-14)

³⁷⁷ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.149)

³⁷⁸ FRESÁN, Rodrigo (2001), *Mantra*, Barcelona: Mondadori (p.18)

³⁷⁹ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*. Palencia: Menoscuarto (p.91)

le resulta útil, para vencer “la tontería del folio en blanco”³⁸⁰ alternar dos narraciones simultáneamente hasta que “[u]na de las dos acababa enganchándose y saliendo adelante”³⁸¹ alcanzando la madurez necesaria para que su creador se dedique en exclusiva a ella. Otros reconocen que “cuesta arrancar otra novela”³⁸² y decidir “[c]on qué palabras empezar”³⁸³, porque siempre van colocando “[e]xcusa sobre excusa” hasta llegar a crear “un compendio de disculpas”³⁸⁴, que pueden ser tan livianas como ir “en busca del paquete de tabaco”³⁸⁵ que han olvidado, porque “lo primero que tocaba era liarme un cigarrillo”³⁸⁶, o pequeños gestos rituales: “se humedece los labios con la lengua, rasca sus orejas cada tanto y apoya la frente en la mano izquierda”³⁸⁷.

Y para describir ese impulso creativo, el germen del proceso que supere todos los miedos y todas las excusas, utilizan metáforas más o menos acertadas, que lo comparan con “un pequeño grumo imaginario que yo denomino el *huevecillo*”³⁸⁸ o con el impacto que se siente al entrar en un bar y “recibir como una bofetada el contraste entre la luz de fuera con la penumbra interior”³⁸⁹.

Algunos escritores han de sufrir un largo período de pesadillas nocturnas, “un embarazo turbio de seis a ocho semanas” de las que extraerán su materia narrativa, dado que “[p]asado ese tiempo, las pesadillas desaparecían y se sentaba a escribir”³⁹⁰, mientras que otros van creando muy poco a poco un catálogo con “los *Comienzos y argumentos para futuras novelas*”, que no dejan de ser “meros esquemas predestinados a un olvido absoluto” pero que su autor “disfruta hasta el cansancio”³⁹¹.

En realidad, pese al aura de trascendencia que intentan transmitir a los lectores, el inicio del proceso tiene poca relevancia más allá del simple hecho que algunos nos narran llanamente: “Un domingo [...] cogí un montón de hojas en blanco y me dispuse a escribir una novela”³⁹², puesto que, aunque “[l]os primeros pasos son muy satisfactorios para el escritor intuitivo”³⁹³, pronto se da cuenta de que “escribimos siempre algo distinto de lo que hemos pensado [...] y, en fin, lo que acabamos transcribiendo en el papel es algo muy distinto de lo que teníamos proyectado”³⁹⁴.

2.1.4.6 El inicio del relato

³⁸⁰ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.99)

³⁸¹ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca (pp.37-38)

³⁸² MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.9)

³⁸³ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.255)

³⁸⁴ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (pp.21-22)

³⁸⁵ PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (p.190)

³⁸⁶ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (pp.100-101)

³⁸⁷ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.48)

³⁸⁸ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.22)

³⁸⁹ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.92)

³⁹⁰ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (p.210)

³⁹¹ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.336)

³⁹² FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (p.30)

³⁹³ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.29)

³⁹⁴ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.183)

-¿Cómo empezarías tú? –susurro-. Estoy en la playa, acabo de recordar lo que ocurrió en aquella peña y la impunidad del crimen... Y una todopoderosa realidad me está dictando la música de las palabras con las que debo pensar..., ¡con las que debo escribir!³⁹⁵

Además del inicio del proceso, los escritores reflexionan sobre lo que los lectores recibirán en primer lugar: el inicio del relato. Pueden realizar la reflexión sobre el mejor modo de comenzar su texto al tiempo que lo intentan en la práctica en una narración autorreflexiva, como se indica desde el propio título: *Ava lo dijo después. La novela y el proceso de su escritura paso a paso*³⁹⁶; así, el narrador nos hace partícipes de su duda sobre si iniciar el relato inventándole al personaje “una infancia que no tuvo” creando entonces una de “esas novelas que llaman de iniciación”, o bien introducir “[d]e entrada, un suceso impactante. En el primer capítulo, una mujer enciende el televisor y ve a su marido con otra”³⁹⁷.

Los relatos de intriga han de comenzar, irremediablemente, “con el descubrimiento de un cadáver. Es una estrategia clásica y puede que muy trillada”³⁹⁸; sin embargo, los autores que no practican la literatura de género prefieren arrancar la obra con algo más ambiguo, como “oír lo que no se debe, lo que no viene a cuento, y que lo que se oiga sea completamente trivial”³⁹⁹. Otros prefieren introducir desde el principio, modificando “los capítulos iniciales de la novela con el ánimo de insuflarle mayor realismo”, el juego entre la realidad y la ficción del relato autobiográfico, del que hablaremos más adelante, resultando que “la historia comienza ahora con un escritor de relatos policiales que vive en el mismo sitio en que yo vivo”⁴⁰⁰.

Existe una clara admiración por las frases iniciales de los relatos clásicos de la historia de la literatura, y no es de extrañar que, ante un autor reconocido, el joven “estudiante quiso saber con qué frases comenzaban sus novelas”⁴⁰¹. Y nos encontramos también con un personaje escritor que aspira a crear una obra nueva “tomando únicamente los inicios, los 3 o 4 primeros párrafos, de novelas ya publicadas, tendría que ir poniéndolos unos detrás de otros, haciéndolos encajar, de manera que el resultado final fuera una nueva novela perfectamente coherente y legible”⁴⁰².

En otros casos son los propios autores quienes coleccionan sus inicios repletos de anotaciones y de instrucciones para continuar, porque en realidad nunca han sido capaces de progresar en la construcción de la novela: “Allí estaba esbozado el primer párrafo de una historia cuya protagonista era una doncella llamada Chiara: cuarenta y nueve líneas. [...] Pasó

³⁹⁵ PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets (pp.40-41)

³⁹⁶ KOHAN, Silvia Adela (2003), *Ava lo dijo después. La novela y el proceso de su escritura paso a paso*, Barcelona: Grafein Ediciones

³⁹⁷ *Ibid.* (p.37)

³⁹⁸ BONILLA, Juan (2005), *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.179)

³⁹⁹ DÍEZ, Luis Mateo (2006), “Pájaros de cuenta” en *El árbol de los cuentos*, Madrid: Alfaguara (p.436)

⁴⁰⁰ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.240)

⁴⁰¹ D’ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.392)

⁴⁰² FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008), *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara (pp.74-75)

la página y se encontró otro comienzo: treinta y siete frases sin continuar... Y en la página siguiente, y en la siguiente, y en la siguiente; cien folios que abordaban el inicio de una historia⁴⁰³.

2.1.4.7 El punto de vista

En el momento de ofrecer una semblanza de Julio Denis encontramos dos oportunidades de exhibición compositiva: la forma y el fondo. En cuanto a la primera, las técnicas a seguir son variadas, podemos elegir un relato en primera persona, que siempre permitirá una mayor introspección del personaje; o adoptar la forma de un diario apócrifo, que como la artimaña epistolar nunca pasa de moda; [...] o el menos problemático narrador omnisciente, al que sin embargo no se le admiten tantas ambigüedades en su narración.⁴⁰⁴

En ese arranque creativo es importante decidir el punto de vista desde el que narrar la historia, dudando el autor si sus palabras “se articulaban en un relato en tercera persona o las decía alguien en primera⁴⁰⁵”; hay escritores partidarios de la primera persona, “que siempre resulta tan accesible⁴⁰⁶”, y que “aporta al texto un aire verídico, algo así como una confesión de parte que ayuda a crear una muy deseable complicidad con el lector⁴⁰⁷”, y otros que, aun dudando, han optado por el empleo de la tercera para que se “pudiera distanciar lo suficiente⁴⁰⁸”, y así poder salvar la tópica identificación entre autor y narrador: “Para que no se note que va de mí, está escrita en tercera persona⁴⁰⁹”.

Curiosamente, alguien que estudia y analiza los textos arrojados a la basura de un veterano escritor, se ha dado cuenta de que éste, alterando la tendencia general, “hablaba de él en tercera persona y cuando quería hablar de otra cosa, de algo ajeno a él, [...] entonces decía yo⁴¹⁰”, porque “con la tercera persona lograba la distancia necesaria para no sentirse en un impúdico confesionario⁴¹¹”.

En varios casos se diserta sobre “el viejo truco del narrador omnisciente⁴¹²”; de él se dice que es “una voz narrativa [...] que la nueva crítica suele asociar hoy casi en exclusiva con los grandes novelistas decimonónicos⁴¹³”, y que “carece de razón de existir una vez que Nietzsche proclamara que Dios había muerto. Sin Dios en los cielos tampoco puede haberlo en las páginas de un libro⁴¹⁴”; también puede aparecer mencionada una de las variantes del narrador omnisciente, lo “que algunos estudiosos llaman [...] *tercera persona focalizada*⁴¹⁵”, “una

⁴⁰³ BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (p.37)

⁴⁰⁴ ROSA, Isaac (2004), *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral (p.212)

⁴⁰⁵ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.255)

⁴⁰⁶ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.242)

⁴⁰⁷ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.235)

⁴⁰⁸ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.142)

⁴⁰⁹ OLMOS, Alberto (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.138-139)

⁴¹⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.123)

⁴¹¹ *Ibid.* (p.120)

⁴¹² BONILLA, Juan (2005), *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (pp.183-184)

⁴¹³ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.106-107)

⁴¹⁴ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.235)

⁴¹⁵ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.242)

tercera persona que sigue los avatares de un único personaje⁴¹⁶ asumiendo su perspectiva sin llegar al extremismo subjetivo del monólogo interior “en el estilo de Proust o Joyce⁴¹⁷, que en el período estudiado parece superado e incluso ridiculizado: “algo infinitamente más terrorífico [...] dentro del repertorio más recurrente del género atormentado en primera persona del singular. ¡Un monólogo interior!”⁴¹⁸.

Otros autores aparentemente más objetivos prefieren desvanecerse y ceder directamente su voz a los personajes, dado que “lo único que se puede hacer es ir dando los puntos de vista de todos los que han estado implicados en el asunto”⁴¹⁹.

2.1.4.8 Los personajes

Algunos escritores transforman en personajes a los que lo rodean. No saben digerirlos crudos. ¡Qué asco!⁴²⁰

Al empezar a escribir, los personajes deben también ser objeto de análisis: sus nombres, su entidad, sus trasuntos más o menos identificables en la vida real..., pero al mismo tiempo los autores reflexionan sobre cómo les afecta en su vida privada cuando “los personajes comienzan a convivir contigo [...] y no te dejan en paz ni siquiera cuando te levantas de la mesa de trabajo”⁴²¹, asegurando que “los de mi primer cuento, por ejemplo, no he podido olvidarlos. Se pasaban el día metidos en mi cocina, discutiendo mientras fregaban los platos”⁴²².

En cuanto al asunto de los nombres, algunos autores lo colocan en primer lugar en la escala de importancia, dado que “[s]in nombres, aunque fuesen provisionales, no podía empezar a escribir”⁴²³; para otros el empleo de un nombre concreto supone una forma de agradecer un favor previo, “le dije que trataría de pagárselo creando un personaje que se llamara Ricardo y se pareciera a él”⁴²⁴. De todas formas, aunque uno crea haber encontrado un nombre perfectamente adecuado para un personaje, siempre aparecerá alguien del entorno para decir que “[l]o que menos me gusta de todo es el nombre del protagonista. Eso de Eliseo Belta suena a hueco, no me lo creo”⁴²⁵.

Dedican mucho espacio a tratar el conflicto que supone el atribuir a personajes de ficción cualidades más o menos reconocibles en el autor o en personas de su entorno, ya que tarde o temprano “[s]iempre ha habido alguien, con motivo o sin él, dispuesto a identificarse con

⁴¹⁶ BONILLA, Juan (2005), *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (pp.183-184)

⁴¹⁷ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.106-107)

⁴¹⁸ TORRES, Maruja (2009), *Esperadme en el cielo*, Barcelona: Destino (p.84)

⁴¹⁹ MAYORAL, Marina (2000), *La sombra del ángel*, Madrid: Alfaguara (pp.247-248)

⁴²⁰ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.71)

⁴²¹ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.169)

⁴²² VILA-MATAS, Enrique (2007), “La gota gorda” en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (p.33)

⁴²³ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.219)

⁴²⁴ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.182)

⁴²⁵ DÍEZ, Luis Mateo (2006), *El árbol de los cuentos*, Madrid: Alfaguara (p.455)

alguno de los personajes de mis novelas”⁴²⁶. Para el narrador de uno de los relatos de *Traiciones de la memoria*, la esencia de los personajes de ficción es la de fantasmas, puesto que “no son lo que son ni lo que fueron los escritores, sino lo que podrían haber llegado a ser”⁴²⁷, y declara admirado que “en los personajes podemos poner todos nuestros temores y nadie puede estar seguro de que son nuestros”⁴²⁸. Apoyando esta teoría de los personajes fantasmas, el narrador de *Mitología de Nueva York* interviene para hablar de los que, como él, son “[i]nmigrantes de la realidad en tierra de ficción”, unos “personajes con un dibujo demasiado humano como para no tener un referente en la realidad” y que “incapaces de conformarse con el mundo de ficción en el que viven, buscan incesantemente algo más [...]. Somos unos excluidos con un pie aquí y otro allá”⁴²⁹. Como si no fuese suficiente con su imaginación, a los novelistas les preguntan a menudo por la fuente de inspiración para la creación de sus personajes; el narrador de *En la ciudad sumergida* responde que “me ha bastado, durante toda mi vida, con mirar”⁴³⁰. Precisamente por esa capacidad de observar su entorno, en ocasiones tienen que padecer el incómodo instante en que alguno de sus vecinos les ataca: “ya veo que me has sacao en tu libro”, resultando infructuoso el explicarles “que no hablo de ellos, que sólo me basé en ellos para crear otros personajes, que yo mismo no fui nunca como es mi protagonista”⁴³¹.

Parece innegable que las personas que viven cerca de un novelista tienen la seguridad de que tarde o temprano servirán como modelo para alguno de los personajes de sus historias; así lo demuestra el diálogo que mantienen la mujer y el amigo de un escritor:

-[...] A mí también me ha sacado en casi todas sus novelas con toda clase de nombres [...]. Unas veces soy Lola Blumber, otras Charo, Manolita, Clara [...] A ti también te ha sacado... [...] Te llama Toni Romano, como ya sabes. ¿No has leído sus libros?

-Sólo el primero [...] Y no me gustó nada que me llamara Romano, me llamo Carpintero.

-En el fondo los dos somos personajes de una novela de Delforo, ¿verdad? [...] He aprendido que prefieres el gin-tonic con limón gracias a las novelas de mi marido⁴³².

Sin embargo, para un personaje episódico de *Juego de niños*, de Carmen Posadas, los escritores se inspiran generalmente en gente que no quieren, “[e]nemigos, todos los que quieras; antiguos amantes, en pila; traidores, a paladas; pero gente que ellos quieran [...] ni hablar, a menos que estén muertos: son muy supersticiosos en eso”⁴³³, reservándose el homenaje para la poesía, porque “en las novelas metíamos a personajes sobrantes [...] y [...] a ella la salvaría en un poema”⁴³⁴.

⁴²⁶ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.19-20)

⁴²⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), “Ex futuros” en *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (p.259)

⁴²⁸ *Ibid.* (p.246)

⁴²⁹ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla : Algaida (pp.395-396)

⁴³⁰ LLOP, José Carlos (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA (p.169)

⁴³¹ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (p.44)

⁴³² MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (p.92)

⁴³³ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.163)

⁴³⁴ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.284)

En las narraciones que buscan recrear un momento histórico, y donde por tanto resulta imprescindible recurrir a personajes de cuya existencia conservamos constancia, hay autores que prefieren centrarse en los personajes secundarios imaginados por el novelista, y no poner “en boca de los personajes lo que supuestamente pensaban las personas reales”⁴³⁵; por lo tanto, uno de ellos declara: “haré que por mis novelas se paseen personajes históricos, pero no les daré voz”⁴³⁶.

Los autores estudiados nos dan claves también sobre la consideración que les tienen, negando las acusaciones de “que maltrato a mis personajes”⁴³⁷, aunque alguno reconoce que “[e]n todas las historias hay siempre algún personaje que [...] nos resulta cargante”⁴³⁸ por lo que, irremediabilmente, en algunas ocasiones, ha de morir: “Acabo de matar a un personaje y no he podido contener las lágrimas [...]. Me siento como un criminal [...], qué fatigosa es la tarea de dar muerte”⁴³⁹. Para evitar la desazón por su muerte, algunos autores prefieren “dejar a los personajes vivos. Totalmente deshechos y hundidos, si quieren, pero con vida”, aunque sólo sea uno “que haga la penosa labor del notario”⁴⁴⁰.

Durante el desarrollo del proceso, el autor nos hace partícipes de la duda de la pertinencia de incorporar más actantes a la trama, porque tiene la sensación de que “[e]sto lleva camino de convertirse en una madeja imposible de devanar. No hago más que introducir nuevos personajes, cada uno con pretensiones de protagonista”⁴⁴¹; también se preocupa de la aparición de individuos demasiado tipificados (“el escritor, la prostituta y el detective”), especialmente en la literatura de género, para la que propone “prohibir estos personajes en una especie de código deontológico de la profesión”⁴⁴², o de “retomar personajes de relatos anteriores”, lo cual “siempre gratifica”⁴⁴³, o de que todos los que aparezcan tengan rasgos distintivos que impidan que el lector los confunda, debiendo el novelista disciplinado “hacer una ficha de cada personaje para no confundir a unos con otros y que todos terminen por ser el mismo”⁴⁴⁴.

El narrador de *El mar de todos los muertos*, además de confesarnos su incapacidad para crear personajes femeninos (“No sé cómo es una mujer, nunca lo he sabido. No sé contar el modo en el que afecta a una historia [...]. La verdadera verdad es que no sé cómo retratarlas”⁴⁴⁵), nos intenta comunicar la sensación que se tiene al dar vida a personajes de ficción, afirmando que “comporta la misma responsabilidad que la de traer un hijo al mundo. Nacen blancos e independientes, rotundos desconocedores del planeta al que han llegado”⁴⁴⁶,

⁴³⁵ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla : Algaida (p.188)

⁴³⁶ *Ibid.* (p.188)

⁴³⁷ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (p.219)

⁴³⁸ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.142)

⁴³⁹ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.774)

⁴⁴⁰ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (pp.179-180)

⁴⁴¹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.46)

⁴⁴² SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.135)

⁴⁴³ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.102)

⁴⁴⁴ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.643)

⁴⁴⁵ ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (p.129)

⁴⁴⁶ *Ibid.* (pp.21-22)

pero poco después, en “una experiencia bastante común entre novelistas [...] el personaje se pone a hacer lo que le da la gana y no lo que el autor había pensado previamente que podría o debería hacer”⁴⁴⁷.

2.1.4.9 La estructura

Una novela negra o amarilla como un grito pero también una novela caudalosa donde se creen remolinos y corrientes. Una novela como un bosque donde las historias dibujen figuras sólo perceptibles desde arriba. La estructura es figuración, la estructura traza círculos concéntricos que cercan poco a poco el sentido⁴⁴⁸.

Esa posibilidad divina de crear nuevas vidas y luego intervenir en sus itinerarios puede conllevar que el autor que aspira a crear una obra extensa, si no se agarra fuertemente a un esquema previo, pierda el control de sus personajes y de las tramas que éstos van tejiendo, siendo “incapaz de recordar si a uno de los protagonistas secundarios lo mató cinco o diez mil páginas atrás”⁴⁴⁹. Por ello, una vez escogidos los personajes principales y el argumento, parece indispensable ir marcando la estructura que soporte la narración con el fin de que ésta permanezca equilibrada; al menos eso es lo que necesitan los escritores “cojos [...], aquellos que necesitan muletas y por tanto hacen mil esquemas antes de empezar un libro”, a los que se oponen “los ciegos”, que escriben sin esquema previo dejándose llevar por lo que su instinto o inspiración le marquen en cada momento, “tanteando, improvisando, dejándose llevar por la propia inercia del relato, hasta tal punto que acaban siendo los primeros y más sorprendidos lectores de su propia novela”⁴⁵⁰.

Algún escritor debutante, obsesionado por establecer de antemano una estructura sólida para su primera novela, descubre feliz que es suficiente “copiar la estructura de un libro ya existente”⁴⁵¹, pero hay quien aspira a conformar una estructura válida para todas sus obras, “un firme armazón, unos cimientos capaces de sostener cualquier argumento que [...] pudiese reutilizar tantas veces como quisiera”⁴⁵². Mientras que a ciertos autores les basta con una estructura en que estén claros los diferentes capítulos, “[c]ada uno con un título alusivo al universo campero, [...] “Yegua”, [...] “Galope”, [...] “Riendas””⁴⁵³, otros necesitan “formularla en términos matemáticos ($a^2 + 2ab + 2ba - b^2$)”⁴⁵⁴, sin olvidar a los que recurren a la “circularidad <<literaria>>”⁴⁵⁵ que supone nombrar el primer y el último capítulo con el mismo título.

En aisladas ocasiones, en lugar de ser explicada por el propio autor, la reflexión sobre la estructura se realiza *a posteriori* e incluso por personas ajenas al acto creativo, en general gente vinculada al mundo académico: “aplicando números para explicar su relación

⁴⁴⁷ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.66)

⁴⁴⁸ RUESTRA, Blanca (2010), *La noche sucks*, Madrid: Alianza (p.78)

⁴⁴⁹ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (pp.58-59)

⁴⁵⁰ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.102)

⁴⁵¹ VILA-MATAS, Enrique (2003), *Paris no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (p.41)

⁴⁵² TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.22)

⁴⁵³ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.88)

⁴⁵⁴ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.125)

⁴⁵⁵ RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.36)

cronológica (1 precede a 2 en el tiempo, y 2 precede a 3), podría representarse la sucesión temporal de la novela mediante la esclarecedora fórmula: MIMaG3-PaMaG1-PbMaGIC2-MIMaG3-FaMaC4-FbMaG5⁴⁵⁶.

2.1.4.10 El desarrollo

El resultado final de sus esfuerzos no le satisfizo totalmente. Había planteado la historia para que se desarrollase de una forma más pausada [...]. El comienzo se ajustaba más o menos a lo que ella quería, pero pronto la trama se le fue de las manos. Los personajes empezaron a mandar, a descubrir sus facetas ocultas y a imponer su propio ritmo. La lógica de las acciones se encadenó sin que ella pudiera hacer nada para modificarla. Durante largos párrafos tuvo la impresión de escribir al dictado de su propio personaje, de utilizar sus palabras, muchas de las cuales le eran desconocidas⁴⁵⁷.

En cuanto al desarrollo mismo de la narración, una vez establecido el plan previo: “Agendas, cuadernos de notas, material de papelería, nombres ficticios, señales, vectores, enumeraciones, citas, borrones, dibujos, caracteres, listas de cualidades y defectos, objetivos, viñetas, esquemas de capítulos, asuntos, preguntas, signos de exclamación”⁴⁵⁸, el autor necesita ir comprobando y atestiguando cómo las páginas aumentan para ir alimentando su entusiasmo; así, el trabajo fluido que va haciendo aumentar la cantidad de cuartillas, y del que el autor necesita dejar constancia (“Ayer hice casi diez páginas”⁴⁵⁹), transmite la sensación de que el “acto de escribir [...] es rápido y gustoso”⁴⁶⁰, y por lo tanto concluya que “[p]onerse cada tarde a escribir una novela es una felicidad”⁴⁶¹.

Contrariamente a lo que parecería lógico, pocos autores escriben su novela de forma lineal; de hecho, incluso los que habían pensado empezar a “escribir el libro por el primer capítulo, después el segundo, etcétera”, pronto cambian de idea y confiesan: “me dejé llevar por el azar, avanzando a veces incluso en zigzag”, dejando incluso para el final “la frase que encabeza la novela”, siguiendo el consejo “que decía Pascal: <<Lo último que se encuentra escribiendo una obra es aquello que ha de figurar al principio>>”⁴⁶².

Estos escritores “ciegos”, como los denominábamos en el apartado anterior, son considerados también “escritores funambulistas” porque “no saben qué pasará tres páginas más adelante y mucho menos conocen cuál va a ser el desenlace o quién será el asesino”⁴⁶³, y una autora perteneciente a este grupo nos confiesa que “una de las cosas más agradables de su oficio de escritora [...] era ser la primera y más sorprendida lectora de aquello que escribía”⁴⁶⁴, siendo capaces de apasionarse porque “en la redacción se producen sorpresas

⁴⁵⁶ MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.42-43)

⁴⁵⁷ TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.222)

⁴⁵⁸ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.64)

⁴⁵⁹ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (p.10)

⁴⁶⁰ *Ibid.* (p.10)

⁴⁶¹ *Ibid.* (p.13)

⁴⁶² VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (pp.226-227)

⁴⁶³ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.102)

⁴⁶⁴ *Ibid.* (pp.14-15)

infinitas⁴⁶⁵.

Para otros, sin embargo, resulta decepcionante “esa sensación que se apodera de mí cada vez que escribo: la de que no estoy expresando lo que siento, la de que ciertos personajes se me diluyen, la de que quizá lo que hago es prescindible⁴⁶⁶, por lo que el proceso creativo consiste en acumular “ideas en embrión que terminaban pudriéndose⁴⁶⁷; asimismo, la lentitud del trabajo literario puede desalentar al escritor más animado, que ve cuán frustrante es el hecho de pasar “cuatro horas escribiendo y luego leo todo lo que he escrito en cinco minutos⁴⁶⁸, que se puede comparar con estar “dos horas preparando [...] una buena paella [...] y luego te la comes en diez minutos”.

2.1.4.11 La duración del proceso

-Nunca he sido un escritor rápido. De todos modos, ya sólo me faltan dos capítulos. [...]

Mentía, como casi siempre hacía respecto a su trabajo. Ciertamente nunca había sido un escritor rápido, pero ahora lo era cada vez menos. Su afán de perfeccionismo se había vuelto más exigente a medida que aumentaba su inseguridad. Y tampoco cabía atribuir el retraso a una falta de dedicación, porque se pasaba la vida escribiendo o pensando en hacerlo⁴⁶⁹.

La duración del proceso de escribir una novela también es algo variable, pudiéndose tardar un período indeterminado de “no [...] más de dos o tres meses⁴⁷⁰, o tardar varios años, si tenemos en cuenta no sólo el “proceso largo y laborioso”, sino los estadios posteriores: “corregir pruebas dos o tres veces, revisar los textos de la solapa y la contracubierta, o escribirlos cuando no me gusta cómo quedan⁴⁷¹.

Durante el período que tarda en acabar su obra, el autor “no pensaba en ninguna otra cosa, no vivía más que para la novela⁴⁷², y los lectores han de saber que, aunque les parezca exagerado el tiempo dedicado a la escritura, “el tiempo que se tarda en escribir una novela no es nada en comparación con todo el que se tarda en pensarla e imaginarla⁴⁷³.

En casos extremos, el autor logra reducir la fase de redacción a unos pocos días; Enrique Vila-Matas nos cuenta el caso de Georges Simenon, quien relataba así cómo la fue disminuyendo: “Cuando empecé, tardaba doce días en escribir una novela, [...] poco a poco pasé de once días a diez y luego a nueve. Y ahora he alcanzado por primera vez la meta de siete⁴⁷⁴. Sin llegar a esos límites, el narrador de *El batallón de los perdedores* declara haber

⁴⁶⁵ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (pp.160-161)

⁴⁶⁶ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.13)

⁴⁶⁷ MONTESERÍN, Pepe (2007), *La lavandera*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.27-28)

⁴⁶⁸ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.237)

⁴⁶⁹ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.21)

⁴⁷⁰ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpin*, Madrid: Funambulista (p.85)

⁴⁷¹ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (pp.43-44)

⁴⁷² VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.166-168)

⁴⁷³ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.638)

⁴⁷⁴ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.167)

escrito una novela en dieciocho días⁴⁷⁵, obteniendo de ellos un “rendimiento [...] extraordinario” porque “[t]odo lo que soy [...] se lo debo a esos dieciocho días”.

Algunos escritores, más cautos, cuando se les pregunta: “¿cuánto se tarda en escribir una novela? ¿Se puede hacer en un mes, en dos, en un año?”, no se atreven a dar una respuesta concreta: “Ni yo mismo lo sé... Mejor dicho, según qué novela y según tu talento de narrador y, también, si dominas lo que vas a contar, si tienes buena salud, tiempo y no haces otra cosa”⁴⁷⁶.

2.1.4.12 La extensión del relato

Y a veces deseo que esta historia, de ser un libro, tuviera más páginas.

Muchas más páginas que *Evasión*.

Que tuviera más de mil páginas.

Tres mil, tal vez. [...]

Pero *escribir largo* es como leer, mientras que *escribir corto* es como escribir⁴⁷⁷.

Tampoco hay una decisión unánime acerca de la extensión que debe tener una novela; sí se reflexiona sobre el hecho de que, a la tradicional opinión de que las grandes obras literarias deben tener una importante extensión, el autor del siglo XXI, al igual que su posible lector, prefiere la brevedad e intensidad, y toma como referente literario cortas obras clásicas como *La metamorfosis* de Franz Kafka, *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville o *Un cuento de Navidad*, de Charles Dickens; se queja de esto Amalfitano, personaje de *2666*, de Roberto Bolaño, comparando este gusto por la novela breve con “ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad”⁴⁷⁸.

Según parece, el autor nota cuando se está “alcanzando la meta, llegando al punto álgido”⁴⁷⁹ aunque no lleve un cómputo exhaustivo de las páginas que ha escrito. De hecho, los que se han marcado *a priori* la extensión que ha de poseer su novela, considerando que “era precisamente uno de los principales atributos de su obra”, y decidiendo por tanto que debería llegar hasta “unas cinco mil”⁴⁸⁰ o alcanzar lo que su título de “*La Novela del Millón de Páginas*” promete⁴⁸¹, ya presentan un cuadro patológico o, cuando menos, obsesivo. Estos autores, como Amalfitano, opinan que “[l]os libros breves no merecen el nombre de <<obras>> por inteligente que sea su fondo y bella su forma”⁴⁸². Tampoco resulta un comportamiento muy saludable el que presenta el lector que, para dar cuenta del valor de la obra de Marcel Proust, realiza un recuento de sus páginas, diciendo que este “libro de libros,

⁴⁷⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.50)

⁴⁷⁶ MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (p.138)

⁴⁷⁷ FRESÁN, Rodrigo (2009), *El fondo del cielo*, Barcelona: Mondadori (pp.254-255)

⁴⁷⁸ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (pp.289-290)

⁴⁷⁹ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.187)

⁴⁸⁰ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.204)

⁴⁸¹ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (pp.56-57)

⁴⁸² D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.204)

siete de unas 500 páginas, de seguir el canon Gallimard de 1932: 3.537 páginas en Alianza Editorial⁴⁸³.

2.1.4.13 El idioma

-¿Entonces, Carax escribía en castellano o en francés?

-A saber. Probablemente en las dos cosas. Su madre era francesa, maestra de música, creo, y él había vivido en París desde que tenía diecinueve o veinte años. Cabestany decía que recibían de Carax los manuscritos en castellano. Si eran una traducción o el original, a él tanto le daba. El idioma favorito de Casbetany era el de la peseta, lo demás le traía al paio⁴⁸⁴.

Aunque todas las obras recogidas en este trabajo estén escritas en castellano, en algunas de ellas se plantea el conflicto que se les presenta a ciertos escritores a la hora de redactar sus textos literarios. Bien sea por circunstancias familiares, vitales o geográficas, el autor ha de ser consciente de las consecuencias y vinculaciones del uso de una lengua u otra.

El caso extremo se nos presenta en *La puerta del inglés*, de Masoliver Ródenas, cuyo narrador reflexiona sobre lo que él llama “el desarraigo de la palabra” que ocurre a “las personas que poseen más de una lengua”; allí nos dice: “Yo he nacido en Cataluña [...] y por lo tanto he crecido con dos lenguas. Una estancia en Italia me llevó al matrimonio y durante años tuve que hablar en italiano. Pero además vivo en Inglaterra desde los veintidós años, es decir, hay una serie de experiencias que las he vivido en inglés. Y dado que soy un escritor de experiencias [...] ¿en qué lengua exacta puedo trasladar estas experiencias y emociones? ¿Poseemos más de una lengua? Y si no es así, y en parte no lo es, ¿qué influencia ejercen las otras lenguas sobre nuestra primera lengua?”⁴⁸⁵.

El ejemplo más tratado en los textos analizados es el del autor natural de Cataluña que opta por escribir en castellano aun conociendo el catalán: “En casa hablábamos en castellano, pero la gente del campo hablaba en catalán, y yo aprendí los nombres de las cosas en los dos idiomas⁴⁸⁶”, resultando factible que alguien llegue a convertirse en “un santón de la cultura catalana, aunque escriba en la lengua del opresor⁴⁸⁷”. Por el contrario, en un relato de Ignacio Caballero y Blanca Gago se presenta un informe que habla de una situación en la que los autores que escriben en catalán gozan de unas comodidades editoriales importantes, así como de un prestigio atribuido a través de numerosos premios, del que no disfrutaban los autores que escriben en castellano: “A través de los canales oficiales se exaltan continuamente las virtudes de los que pasan por constituir la plana mayor de las letras catalanas [...]. A todos ellos les dan premios (¡y qué daño están haciendo los premios literarios en Cataluña!), se les conceden entrevistas, se les encargan discursos. En cambio, ningún canal oficial se acuerda de Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán o Juan Marsé⁴⁸⁸”.

⁴⁸³ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.26)

⁴⁸⁴ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.83)

⁴⁸⁵ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.14)

⁴⁸⁶ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.8-9)

⁴⁸⁷ SILVA, Lorenzo (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona: Destino (p.78)

⁴⁸⁸ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “El Club del Expurgo” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (p.89)

Ernesto Calabuig recoge en *Expuestos* la polémica surgida a raíz de la declaración de la catalana como literatura invitada en la Feria de Frankfurt de 2007, “lo que no dejaba de mencionarse en la prensa española desde meses atrás como <<Catalanes en Francfort>>”⁴⁸⁹, resultando obvia la exclusión de los autores catalanes que publicaban sus obras en castellano; Jaume, personaje principal de la novela, se enfrenta a actitudes incomprensibles defendidas especialmente por “un autor catalán de una edad aproximada a la suya”⁴⁹⁰, quien realiza “una exposición entusiasmada [...] acerca de la singularidad y universalidad de su lengua materna [...]. Mencionó la necesidad de [...] una Cataluña con presencia real, directa, sin (pérfidos) intermediarios castellanos, en Europa”⁴⁹¹. Por no compartir sus ideas, por no haber escuchado el irónico discurso inaugural de Quim Monzó ni conocer la obra de una tal Gemma Lienas, el personaje se formula las siguientes preguntas: “¿Era necesario tomar postura a favor o en contra de los catalanes, o de que los catalanes escribiesen en catalán?”⁴⁹² [...] “¿Podía acaso leerlo todo y estar al corriente de todo? ¿Acaso esta carencia lo situaba de pleno en el bando castellano-ignominioso, ese que estaba en deuda con una cultura secularmente desatendida?”⁴⁹³.

Al margen de razones políticas o ideológicas, existe una razón menos defendible, que es la de escoger un idioma por creer que la novela tal vez tenga mejor cabida en su sistema literario: “pensé que sería una buena idea presentarla a editoriales de lengua catalana, convencido de que [...] tampoco habría tanta competencia en ese mercado”⁴⁹⁴; igualmente reprobable es la actitud de escribir en un idioma, o pedir “que te la traduzcan, y luego tú dices que la escribiste en euskera”, en función de la subvención consiguiente o la posible instauración “como lectura recomendada en las ikastolas”⁴⁹⁵.

Diferenciándose de lo que sucedió con otros escritores que adoptaron con éxito la lengua inglesa para sus creaciones, como Vladimir Nabokov o Joseph Conrad, parece que el español emigrado a Estados Unidos no ha gozado de la misma fortuna: “Se fue a Nueva York. [...] Allí terminó la novela. [...] Además, se empeñó en escribirla en inglés. [...] Pero su inglés no era tan bueno. [...] todo lo que consiguió fue que se la publicara una editorial de mala muerte de Saint Louis, y pagando él la edición”⁴⁹⁶; de hecho, Felipe Alfau, según recoge Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, consideraba el cambio de idioma como la razón fundamental para que abandonase la literatura, porque “[e]n cuanto aprendes inglés empiezan las complicaciones”⁴⁹⁷.

Luis Goytisolo, de nuevo en su *Diario de 360º*, aborda el problema que afronta el novelista al plantear una trama que transcurre en un lugar donde se habla en un idioma

⁴⁸⁹ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.71-72)

⁴⁹⁰ *Ibid.* (pp.71-72)

⁴⁹¹ *Ibid.* (pp.71-72)

⁴⁹² *Ibid.* (pp.71-72)

⁴⁹³ *Ibid.* (p.70)

⁴⁹⁴ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.113-114)

⁴⁹⁵ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.226-227)

⁴⁹⁶ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.258)

⁴⁹⁷ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.20)

diferente al que utiliza el autor; según él, el hecho de no escribir en la lengua que los personajes hablarían allí donde la trama se sitúa, podría restar verosimilitud a la ficción, especialmente en lugares donde coexisten dos o más lenguas, puesto que “[e]l novelista que escribe en alemán o en español da entonces por supuesto, aunque en la realidad eso no suceda, que todos los personajes se expresan en alemán o en español”⁴⁹⁸.

Además, Claudia Apablaza menciona someramente en su libro un problema que está determinando de forma negativa la relación entre la literatura latinoamericana y la española, y es que, aun siendo el mismo idioma, a “los latinoamericanos no les gusta leer libros traducidos por españoles. Las editoriales españolas no saben qué hacer. En Latinoamérica el lenguaje no es uno. Es un caos.”⁴⁹⁹

2.1.4.14 La influencia del entorno

-¿Qué os pasó? -preguntó David.

-Yo pasé, que soy gilipollas. Me tiré dos meses jodiendo la marrana hasta que se marchó. Estuve inaguantable. Me dejó ella, pero no le di otra opción.

-¿Por el libro?

-Por el libro. Por el puto libro. Primero me dije que no podía escribir porque ella no me dejaba tranquilo, y cuando se marchó no pude escribir porque me pasaba el día pensando en ella. Hay que ser idiota, ¿eh?⁵⁰⁰

Pese a ser una labor solitaria, el proceso de creación de una obra literaria se ve influido por el entorno que rodea al escritor. Su pareja puede mostrarse más o menos partícipe del proceso (“yo te buscaré una agente y podrás comenzar tu carrera”⁵⁰¹) y entusiasmada porque su cónyuge se dedique a la literatura (“disfrutaba como una loca regalando ejemplares [...] a todas las amigas que la visitaban”⁵⁰²), o porque retome su actividad literaria tras una crisis creativa, “después de diez años sin escribir un libro”⁵⁰³; pero, en general, como el oficio es tan inestable y requiere tanta ilusión como constancia y soledad, no es fácil que la pareja acepte de buen grado sus condiciones con argumentos tan sólidos como “tienes que entenderlo, amor mío, los escritores tenemos estas cosas, estos inconvenientes”⁵⁰⁴, ni el tener que ocuparse de las tareas cotidianas que al creador parecen incomodar (“Me he quedado con la niña para dejarte solo”⁵⁰⁵), dado que en muchos casos “ella tiene que trabajar para mantenerlos a ambos”⁵⁰⁶ aportando el dinero que la profesión de escritor no siempre garantiza. Pese a todos los inconvenientes es tal su implicación y comprensión que la *esposa del escritor*, que querría ser “su musa y alumbrar desde dentro, como un faro, páginas sublimes que deberían redactarse pensando en ella”, en realidad, con el tiempo, “se convierte en su madre, su enfermera, su secretaria, su criada, su chófer, su ayudante, su agente, su relaciones públicas y

⁴⁹⁸ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360°*, Barcelona: Seix Barral (p.221)

⁴⁹⁹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.147)

⁵⁰⁰ PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa (p.19)

⁵⁰¹ VALLVEY, Ángela (2002), *Los estados carenciales*, Barcelona: Destino (p.95)

⁵⁰² AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.220)

⁵⁰³ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.68)

⁵⁰⁴ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.24)

⁵⁰⁵ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “Autorretrato” en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.172)

⁵⁰⁶ SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Madrid: Mondadori (p.93)

quién sabe cuántas cosas más, todas ellas bastante pedestres y rutinarias, pero en realidad mucho más importantes”⁵⁰⁷, como explica Rosa Montero en *La loca de la casa*.

Precisamente recuerda José Carlos Llop la relevancia que tuvo en la obra de su entonces marido “Charo Conde -la verdadera abeja reina y alma organizativa de la industria Cela”, la cual, pese a “las miles de horas de trabajo que dedicó a la difusión de la obra celiana”, nunca “llegó a viajar a Estocolmo”⁵⁰⁸ cuando a Camilo José Cela le concedieron el premio Nobel. Hay casos extremos donde una persona, consciente de su falta de talento creativo, aspira a “al menos seguir de cerca los mecanismos de la creación”, y convertirse en el “secretario, corrector, amanuense, mecanógrafo y hasta negro –para las páginas de relleno, claro-, además, naturalmente, de marido”⁵⁰⁹ de una escritora; como no logra encontrar una dispuesta a aceptar sus condiciones, no duda en cambiarse de sexo para llegar a ser la típica *esposa del escritor*.

También hay ejemplos donde la pareja de un escritor, si éste ha decidido incluir aspectos autobiográficos en una novela donde “habla de cierto amor del pasado”, opte por mirarlo “de frente y de lado, y luego le felicitó y le dijo que debía estar muy contento y orgulloso, y a continuación le devolvió el libraje recién salido de la imprenta”⁵¹⁰. Una variante de este conflicto conyugal es el de las parejas donde los dos miembros se dedican a lo mismo en una situación de desigualdad de fama y reconocimiento; ahí las disputas son más duras y resquebrajan los cimientos de la relación: “Si no te dedicaras a leer y a escribir la mierda de poesía que escribes, no te olvidarías de comprar bastante pan. [...] Cállate, aquí el que manda soy yo [...], el intelectual de la casa, no te atrevas a escribir nada más”⁵¹¹, aunque pueden darse casos de agradable sorpresa al descubrir que comparten inquietudes artísticas: “él ni siquiera sospechaba que Elsa escribiera [...]. Con tantos años que llevaban juntos y seguía sorprendiéndole”⁵¹².

Especialmente en los primeros momentos de la trayectoria literaria de un autor, adquieren más importancia los progenitores, alguno de los cuales abiertamente confiesa que “no se puede esperar nada de personajes que no son otra cosa que contadores de cuentos”⁵¹³, ya que han de asegurar el sustento del creador sin garantías de éxito, lo que da lugar a frecuentes conflictos: “¡Entonces qué haces con la plata! ¿Te la juegas al póquer? [...] Putas, derrochas el dinero en putas”⁵¹⁴, aumentados en su intensidad si la relación no es de consanguinidad sino de parentesco político: “Hace unos años mi mujer [...] me dijo que su madre, con un librito mío entre las manos, le preguntó para qué sirve ponerse a leer”⁵¹⁵.

Sólo encontramos un ejemplo en el que se nos hable de los conflictos del escritor con un

⁵⁰⁷ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.217)

⁵⁰⁸ LLOP, José Carlos (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA (p.267)

⁵⁰⁹ RIERA, Carme (2008), “La seducción del genio” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (pp.53-54)

⁵¹⁰ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.22)

⁵¹¹ VALDÉS, Zoé (2007), *La cazadora de astros*, Barcelona: Plaza & Janés (pp.18-19)

⁵¹² GOYTISOLO, Luis (2006), *Oído atento a los pájaros*, Madrid: Alfaguara (pp.19-20)

⁵¹³ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (p.157)

⁵¹⁴ AMPUERO, Fernando (2007), *Putas lindas*, Madrid: Salto de página (p.102)

⁵¹⁵ CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad Veracruzana (p.183)

hermano o hermana, que pueden ser muy graves si pretende usurpar la personalidad de su hermano con fines lucrativos, como dice que le ha sucedido al narrador de *La semilla de la ira*⁵¹⁶.

En lo que respecta a la siguiente generación, los hijos se muestran avergonzados al comparar las grandes obras de la literatura con las de sus padres, por las que sienten una cierta decepción, sintiéndose mal porque “él debió notar en mí ese menosprecio, porque el menosprecio, aunque no se manifieste, se adivina”⁵¹⁷, o descreídos ante la profesión de sus padres (“A ver, cuándo has publicado un libro; para ser escritor se necesita tener libros”⁵¹⁸), o bien les reprochan su desatención durante el ensimismamiento creativo, de la que los escritores son plenamente conscientes: “Sé que me reprochas que no te dedicara más tiempo”⁵¹⁹. Igualmente tensa es la relación entre padres e hijos cuando todos ellos son escritores, como sucede en *Grillo*, de José Machado, donde abuelo, padre e hijo comparten el mismo oficio, y por tanto las envidias y vanidades que implica: “El pequeño bastardo cree que nos va a enterrar a su abuelo y a mí. Te daré un consejo totalmente gratuito: no tengas hijos, querida”⁵²⁰; curiosamente, en la nómina de escritores que conforman este trabajo tenemos una relación paterno-filial, pero ésta no se ve reflejada en ninguna de las obras de Juan Pedro Aparicio ni en las de su hijo Juan Aparicio-Belmonte.

Al publicar un libro, el escritor comprueba tres grados de adhesión: positivo, comparativo y superlativo. El amigo positivo compra el libro y lo lee antes de que el autor se lo regale, el amigo comparativo se considera con derechos sobre la generosidad del autor y el amigo superlativo ni compra el libro, ni lo espera, ni lo lee. La amistad está sobre la literatura⁵²¹.

Los amigos influyen tanto o más que la familia en el proceso, no sólo animando al escritor a que siga en su empeño⁵²², sino que a menudo sirven de base para que el autor invente sus personajes, debiendo soportar el reproche por el “poco escrúpulo que tienes a la hora de [...] usar a los amigos y allegados como inspiración”⁵²³; suponiendo que esa identificación sea cierta, afirmación que los escritores suelen negar, la reacción de los amigos es antitética: algunos se sienten halagados de aparecer en una obra literaria e incluso lo demandan, “¿Por qué no escribes sobre nuestro grupo? Seguro que te sale mejor si escribes sobre algo que has vivido y no sobre algo que has leído”⁵²⁴, y otros lo aborrecen y se ofenden por creer exagerados o inexactos ciertos rasgos atribuidos a su *alter ego* de ficción (“No me

⁵¹⁶ TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral: “De mi hermano José Ignacio apenas guardo memoria, pues dejé de verlo cuando era casi un adolescente. A mi destierro solo llegan noticias de sus pretensiones de escritor en algunos periódicos venezolanos, en los que firma con nuestros apellidos comunes, creando equívocos a los que les debo unos cuantos dolores de cabeza. Mis enemigos han visto en él una posibilidad de vengarse y hacen correr los rumores de que es mejor escritor que yo. Muchas veces, de manera malintencionada, le atribuyeron escritos míos, que él intentó cobrar sin escrúpulos. (p.66)

⁵¹⁷ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), “El fantasma familiar” en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (p.300)

⁵¹⁸ ENRIGUE, Álvaro (2005), *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.9)

⁵¹⁹ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.58)

⁵²⁰ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (p.191)

⁵²¹ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.218)

⁵²² GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (pp.17-18)

⁵²³ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (pp.51-52)

⁵²⁴ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.77)

importa que los demás no se den cuenta de que soy yo. Yo sé que soy yo, que te has inspirado en mí, y me cabrea que me saques así”⁵²⁵) o, anticipándose a la posibilidad de quedar fijados en una ficción, piden no aparecer: “No hagas literatura erótica de esto, Manuel”⁵²⁶. Lo mismo sucede con los vecinos cercanos en barrios o localidades pequeñas, pues afirman reconocerse en ciertos personajes pero no aceptan las características que el escritor les otorga, llegándose al extremo violento que se recoge en esta información: “Varios vecinos del escritor francés Pierre Jourde intentaron lincharle por verse reflejados en una de sus novelas. Hoy empieza el juicio por intento de asesinato”⁵²⁷.

Ejemplo único de la relevancia de los amigos en la consolidación de la figura de un autor es el de Max Brod con Franz Kafka; lo mencionamos no sólo por la importancia de Kafka en el cupo de influencias de la mayoría de los autores recogidos en este trabajo, sino porque este acto de mecenazgo amistoso (Brod negándose a destruir la obra de su amigo como él le había pedido) forma parte de la materia narrativa de varias obras de ficción de este período, imaginando varios de estos autores cómo sería la petición exacta que Kafka hizo a su amigo, y cuáles fueron las razones que le dio para que cumpliera sus deseos: *España*, de Manuel Vilas⁵²⁸, “El disfrute de la palabra”, de Javier Saez de Ibarra⁵²⁹, *Kafkarama*, de José Carlos Rodrigo Breto⁵³⁰ o *Kafka y la muñeca viajera*, de Jordi Sierra i Fabra⁵³¹.

2.1.4.15 Mostrar el trabajo

Recordó la ansiedad con que, escudado tras cualquier libro, espiaba a Sofía mientras ella leía alguna de sus novelas. ¿Podía haber un tormento más refinado que el de sentirse juzgado a cada instante, y por alguien que le conocía tan bien? Ahí estaba él, contabilizando suspiros, muecas y bostezos e intentando adivinar, por la dirección y la inclinación de la mirada de su esposa, en qué pasaje se encontraba y si tropezaba con un escollo de difícil comprensión o se saltaba párrafos, aburrida. [...]

Podía ocurrir que ella hiciera algún comentario trivial acerca de que había vuelto a cambiar de estilo o de temática [...], pero por lo común prefería callar por dos razones aparentemente contradictorias: temía que su opinión le afectara en exceso, y al mismo tiempo sabía que Mariano consideraría su punto de vista demasiado simple y utilitario, y lo rechazaría. Tampoco él se arriesgaba nunca a preguntarle si su última novela le había gustado -¿de qué iba a servirle, una vez publicada?-, y bastante agradecido se sentía porque ella le dejara seguir inventando historias y escribiéndolas⁵³².

Precisamente por compartir el hogar y casi siempre el lugar de trabajo, los familiares son los primeros a quienes el autor muestra el texto en sus primeras versiones, y quienes han de animarlo con sus comentarios (“¡Es preciosa, Roberto! [...] Aquello le animó sobremanera.

⁵²⁵ MAYORAL, Marina (2000), *La sombra del ángel*, Madrid: Alfaguara (pp.156-158)

⁵²⁶ IZAGUIRRE, Boris (2006), *El vuelo de los avestruces*, Barcelona: Alpha Decay (p.76)

⁵²⁷ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.209)

⁵²⁸ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.66-67)

⁵²⁹ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “El disfrute de la palabra” en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.87)

⁵³⁰ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.99)

⁵³¹ SIERRA I FABRA, Jordi (2006), *Kafka y la muñeca viajera*, Madrid: Siruela (pp.117-118)

⁵³² MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (pp.76-77)

[...] Y pensó [...] que sería maravilloso volver a escribir una novela y convertirse en [...] alguien de quien Yolanda pudiera sentirse orgullosa”⁵³³ y mejorar la obra con sus consejos que provienen “de sus sugerencias tanto como de sus reproches”⁵³⁴, o hacerlo desistir de su propósito si va mal encaminado: “Tu idea no tiene sentido. Es descabellada además de irrealizable”⁵³⁵; de hecho, es una de las funciones principales que destacaba Rosa Montero para la “esposa del escritor”, quien “lee una y otra vez todos los días [...] todas las versiones sucesivas de todos los textos del Gran Hombre, [...] ofreciendo su apoyo, su admiración, su entusiasmo, en ocasiones incluso algún buen consejo literario”⁵³⁶. Estas confrontaciones conyugales y familiares pueden no resultar amistosas porque el receptor está ocupado en otros asuntos (“Ahora no me apetece. [...] Hay cosas más importantes que tu novela”)⁵³⁷, o porque le destaca al creador defectos que éste no había percibido ni parece dispuesto a reconocer, pero en ocasiones logran que el autor retome algún relato con el que no sentía del todo satisfecho: “lo tiré todo a la papelera, que fue donde lo encontré mi hermano: <<No se entiende ni jota, pero mola, tío. Mola>>”⁵³⁸.

Pero para intentar salvaguardar la tranquilidad familiar, el autor se ve obligado a buscar consejo fuera de casa y muestra sus borradores a gente que conoce el mundo literario⁵³⁹ sin llegar a ser parte de él, al menos en lo que la obra presente se refiere, recurriendo a “Ersilia, catedrática dedicada a enseñar lo que le gusta: Literatura y Lengua [...] que examina con rigor ilusionado cada escrito de María”⁵⁴⁰; es decir, no es el agente literario, ni el editor interesado en publicar la obra a quien se le muestra la obra en primer lugar, sino alguien de confianza con la suficiente distancia afectiva como para ayudar a matizar el primer borrador. En realidad, tener muy cerca al editor de la obra no ayuda sino que dificulta la creación aportando un nivel de presión exagerado ya que “acostumbraba leerla por encima de mi hombro mientras su mano lo oprimía. Nunca supe con claridad si eso me ayudaba o me irritaba”⁵⁴¹, u obligando al autor a aceptar giros más comerciales para obtener más beneficios de las ventas: “Esta novela, en la que tú no crees, te permitirá vivir lo que soñabas”⁵⁴².

Pero también comprendemos el punto de vista de este consejero, a quien el autor coloca en una situación incómoda pidiéndole su opinión sincera sin tener en cuenta los sentimientos que pueda provocar dicha opinión⁵⁴³; en *Los amantes de silicona*, la voz que escuchamos es la de la persona consultada para opinar (y ampliar si lo considera necesario) sobre el borrador de una novela pornográfica escrita por un amigo, y el grado de confianza que se tienen hace que le transmita su opinión en toda su crudeza: “Para escribir una novela, aunque sólo se trate de una novela pornográfica, se necesitan sobre todo dos cosas: vocación y talento. Creo que a ti

⁵³³ PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (p.117)

⁵³⁴ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.66-67)

⁵³⁵ RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza (p.51)

⁵³⁶ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.211)

⁵³⁷ APARICIO-BELMONTE, Juan (2003), *Mala suerte*, Madrid: Lengua de Trapo (p.121)

⁵³⁸ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.64)

⁵³⁹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.75)

⁵⁴⁰ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.20)

⁵⁴¹ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.164)

⁵⁴² *Ibid.* (p.164)

⁵⁴³ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpin*, Madrid: Funambulista (p.338)

te sobra vocación, pero me parece que no andas muy sobrado de talento”⁵⁴⁴. En ocasiones, sea por su dejadez (“Mi segundo mejor amigo ha perdido el ejemplar que le regalé de mi primera novela”)⁵⁴⁵, o por su ingrata sinceridad (“¡Es que no puedes ser tan bestia!, estas cosas no se pueden escribir”⁵⁴⁶), o por su complacencia (“No está mal, pero le falta medio folio”)⁵⁴⁷, recurrir a los amigos no ayuda al creador sino que lo perjudica.

2.1.4.16 La fase de corrección

Iker Orbáiz releyó cuidadosamente estas páginas de su novela, borró algunas palabras, las sustituyó por otras y luego volvió a poner parte de las que había quitado, pero no pudo avanzar ni un centímetro con su historia⁵⁴⁸.

Los comentarios de amigos, familiares y gente experta del mundo literario (en esta fase intervienen ya el editor y el agente) suelen lograr que el autor insista en una labor de corrección que ya le es propia. Este proceso de pulido sirve para controlar la euforia que conlleva la colocación del punto final: “Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente”⁵⁴⁹, pero es la experiencia de los años la que enseña al escritor cuándo ha de realizarse la corrección (“si escribes y de pronto te detienes [...] corres el riesgo de distanciarte, [...] de desmoralizarte y abandonar la empresa. Si lo dejas para el final [...] corres el riesgo de que te parezca todo desechable y de que hayas perdido el tiempo inútilmente”⁵⁵⁰): hay partidarios de ir corrigiendo a medida que se escribe, no pudiendo “acostarme sin haber releído lo escrito”⁵⁵¹, y partidarios de dejarlo para el final, bien dejando pasar un tiempo prudencial para que el poso se asiente “en barbecho [...] para [...] cuando llegue el momento adecuado”⁵⁵². Tras ese período, el autor, en la medida de lo posible, relee su obra con los ojos de un hipotético lector, deseando deslizarse por el texto sin encontrar “incorrecciones en el manuscrito”⁵⁵³, tarea “estéril pues las erratas son como la materia, ni se crea ni se destruye, sólo cambia de página”⁵⁵⁴.

Es un proceso necesario pero que puede resultar frustrante, pues el autor acostumbrado a ir contando el número de páginas ve cómo “las cinco primeras páginas quedaron reducidas a dos hojitas”⁵⁵⁵, y frustrante puede resultar también ver cómo el texto original se va modificando y perdiendo su esencia, resultando que la corrección “no mejoraba el escrito sino que lo distorsionaba cada vez más”⁵⁵⁶. Por ello, queda todavía gente del mundo literario que prefiere la espontaneidad del texto puro sin realizar modificaciones puesto que “[c]orregir es

⁵⁴⁴ TOMELO, Javier (2008), *Los amantes de silicona*, Barcelona: Anagrama (p.25)

⁵⁴⁵ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (p.13)

⁵⁴⁶ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.194)

⁵⁴⁷ MARZAL, Carlos (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.73)

⁵⁴⁸ PRADO, Benjamín (2000), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa (p.64)

⁵⁴⁹ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.144)

⁵⁵⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acanalado (pp.147-148)

⁵⁵¹ LATORRE, José María (2007), *Fragmentos de eternidad*, Oviedo: Lara (p.194)

⁵⁵² CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (pp.433-434)

⁵⁵³ ZAMBRA, Alejandro (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama (pp.27-29)

⁵⁵⁴ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.299)

⁵⁵⁵ STEFANO, Victoria de (2006), *Lluvia*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.101)

⁵⁵⁶ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (p.338)

volver sobre las heridas y hay que tener mucho valor para poder hacerlo⁵⁵⁷, y afirmando que el buen lector será capaz de pasar por alto las pequeñas faltas e incoherencias que pueda encontrar, “ya que un buen libro sobrevivía a un par de pequeños errores, y a diez, y a veinte (aunque quizás no a cien)”⁵⁵⁸.

Nunca sabe el autor si se ha equivocado por exceso o por defecto al pulir su obra cuando aplica dos máximas contradictorias: “la primera es que hay que corregir mucho; la segunda es que no hay que corregir demasiado”⁵⁵⁹, ni si habrá un momento en que pueda asegurar que dicha obra es definitiva, por lo que en ocasiones, a su muerte “pedía que su manuscrito se arrojara a las llamas porque aún le faltaban tres años más de cuidados”⁵⁶⁰; por esto mismo hay gente que piensa de las grandes obras de Dante y Proust que “si no hubieran muerto seguirían escribiéndolas todavía”⁵⁶¹.

Se realiza otro tipo de corrección en el momento de la reedición de un texto pretérito, o bien al editar unas obras completas o bien, en épocas pasadas donde ni el concepto de autoridad ni el propio mundo de la edición estaban debidamente consolidados, cuando el escritor trata de dejar constancia de su obra definitiva, como imagina Baltasar Magro que quiso hacer Quevedo en la última etapa de su vida al declarar que “[q]uisiera antes de morir que la gente me atribuya lo que yo he hecho y revisado”⁵⁶².

2.1.4.17 El final del proceso

Le besó y le pidió que se afeitara, se duchara y se cambiara de ropa. Tenía un aspecto horrible, de enterrado en vida, y olía a metal oxidado, como si la ardua gestación le hubiera transformado definitivamente en un ente ficticio. Aguardaron a que los niños se durmiesen para hacer el amor muy despacio, y al día siguiente él imprimió una copia y ella le hizo las tapas y se la encuadernó, taladrando las páginas con una broca y pasando por los orificios una larga aguja, enhebrada con un hilo fuerte como un sedal⁵⁶³.

Como se ha dicho más arriba, el final del proceso de escritura suele ser un momento eufórico o, al menos, de relajante alivio y de “una embriagadora satisfacción”⁵⁶⁴. Debido a la dureza del trabajo y del largo tiempo transcurrido, en ocasiones conlleva una sensación de tristeza o vacío (“el famoso vacío que decían que se apoderaba de un escritor cuando terminaba su libro”⁵⁶⁵), que obliga al escritor a cambiar de aires, puesto que “la vergüenza que causa escribir una novela va acompañada de un vehemente deseo: marcharse cuanto antes del sitio donde se ha cometido el desaguisado”⁵⁶⁶, intentando así olvidar la obsesión que lo ha

⁵⁵⁷ MEDRANO, Diego (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus (p.34)

⁵⁵⁸ AIRA, César (2007), *La vida nueva*, Buenos Aires: Mansalva (p.18)

⁵⁵⁹ VILA-MATAS, Enrique (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama (p.52)

⁵⁶⁰ PRIETO, Antonio (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio (p.110)

⁵⁶¹ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.417)

⁵⁶² MAGRO, Baltasar (2008), *La hora de Quevedo*, Barcelona: Roca Editorial (p.62)

⁵⁶³ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.113)

⁵⁶⁴ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla : Algaida (p.482)

⁵⁶⁵ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (pp.228-229)

⁵⁶⁶ FADANELLI, Guillermo (2007), *Malacara*, Barcelona: Anagrama (pp.140-141)

acuciado durante meses o años, transcurridos los cuales “la sombra de su autor continuaba cerniéndose sobre mí. Me sentía misteriosamente encadenado a su destino. [...] Tenía que escaparme, viajar a otros lugares, hacer otras cosas, [...] vivir mi propia vida”⁵⁶⁷. Además, cada escritor tiene alguna manía o superstición que le hace marcar el final: “escribirme una carta a mí mismo” adjuntando “un disquete con la copia de la novela”⁵⁶⁸, reservar la escritura del título para el final, al que “[I]legué casi exánime [...]. Cogí una hoja en blanco y escribí el título en letras mayúsculas”⁵⁶⁹, o escribir la palabra “FIN. A Francisco Cortés le gustaba rematar con esa rotundidad sus novelas, por si quedaba alguna duda”⁵⁷⁰,...

Una vez superadas las primeras sensaciones, desde un punto de vista menos romántico, el autor ha de seguir unos pasos prácticos encaminados a la publicación de la obra: mecanografiarla (si está escrita a mano) o imprimirla, fotocopiarla, encuadernarla, registrarla y entregarla al agente o editor: “Yo entregaba a mi agente una copia impresa y Mirna recibía, el mismo día, otra electrónica en su bandeja de correo”⁵⁷¹. Para la encuadernación basta con un simple canutillo⁵⁷² y “tapas de plástico transparente”⁵⁷³, pero el registro requiere un mimo mayor, sobre todo teniendo en cuenta los abundantes casos de plagio o usurpación de identidad que se hallan en la literatura de la primera década del siglo XXI; por ello existe una gran preocupación, sobre todo por parte del autor novel, al depositar su obra en una editorial sin serle devuelto un recibo de la entrega: “Acababa de entregar el original de mi obra, aunque ningún impreso certificaba que yo fuera su autor. Al no tener la documentación en regla no podía presentar la novela en el Registro de la Propiedad Intelectual para que quedara inscrita”⁵⁷⁴. “Nadie mejor que uno sabe de los temores, inquietudes y dolores que provoca dar a luz el manuscrito”⁵⁷⁵, y dado que todas las tareas prácticas que implica son tan engorrosas, pudiendo después de todo conducir a un sonoro fracaso, algunos autores prefieren “demorar la llegada de la hora del comienzo del fin, la hora del previsible desastre”⁵⁷⁶.

Pese a estar convencido de que la obra está acabada y el proceso ha llegado a su fin, un autor debe ser consciente de la posibilidad de retomar la trama o alguno de los personajes en obras posteriores, si en el futuro considera que no les ha extraído todo el jugo o si el público se lo demanda, pudiendo “haber una segunda parte de la misma ficción”⁵⁷⁷.

2.1.4.18 El final del relato

Además, el libro no tenía final. Él había concluido su relato, pero ahora me tocaba a mí buscar un final más o menos atractivo. Dicen que para que un libro sea bueno tiene que tener dos cosas importantes aparte de buena narrativa: un principio

⁵⁶⁷ LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.380-381)

⁵⁶⁸ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (p.178)

⁵⁶⁹ MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA (pp.138-140)

⁵⁷⁰ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (pp.26-27)

⁵⁷¹ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.165)

⁵⁷² TIZÓN, Eloy (2006), “Parpadeos” en *Parpadeos*, Barcelona: Anagrama (p.130)

⁵⁷³ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (p.131)

⁵⁷⁴ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.170)

⁵⁷⁵ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.217)

⁵⁷⁶ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (p.96)

⁵⁷⁷ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.152)

atrayente y un final que no te deje indiferente.⁵⁷⁸.

El final del proceso de escritura puede coincidir con el final del relato, aunque muchas veces es precisamente el desenlace lo primero que tiene el autor en mente a la hora de comenzar a escribir, como se ha visto en el apartado El inicio del proceso; si no lo tiene decidido en los primeros momentos del proceso, a medida que evoluciona la trama irá pensando regularmente “en el final del libro. ¿Qué escribir en último lugar? ¿Qué palabras elegir para que digan lo que no te sé decir de otra manera?”⁵⁷⁹. En ocasiones no tiene clara la forma de terminar, sólo supone que cierto pasaje que ha escrito “podría ser el último capítulo, y esta noche he de intentar acercarme lo más posible al final”⁵⁸⁰.

En narraciones autorreflexivas, es frecuente que el narrador escriba el final mientras enuncia que lo está escribiendo: “si este libro fuese una verdadera ficción, no podría terminar de la forma en que lo hace”⁵⁸¹, o bien que recurra al fragmento final del libro que vertebra la trama para acabar el suyo: “Aunque para acabar es justo que finalice con las últimas palabras de Marcos Rego en *El orfebre de barro*”. <<Aquí termina la historia de un hombre que bajó hasta el infierno para comprender que el único cielo que existe es el que guarda el sol, la luna y las estrellas de cada persona. Y nuestra vida sólo cobra sentido si encontramos un lugar donde ubicar ese cielo.>>⁵⁸². Y podemos encontrar un recurso metaficcional, entendiendo la metaficción como interrelación de niveles de ficción o intromisión de la ficción en la realidad, en la conclusión de *La velocidad de la luz*, donde un personaje pregunta a otro por el desenlace de la novela que ha escrito y éste le responde, zanjando el texto que estamos leyendo:

-¿Y cómo acaba? -preguntó.

Abarqué de una mirada el bar casi vacío y, sintiéndome casi feliz, contesté:

-Acaba así⁵⁸³.

Tras leer “<<Le confesó que le quería, pero no supo qué decirle.>>”, analiza amargamente el narrador de “Círculo restringido” las frases con que remata todas sus novelas un escritor ficticio llamado Domingo Alcorta, quien “no tiene inconveniente en cerrar sus ficciones-basura con frases que les sugieran un inconcreto misterio sentimental [...] a esos tarados y taradas que leen sus historias”⁵⁸⁴. Para un autor resulta perjudicial que la opinión general le adjudique tras una de sus obras “el sambenito de los finales felices, en un tiempo tan duro donde la felicidad era trágica sospecha”⁵⁸⁵, todo lo cual hace que él se siga preguntando a propósito de esa novela “¿pero de veras es un final feliz?”. Por eso otros autores prefieren no dejar dudas al lector zanjando de antemano con un contundente “el

⁵⁷⁸ TORT, Joan (2006), *No sólo por dinero*, Madrid: Odisea (p.176)

⁵⁷⁹ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 (p.181)

⁵⁸⁰ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (p.61)

⁵⁸¹ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.295)

⁵⁸² ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.279)

⁵⁸³ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.304)

⁵⁸⁴ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), “Círculo restringido” en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (p.245)

⁵⁸⁵ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.299)

remate lo tengo claro. Todos los encausados acaban a tiros y de mala manera”⁵⁸⁶. Sin embargo, el narrador de *El mal de Montano* reniega no sólo de los desenlaces nítidos de las novelas (“Me gustan las novelas que no tienen final”), sino que, citando a Unamuno, desprecia al “lector que busca novelas acabadas” y que “no merece ser mi lector, pues él mismo está ya acabado antes de haberme leído”⁵⁸⁷.

2.1.4.19 El arrepentimiento⁵⁸⁸

Circulaban muchos rumores a propósito de ese mendigo. Hay quien veía en él a un antiguo candidato al Senado que se hubiese vuelto loco, o a uno de esos novelistas que deciden desaparecer y acaban viviendo en la calle, despotricando contra cualquiera, hilando sus historias⁵⁸⁹.

Los sinceros consejos de familiares, amigos, editores o agentes literarios, así como la relectura de la propia obra, la constatación de la falta de talento, la falta de inspiración, la desilusión vital, “un estado de locura del que ya no se recupera nunca”⁵⁹⁰ o la censura, que garantiza una “casi segura imposibilidad de publicar”⁵⁹¹, pueden lograr que el autor decida dejar inacabada una obra, o incluso que se plantee abandonar definitivamente la creación literaria, pese a la desilusión que eso puede provocar en sus allegados, los cuales formulan sus preguntas hirientes: “¿Cómo es posible que un escritor deje de sentirse escritor? [...] ¿cómo que deje de pensar como un escritor?”⁵⁹².

El estudio más exhaustivo de este abandono lo encontramos en el libro de Enrique Vila-Matas titulado *Bartleby y compañía*, pues se trata de un ensayo literario donde el narrador elabora un listado de los escritores que renuncian a su trayectoria y analiza las razones que los han llevado a esa decisión: “hace tiempo que estudio la enfermedad [...], la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre”⁵⁹³.

Cuando obedece a la falta de “talento para la literatura”⁵⁹⁴, la decisión es frustrante y crea desazón en el autor, que se da cuenta de que “la literatura [...] se le escapaba a modo de agua entre los dedos”⁵⁹⁵, y por ello se enfada cuando, sabedores de sus ansias literarias, sus allegados le preguntan por su trabajo, puesto que “nada irrita tanto a un escritor que no escribe como que le pregunten por lo que está escribiendo”⁵⁹⁶, pero si la destrucción de la obra

⁵⁸⁶ DÍEZ, Luis Mateo (2006), *El árbol de los cuentos*, Madrid: Alfaguara (p.455)

⁵⁸⁷ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (pp.281-282)

⁵⁸⁸ *vid.* el capítulo dedicado a los escritores que deciden dejar de escribir en Pron, Patricio (2014), *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid: Turner.

⁵⁸⁹ RIESTRA, Blanca (2010), *La noche sucks*, Madrid: Alianza (p.60)

⁵⁹⁰ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.25)

⁵⁹¹ PADURA, Leonardo (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona: Tusquets (p.405)

⁵⁹² *Ibid.* (p.400)

⁵⁹³ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.12)

⁵⁹⁴ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.191)

⁵⁹⁵ VALLVEY, Ángela (2002), *Los estados carenciales*, Barcelona: Destino (p.93)

⁵⁹⁶ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (pp.150-151)

se hace de forma voluntaria y como parte intrínseca del proceso artístico, “siempre rompía lo escrito, convertía el papel en diminutos residuos pacientemente eliminados”⁵⁹⁷, es altamente satisfactoria. Los que verían como un fracaso dejar de escribir y publicar, lejos de alejarla de su mente, tienen presente dicha posibilidad y se obligan al trabajo constante repitiéndose una máxima alentadora creada *ad hoc*: “<<El escritor que no escribe se suicida un poco cada día>>”⁵⁹⁸; otros han llegado a la conclusión de que “sólo merecía la pena si uno está dispuesto a escribir una obra maestra”⁵⁹⁹, destruyéndose todo intento que no alcance dicha meta, aun si con ello se provoque la interrupción definitiva de la labor literaria.

En ocasiones lo que se interrumpe es sólo el hecho de dar a conocer la obra publicándola (“no escribiré nunca más para que me lean”⁶⁰⁰), y no la escritura en sí misma⁶⁰¹ y, por el contrario, hay personas cuyo mayor mérito es vivir como novelistas haciendo creer a todo el mundo que lo son “a pesar de no escribir una sola línea”⁶⁰², en ocasiones incluso vanagloriándose de ello (“Se puede ser escritor sin escribir [...]. De hecho, el escritor más puro es el que no escribe”⁶⁰³) y dedicándose a “ridiculizar, de una manera u otra, a quienes continúan haciéndolo”⁶⁰⁴. Existe también el autor que se da cuenta de que la literatura “era el único instrumento que había tenido a mano para aspirar al éxito, la fama y el dinero. Ahora ya los había conseguido: ahora ya podía dejar de escribir”⁶⁰⁵, y el que la abandona al percibir que “de la literatura no se vive”⁶⁰⁶ y no puede convertirse en una fuente de ingresos suficiente para subsistir.

El escritor con una variada trayectoria puede arrepentirse de una obra en concreto con la que no se siente ya identificado, o cree sinceramente que es mala y que nunca debería haber salido a la luz (“de mi obra [...] debería [...] cambiar el final de mi séptima novela, mejorar la novena [...], suprimir la tercera”⁶⁰⁷), entrando en una particular obsesión por devolverla de nuevo a la oscuridad eliminando los ejemplares existentes haciendo “desaparecer su libro en todas las estanterías”⁶⁰⁸. Si es raro realizar esa tarea de eliminación en vida borrando “todo lo que tenía escrito, desesperando al editor”⁶⁰⁹, optándose mayoritariamente por la corrección *a posteriori* mencionada más arriba, no lo es tanto pretender que se haga tras la muerte pidiéndoselo a “sus editores, sus agentes, sus albaceas o sus herederos”⁶¹⁰; ese afán de destrucción de la obra propia puede obedecer a variadas razones (“por afán de perfección, por espíritu de contradicción con ellos mismos, por pudor, por desdén, por remordimientos

⁵⁹⁷ DÍEZ, Luis Mateo (2003), “El limbo de los amantes” en *El eco de las bodas*, Madrid: Alfaguara (p.102)

⁵⁹⁸ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.191)

⁵⁹⁹ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.984)

⁶⁰⁰ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.15)

⁶⁰¹ BOLAÑO, Roberto (2001), “Vagabundo en Francia y Bélgica” en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama (p.85)

⁶⁰² MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.183)

⁶⁰³ MILLÁS, Juan José (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral (pp.104-105)

⁶⁰⁴ LLOP, José Carlos (2007), *París: Suite, 1940*, Barcelona: RBA (p.80)

⁶⁰⁵ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.201)

⁶⁰⁶ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.54)

⁶⁰⁷ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (p.58)

⁶⁰⁸ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.208)

⁶⁰⁹ MARTÍNEZ CORADA, Pedro M. (2008), “Nunca llueve sobre el Sáhara” en *Nunca llueve sobre el Sáhara*, Madrid: Mandala & LápizCero (p.141)

⁶¹⁰ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (pp.409-410)

morales o ideológicos, por desconfianza, por escepticismo generalizado, por tendencias depresivas, por atracción del abismo e inclinación al suicidio, por humildad, por desapego budista, por estoicismo helénico, por ataraxia, por trastorno bipolar o por locura abierta⁶¹¹), pero sobre todo suele tener relación con aspectos de corte autobiográfico presentes en memorias, diarios, correspondencia,...

El escritor que abandona la labor creativa, reconociendo “que muchas veces es necesario no escribir”⁶¹², se ha convertido en un motivo literario en sí mismo, y de hecho el propio Vila-Matas lo ha erigido en tema central en novelas suyas como *El mal de Montano*, cuyo narrador nos relata cómo, tras elaborar un sesudo ensayo sobre el “fenómeno bartleby”, él mismo ha sufrido un importante bloqueo creativo que sólo ha logrado romper escribiendo sobre él; paradójicamente, puede ocurrir que el resultado de la plasmación por escrito del abandono de la escritura en forma de novela acabe por hacer que el autor se replantee su decisión dado que, habiendo abandonado la escritura, también “había presentado un libro con ese título a un concurso y fue premiado”⁶¹³.

Asimismo *Basura*, de Héctor Abad Faciolince, se centra en esta obsesión por la deserción literaria; en su caso el narrador es vecino de un autor que, habiendo publicado con poco éxito una novela tiempo atrás, aparentemente ha optado por no escribir más. Sin embargo, el narrador encuentra accidentalmente entre los contenedores de basura unos papeles manuscritos que a partir de ese momento decide “guardar [...] con orden, apilados poco a poco en un cajón vacío de mi escritorio”⁶¹⁴ analizándolos e incluyéndolos como relatos insertados en la narración principal, y que pertenecen al antiguo escritor. En esos papeles, además de contar otras historias más o menos autobiográficas, el anciano escritor reflexiona, aportando símiles escatológicos, sobre las causas que lo llevan a escribir sin intenciones de dar a conocer su obra: “Escribo y sé que nunca nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo. [...] Lo hago porque si no me reviento por dentro. [...] Mear, seguir meando hasta el día que me muera”⁶¹⁵; descontento con lo que crea, se muestra muy crítico también consigo mismo: “¿Cómo te atreves siquiera a pensar que esto merece ser escrito? [...] ¿Por qué te obstinas en acariciar tus errores, en defenderte, en defenderlos, si son pura mierda, pura mierda, pura mierda?”⁶¹⁶. En los últimos textos muestra ya su intención de abandonar definitivamente la escritura dejando “de escribir hasta para mí mismo” aunque, paradójicamente, se ve obligado a “escribir que no volveré a escribir”, lo cual le causa un gran estupor: “¿Por qué no callarlo de una vez? ¿Por qué escribir incluso eso?”⁶¹⁷.

Entre la gente que no escribe hay un grupo que exaspera a la que sí lo hace, y lo forman las personas que, obviando el esfuerzo y sufrimiento que conlleva, dicen que escribirían “de

⁶¹¹ *Ibid.* (pp.409-410)

⁶¹² CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (p.84)

⁶¹³ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Nada” en *El juego del diábolito*, Madrid: Páginas de Espuma (p.25)

⁶¹⁴ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.18-19)

⁶¹⁵ *Ibid.* (pp.20-21)

⁶¹⁶ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.133)

⁶¹⁷ *Ibid.* (pp.177-178)

no tener nada mejor que hacer”⁶¹⁸, o si gozasen del tiempo necesario, porque en su mente anidan “historias portentosas como futuras novelas”⁶¹⁹, o bien “te abordan sin muchos miramientos para decirte [...]: <<Si yo le contara a usted mi vida, sí que tendría usted para una novela en varios tomos [...]>>”⁶²⁰, porque en realidad “[t]odo el mundo piensa que su vida podría ser una novela”⁶²¹.

2.1.4.20 La siguiente novela

Allí [...] se dedicó a escribir *Nunca llueve en el norte*, su segunda novela. Las dos primeras ediciones se vendieron sin problemas, pero el libro se estancó. [...] Sabía que el libro no tenía la magia de *Dios de otoño*, esa frescura de los autores noveles que suplen la inexperiencia con ganas e ilusión. Pero a veces los escritores ponían tanto de sí mismos y de su propia vida en su primera novela que cuando se disponían a escribir la segunda se encontraban vacíos⁶²².

Suponiendo que el autor haya logrado vencer la pereza, el desaliento propio y ajeno, captar la atención de algún editor y publicar su obra, tarde o temprano se siente en la obligación de comenzar a escribir otra enfrentándose a ella “con siempre renovada perplejidad”⁶²³, y esto puede resultarle tanto o más complicado que redactar la primera, especialmente si “había triunfado a los veinte años [...] y todo el mundo espera su segunda novela”⁶²⁴. No obstante, ciertos autores honestos deciden desoír las presiones comerciales de “sus editores, sus lectores y hasta los librereros”⁶²⁵ y “redactar con sosiego la segunda novela”⁶²⁶ para que esté a la altura de la anterior, máxime si planean labrar una larga trayectoria literaria, o incluso negarse a continuarla porque “ya no le quedaba nada más que decir” tras “haber volcado todo lo que tenía en su primera novela”⁶²⁷.

Hay autores que, habiendo tenido poca repercusión con la primera novela, no logran publicar nunca más, evaporándose “por falta de talento o de perseverancia, aunque crean que es sólo por falta de suerte”⁶²⁸, y hay otros que, por pretender distanciarse estilísticamente de la anterior, se enredan indefectiblemente “en la búsqueda de una estructura inédita, en lugar de concentrarse en la trama y en los personajes”⁶²⁹ aplazándola *sine die*. En definitiva, lo importante para continuar una trayectoria literaria apenas comenzada es ser capaz de mantener la ilusión: si se pierde la “emoción creadora”, si ésta “se ha desvanecido casi del todo”⁶³⁰, la segunda novela nunca verá la luz.

⁶¹⁸ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara (pp.119-120)

⁶¹⁹ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (pp.71-72)

⁶²⁰ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.90)

⁶²¹ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara (pp.119-120)

⁶²² PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa (p.12)

⁶²³ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.16)

⁶²⁴ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (pp.12-13)

⁶²⁵ RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (p.21)

⁶²⁶ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.95-96)

⁶²⁷ RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (p.21)

⁶²⁸ PRADO, Benjamín (2006), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa (p.30)

⁶²⁹ ARGÜELLO, Javier (2008), “Volver a verla” en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen (pp.11-12)

⁶³⁰ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (p.85)

2.1.5 La cuestión de la autoría

2.1.5.1 La escritura por encargo

Gil era apenas el *ghost writer* de Tom, un siervo a sueldo⁶³¹.

La cuestión de la autoría forma parte también de la narrativa de este período. Una de las figuras más relevantes es la del “negro” literario, equivalente del “*ghost writer*” de la literatura anglosajona. El negro es el responsable de la escritura de un texto, sabiendo que éste será firmado finalmente por otra persona que ha marcado las directrices del libro que desea; por tanto, al tratarse de un acuerdo previo y pactado, no se puede hablar de plagio. Tratando de aportarle prestigio al término, se alude a este fenómeno como la escritura por encargo, cuestión totalmente lícita, dado que “todos somos escritores por encargo: por encargo de las musas, por encargo de nuestra conciencia civil, por encargo de nuestros sueños de infancia, por encargo del jefe de redacción, por encargo de nuestras hipotecas, por encargo de quienes tienen autoridad sobre nosotros para hacernos encargos. Por encargo del amor”⁶³².

El caso recogido con mayor frecuencia es el de aquella persona con una situación económica acomodada que, animado por la idea de plasmar por escrito su biografía, contrata a un escritor a quien no le importe no firmar la obra definitiva para que la redacte; esta figura es la que se halla más próxima al “*ghost writer*”: fraude tolerado puesto que no altera las estructuras del sistema literario, permaneciendo fuera de él el farsante que no aspira a quebrantar las fronteras del mismo. Muchos escritores han podido mantenerse económicamente gracias a las personas que desean “dejar en herencia a sus hijos un pedazo de su vida. ¿Qué somos si nos quitan el derecho a escribir nuestra historia?”⁶³³; al biografiado, o a sus familiares, en realidad, poco le importa que se escriba “como si fuera una novela, o como tú quieras, pero escríbela. La encuadernaremos y ése será el regalo que haré a la familia la próxima Navidad”⁶³⁴.

Menos tolerado, aunque el contratante afirme que se trate de una de esas “relaciones entre un gran ente y un ente menor [...] muy productivas para ambas partes, ya que cada parte cumple con una función muy particular, que redundan positivamente en la otra parte”⁶³⁵, es el caso de la personalidad de la vida pública que, considerándose poco preparado para la escritura literaria, pretende hacerse pasar por escritor pagando a otro para que invente una trama de ficción que le permita parecer “que de verdad soy un entendido, un experto”⁶³⁶ e introducirse en un sistema literario al que ya no puede acceder el autor desconocido, “que ya esperaba muy poco de la literatura”⁶³⁷; e igualmente rechazable es el ejemplo del potentado que contrata a un incauto para que redacte las tramas que el otro se inventa y que sólo buscan un chivo expiatorio para sus delitos: “mi novela trata sobre un atraco. [...] Uno de los

⁶³¹ BIZZIO, Sergio (2010), *El escritor comido*, Buenos Aires: Mansalva (p.73)

⁶³² MARZAL, Carlos (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra* (p.188)

⁶³³ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (p.241)

⁶³⁴ NAVARRO, Julia (2010), *Dime quién soy*, Barcelona: Plaza & Janés (p.19)

⁶³⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.17)

⁶³⁶ *Ibid.* (p.17)

⁶³⁷ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Muladar de esperanzas” en *El juego del diábolo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.135)

atracadores es cliente habitual, no sospechan de él. Pero tiene que robar las joyas. ¡A ver qué se te ocurre!”⁶³⁸. Sin embargo, la causa del engaño puede ser legítima si al autor “[l]a enfermedad [...] me impide pensar y teclear a la vez”⁶³⁹ y necesita que alguien escriba por él.

En la propia novela se puede plantear la duda de la identidad del negro y convertirla en su núcleo argumental (“No voy a delatar aquí su nombre, claro, pero [...] Es un escritorzazo [...], un tipo con varios libros en el currículum, muy prestigioso”⁶⁴⁰), como sucede en *El último negro*, de Ramón Buenaventura, donde se destruye la preceptiva impostura que sostiene este contrato: la voz narrativa que en teoría reproduce la del autor confiesa pertenecer en realidad al escritor contratado (“Este libro, por ejemplo, es un engaño. No lo he escrito yo, sino un profesional”⁶⁴¹), e incluso se recogen las reservas y motivaciones que éste ha tenido a la hora de escribir la novela, en especial cuando el supuesto autor muere sin haber sufragado los gastos recogidos en el acuerdo (“No tengo ganas de seguir adelante con esta novela [...]. A fin de cuentas [...] yo sólo soy el negro, [...] la muerte de Rodrigo invalida sin posible reconducción el contrato verbal que nos uncía al yugo narrativo”⁶⁴²).

En ocasiones, la propuesta del fraude proviene de otros actantes del mundo literario; un agente audaz pretende recuperar la figura de Jorge Luis Borges fingiendo que éste no ha muerto, para lo cual intenta contratar a un imitador suyo al que sólo pide que ponga la imagen puesto que ya tiene preparado “un grupo de *negros* que escribirán todos los libros por usted”⁶⁴³ como si fuese el auténtico.

Aunque por lo expuesto hasta ahora parezca difícil, en estos contratos puede resultar beneficiado el autor joven y no el consagrado; éste puede ofrecer su ayuda al joven al detectar en él un futuro halagüeño que sólo necesita de su colaboración para enderezar el rumbo, puesto que “le falta alegría y le sobra rencor. [...] No hay ligereza en su prosa, las frases pesan como peso muerto. Amigo mío, ¡es usted un aburrido!”⁶⁴⁴. Así, el autor veterano, a quien le “hace ilusión resucitar, escribir una última novela”⁶⁴⁵, puede salir de su encierro y de su silencio literario para ofrecerle una colaboración a cuatro manos, o bien directamente un manuscrito inédito para “que lo publique con su propio nombre”⁶⁴⁶.

Las obligaciones conyugales atenúan la gravedad de las imposturas autoriales, como la que protagoniza *Todo lo que se ve*, novela en la que el narrador reconoce “escribir libros que salían al mercado firmados por [...] mi esposa”⁶⁴⁷; esta práctica parece ser habitual ya que los escritores, cuando abandonan la senda estilística que los ha caracterizado en su trayectoria anterior y adoptan la perspectiva de un personaje femenino, son directamente acusados de que

⁶³⁸ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.77)

⁶³⁹ MARÍAS, Fernando (2005), *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla : Algaida (pp.150-151)

⁶⁴⁰ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.19)

⁶⁴¹ MARÍAS, Fernando (2005), *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla: Algaida (pp.150-151)

⁶⁴² BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (pp.294-295)

⁶⁴³ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (p.201)

⁶⁴⁴ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.274-276)

⁶⁴⁵ *Ibid.* (pp.274-276)

⁶⁴⁶ LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara (pp.234-236)

⁶⁴⁷ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (p.94)

la redacción de la novela “no se debía a mi pluma, sino a un negro o, por mejor decir, una negra, cuyas marcas lingüísticas propias del sexo femenino [...] se percibían a cada paso”, difundándose el rumor “en los corrillos literarios de Madrid que la verdadera autora era mi mujer”⁶⁴⁸. También se justifica por los lazos familiares existentes el hecho de que el padre ayude a su hijo en los textos que éste presenta a premios literarios infantiles, descubriéndose que el niño “se limitó a transcribir, con las faltas de ortografía y los tachones propios de la edad, lo que su padre le dictaba”⁶⁴⁹; asimismo, los lazos de la amistad provocan que una tímida autora con pocas ganas de aceptar su papel en la vida pública realice un pacto con su amiga: “una se sentaba a escribir y la otra se presentaba públicamente como la autora en las eventuales presentaciones de revistas y libros, para recibir los elogios, dar las gracias y poner buena cara ante los comentarios”⁶⁵⁰.

2.1.5.2 El plagio

Giacomo Marinetti fue condenado a morir en la horca por violación repetida y alevosa de la propiedad intelectual.

Tras un juicio confuso, la sentencia resolvió que el acusado había faltado al pudor y a la realidad de los hechos con un libro totalmente irresponsable lleno de mentiras y hasta de hechos y personajes históricos maliciosamente falseados; además, había pervertido a tantos autores que el juez Lawrence pudo cubrirse las espaldas con un montón de pruebas irrefutables⁶⁵¹.

Indefendible e injustificable, lejos de la aquiescencia comercial del apartado anterior, es el plagio entendido como robo de una obra completa, o parte de ella, tanto si se refiere a fragmentos literales de la misma como a argumentos, personajes o incluso rasgos estilísticos. El autor que, habiendo remitido a una editorial “por correo certificado, el manuscrito de mi novela *La sangre dulce*, envío del que ni siquiera tuve acuse de recibo”, y viendo que el “manuscrito iba a ser reproducido, en sus aspectos más importantes, en la novela titulada *Trópico de sangre*, galardonada en esta ocasión con el premio que anualmente convoca su editorial”⁶⁵², se siente robado y se pone en contacto con la editorial para plantear sus acusaciones, pero éstas son difíciles de demostrar y ninguna editorial las aceptará ni reconocerá, negando haber recibido el manuscrito, dado que “nunca llegó a nuestras manos el supuesto original que [...] dice habernos remitido a principios de este año”, rebatiendo sus acusaciones de plagio con el recurrente “ningún argumento es nuevo en el mundo de la literatura, ni tampoco escasas las coincidencias de tramas y personajes”, y amenazando con “ser ella quien le denuncie a usted ante la jurisdicción correspondiente”⁶⁵³, provocando en el plagiado una gran rabia y frustración: “¡Es mi novela! ¡Mi maldita novela! Y es mi personaje [...] me robó la novela y el personaje, se quedó con él y se consagró”⁶⁵⁴.

Este plagio derivado de la mediación de la editorial es diferente del robo que se produce

⁶⁴⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.178)

⁶⁴⁹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.21)

⁶⁵⁰ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.180)

⁶⁵¹ JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005) “Proust Fiction” en *Proust Fiction*, Barcelona: Poliedro (pp.187-188)

⁶⁵² MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.94)

⁶⁵³ *Ibid.* (pp.98-99)

⁶⁵⁴ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.219)

cuando el farsante se apropia de la obra inédita de “un pariente muerto”⁶⁵⁵, o cuando menos distribuida en tiradas reducidas y “del que guardaban copia unas cuantas personas”⁶⁵⁶. Los robos se producen en el círculo de amistades, o en el familiar, e incluso pueden obedecer a complicadas tramas delictivas derivadas de un paciente y profundo espionaje: “trabajaba en el servicio de correos, y [...] cuando franqueaba paquetes, durante años, se fijaba en [...] todos los sobres grandes dirigidos a editoriales y a premios. Según él, robó novelas durante años. Se las llevaba a su casa, donde las leía y las almacenaba en un baúl. Hasta que un día leyó una que le pareció diferente, especial. Le cambió el título, la firmó con su nombre y la envió a un premio”⁶⁵⁷; como en el ejemplo editorial visto antes, raros son los casos en que alguien reconoce no ser el autor real de una obra firmada por él, si bien es cierto que, llegados los últimos días de vida, algunos plagiarios prefieren confesar, declarando “solemnemente que mi jardinero [...] ha sido el autor de todos mis escritos [...] con la esperanza de que, a mi muerte, la verdad resplandezca y mi alma recupere la paz”⁶⁵⁸.

Doblemente usurpador es el que investigando el plagio a un autor menor ya desaparecido acaba por apropiarse de su obra escondida, como sucede en el cuento “Una investigación literaria”, de José María Conget: un profesor universitario analiza los diarios de un autor desconocido donde éste se lamenta del robo de la idea de su novela (“¿No se habrá percatado de que con la media docena de detalles que tomó de mi *Cómputo de fantasmas* y, sobre todo, con el sueño del diablo, ha anulado mi novela?”⁶⁵⁹); pretendiendo recuperar y dignificar su figura en “un acto de justicia”, el investigador presenta a un premio otra novela del autor fallecido, pero en el último momento decide que, “por si acaso, el libro debería firmarlo un seudónimo y no se le ocurrió otro que su propio nombre”, convirtiendo “de la noche a la mañana al Erudito [...] en el Novelista de Éxito”⁶⁶⁰.

Al plagio como apropiación indebida de un texto dedica su obra Mercedes Abad en *Media docena de robos y un par de mentiras*; la explicación de cada delito enmarca cada uno de los seis relatos, pero acaba reconociendo que dichos robos obedecen a una impostura y que ella ha sido la creadora real de los relatos que la forman⁶⁶¹. En ocasiones, el autor no es acusado directamente de plagio (término que normalmente hay que demostrar en los tribunales) pero sí de haberse dejado empapar del espíritu de otra obra; en este caso se habla de “clara influencia”, y las acusaciones se producen en los medios de comunicación y en los circuitos culturales, pero no en los juzgados⁶⁶².

Sin embargo, hay una variante del término “plagio” que parece más próxima del de intertextualidad (“Plagio como un bellaco. Intertextualidad, creo que le llaman ahora”⁶⁶³), en

⁶⁵⁵ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.120-121)

⁶⁵⁶ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.175)

⁶⁵⁷ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.252)

⁶⁵⁸ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Si quieres mantener un secreto guárdalo en un libro” en *El juego del diábolito*, Madrid: Páginas de Espuma (p.154)

⁶⁵⁹ CONGET, José María (2005), “Una investigación literaria”, en *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos (p.37)

⁶⁶⁰ *Ibid.* (pp.45-46)

⁶⁶¹ ABAD, Mercedes (2009), *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.186)

⁶⁶² BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.268-269)

⁶⁶³ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), “Gaseosa en la cabeza” en *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (p.234)

cuanto recuperación de temas, personajes y pequeñas citas de otras obras, o de la paráfrasis como reinterpretación de fragmentos ya existentes más o menos conocidos. En este contexto se contempla más como homenaje, ya que “toda obra menor, toda obra salida de la pluma de un escritor menor, no puede ser sino un plagio de cualquier obra maestra”⁶⁶⁴, o bien como muestra de falta de talento u originalidad, actuando el plagiario más “como un perfecto parásito”⁶⁶⁵ de las obras que le gustan, que como un auténtico delito literario. El uso intertextual de fragmentos se ve denunciado cuando el resultado final supone una acumulación de citas prestadas sin ningún aporte nuevo por parte del autor plagiario, quien publica “un texto incoherente en cuyas páginas centrales se habían insertado, sin orden ni concierto, fragmentos del Quijote y de una publicación pornográfica barata, además de capítulos al azar de otras obras previas”⁶⁶⁶, aunque dicha apropiación se defiende como una recuperación de las grandes obras de la literatura universal y una muestra de respeto hacia sus creadores, pretendiendo “transformar el plagio en arte mayor”⁶⁶⁷; es lo que Pepe Monteserín acuña en su novela *La conferencia* como “plagio sostenible”, una reutilización equilibrada de materiales preexistentes para crear una obra nueva, dado que en realidad “todos los escritores copiamos, nos inspiramos, parafraseamos, reiteramos, corroboramos, [...] falsificamos, deslizamos un mimotexto, generalizamos, particularizamos cosas de otros, intertextualizamos, reinventamos, redescubrimos, reivindicamos, asimilamos, arreglamos, recopilamos, reflejamos, interpretamos, [...] metatextualizamos, architextualizamos, hipertextualizamos, hacemos un pastiche, travestimos un hipotexto [...], trasuntamos, transcribimos más o menos literalmente, fusilamos, homenajeamos [...]. Todos hacemos guiños, simulamos, caricaturizamos, parodiamos, emulamos, nos contagiamos, tratamos de empatar, calcamos, hacemos la segunda, imitamos muy de cerca, [...] hacemos un remake, componemos un refrito, colamos un remedo, coproducimos, interlineamos, adeudamos más o menos solapadamente”⁶⁶⁸.

Igualmente piensa el personaje de “Proust fiction”, de Robert Juan-Cantavella quien deja por escrito su teoría, según la cual “el plagio bien entendido es una forma superior de lectura, y por ende de reescritura”⁶⁶⁹.

2.1.5.3 El autor fantasma

Aunque en la traducción coincide con el término inglés “*ghost writer*”, hemos reservado el concepto *autor fantasma* para aquellos experimentos literarios atribuidos a un autor desconocido cuyo nombre y, normalmente, biografía, se inventan para la ocasión. En vez de inventar un nombre para que firme un libro (el seudónimo, del que hablaremos a continuación), se trata de inventar una personalidad literaria; las razones para hacerlo son variadas, desde las ganas de introducir un autor desconocido en los cánones tradicionales de un sistema literario, ridiculizando así a “todos esos círculos académicos que tanto alboroto

⁶⁶⁴ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.985)

⁶⁶⁵ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.220)

⁶⁶⁶ MARÍAS, Fernando (2005), *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla: Algaida (pp.152-153)

⁶⁶⁷ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.95-96)

⁶⁶⁸ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.185)

⁶⁶⁹ JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005) “Proust Fiction” en *Proust Fiction*, Barcelona: Poliedro (p.137)

habían armado en torno de alguien que en definitiva nadie conocía⁶⁷⁰ y representando “el monumento al fraude que significan todos los estudios y los análisis que sostienen los cimientos de ese gran palacio de la cultura que son los círculos de críticos e intelectuales”⁶⁷¹, a la timidez, que lleva incluso a camuflar las creaciones originales como traducciones de un autor fantasma, “una máscara que él utiliza perfectamente a su medida”⁶⁷², o el intento de ganar concursos literarios sin confesar haberse presentado⁶⁷³. Esta impostura puede acarrear problemas legales en lo que se refiere a los derechos que la obra generará y que un autor ficticio no podría cobrar, por lo que los inventores planean “inventar un autor muerto, con una biografía ficticia, y resolver el problema de los derechos inventando también unos herederos ficticios, con el fin de crear una buena apariencia”⁶⁷⁴. La creación de un autor fantasma puede ser tan rentable (literaria o económicamente) que las editoriales contratan los servicios de un “[i]nventor de autores bajo demanda”⁶⁷⁵ para que, con una biografía atractiva, las obras aumenten su valor en el mercado; en un cuento de Carlos Pujol se recogen incluso los supuestos diálogos en los que Sherlock Holmes y Watson planean inventar a Arthur Conan Doyle y hacerlo pasar por el autor de las aventuras que el propio Watson está escribiendo: “Las historias las firmará ese fantasma para cubrir las apariencias, sólo para que mi nombre no aparezca en el lomo de los libros, pero el narrador seguiré siendo yo, Watson, y en cuanto a usted, que es el protagonista, nada cambia”⁶⁷⁶.

2.1.5.4 La firma con seudónimo

Sabrán que en mi caso firmo mis ficciones con un pseudónimo, Xabier Uribe; esta opción, que a primera vista puede parecer arbitraria como un juego que toda la vida es juego y [...] supone, a mi entender, una opción para darle nombre, o sea, hacer existir, esa parte desconocida de mí que me ayuda a escribir novelas. Yo invento a este entrecomillado <<otro>> [...] que pergeña narraciones que posiblemente usted tuvieron la paciencia de leer [...], que no consiste sólo en un recurso literario y una paradoja de la metafísica sino, surtout, un mecanismo de defensa para preservar mi intimidad⁶⁷⁷.

La invención de una nueva biografía no tiene que ver necesariamente con la aparición del seudónimo, normalmente asociado a obras que no siguen el estilo habitual de un autor (“Así, femenino, castizo, como la protagonista de mi cuento”⁶⁷⁸) o con las que el autor pretende dar un cambio definitivo a su trayectoria, creando “una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad”⁶⁷⁹, o bien a autores que, utilizándolo en todas sus creaciones, optan, para no “complicarme aún más la vida”⁶⁸⁰,

⁶⁷⁰ ARGÜELLO, Javier (2002), “Zeezir” en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen [Referencias por la edición de 2008] (pp.88-89)

⁶⁷¹ *Ibid.* (pp.88-89)

⁶⁷² JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.270)

⁶⁷³ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpin*, Madrid: Funambulista (p.295)

⁶⁷⁴ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (p.162)

⁶⁷⁵ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “El inventor delirante” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.153-154)

⁶⁷⁶ PUJOL, Carlos (2007), “La ficción” en *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*, Palencia: Menoscuarto (pp.54-55)

⁶⁷⁷ PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2002), *Nembrot*, Barcelona: DVD (pp.153-154)

⁶⁷⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.177)

⁶⁷⁹ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.304)

⁶⁸⁰ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.283-284)

por diferenciar la vida literaria de la vida cotidiana, o bien porque están convencidos de que “uno siempre debería buscarse un nombre nuevo a la hora de escribir, porque cuando se escribe -igual que cuando se lee- uno se convierte en otra persona⁶⁸¹”. En géneros muy concretos, el seudónimo es obligado porque se pretende hacer creer al lector que los autores provienen de otro país, “castigados éstos a la impostura, que es más humillante que el anonimato⁶⁸², y que lo que está leyendo es una traducción; así sucede con la literatura de quiosco, tanto en el relato policiaco (“¿Quién iba a comprar una novela policiaca escrita por alguien que se llamara Francisco Cortés [...]?”⁶⁸³) como en el de la novela del oeste⁶⁸⁴. En estos casos, la decisión del uso del seudónimo proviene más de la editorial que del propio autor (“¡Escritores condenados a producir sin parar bajo un nombre falso, que tiene más de marca que de nombre!”⁶⁸⁵), pero sí depende exclusivamente del autor cuando éste ha aceptado un texto de encargo o bien no se siente orgulloso del resultado, “por lo cual opté por firmarlo con seudónimo⁶⁸⁶. La editorial suele prestarse al juego del seudónimo cuando puede obtener réditos idénticos a los que obtiene con las obras firmadas con el nombre real, pero plantea problemas si prevé que el público no identificará claramente el seudónimo con el autor real; por ello, puede llegar a incumplir los deseos del autor “sin previo aviso, a mis espaldas, mintiéndome, cometiendo la vileza de mostrarme una portada que no se correspondía la verdadera” sacando a la luz la obra con “mi nombre de pila”⁶⁸⁷.

En cuanto a la elección del seudónimo, a la clásica adaptación anglosajona del nombre español de la novela de quiosco (“Ejem... [...]. Edelmiro..., Edel. Esteban..., Stephen. Ése será tu nombre a partir de ahora”⁶⁸⁸), se puede añadir la preferencia por “el seudónimo más corriente que se me ocurre: Pablo Sánchez López”⁶⁸⁹, o por “elegir un nombre de pila vulgar y añadirle una calle de la ciudad a modo de apellido”⁶⁹⁰, o bien por sustituir “su verdadero nombre, Joseba Irazu, por uno que pertenecía a un antiguo compañero suyo de colegio”⁶⁹¹, como ha hecho Bernardo Atxaga. Y aunque logran el efecto de misterio deseado para conformar su personalidad literaria, los seudónimos provocan ciertos inconvenientes en la vida civil, tales como la dificultad de identificación de las dos personalidades con dos nombres diferentes, por lo que el autor suele “tener problemas con eso..., en los hoteles, o en Correos, más de una vez me he quedado sin poder recoger un paquete porque no viene a mi nombre”⁶⁹².

Si el autor tiene éxito y es reconocido por el seudónimo que ha escogido para sus obras más populares, puede optar por recuperar su nombre auténtico para firmar nuevas obras más arriesgadas, amparándose en que “[m]i verdadero nombre ya era, en realidad, una especie de

⁶⁸¹ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (p.67)

⁶⁸² PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.174)

⁶⁸³ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (pp.26-27)

⁶⁸⁴ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.206)

⁶⁸⁵ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.174)

⁶⁸⁶ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.177)

⁶⁸⁷ *Ibid.* (pp.205-206)

⁶⁸⁸ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.62)

⁶⁸⁹ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.34)

⁶⁹⁰ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (p.108)

⁶⁹¹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.148)

⁶⁹² TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (p.108)

seudónimo de mi célebre alias”, como nos cuentan en *Jardines de Kensington*⁶⁹³.

2.1.5.5 El anonimato

La cuestión de la autoría se ve reflejada incluso en la figura del autor anónimo, que es el que decide lanzar su obra al mercado sin firmarla, generalmente debido a las implicaciones legales que puede sufrir por haber plasmado en su texto aspectos ofensivos para las autoridades de la época: “en el cielo las cosas están que arden, como allá abajo, y prefiero que mi nombre no vaya de boca en boca”⁶⁹⁴, cuenta Manuel Talens que dijo el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* al llegar al cielo y negarse una vez más a decir su nombre, amparándose en el clásico aforismo “[l]o importante es la obra, no su autor”⁶⁹⁵.

También Luis García Jambrina hace aparecer al personaje de Lázaro de Tormes en *El manuscrito de nieve*; este chico, que nació “en el río, en una aceña que hay en la aldea de Tejares, donde mi padre trabaja como molinero, y donde a mi madre, una noche que estaba de visita, le tomó el parto, y allí me tuvo”⁶⁹⁶, acaba por licenciarse en leyes, relatándole en sus cartas al protagonista de la novela, Fernando de Rojas, “aquellos casos interesantes de los que tenía noticia o a los que tenía que enfrentarse como abogado”⁶⁹⁷, especialmente cuando estuvo ocupado en los asuntos de un pregonero; finalmente, “decidió escribir una carta mensajera para su amigo en la que, con mucha ironía y buen humor, mezclaría algunos de los sucesos y anécdotas que le había relatado el pregonero con otros de su propia cosecha o que hubiera oído por ahí”⁶⁹⁸, siendo esta carta robada a su propietario y, “[t]ras circular durante mucho tiempo en copias manuscritas como una auténtica carta mensajera”, fue publicada “anónimamente en la ciudad francesa de Lyon en 1553, con el título de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*”⁶⁹⁹.

Para el narrador de *Basura*, el recurso del anonimato, lo mismo que el del seudónimo, no obedece al miedo a las autoridades policiales, sino más bien al deseo de “esquivar la peste de los juicios y de los prejuicios críticos”, si bien él mismo cree que son recursos fallidos, ya que “inspiran aún más cautelas” en los lectores, los cuales “piensan que tras ellos puede estar escondido el amigo o el enemigo”⁷⁰⁰.

2.1.5.6 La creación colectiva

Incluso habían intentado escribir juntos una novela, *La dama del desierto*, que había quedado sin terminar a causa de sus diferencias de criterio y de gusto. El hecho de que su comunicación fuera casi exclusivamente telefónica -incluso los capítulos de la novela inconclusa habían sido escritos mediante el intercambio

⁶⁹³ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (p.129)

⁶⁹⁴ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.33-34)

⁶⁹⁵ *Ibid.* (pp.33-34)

⁶⁹⁶ GARCÍA JAMBRINA, Luis (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid: Alfaguara (p.29)

⁶⁹⁷ *Ibid.* (pp.278-279)

⁶⁹⁸ *Ibid.* (pp.278-279)

⁶⁹⁹ *Ibid.* (p.280)

⁷⁰⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.19)

postal de versiones sucesivas- les animaba a hacerse confidencias [...]”⁷⁰¹

Relacionado con la cuestión de la autoría, se hace referencia también al caso de la creación colectiva. Se trata en general de lo que se ha llamado escritura “a cuatro manos”⁷⁰², dos autores que colaboran en la redacción de una novela firmando con sus nombres o inventando un tercero que los amalgame a ambos, como hicieron Borges y Bioy Casares al escribir *Seis problemas para don Isidro Parodi* “bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq”⁷⁰³. En dicha colaboración, el reparto de tareas puede estar claro desde el principio, acordándose equitativamente que “Vigil pondría la letra y Valdemont, la música. Vigil se inventaría la trama, decidiría quién es el asesino [...], y Valdemont, respetando escrupulosamente todo eso, pondría estilo, gracia, escritura”⁷⁰⁴. En otras ocasiones no se produce el acuerdo porque resulta claramente desigual, pareciendo que uno de los dos, el más interesado en la *entente* creativa con el único fin de “presentarlo al premio Planeta”⁷⁰⁵ se limitaría a proponer de modo vago “las ideas y la historia”, mientras el encargado de la labor más dificultosa se ocuparía de aportar “la escritura, o sea el guiso, la cocina”⁷⁰⁶. Llegando al límite del chantaje, la propuesta puede provenir de un potentado poco escrupuloso que impide al autor de un libro “publicarlo por estos andurriales. Ni buscar propaganda en el periódico. A no ser... A no ser que lo escribamos mancomunadamente”, acordando que, por poner él el dinero, “[t]ú elaboras un organigrama y yo lo superviso. Claro que, antes, te habré entregado un resumen de lo que quiero que diga o desdiga la novela”⁷⁰⁷; como vemos, este caso se halla más próximo al de la explotación de la figura del negro literario que a la libre colaboración creativa.

A veces, uno de los dos autores deshace el acuerdo, antes incluso de comenzar, por considerar que las diferentes formas de trabajar van a hacer imposible la colaboración: “Le dije que yo era persona de entusiasmos explosivos y largos desencantos, que no era confiable en mi constancia [...] Creo que a él, a su temperamento, le servía este alternarse de historias, esta presión. Creo que a mi temperamento, a mi inconstancia, no le conviene semejante compromiso”⁷⁰⁸.

Tenemos otros ejemplos de escritura a cuatro manos en el matrimonio que crea conjuntamente novelas de quiosco, turnándose para utilizar la máquina de escribir, “[e]lla por la tarde, yo a la noche. Por la mañana dormíamos un rato. Una máquina de escribir caliente que nunca paraba. ¡De esta forma salían hasta diez novelas al mes!”⁷⁰⁹, y también se puede considerar aquí la labor conjunta que realizan narrador y dibujante en los relatos ilustrados; en ellos “se junta el talento del escritor y el del ilustrador y trabajan coordinados. Entonces parece que el primero haga aflorar lo mejor del segundo y viceversa. Como en esas sesiones

⁷⁰¹ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.68)

⁷⁰² GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.175)

⁷⁰³ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.104-105)

⁷⁰⁴ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.274-276)

⁷⁰⁵ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.14)

⁷⁰⁶ *Ibid.* (p.14)

⁷⁰⁷ TORREGROSA, José (2006), *Abordajes (Folletón por entregas)*, Ferrol: Embora (p.177)

⁷⁰⁸ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), “Un poema en el bolsillo” en *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (pp.113-114)

⁷⁰⁹ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.283)

de *jazz* donde la rareza inesperada de un músico, el giro ingenioso, da pie a la alegre improvisación de otro”⁷¹⁰.

Abandonando este tipo de colaboración bipersonal, existe un ejemplo de creación plural acordado por seis compañeros que se plantean idear “[u]na novela juego”; para ello crean un tablero común, y la mecánica del proceso consiste en “tirar los dados, ubicar la ficha en una casilla que previamente tenía indicaciones argumentales y formales, escribir un texto según esas indicaciones y, en la tarde, enviar ese texto por correo a los otros participantes”⁷¹¹. Pese a las consideraciones iniciales, a lo largo de la elaboración conjunta surgen discrepancias que los obligan a reunirse y renegociar los términos del acuerdo, afectando al tiempo reservado para la invención de cada fragmento (“creo que con más tiempo para el desarrollo de los fragmentos aumentaría la calidad (siempre que no se entienda el aumento del tiempo como un necesario aumento de la longitud de los textos)”⁷¹²), o a ideas más relacionadas con la propia estructura narrativa: “Me parece necesario definir de mejor forma los vínculos, las corrientes que los vínculos generan y el seguimiento de los personajes. Cauces-vínculos-personajes. [...] Así se puede perfilar mejor el sentido de una novela, con personajes, con historias [...]. De esta forma se hace más fácil la conducción de la historia por parte del lector”⁷¹³.

⁷¹⁰ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.128-129)

⁷¹¹ LABBÉ, Carlos (2007), *Navidad y matanza*, Cáceres: Periférica (p.83)

⁷¹² *Ibid.* (pp.72-73)

⁷¹³ *Ibid.* (pp.67-68)

2.2 LA MEDIACIÓN

2.2.1 El agente literario

Mariano carecía de agente literario. Muchas veces había estado a punto de dar ese paso, pero siempre le había detenido la convicción de que difícilmente podría prescindir de un porcentaje, por exiguo que fuese, de sus magras ganancias. La argumentación de que un agente le ayudaría a incrementar esas ganancias no servía sino para aumentar sus dudas. De modo que, siempre que terminaba un libro, tenía que abordar en solitario la ardua tarea de encontrar un editor que se lo publicase⁷¹⁴.

Para que el lector pueda disfrutar de la obra que el autor ha escrito, han de darse una serie de actuaciones llevadas a cabo por diferentes personas. La primera, aun siendo prescindible, es la figura del agente literario; éste se encarga de realizar las negociaciones encaminadas a que el autor logre publicar su libro y lo haga con las condiciones más ventajosas posibles. Tradicionalmente, nadie se convierte en agente literario sin haber pasado por algún otro departamento del mundo editorial ni conocerlo perfectamente, así que “la mayoría de los que nos dedicamos a este trabajo” tiene “la esperanza de crear su propia agencia editorial y descubrir un auténtico genio”⁷¹⁵.

Salvo excepciones, el agente literario aparece una vez que el autor ha logrado publicar al menos un libro, y con ese crédito se permite iniciar los contactos con las diferentes editoriales. Todo agente sabe que el trato que ha de otorgarle al escritor es de una sobreprotección paternalista, intentando por todos los medios que éste no sea excesivamente consciente de que el agente trabaja también en su propio beneficio, que discurre paralelo al del autor, aunque en ocasiones se lo deje manifiestamente claro: “cruza los dedos para que yo me compre un chalé con lo que tú escribas, porque eso significará que tú te podrás comprar dos o tres”⁷¹⁶.

Si la labor del agente consistiese únicamente en ser capaz de que la obra encuentre acomodo en una editorial, tal vez no sería tan necesaria, pero en un sistema literario donde los premios redundan tanto en la consagración de un autor, y donde éstos obedecen a convocatorias comerciales concebidas desde las propias editoriales, la capacidad de navegación del agente por diversas aguas lo hace realmente importante: “un agente que sólo mire la peseta, el éxito inmediato, te puede quemar. [...] Por ejemplo: imagínate un premio. [...] se lo ofrecen primero, claro, a los escritores consagrados, pero no hay ninguno que pique [...] y entonces, llega un agente y coloca a un escritor novel, que [...] se cree que [...] ese premio le consagra de una vez por todas, empieza a pisar fuerte... [...] hasta que escribe otra novela, que como ya no tiene premio, como ya la curiosidad de la gente se ha agotado... [...] pues a la siguiente novela los editores se le sacan de encima, porque claro, sin premio ya no vende... la crítica le despedaza... y el pobre autor se pasa el resto de su vida vagando como un alma en pena por el mundo editorial, mientras todo el mundo le mira con lástima...”⁷¹⁷.

La agente, porque en los ejemplos encontrados se trata mayoritariamente de una mujer,

⁷¹⁴ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.113)

⁷¹⁵ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.216)

⁷¹⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (pp.130-132)

⁷¹⁷ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.136-137)

ha de animar al autor decaído por unas críticas negativas, “¿A ti qué más te da la opinión de unos cuantos críticos piojosos? [...] ¡Piensa en tus lectores! ¡Son muchísimos más!”⁷¹⁸, y rechazar suavemente su trabajo cuando realmente no cree posible encontrar acomodo editorial para su obra argumentando “que tal como estaba el mercado, esa novela era difícil de colocar”⁷¹⁹; además, ha de tantear de vez en cuando para saber si sus autores están trabajando en nuevo material, preguntando muy sutilmente, para no presionarlos demasiado, “¿Qué tal por ahí? ¿Qué estás escribiendo?”⁷²⁰.

En ocasiones, la figura del agente adquiere tanta relevancia en la trayectoria del escritor que se puede permitir aconsejarle o censurarle una obra por no considerarla vendible con beneficios importantes para ambas partes: “déjate de experimentos que sólo interesan a cuatro exquisitos”⁷²¹ y, en los casos de mayor éxito, el agente no es una figura aislada, sino que regenta una agencia editorial en la que el trabajo cotidiano es realizado por trabajadores normales, interviniendo el jefe sólo con sus “autores estrella” y en negociaciones de alto calado, resultando evidente que “Vargas Llosa, Cercas, Almudena Grandes o Pérez-Reverte tienen el móvil de su agente, y hasta puede que Millás lo tenga. Pero de ahí para abajo... los escritores se relacionan con los empleados de las agentes -que suelen ser gente muy maja, atenta y educada, todo hay que decirlo”⁷²².

El ejemplo más reconocible de agente literaria es el de Carmen Balcells, que aparece mencionada en varias de las obras recogidas en este trabajo; no sólo se reconoce su valía como descubridora de talentos⁷²³, su capacidad de “arreglar premios”⁷²⁴ para poder “estirar así, hasta el infinito, el elástico del *boom* literario latinoamericano”⁷²⁵, sino que también se alaba su virtud de lograr que, para sus escritores, “mis contratos pasasen de leoninos a justos” porque se trata de una “[d]ura negociadora con el encanto de dar siempre (casi) con motivaciones para ambas contratantes”⁷²⁶, aunque se critica asimismo su excesivo celo a la hora de controlar a sus autores, siendo necesario en ocasiones un distanciamiento, dado que “Carmen se estaba comportando como una madre posesiva”⁷²⁷.

2.2.2 El mundo de la edición

2.2.2.1 La empresa editorial

Mientras, fuimos reclutando personal; secretarías, editores, un comité de lectura... Todo lo que una editorial necesita para fichar a nuevos escritores y publicar sus libros. El dinero que ganamos con el primer volumen de la saga lo invertimos en la promoción de nuevos talentos. Y no sólo eso, las otras editoriales y los críticos ya nos veían de forma diferente. Nos asentábamos en el mercado y

⁷¹⁸ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (p.33)

⁷¹⁹ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.170-171)

⁷²⁰ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.21)

⁷²¹ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.368)

⁷²² GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.133)

⁷²³ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (p.300)

⁷²⁴ THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (p.24)

⁷²⁵ *Ibid.* (p.24)

⁷²⁶ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.94)

⁷²⁷ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.63)

éramos una editorial importante en el ámbito literario de este país⁷²⁸.

En un primer momento observamos la figura del editor como empresario, analizando las razones que lo han impulsado a crear su empresa, en ocasiones demasiado alejadas de los criterios puramente literarios, llegando a afirmar “una importante editora a un semanario madrileño: <<No me importa que la gente lea, quiero que compre libros>>”⁷²⁹. Así, aunque tengamos en mente la imagen del editor en su oficina donde “los libros y los manuscritos, agotados los espacios de las estanterías, se acumulaban en el suelo formando pilas y torres”⁷³⁰, también aparece el editor que ha heredado la empresa y la gestiona sin ningún interés cultural fabricando “libros técnicos, enciclopedias del hogar, formularios para oposiciones a funcionarios del Estado y novelas rosas, novelas del oeste y novelas policiacas para los kioscos y las librerías de los Ferrocarriles Españoles”⁷³¹; por ello, tenemos que comprender enseguida que el editor no tiene por qué preocuparse de sacar al mercado libros de calidad, resultando que “algunas editoriales podían ser el lugar menos indicado donde acudir en busca de libros”⁷³², ni de leer siquiera lo que su empresa publica, declarando sin complejos que “[s]i leyera todo lo que edito no tendría tiempo ni para defecar”⁷³³. De hecho, hay escritores que fundan una editorial sólo para ver publicada su propia obra o la de sus amigos: “Sebastián [...] fundó la Editorial el Pez en el Agua [...]. Los dos primeros títulos fueron *Liturgia de los bosques*, su primer y único libro de poemas, e *Imitaciones de Catulo*, mi primer libro de poemas”⁷³⁴, o que lo hacen para adquirir una impronta de autoridad dentro del mundo literario y poderse permitir secuestrar las obras de autores contrarios a su forma de ver la literatura, “firmando contratos que secuestraban sus originales tres lustros, quince años de tregua, quince años sin polución gráfica”⁷³⁵.

Sin embargo, es habitual que el que dirija realmente la editorial no sea el que aporta el capital, dado que “el dueño era famoso por su escasísima afición a los libros y su grandísima afición al dinero y a todo lo mediático”⁷³⁶ y sitúe al frente de su empresa a algún miembro de su familia⁷³⁷, otorgando así plenos poderes de decisión a alguien cuyos criterios deberían ser estrictamente culturales, pero que frecuentemente aprovecha su posición para procurarse “una especie de relevancia literaria. Cuento con la capacidad de decir <<sí>> o <<no>>, [...] yo decido los autores y títulos que aparecen cada temporada en el catálogo de La Medusa”⁷³⁸.

⁷²⁸ PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa (p.46)

⁷²⁹ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.190)

⁷³⁰ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.1011)

⁷³¹ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.22)

⁷³² MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.269)

⁷³³ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.31)

⁷³⁴ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.14)

⁷³⁵ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “Lo peor son los autores” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.173-174)

⁷³⁶ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.155)

⁷³⁷ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.55)

⁷³⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.21)

Afortunadamente, sigue habiendo editores de pequeñas empresas, “pescadores de libros en las orillas vírgenes, a resguardo del éxito, donde no atracan las editoriales grandes”⁷³⁹, cuyo principal interés es el “de capturar a un genio, a un joven que fuera muy superior a los otros”⁷⁴⁰, invirtiendo su tiempo y su dinero sin garantías de éxito, definiéndose modestamente como “[u]n editor bajito de una editorial pequeña en una región que había sido pobre”⁷⁴¹, o como “un perdedor nato a la caza y captura de un talento por descubrir”⁷⁴², y persistiendo en su empeño hasta verse obligado a cerrar la empresa, que “marchaba con asombrosa obstinación hacia la quiebra”⁷⁴³. Hay quien aboga por la llegada de la figura del gran editor que sobrepase la relevancia del autor para salvar el mercado editorial, puesto que “la novela del pasado había pertenecido al protagonista [...] y [...] [e]n la actualidad, pertenecía al autor. [...] La novela del futuro pertenecerá al Editor. Así, con mayúsculas: Editor. Pero no nos engañemos –afirmaba–: no al editor en cuanto creador sino en cuanto <<organizador>>. Estudios de mercado, diseño informático, publicidad...”⁷⁴⁴.

Salvo raras excepciones, las relaciones entre las editoriales no son excesivamente amistosas, puesto que entre sus empleados resultan frecuentes las traiciones y las rupturas de contratos, así como las ofertas desorbitadas para robar autores con contratos firmes con otras empresas: “Con los editores de su país [...] no ha congeniado nunca demasiado. Le han parecido siempre fatuos y menos conocedores de la literatura de lo que aparentan: más *superstars* y egocéntricos que [...] sus autores”⁷⁴⁵. Sí se alían en ocasiones para lanzar al mercado nuevas colecciones de bolsillo, o propuestas conjuntas como la “Nueva Narrativa Española, una operación que implicó a dos o tres casas editoriales españolas cuya estela siguieron unos cuantos acompañantes menores y que tuvo el menguado éxito de ventas previsible”⁷⁴⁶.

Aunque en general los nombres de las editoriales que aparecen en los textos son inventados (Ediciones Pirineos⁷⁴⁷, Proteo⁷⁴⁸, Almarrosa⁷⁴⁹, La Medusa⁷⁵⁰), en ocasiones tienen un referente en la vida real; así aparecen mencionadas con su nombre las empresas Lengua de Trapo⁷⁵¹, El Aleph⁷⁵² o DVD⁷⁵³, y conocidos editores del presente, como Constantino Bértolo, quien “nos advirtió que la cursilería era el tema dominante de la cultura española”⁷⁵⁴, y del pasado, como Carlos Barral, “un verdadero mecenas de la literatura, sobre todo de la

⁷³⁹ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (p.130)

⁷⁴⁰ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublíneca*, Barcelona: Seix Barral (p.51)

⁷⁴¹ RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.151)

⁷⁴² TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.26)

⁷⁴³ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublíneca*, Barcelona: Seix Barral (p.11)

⁷⁴⁴ SOMOZA, José Carlos (2000), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (pp.123-124)

⁷⁴⁵ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublíneca*, Barcelona: Seix Barral (p.266)

⁷⁴⁶ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (pp.156-157)

⁷⁴⁷ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2010), *Las heridas de los elefantes*, Madrid: 451 Editores (p.25)

⁷⁴⁸ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.5)

⁷⁴⁹ CALVO, Javier (2010), *Corona de flores*, Barcelona: Mondadori (pp.105-106)

⁷⁵⁰ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.21)

⁷⁵¹ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (p.97)

⁷⁵² MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.196)

⁷⁵³ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.167)

⁷⁵⁴ *Ibid.* (p.121)

hispanoamericana⁷⁵⁵ o José Manuel Lara, “el mismísimo Dios Padre [...], todopoderoso editor⁷⁵⁶”.

2.2.2.2 La labor editorial

En realidad, Montero, acreditado redactor-traductor-intérprete y contable en editoriales norteamericanas, había regresado a España varias veces, incluso viviendo Franco⁷⁵⁷.

Tanto si se trata de una gran empresa editorial con una gran plantilla de trabajadores como una pequeña editora, hay una serie de minúsculas tareas que es obligatorio acometer para que el lector sepa que un autor ha escrito un libro y pueda comprarlo. Esto se encargan de recogerlo autores como Carlos María Domínguez o Pablo Sánchez, que enumeran algunas de las variadas profesiones que intervienen en el proceso: “impresores, diseñadores, secretarias, tipeadores, comentaristas, escritores y mensajeros, obreros de la tinta y la encuadernación, ilustradores, prologuistas⁷⁵⁸”, así como las diferentes tareas que ha de realizar un empleado en la editorial: “corrijo galeradas de libros sobre el cuidado de las tortugas, escribo hagiografías de políticos autonómicos, redacto solapas para obras de Terenci Moix [...]”⁷⁵⁹; a otros empleados se los puede contratar para funciones tan diversas “como documentalista, correctora de estilo e incluso traductora⁷⁶⁰”.

Y aunque a un nuevo empleado se le adjudique un atractivo puesto dentro de la “pomposamente llamada 'Coordinación de las relaciones con la prensa’” como “ayudante del coordinador”, el cual “escribía los dossiers, hablaba con los periodistas, se iba a comer con ellos, les regalaba libros a montones”, resulta que en realidad su ayudante “enviaba los faxes, colocaba cada libro en un sobre y atendía las llamadas que nadie podía atender⁷⁶¹”.

Otras funciones no escritas dentro de la editorial, pero que pueden acabar en despido si se realizan de forma indiscreta, se asemejan a las del espionaje y consisten en armar “enredos [...] con la publicación de un libro que debía salir bajo el sello Random, para el que trabaja, pero que lo hará con otra editorial que dirige Marcial Valenzuela, un amigo común⁷⁶²”. Los máximos responsables de la empresa se ven obligados, aunque no quieran, a hacer un barrido “a todo lo que la prensa decía de los libros que publicaban”, entrando incluso “en muchos blogs para informarse de lo que en ellos dicen de los libros que publicó. Y si encuentra a alguien que dice algo mínimamente molesto, manda un *post* anónimo tratando de ignorante o de imbécil a quien haya escrito aquello⁷⁶³”, así como a acudir a las grandes ferias del libro para establecer “relaciones con editores literarios del extranjero, [...] con los que

⁷⁵⁵ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.300-301)

⁷⁵⁶ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), “Gaseosa en la cabeza” en *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (p.234)

⁷⁵⁷ GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2002), *El adoquín azul*, Barcelona: Zeta (pp.60-61)

⁷⁵⁸ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.94)

⁷⁵⁹ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.35)

⁷⁶⁰ GUEL BENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (pp.215-216)

⁷⁶¹ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*. Oviedo: Losada (p.123)

⁷⁶² FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.32)

⁷⁶³ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublínescas*, Barcelona: Seix Barral (p.57)

intercambiaba información y libros”⁷⁶⁴.

También hay espacio en los textos analizados para unas tareas menores pero también relevantes dentro de la cadena editorial: así, hay quien recuerda a los representantes o vendedores, “la última línea y la línea de choque del ejército editorial, vanguardia y retaguardia”⁷⁶⁵, quienes han de ocuparse de hacer llegar al librero aquellos ejemplares no suficientemente promocionados por los medios; a los impresores, encargados de conformar el aspecto final del libro, aun cuando los métodos que se usaban en la época del *Quijote* eran algo diferentes a los que se utilizan hoy en día (“El taller de imprenta constaba de cinco personas atendidas por cuatro operarios cada una. [...] Los cajistas componían el texto, no de forma seguida dada la escasez de tipos en la época, sino por pliegos, y una vez configurados éstos se pasaba a la tirada de la imprenta”⁷⁶⁶); e incluso a los encargados de deshacerse de los incómodos ejemplares editados y no vendidos, en una primera fase rebajados en “los saldos que había (y que estaban rematando a mil pesos el ejemplar)”⁷⁶⁷, y después amontonados en “la bodega de la Editorial [...] bastante alejada de las oficinas centrales”⁷⁶⁸ en espera de ser destruidos en las propias dependencias, aspecto éste que debe mantenerse en secreto porque, según los editores, saber que existe un número mayor de ejemplares devueltos que de ejemplares vendidos, manteniéndose cada vez menos tiempo en las tiendas, puede minar la moral de los autores, dando a pie “a especulaciones, invenciones, chismes, meras fantasías”⁷⁶⁹.

2.2.2.3 La recepción de manuscritos

El tres de noviembre estrenamos el frío y yo terminé de pasar el manuscrito. El cuatro de noviembre salía a la calle con tacones de aguja dispuesta a colocar mi libro. Todos sabemos, incluso yo, que las editoriales son entramados inexpugnables si no llevas corbatín⁷⁷⁰.

La primera labor importante de una editorial es la de recibir manuscritos, tarea que todos los escritores destacan como incómoda y desagradable; de hecho, hoy en día hay editoriales que ya no aceptan manuscritos no solicitados previamente a un autor. Sin embargo, el miedo a perder la ocasión de editar un libro potencialmente exitoso, o la “esperanza de encontrar entre todos esos manuscritos alguno publicable, [...] la estadísticamente improbable fe en que alguno de esos textos fuera genial”⁷⁷¹, provoca que, pese a la falta de tiempo, todas las editoriales confíen en sus comités de lectura para que los filtren y seleccionen, y por ello las obras rechazadas se amontonan en “<<el cuarto de los don nadie>>, una sala de unos veinte metros cuadrados llena de estanterías con manuscritos procedentes de toda España e Hispanoamérica”⁷⁷².

⁷⁶⁴ *Ibid.* (p.266)

⁷⁶⁵ NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (pp.62-63)

⁷⁶⁶ ROYUELA, Fernando (2007), “www.delgoloso.com” en *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara (p.50)

⁷⁶⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.13)

⁷⁶⁸ SADA, Daniel (2005), *Ritmo Delta*, Barcelona: Destino (pp.129-131)

⁷⁶⁹ *Ibid.* (pp.129-131)

⁷⁷⁰ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.167)

⁷⁷¹ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.115-116)

⁷⁷² *Ibid.* (pp.115-116)

Curiosamente, en el mundo editorial toda obra que aún no ha superado el filtro de lectura para pasar a la fase de publicación es llamada “manuscrito” (“yo les habría llamado ingenuamente <<novelas>>, pero en el vocabulario de las editoriales, una novela que no está publicada no es una novela: es una larva, un ectoplasma, un alma en pena vagando por el limbo y se llama manuscrito”⁷⁷³), aunque ya hoy en día en ninguna editorial acepten textos que no hayan sido mecanografiados, por lo que los empleados “se negaban a pasarla al departamento de lectura porque no cumplía los requisitos exigidos de estar escrita a máquina y sin correcciones”⁷⁷⁴.

El plazo que se marcan las editoriales para poder responder a los aspirantes oscila entre una semana (“en el plazo de una semana le contestaremos”⁷⁷⁵) y “un plazo máximo de cuatro meses”⁷⁷⁶. Normalmente, transcurrido ese tiempo más el margen de posibles demoras, “casi un año”⁷⁷⁷, el autor ya no aspira a que le publiquen la obra pero, al menos, espera recuperar el original para poder reenviarlo buscando otra oportunidad.

Finalmente, quien toma la decisión sobre la publicación de un manuscrito no tiene apenas en cuenta la calidad literaria del mismo, “no aprecia la belleza de la sintaxis” sino “la eficacia industrial del libro [...], su proyección comercial”⁷⁷⁸, de las que poder obtener el beneficio económico suficiente para mantener a flote la empresa y permitirse riesgos mayores con obras menos vendibles, comentando al leer un nuevo manuscrito que se trata de “una novela mediocre, sentimental, que quizá podría producir beneficios, aunque no sin un coste de imagen para su catálogo”⁷⁷⁹.

2.2.2.4 Los lectores profesionales

David leía en su despacho de la editorial [...]. Era una de las miles de novelas que recibían al año en la editorial, enviadas por aspirantes a escritores que volcaban en ellas sus esperanzas de futuro. Quizá fontaneros que pensaban los diálogos de sus personajes mientras apretaban con una llave inglesa las cañerías del baño. O estudiantes de filología que, hartos de leer libros que no les satisfacían, pensaban para sí: <<No parece tan difícil. Yo puedo escribir mejor que muchos de ellos>>⁷⁸⁰.

Los encargados de leer los originales recibidos afirman que es una labor ingrata que los desilusiona (“horas perdidas leyendo tanta basura: manuscritos con historias convencionales, relatos que necesitan de un conflicto para ser algo”⁷⁸¹), especialmente si han de redactar un informe recomendando o desaconsejando su publicación, lo cual provoca que alguno opte por “inventarme los informes”⁷⁸²; llegan incluso a afirmar que de tanto leer manuscritos de baja

⁷⁷³ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.71-72)

⁷⁷⁴ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (pp.169-170)

⁷⁷⁵ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.57)

⁷⁷⁶ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.214)

⁷⁷⁷ *Ibid.* (p.214)

⁷⁷⁸ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (pp.164-165)

⁷⁷⁹ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (pp.82-83)

⁷⁸⁰ PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa (p.31)

⁷⁸¹ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublinsca*, Barcelona: Seix Barral (p.150)

⁷⁸² RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.45)

calidad, los textos se les acumulan en la cabeza y “acababan formando dentro de su imaginación una masa empastada y confusa” impidiendo que su cerebro funcione correctamente⁷⁸³, máxime si no es un oficio vocacional y sólo han aceptado esa tarea porque piensan “que podría aprovechar mi proximidad estratégica para conseguir publicar mi obra”⁷⁸⁴. Además, se ven obligados a actuar de forma reservada “en cuanto algún intruso me hacía saber que estaba escribiendo o pensaba escribir una novela” para evitar lo que habitualmente sucede: “el manuscrito yaciendo sobre mi mesa y, las más de las veces, la tortura de leerme, aunque sólo fuera por encima, un espantoso texto de aficionado incompetente”⁷⁸⁵.

Los informes que elaboran los lectores, y que será lo único que lean los máximos responsables de la publicación, afirmando sin pudor “yo no me leo los libros, sólo los informes que los lectores contratados me pasan”⁷⁸⁶, suelen ser entregados por escrito de una forma bastante completa; encontramos abundantes ejemplos de informes en *Turistas del ideal*, de Ignacio Vidal-Folch, redactados por un lector que juzga negativamente las novelas del protagonista de la obra e incluso da consejos de cómo hacerla más vendible: “Este lector propone que el autor incluya unas cuantas escenas de sexo [...] y unos cuantos asesinatos más [...]. Así la novela satisfará las expectativas del potencial público. De lo contrario, resignémonos a vender los habituales 1.000 o 2.000 ejemplares”⁷⁸⁷. Sin embargo, puede que la opinión sobre su obra le sea dada directamente al autor por parte de uno de los empleados de la editorial: “Me parece que aún está verde [...], y desde luego hay algunas cosas que no me convencen nada. Creo que debería limpiarla bastante. Algunas cosas, simplemente quitarlas”⁷⁸⁸.

En los grandes grupos editoriales, los comités de lectura son muy exigentes, y alguno de ellos, con el claro objetivo de que no se les pase ningún éxito comercial, ha desarrollado para los lectores un “sistema de la pirámide invertida: los primeros son los menos sagaces, los que sólo podrán detectar errores evidentes de construcción y manejo de personajes, pero luego, en el segundo escalón, comienza el viacrucis del libro o manuscrito, [...] e ir ganando cada escalón, en el camino ascendente, hasta llegar a la punta de la pirámide donde estoy yo”⁷⁸⁹.

2.2.2.5 Los asesores literarios

Figura próxima a la de los lectores profesionales, los asesores literarios se ocupan de dar consejo a los editores sobre determinados autores pero, sobre todo, de aportar su experiencia como conocedores del mercado editorial, en el que han desempeñado variadas tareas. Ejemplo claro de dicho cargo era el escritor Gabriel Ferrater quien, además de ser “un consejero editorial absolutamente infalible y fiable”, ejercía como “prestigioso traductor”⁷⁹⁰, acudía a las

⁷⁸³ MERINO, José María (2002), “Novela latente” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.105)

⁷⁸⁴ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.115-116)

⁷⁸⁵ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.359)

⁷⁸⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.75)

⁷⁸⁷ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (p.9)

⁷⁸⁸ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.100-101)

⁷⁸⁹ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.101)

⁷⁹⁰ NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (pp.61-62)

ferias para tantear los movimientos de otros sistemas literarios con el fin de atraer nuevos autores extranjeros hacia la editorial para la que él trabajaba⁷⁹¹, así como también aconsejaba a la hora de otorgar un premio o de valorar una traducción; esta figura del asesor o consejero literario goza de una mayor independencia que el lector profesional, y normalmente no trabaja de forma constante para una editorial, sino “que le obligaba a asistir al despacho por las mañanas pero ni siquiera todos los días”⁷⁹².

2.2.2.6 Los correctores

Me gustaría llegar al atardecer de mi existencia corrigiendo textos literarios, de educación ciudadana y educación moral, a ser posible una empresa modesta, al margen del Estado y de los grandes grupos mediáticos. Shakespeare y Leopardi fueron correctores de pruebas⁷⁹³.

Importantes son también los correctores, quienes se encargan de leer de nuevo la obra, pero no para juzgar su calidad, sino para modificar errores o defectos de estilo; normalmente tal tarea se la encargan a algún empleado de la editorial con variadas funciones: “Informes literarios, traducciones, correcciones, portadillas, toda esa vaina”⁷⁹⁴, pero también puede ser contratado únicamente para ese menester, dependiendo incluso su sueldo “del número de palabras corregidas”, a razón de “[u]na palabra, diez céntimos”⁷⁹⁵, sin existir una cantidad fija mensual. Para algunos correctores “la corrección de pruebas” acaba “por hacerse pesada”, dado su carácter mecánico y poco creativo, prefiriendo claramente “la corrección de estilo”⁷⁹⁶.

Ricardo Menéndez Salmón atribuye tal ocupación al protagonista y narrador de su novela *El corrector*, quien nos da consejos para desempeñar mejor su empleo, como son el de nunca corregir “un libro en una sola jornada de trabajo: la perspectiva de, al menos, cuarenta y ocho horas de dedicación ayuda a desembarazarse de ciertos prejuicios y evita muchas tentaciones”⁷⁹⁷, o el de fiarse siempre de la intuición, la cual “a veces, nos sugerirá un punto y coma donde parecería imponerse un punto. Otras nos dirá que no rompamos esa aliteración. En una tercera ocasión nos sugerirá que el abuso de la mayúscula es el gran mal de nuestro siglo”⁷⁹⁸.

2.2.2.7 El rechazo de manuscritos

Estimado Personaje Frustrado:

Agradezco su interés por someter la publicación de su obra XXXXXX a consideración de nuestra casa editorial, pero por el momento no estamos en condiciones de incluirlo en nuestra programación anual. Junto con esto, le comento que nuestro comité ha estudiado con detenimiento su obra y considera que no se ajusta a nuestro programa editorial.

⁷⁹¹ *Ibid.* (p.16)

⁷⁹² MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.232)

⁷⁹³ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.238)

⁷⁹⁴ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.27)

⁷⁹⁵ TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.22)

⁷⁹⁶ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (pp.215-216)

⁷⁹⁷ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2009), *El corrector*, Barcelona: Seix Barral (p.17)

⁷⁹⁸ *Ibid.* (p.115)

Sin otro particular, se despide atentamente,
 Andrés Facjo
 director editorial⁷⁹⁹

También forma parte de las labores del empleado de una editorial el rechazar un manuscrito y redactar la carta que verbalice dicho rechazo. El modelo de las cartas de rechazo varía poco entre “la obra que nos remite no encaja dentro de nuestra línea editorial”⁸⁰⁰ y el “Apreciado amigo mío: Lamento decirle que, no obstante haber valorado”⁸⁰¹. De hecho, varios autores han recopilado todas “las cartas de rechazo de los editores [...] de las que no quise desprenderme, como quien guarda con morbosa delectación la prueba de una traición”⁸⁰², de parte de editoriales reales como Alfaguara, Anagrama, Planeta, Seix Barral o Lengua de Trapo, y firmadas por los responsables de su “plan de publicaciones”: Marta Donada, Marta Cortés, Silvia Bastos, Elisa Dolberg o Pote Huerta⁸⁰³.

Cuando ya se ha publicado una obra y se tiene vía de comunicación directa con el editor en conversaciones privadas alejadas de la fría correspondencia postal, éste ha de ir dando largas que demoren el momento de rechazar tajantemente la publicación, recurriendo mientras tanto al “repertorio estándar del <<no hay duda de que muestras una escritura interesante>>, <<te cuento algo pronto>>, <<te llamo>>, <<te escribo>>, <<hablamos>>, <<tenemos que vernos>>, <<ando muy liado>>, <<déjame unos días>>, <<tu texto es excelente pero no encaja del todo en la colección>>...”⁸⁰⁴.

En las obras estudiadas, la sensación general que transmiten los autores al recibir un rechazo editorial corresponde a una idea de rutina, de algo ya muchas veces padecido; es una costumbre tomarse un trago con cada carta para acompañar la decepción que sienten, ya que “[e]l día que me rechazaron por primera vez una novela, me compré una botella de vodka y me serví un trago que bebí de golpe”, por lo que “cada vez que me devolvían una novela rechazada [...], un solo trago rápido y suave”⁸⁰⁵. Sin embargo, no parece aún tan habituado el escritor latinoamericano que ha viajado a España con la mayor de las ilusiones creyendo que “Madrid era una especie de Hollywood literario donde los editores se arrastraban detrás de los escritores latinoamericanos suplicándoles para publicarlos y premiarlos con la fama y la fortuna”⁸⁰⁶, sin atreverse a confesar “que el único editor con quien había podido hablar me había rechazado dos libros en una sola mañana”⁸⁰⁷; por ello, tragándose su orgullo, se ve obligado a regresar a su país, declarando ser un caso “único en la literatura peruana, el de un escritor que regresa del exilio para poder escribir”⁸⁰⁸.

⁷⁹⁹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (pp.43-44)

⁸⁰⁰ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.35)

⁸⁰¹ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.46-47)

⁸⁰² GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.64)

⁸⁰³ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.297-299)

⁸⁰⁴ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.28)

⁸⁰⁵ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (pp.73-74)

⁸⁰⁶ RONCAGLILOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.12)

⁸⁰⁷ *Ibid.* (p.18)

⁸⁰⁸ THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (p.206)

Todavía resulta más duro este rechazo si se produce por omisión, pues el autor inédito tiene la sensación de no merecer siquiera una carta de desprecio: “Bolaño, en muchas de las entrevistas que dio, nos comenta cómo comenzó a publicar. En Chile, algunas editoriales no le entregaron ni siquiera cartas de rechazo. Los manuscritos quedaron apilados en los montones de libros para triturar.”⁸⁰⁹

Aunque suceda pocas veces, puede ocurrir que el punto de vista del relato se sitúe del lado del editor, al que un ruido constante y molesto dentro de su cabeza le impide dormir: es el sonido que hacen “todos mis escritores juntos arañando folios, presionando teclas, imprimiendo palabras, maquinando tramas”, y no sólo los autores vivos y muertos que forman parte del catálogo de su editorial, sino también “incluso varias docenas de autores rechazados”⁸¹⁰.

2.2.2.8 Los contactos en el mundo editorial

Vila-Matas cuenta en *París no se acaba nunca*, cuán poco le costó encontrar editor para *La asesina ilustrada*. Conocía al editor de Lumen de aquel entonces⁸¹¹.

No siendo suficiente haber escrito una buena obra, el autor ha de poseer también ciertos contactos en el mundo editorial que le permitan publicarla; de hecho, en casos extremos, si los contactos son realmente buenos, no es necesario haberla creado: “Lo único que necesito es una oportunidad, y Scott está dispuesto a dármele. Ni siquiera necesitaría idear una historia; me bastaría con escribir todo lo que estoy viendo estas semanas, que es un material narrativo de primera”⁸¹². Un escritor, que no ha querido recurrir a un amigo propietario de una editorial, ha de aceptar que ha sido gracias a otra amiga, “pues resulta que ella es íntima de la mujer de ese agente [...], y yo fui, le llevé la novela, y [...] a él le encantó; y a los quince días tenía dos ofertas”⁸¹³, por lo que ha logrado editar su novela. Las relaciones que pueden llevar al éxito editorial no tienen porque ser directas, sino que pueden ser muy tangenciales, desde un hermano del escritor que lo da “a leer a uno de sus amigos músicos que estaba conectado con un conocido editor”⁸¹⁴, hasta un desconocido con el que nos encontramos por casualidad, quien nos dice “[m]ándame tus poemas. A lo mejor a un amigo mío, editor, le gustan”⁸¹⁵, por lo que los escritores no deben desfallecer en su empeño aunque “ninguno de mis familiares, amigos y conocidos tenía el más mínimo contacto con el mundo del libro”⁸¹⁶.

Sabiendo esto, el escritor es presionado por sus allegados para que busque un protector en el mundo editorial, alguien que “[s]i sale un libro mío [...] es el primero en leerlo, se deshace en elogios [...], se ofrece a presentarlo, sugiere a algún crítico que escriba una reseña y llama a amigos suyos [...] que me invitan a dar charlas y conferencias”⁸¹⁷, o alguno de esos

⁸⁰⁹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.132)

⁸¹⁰ NEUMAN, Andrés (2006), “El editor no duerme” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.140)

⁸¹¹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.122)

⁸¹² PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.82)

⁸¹³ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.50-51)

⁸¹⁴ MONSÓ, Imma (2009), *Una tormenta*, Barcelona: RBA (pp.110-111)

⁸¹⁵ MORA, Vicente Luis (2006), “El texto urbanizado” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.112)

⁸¹⁶ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.93)

⁸¹⁷ ABAD, Mercedes (2009), “Un hombre agradecido” en *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara

contactos indirectos que le permitan alcanzar el éxito (“Tienes que hacer contactos... En este mundo los contactos lo son todo... Tienes que hacerte amigo de alguien importante, ¿sabes?”⁸¹⁸), pero a veces esos propios allegados son los que reprochan que el autor tome atajos para alcanzar el triunfo: “con los contactos que tiene Felipe, podés limpiarte el culo con esto [...] y dárselo para que lo presente en cualquier editorial, que te lo publican seguro”⁸¹⁹, incluyéndose también el ejemplo del poeta que logra que se publique uno de sus libros “en la editorial chiquita para la que trabajaba su novia”, aunque dicho acto de nepotismo puede tener consecuencias: “Su jefe se había enterado de que el autor de *Topografía* era el mismísimo novio de Lucrecia [...] y la despidió”⁸²⁰.

El recurso a las relaciones llega al extremo de que baste “una llamada o un correo electrónico del triunfador Quiroga para que los editores al menos se interesaran por sus envíos, la llamaran por teléfono, le dieran ánimos, concertaran con ella entrevistas”⁸²¹, o de que la promesa de que un autor reconocido “te va a escribir un prólogo”⁸²² pueda acelerar el proceso de publicación de una obra. Por eso, cuando un empleado, hartado de las amenazas y de las publicaciones forzadas por parte de otros autores recomendados por autoridades culturales, “las cartas de autopromoción, el autobombo, las recomendaciones, los currículos aderezados con becas o estancias en el extranjero pagadas por nuestro Gobierno [...]; también las amenazas, las peroratas y la palabrería con las que autores y amigos suyos invadían nuestras mesas”⁸²³, decide desvelar todo el entramado que gobierna el mercado editorial haciéndolo público en forma de libro, se ve obligado a exiliarse del país.

La forma más segura y honrada de entrar en relación con el mundo editorial es a través de un autor consagrado, quien puede recomendar a sus editores, o a su agente, la obra del escritor novel, quien en ocasiones ha de vencer su timidez para solicitar su ayuda al autor reputado: “sólo te pido dos cosas: un juicio severo y que me ayudes con tus editores a negociar un buen contrato”⁸²⁴; desde el punto de vista de este último, los hay que rechazan cualquier petición de ayuda (“¡Ah, en estos casos hay que negarse siempre!”⁸²⁵) y los que, recordando sus inicios, prefieren ayudar a quien se la demanda porque “me gusta ayudar a los escritores noveles, a los jóvenes prometedores; si tienen talento de alguna clase y puedo ahorrarles la dureza y la dificultad de los primeros pasos, ¿por qué no?”⁸²⁶, así que amablemente accede a reunirse con él y, tras pedirle “<<Venga. No te cortes. Háblame de tu libro>>”, se ofrece a “apoyarlo, [...] diseñar una estrategia eficaz que concluyese de una vez en la publicación”⁸²⁷. En ocasiones, el escritor debutante que en principio se muestra amable con el consagrado para utilizar sus influencias, una vez consolidada su presencia en el sistema, reniega de él y lo ningunea

(p.133)

⁸¹⁸ OLMOS, Alberto (2006), *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.62-63)

⁸¹⁹ CORBACHO, Luis (2006), *Mi amado Mr. B*, Barcelona/Madrid: Egales (p.231)

⁸²⁰ NIELSEN, Gustavo (2008), “Aniquilación de un poema” en *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.88-90)

⁸²¹ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.35)

⁸²² LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara (p.85)

⁸²³ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (pp.58-59)

⁸²⁴ MARZAL, Carlos (2010), “Medio folio” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.75)

⁸²⁵ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (p.198)

⁸²⁶ *Ibid.* (p.198)

⁸²⁷ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.54-55)

públicamente “con una crítica demoledora sobre [...] otra novela mía de la época que, pese a su reseña, funcionó muy bien”⁸²⁸.

2.2.2.9 El trato entre el editor y el escritor

Robert Boudin, un escritor australiano [...], se había puesto a revolotear con su avioneta alrededor de la sede de las Naciones Unidas amenazando con un ataque kamikaze porque su editor le había mutilado una novela⁸²⁹.

Una vez redactada la obra y superados todos los filtros, el momento en que el autor llega finalmente a un acuerdo con el editor es muy importante, ya que en ese instante puede empezar a sentir “que allí comenzaba un capítulo nuevo de su vida”⁸³⁰; un autor por el que la editorial ha mostrado mucho interés, llegado el momento del contacto personal, puede truncar el contrato si falla en esta fase, bien sea por su falta de habilidades sociales o por algún comentario desafortunado, como nos cuenta uno de los personajes de *Los crímenes de Oxford*, “en la entrevista algo sale mal. Lo llevan a comer a un restaurante exclusivo, su ropa desentona, sus modales en la mesa no son los adecuados, se atraganta con una espina de pescado. Nada demasiado grave, pero el contrato no se firma y Ambere vuelve a su pueblo, humillado”⁸³¹. Por eso, hay autores con cierto prestigio que han decidido restringir el contacto personal con sus editores, y así “Schnell nunca había visto a Archimboldi, el dinero [...] lo depositaba en un número de cuenta de un banco suizo. Una vez cada dos años se recibían instrucciones suyas a través de cartas”⁸³², para que su relación siga siendo idílica: “Anna Britges era la mejor editora que un escritor puede desear [...]. Si me sentaba a su lado mientras ella revisaba algún capítulo de mi último manuscrito, sólo con mirarme, casi sin palabras, era capaz de señalarme un error o lanzarme alguna idea capaz de mejorar la obra. Era la última de su especie y todo el mundo la respetaba”⁸³³.

En general, las quejas por parte de los autores coinciden en apuntar a los editores que tratan de forma exquisita a los escritores que logran vender muchos ejemplares de sus obras, resultando evidentes los “continuos agasajos de los editores al escritor, en muy comprensible agradecimiento: que si homenaje de los libreros, que si celebración de los doscientos mil, que si inauguración de la página web”⁸³⁴, mientras que los menos exitosos tienen problemas para concertar una cita con ellos, quejándose de que “[t]u editor, tan simpático como parecía, desaparece como por arte de magia, ya ni se pone al teléfono”⁸³⁵, y de que el editor, en la conversación en su despacho, se siente “con el respaldo de la silla echado hacia atrás, poniendo entre él y yo una distancia jerárquica. Siempre habla así con los escritores de los que la editorial podría prescindir, aunque se humilla como un perro con los autores estrella”⁸³⁶.

⁸²⁸ MILLÁS, Juan José (2007), *El mundo*, Barcelona: Planeta (pp.167-168)

⁸²⁹ AGIRIANO, Jon (2005), *La noche vencedora*, San Sebastián: Hiria (p.9)

⁸³⁰ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.145)

⁸³¹ MARTÍNEZ, Guillermo (2004), *Los crímenes de Oxford*, Barcelona: Destino (pp.111-112)

⁸³² BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.41)

⁸³³ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (p.33)

⁸³⁴ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.165)

⁸³⁵ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (pp.10-11)

⁸³⁶ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.178)

En muchos casos, el editor respeta los tiempos creativos de sus narradores para que finalicen su obra, resignándose a aceptar “que si lo otro no quería salir no había por qué forzarlo, que de todos modos se trataba de un material que seguramente aprovecharía en otro momento, que a veces ocurría que había que dejarlo descansar un tiempo”⁸³⁷ porque confía en su criterio para saber cuándo ha de sacarla a la luz (“Lo más importante que debe saber un escritor es durante cuánto tiempo sus escritos deben permanecer secretos, y después, en qué preciso instante la gente necesitará de ellos, como de la respiración”)⁸³⁸, incluso si no han comenzado todavía a escribirla, confesando que “[c]uando un autor me interesa, me armo de paciencia. Y en este momento, ningún novelista me interesa tanto como usted”⁸³⁹; de hecho, hay editores de narrativa que se arriesgan a contratar autores que aún no han debutado en este terreno pero que han demostrado cualidades en otros géneros literarios, aunque sus ansias se deban más a “la absurda posibilidad de que otra editora se adelantara”⁸⁴⁰. Sin embargo, el editor se puede poner nervioso si los plazos se alargan demasiado⁸⁴¹ y no puede ser testigo de los avances de la trama; en ese caso, inicia una sutil labor de presión para lograr que el autor aumente su ritmo.

Sin embargo, cuando es el autor quien tiene prisa por acelerar el proceso, el editor le miente y le da plazos irreales de publicación, “fechas ilusorias de la aparición de sus libros, muy adelantadas a la realidad”⁸⁴²; en la novela *La vida nueva*, de César Aira, el narrador nos cuenta cómo la relación con su editor ha consistido en un aplazamiento constante de la publicación de su novela, que finalmente nunca llegó a buen puerto.

Uno de los motivos que fuerza a un editor a publicar una obra que considera menor, es el de intentar reavivar la trayectoria de uno de sus autores, en baja forma al final de su carrera literaria, pese a que el entorno del escritor intenta convencerlo de que no lo haga cuando “el editor le envió una carta halagadora. Al fin y al cabo, Brouard tenía autoridad, y esa novela publicada casi diez años después de la anterior devolvía a los escaparates de las librerías sus otras obras, las ponía de actualidad durante algún tiempo”⁸⁴³.

El hecho de haber logrado publicar en una editorial no implica necesariamente que allí sigan acogiendo su obra futura; de hecho, en ocasiones la empresa prefiere dar por perdido el anticipo entregado a un autor que arriesgarse a publicar sus nuevos trabajos, si bien puede ocurrir que, tras haber pagado un anticipo, el editor busque la forma menos lesiva, para sus intereses, de editar la obra contratada: “¿Ya te lo pagué? [...] Ah, entonces tiene que salir, ¿no? [...] ¿De dónde eres tú? [...] <<La Nueva Narrativa Peruana.>> Todavía hay gente que compra esas cosas. [...] Déjame pensar... Creo que hay un fondo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para escritores iberoamericanos. Buscaremos algo por ahí”⁸⁴⁴. La decisión

⁸³⁷ RGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (pp.18-21)

⁸³⁸ VALDÉS, Zoé (2006), *Bailar con la vida*, Barcelona: Planeta (pp.251-252)

⁸³⁹ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (p.162)

⁸⁴⁰ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca (p.25)

⁸⁴¹ ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (pp.32-34)

⁸⁴² AIRA, César (2007), *La vida nueva*, Buenos Aires: Mansalva (p.7)

⁸⁴³ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (p.329-330)

⁸⁴⁴ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.141)

de no publicar la obra puede deberse a que haya cambios en los criterios editoriales o en el organigrama de personal, lo cual enerva al autor pendiente de publicación, quien no logra explicarse “la falta de profesionalidad y de respeto del nuevo director literario. No hacía caso a mis llamadas [...]. Y yo ya había cobrado todo el adelanto de la novela. No lo entendía. [...] ¿Iban a perder treinta mil euros así como así?”⁸⁴⁵, o bien porque la calidad del texto no les parezca suficiente, reproduciéndose sarcásticamente en *La conferencia*, de Pepe Monteserín, el hipotético diálogo entre un escritor ansioso y un editor con reservas:

- ¿Me quieres, Enrique?
- Sí, pero los cuentos no venden.
- ¿Y ahora, me quieres?
- Josué, los ensayos es lo menos comercial que hay.
- ¿Y ahora?
- Ahora te metiste en una prosa sin salida.
- ¿?
- Ahora hay demasiados lugares comunes.
- ¿Y ahora, maldito?
- Ahora te falta acción; deberías matar a alguien en la primera página.⁸⁴⁶

Por eso, una de las labores fundamentales de un editor, una vez escuchado su consejo de asesores, es convencer al autor para que modifique el texto propuesto, en aras de una eventual publicación. Las modificaciones pueden afectar al lugar donde transcurre la trama (“Si en lugar de Praga y Asunción dijéramos, yo qué sé, es un poner, Madrid y Barcelona”) y al número de páginas (“si en vez de cien folios fueran por ejemplo trescientos”⁸⁴⁷, al número de cuentos que conforman una recopilación (“Publicaría este libro si le añadieras dos historias más”⁸⁴⁸), la temática o el género (“cada vez se constata un mayor auge de lo policial, en detrimento de lo sensual. [...] Si puedes añadir elementos personales, revueltos con chismes de celebridades”⁸⁴⁹), las características y relevancia de los personajes (“El personaje de Luis no está bien perfilado, varía en exceso de comportamiento... Elena es demasiado secundaria, dale mayor protagonismo, que sea más combativa, más de nuestro tiempo, ya sabes... ¿Por qué han de vivir en un barrio humilde? Cambia sus profesiones y modo de vida, clase media/alta, para que te hagas una idea”⁸⁵⁰, los errores gramaticales o repeticiones molestas (“advierdo en su manuscrito una inflación de adverbios terminados en mente”⁸⁵¹), o a la supuesta comercialidad de una obra, criticando o bien su hermetismo (“¿Por qué no escribía historias como las que enganchan al público y se encaramaba de una vez al palmarés de los campeones de ventas? [...] En vez de ser un don nadie, podría arrasar, firmar miles y miles de ejemplares, alcanzar la riqueza y la gloria”⁸⁵²), o bien su excesiva concesión a los gustos de un público poco exigente (“si quería ser un escritor brillante, no solo un narrador competente e

⁸⁴⁵ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.123)

⁸⁴⁶ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.168-169)

⁸⁴⁷ NEUMAN, Andrés (2006), “El género literario” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.148)

⁸⁴⁸ RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.45)

⁸⁴⁹ VALDÉS, Zoé (2006), *Bailar con la vida*, Barcelona: Planeta (p.96)

⁸⁵⁰ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.101)

⁸⁵¹ MONTESERÍN, Pepe (2007), “Licencias (amor pro domo sua)” en *Tráeme pilas cuando vuelvas*. Gijón: Trea (p.113)

⁸⁵² GOYTISOLO, Juan (2008), *El exiliado de aquí y allá*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores (pp.23-24)

ingenioso, debía exigirse mayores empeños que aquella fabulitas que ejecutaba en cuatro días”⁸⁵³).

Otra de sus labores desagradables es la de intentar que un autor, con contrato vigente en una editorial, cambie y acepte publicar sus libros bajo otra bandera, regalando en primer lugar sus oídos asegurándole estar “convencido de que mereces mucho más de lo que has recibido hasta ahora, de que con mi apoyo, mi respaldo y, por qué no decirlo, mi soporte financiero, darás a conocer al mundo alguna de las grandes obras que este siglo recuerde. [...] Estaríamos hablando de anticipos sobre cada uno de tus libros de seis cifras, incluso sobre libros que no hayas escrito pero formen parte de tu obra en marcha, de porcentajes sobre la venta de un 15 por ciento, de colaboraciones regulares en prensa, semanales, con pagos de cuatro dígitos, de giras y conferencias y apariciones en medios de comunicación masivos”⁸⁵⁴; estas negociaciones, vinculadas directamente a los beneficios económicos, resultan complicadas en lo afectivo, porque, en esas ocasiones en que la relación editor-autor ha pasado a ser una relación amistosa basada en la mutua confianza, la sensación del editor cuando su autor lo abandona es de profunda decepción: “me dijo que no podía permitirse el lujo, fijate bien, *que no podía permitirse el lujo*, de seguir conmigo, que ya se había hecho un nombre y que le habían hecho ofertas de otros sitios y que permanecer en mi editorial era tanto como tirar su carrera a la basura”⁸⁵⁵. También puede resultar tensa cuando el escritor trabaja en una editorial y su jefe pretende que publique su libro con ellos; la ética profesional le pide buscar acomodo en otras empresas, ya que “uno no debe publicar en la misma editorial en la que trabaja”, pero su jefe intenta convencerlo con otro argumento: “Si eliges obras de otros para publicar, desde tu autoridad, también podrás elegir la tuya, si te parece bien”⁸⁵⁶.

En las negociaciones entre editor y autor se suele hablar veladamente, sin mostrar con transparencia los intereses económicos; sin embargo, cuando entre ambos existe una relación de confianza, otorgada por los lazos familiares, por ejemplo, los términos salen a la luz rápidamente: “Te lo agradezco, hermano, pero ¿te importaría declararme de una maldita vez cuánto estás dispuesto a pagar en concepto de adelantos de edición? Por fin menciona una suma. [...] No escribo más. [...] Sólo esa palabra: <<Tacaño.>> Me responde quince minutos después aumentando sensiblemente la cantidad. Y añade en tono lacrimoso: <<Te juro que es lo máximo que puedo ofrecerte.>>”⁸⁵⁷; en otras ocasiones, lo importante es el criterio de la calidad literaria, y si existe confianza, el autor puede vencer las reticencias del editor a publicar su obra con un categórico “lo que sí puedo garantizarte es que mi novela no desmerecerá, es tan mala como las demás que estáis publicando”⁸⁵⁸.

Aunque en los textos analizados sea mucho más frecuente la visión del escritor, también encontramos ejemplos donde se muestra el punto de vista del propietario de la casa editorial; así sucede en *Dublíneca*, de Enrique Vila-Matas, cuyo personaje principal es un editor que

⁸⁵³ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (pp.608-609)

⁸⁵⁴ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.177-178)

⁸⁵⁵ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.81)

⁸⁵⁶ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.268)

⁸⁵⁷ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (p.412)

⁸⁵⁸ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.94)

acaba de cerrar su empresa, y que recuerda la relación que ha mantenido con sus autores, “esos seres tan disparatados y extraños, tan egocéntricos y complicados, tan imbéciles la mayoría. Ah, los escritores. [...] Todos tan obsesivos. Pero no se puede negar que le han entretenido y divertido siempre mucho, sobre todo cuando [...] les pagaba anticipos más bajos de los que podía darles y contribuía así a que fueran aún más pobres. [...] Aunque ya se sabe: los escritores son resentidos, celosos hasta la enfermedad, siempre sin dinero y finalmente unos grandes desagradecidos, tanto si son pobres como pobrísimo”⁸⁵⁹.

2.2.2.10 Las condiciones del contrato

Al parecer acababa de recibir la liquidación de su última novela, que se había publicado a principios del año anterior. Los editores mandan las liquidaciones en los tres primeros meses del año, y en estos documentos se refleja la cantidad de libros vendidos, de ejemplares regalados a instituciones, para promoción, etc., así como el estado de las finanzas, que siempre suele ser negativo para el autor. Al parecer, la tercera novela de Julián, en la que él había puesto tantas expectativas, había vendido, en el año de su lanzamiento, la cantidad de 392 ejemplares, y aquello había bastado para hundir a mi amigo en la desesperación⁸⁶⁰.

Si un autor no tiene agente literario que luche por sus intereses, el contrato es redactado por la editorial, por lo que el autor teme las condiciones que ésta dispone, hasta el punto de mostrarse sarcásticamente satisfecho cuando ve que “está lleno de cláusulas, aunque después de contarlas con cierta aprensión vi, menos mal, que no eran diecisiete”⁸⁶¹. La cláusula más extendida dispone que el autor ha de cobrar un anticipo si la obra contratada aún está por escribir, lo cual le permite centrarse en ella en exclusividad; sin embargo, hay autores que, lejos de permitirles trabajar relajadamente, el hecho de haber cobrado de antemano les crea una presión añadida que, sumada a la que supone la fecha de entrega y que, “me pesaba como si me hubieran encadenado a un balón de plomo”⁸⁶², les impide crear en las condiciones idóneas.

El acuerdo puede ser de mayor alcance y no referirse sólo a una obra, sino a varias; encontramos desde el contrato con anticipo y plazo fijo de entrega, por “dos libros en dos años”, amén de un número mínimo de páginas preestablecido (“más de doscientas páginas”)⁸⁶³, hasta “un contrato de exclusividad donde le pasaría un sueldo mensual por cuatro novelas”⁸⁶⁴. En ocasiones, los autores tensan la cuerda de la negociación y logran que la editorial acepte ciertos caprichos: costearles un viaje y estancia en el extranjero para documentarse, convenciéndola “de que para escribir ese libro tenía que viajar a Sicilia”⁸⁶⁵,

⁸⁵⁹ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral (pp.102-103)

⁸⁶⁰ IBÁÑEZ, Andrés (2009), *Memorias de un hombre de madera*, Palencia: Menoscuarto (p.108)

⁸⁶¹ TIZÓN, Eloy (2006), “Parpadeos” en *Parpadeos*, Barcelona: Anagrama (p.138)

⁸⁶² GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Áurea Editores (p.17)

⁸⁶³ CANTERO, David (2005), *Amantea*, Barcelona: RBA (p.14)

⁸⁶⁴ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.79)

⁸⁶⁵ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (pp.12-13)

pagarles “un anticipo en metálico”⁸⁶⁶, o aumentar el número de ejemplares que se ponen a la venta, y así “la edición será de 30.000 ejemplares, en lugar de 300 [...]. Tenemos que ser valientes”⁸⁶⁷.

Otro aspecto importante para los implicados, que a los ajenos al mundo editorial puede parecer baladí, es el número de ejemplares de la obra publicada que se le ofrecen al autor, habiendo editoriales a las que los autores solicitan “que me manden diez ejemplares de cortesía para regalarlos a los amigos, usted sabe, y nada, no me mandaron ni uno los desgraciados”, obligándoles a “venir a robar mi propio libro”⁸⁶⁸ en las librerías, y por otro lado editores que ofrecen varios ejemplares al autor para que los distribuya libremente entre sus allegados: “Él había pensado en darme veinte, pero si quería más sólo tenía que decírselo”⁸⁶⁹.

En los casos que hemos comentado, la balanza de la negociación se hallaba equilibrada o, incluso, inclinada hacia el lado del autor; en otros momentos de otras épocas, cuando el escritor era desconocido y tenía muchas ganas de publicar, admitía unas condiciones abusivas: aceptar el compromiso de “entregar doscientas páginas de manuscrito mecanografiado al mes [...] desde el anonimato de un extravagante seudónimo”⁸⁷⁰, o bien pagarse la edición sin que haya “[n]ingún dinero para él. Todo para los editores que corrían con el riesgo. Le daban unos pocos ejemplares como regalo y nada más”⁸⁷¹. Aunque, hoy en día, parece ser una práctica extendida comprar por poco dinero los derechos de la obra de un autor novel, pero no publicarla; así, si el autor triunfa posteriormente con otro libro, el editor rescataría aquel primer texto atribuyéndose el mérito del descubrimiento, lo que ofende al escritor: “te compran barato y esperan que OTRO editor, más ingenuo, publicite y apueste por tu primer libro, que será OTRO. Si hay éxito, imprimen el texto secuestrado”⁸⁷².

2.2.2.11 Los derechos de autor

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 obras⁸⁷³.

La negociación sobre los derechos de autor es importante porque no afecta al presente inmediato de la publicación de una obra, sino sobre todo a su hipotético futuro, siendo necesario plasmar por escrito el acuerdo sobre la “explotación de la obra [...] en su más amplio alcance, es decir, para su publicación en forma de libro en cualquier lengua y su

⁸⁶⁶ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.111)

⁸⁶⁷ MONTESERÍN, Pepe (2007), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.119)

⁸⁶⁸ BAILY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (p.140)

⁸⁶⁹ AIRA, César (2007), *La vida nueva*, Buenos Aires: Mansalva (pp.36-37)

⁸⁷⁰ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.71)

⁸⁷¹ SIERRA I FABRA, Jordi (2009), *Poe*, Barcelona: Los libros del zorro rojo (p.70)

⁸⁷² CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad veracruzana (pp.85-86)

⁸⁷³ CARRIÓN, Jorge (2010), *Los muertos*, Barcelona: Mondadori (p.86)

distribución en todo el mundo, o para su adaptación a guión cinematográfico, serie de televisión o cualquier otro soporte de explotación económica, actual o que apareciera en un futuro”⁸⁷⁴. Cuando una obra aparece en el mercado, por norma general, el autor recibe el “diez por ciento sobre el precio de venta del libro”⁸⁷⁵; sin embargo, según algunas cláusulas secundarias, la editorial conserva a perpetuidad los derechos sobre la obra si en sus almacenes permanece “un número de ejemplares superior al diez por ciento del total de la edición”⁸⁷⁶, y por ello a veces realiza tiradas clandestinas a espaldas del escritor para no tener que rendirle cuentas. Aunque la obra no tenga éxito, la editorial no cede los derechos por completo al autor, si bien le ofrece comprar los ejemplares no vendidos “a un costo preferente de un setenta por ciento de su precio de venta”⁸⁷⁷; para defenderse de los abusos editoriales, un escritor que cree “que no me pagaban lo adecuado en concepto de derechos de autor”⁸⁷⁸, puede verse obligado a contratar un asesor que se ocupe únicamente de los aspectos legales y económicos.

Como decíamos antes, en otra época la situación de los escritores era todavía peor, y por eso no debería sorprendernos la conversación que Jordi Sierra i Fabra simula que se produjo entre Charles Dickens y Edgar Allan Poe, donde ambos se quejaban de la desprotección que ambos sufrían:

-Me preocupa un tema por culpa del cual los autores estaremos siempre perdidos, a manos de los desaprensivos y de los que creen que el arte no merece ni la menor recompensa, que ha de ser gratuito -dijo Edgar.

-Sé muy bien a qué se refiere, padezco esas mismas circunstancias -asintió el escritor inglés-. Mi obra se publica en los Estados Unidos sin que yo reciba la menor retribución, mientras los editores se enriquecen impunemente. Por lo tanto, lo mismo debe de suceder con usted en Inglaterra⁸⁷⁹.

Esto sucede porque a un autor le preocupa el beneficio que obtiene de su trabajo, pero también el legado económico del que puedan disfrutar sus herederos; tras su muerte, si ha negociado bien con la editorial, el cónyuge y los hijos cobrarán la parte proporcional que les corresponda de las ventas de sus libros “durante sesenta o setenta años, y después cualquiera puede publicar el texto libremente”⁸⁸⁰. Así, un escritor sin inspiración para componer su segunda novela, hijo y nieto de autores, depende para subsistir de los “derechos de autor por mi primera novela, las de mi padre y las de mi abuelo”⁸⁸¹; sin embargo, hay quien reclama que los herederos no disfruten de los derechos de autor, sino que éstos “pasarían a ser de dominio público”⁸⁸² una vez que el autor hubiese fallecido. Contrariamente a esta idea, también tenemos el caso de un escritor que, distanciado de su familia, pretende ceder los derechos de

⁸⁷⁴ GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Áurea Editores (pp.244-245)

⁸⁷⁵ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.30)

⁸⁷⁶ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.156)

⁸⁷⁷ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (pp.151-153)

⁸⁷⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.125)

⁸⁷⁹ SIERRA I FABRA, Jordi (2009), *Poe*, Barcelona: Los libros del zorro rojo (pp.79-80)

⁸⁸⁰ ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (p.141)

⁸⁸¹ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.66-67)

⁸⁸² LATORRE, José María (2007), *Fragmentos de eternidad*, Oviedo: Lara (p.110)

sus obras “a quien considero mi hermano menor, mi consejero, mi amigo⁸⁸³”, o bien adoptar al que considera su hijo (“el heredero universas, el único capaz de hacer respetar mi voluntad”) para evitar que, tras su muerte, “mis páginas indefensas queden en sus manos, sometidas a tergiversaciones y maquinaciones abyectas⁸⁸⁴”.

La posesión de los derechos autoriales de una obra literaria, lejos de estar claramente definida, es objeto de un constante debate del que se hace eco Germán Sierra en *Intente usar otras palabras*, narración que pretende centrar el conflicto en el hecho de que “[u]na cosa es reconocer la autoría de una obra determinada -por ejemplo, una canción o una novela-, y otra que el autor deba cobrar cada vez que esa canción o esa novela son reproducidas⁸⁸⁵, reflexionando también sobre el propio concepto de “derecho de autor” y su relación con el término anglosajón *copyright*, concluyendo además que “[l]a pregunta postmoderna <<¿qué es un autor?>> ha pasado de ser un problema filosófico a uno económico⁸⁸⁶. Por todo ello algunos autores se plantean incluso la autoridad moral que poseen para cobrar derechos de autor al poner por escrito una historia que les ha sido relatada previamente; así, tras escuchar al amigo que le pregunta “¿De quién serán los derechos de autor?” resuelve que, menospreciando la invención o el relato de la trama, “[y]o soy el que sopesa la calidad del cuento y el que finalmente decide cómo escribir, que eso ya es otra chamba⁸⁸⁷”.

2.2.2.12 Las condiciones materiales de la publicación

-Pero más es la vida -sentenció el viejo tomando de una de las mesas del stand un libro de Planeta colombiana, que al abrirlo se desencuadró-. ¡Uy, qué mal empastado, en qué mal papel y qué mal impreso! Los libros de Planeta colombiana los hacen con bagazo'e caña, son una mierda.

Que cuando los miraba con la lupa que tenía para contarles los hilos a sus alfombras persas, en vez de la trama regular de un papel que se respete lo que veía era un basurero de fibras. Menos mal que los libros ya se iban a acabar para que Colombia dejara de perder el tiempo en eso⁸⁸⁸.

Habiendo sido pactados todos los detalles legales y económicos, quedan por concretar los aspectos técnicos del proceso de edición, como son la portada, la solapa, la contraportada, la fotografía del autor, la faja de sobrecubierta, la encuadernación, el tipo de papel... Si el autor no goza de una posición privilegiada dentro del sistema literario, las decisiones técnicas y estéticas correrán a cargo de la editorial, que se limitará a hacerle llegar a aquél las galeradas para que detecte alguna posible errata, y ante esas decisiones, si no son de su agrado, el escritor sólo podrá defenderse diciendo: “Cosas del editor. Cosas de los diseñadores a quienes contrataba el editor⁸⁸⁹”; no obstante, si se trata de un autor consagrado, logrará imponer la imagen de la portada⁸⁹⁰.

⁸⁸³ TORT, Joan (2006), *No sólo por dinero*, Madrid: Odisea (p.163)

⁸⁸⁴ TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral (p.66)

⁸⁸⁵ SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Madrid: Mondadori (p.165)

⁸⁸⁶ *Ibid.* (p.171)

⁸⁸⁷ AMPUERO, Fernando (2007), *Putita linda*, Madrid: Salto de página (p.46)

⁸⁸⁸ VALLEJO, Fernando (2002), *La rambla paralela*, Madrid: Alfaguara (p.162)

⁸⁸⁹ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.134)

⁸⁹⁰ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.341)

En ocasiones se habla de la discreción gráfica de las portadas de los libros antiguos contraponiéndolas a la estridencia actual y recordando con nostalgia “los tiempos en que los colores más vivos no eran chillones ni la tipografía podía imaginar la estridencia de los tonos fluorescentes”⁸⁹¹. En realidad, la imagen escogida resulta relevante porque ha de lograr captar la atención de un posible comprador, quien no posee más información de la obra que lo que tiene delante; así, algún lector juega a imaginar “la trama de la novela a partir de esta ilustración”⁸⁹².

El texto de la solapa, si la hubiera, suele ser encargado al propio autor quien, impostando una voz neutra, se limita a apuntar ciertos datos biobibliográficos; si bien es cierto que, en ocasiones, adorna la descripción de sus cualidades estilísticas para convencer al lector de que lo compre argumentando que “la ortografía alcanzaba por primera vez en nuestra lengua el rango del solfeo, y la sintaxis se descubría como una hermana de leche del canto coral”⁸⁹³. Cuando lo normal es incluir los premios recibidos y los libros anteriormente publicados, los hay que, ciertamente desencantados, mencionan los galardones nunca recibidos y las obras nunca terminadas⁸⁹⁴. Pese a la tendencia general, en determinados casos la redacción del texto de la solapa es encargado a algún trabajador de la editorial, “uno de esos idiotas que escriben las solapas: <<Una fábula intimista y valiente, que nos devuelve a la edad de oro de la humanidad, cuando el hombre entendía el idioma de los pájaros>>” no necesariamente dotado para la redacción, ya que “[u]na fábula no puede ser ni intimista ni valiente. Intimista puede ser una novela o un poema; y valiente lo puede ser una persona o una idea. Pero no una fábula”⁸⁹⁵.

Algo similar sucede con el texto de la contraportada, o cuarta de cubierta, que es encargado a algún colaborador de la editorial, el cual ejerce “como redactor de textos de contraportada para una editorial de prestigio”⁸⁹⁶ y que, salvo en editoriales que publican *best sellers*, raramente van acompañadas de la fotografía del autor. Al contrario que la solapa, la cuarta de cubierta habla más del libro que del autor, y en ocasiones es “la contraportada la que me animó a gastarme unos rublos que sabía que me iban a hacer falta luego”⁸⁹⁷; si se trata de una traducción o de una reedición, suele incluir citas aisladas de reseñas críticas de diferentes firmas, algunas de las cuales son recreadas por Agustín Fernández Mallo en *Nocilla Dream*⁸⁹⁸.

Desde hace algunos años, ya que antes “lo habitual era que no hubiera imágenes de los autores”⁸⁹⁹, la mayoría de las editoriales abogan por la inclusión de una imagen del autor; de esta forma pretenden que el lector vea algo que le incline a comprar el libro, o a relacionarse apasionadamente con él: “Desde la borrosa foto de la solapa [...], Manuel Guerin parecía

⁸⁹¹ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.35)

⁸⁹² PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.87)

⁸⁹³ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.139)

⁸⁹⁴ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.272)

⁸⁹⁵ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (p.15)

⁸⁹⁶ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.181)

⁸⁹⁷ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.24)

⁸⁹⁸ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.204-205)

⁸⁹⁹ CASARIEGO, Martín (2009), *La jauría y la niebla*, Sevilla: Algaida (p.41)

leerla a ella”⁹⁰⁰, y poder establecer una comunicación especial con el escritor: “En la contraportada vi por primera vez el rostro de Clarice [...]. Sus ojos [...] me miraban con desafío. ¿Y tú me vas a leer, mocosa?”⁹⁰¹. Bajo el prisma del autor tímido y discreto, el momento de hacer la fotografía es tenso, y ha de decidir si sonríe o permanece serio (“Mi cara sonriendo al lado de mi obra tiene algo de mendicante; y si no sonrío, me parece que no me hago responsable de lo que hay escrito, que soy alguien que, simplemente, pasaba por allí”)⁹⁰²; de algún modo, el ambiente se vuelve más relajado si la imagen es tomada por alguien de su entorno, recordando el autor: “Creo que fue Laura [...] quien me fotografió [...] muy favorecido, [...] con cierta expresión de enigmática distancia”⁹⁰³.

Dentro del debate sobre la banalización de la literatura, hay quien afirma que las imágenes que conservamos de autores de otra época reflejan una presencia que los escritores actuales han perdido, pareciendo “como si toda su vida no hubiese tenido otra razón de ser que la de obtener esta foto”⁹⁰⁴, tal vez porque los antiguos sabían que dichas imágenes no irían acompañando sus nuevas publicaciones, mientras que “[h]oy el escritor distribuye en las solapas de los libros la fisonomía aséptica de un presentador de televisión, correctamente maquillado”⁹⁰⁵.

Habiendo alcanzado una posición respetada dentro del sistema literario, ciertos escritores renuncian a ser fotografiados para cada publicación y sólo permiten que la editorial repita incansablemente “[u]na fotografía suya, siempre la misma”⁹⁰⁶, provocando así que, pasado el tiempo, llegue el momento en que ya no se reconozcan en ella⁹⁰⁷.

Hay personas menos fotogénicas que otras, y cada vez es más usual recurrir a la manipulación de la imagen obtenida, bien por parte del propio autor para resultar más atractivo, logrando que “la mirada astuta sea un acertado retoque fotográfico”⁹⁰⁸, bien desde la editorial, cuyos empleados “tuvieron que tratar con Photoshop hasta darle un aspecto que quisieron considerar vagamente misterioso”⁹⁰⁹ para hacer más vendible el libro. Actualmente se pueden reconocer en las fotografías de los autores (no sólo las que van impresas en los libros, sino también las que acompañan reseñas o entrevistas promocionales en la prensa) ciertos tópicos que se repiten: “escritores que aparecen fumando y con expresión seca”⁹¹⁰, escritores posando delante de su biblioteca, “desde la satisfacción proporcionada por dos docenas de títulos a una cámara algo alejada. Por encima de la cabeza se veía su narrativa completa, en orden cronológico. Tras la última novela venía un hueco, que se diría preparado para albergar la producción de los años venideros”⁹¹¹, “escritores [...] que se fotografian con

⁹⁰⁰ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (p.168)

⁹⁰¹ CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (p.32)

⁹⁰² CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (pp.17-18)

⁹⁰³ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.158)

⁹⁰⁴ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.139-140)

⁹⁰⁵ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (pp.143-144)

⁹⁰⁶ MENDOZA, Eduardo (2009), “El malentendido” en *Tres vidas de santos*, Barcelona: Seix Barral (pp.176-177)

⁹⁰⁷ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.36)

⁹⁰⁸ RAMOS GARCÍA, Pedro A. (2006), *Masculino singular*, Madrid: Edaf (p.17)

⁹⁰⁹ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (pp.134-135)

⁹¹⁰ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (pp.118-119)

⁹¹¹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.160-161)

sus perros o gatos para dar una imagen afable⁹¹²,...

La faja es un trozo de papel que se coloca en los libros incluyendo alguna información que no aparece impresa en el propio libro; generalmente, se trata de un añadido a las reediciones, y puede aportar el dato de los ejemplares vendidos en la primera edición, o incluir la cita de alguna crítica elogiosa en forma de “reseña, que fue recogida en la faja de los ejemplares de la segunda edición (primera edición, enero de 1980; segunda edición, enero de 1980; tercera edición, febrero de 1980) y, en las siguientes, incorporada a la contraportada⁹¹³.

En ciertos lanzamientos, la editorial pretende con la faja llamar todavía más la atención sobre el libro o el autor cuando éste no es excesivamente conocido y no se fía del reclamo publicitario de la portada, la fotografía o los textos de la solapa y contraportada, pidiéndole al autor que logre que algún autor reputado “te ponga algo bonito⁹¹⁴, o bien la incluyen inventándose directamente que “una novela que sale hoy a la venta [...] ya alcanza la quinta edición y los cien mil ejemplares vendidos⁹¹⁵.

Aunque la tipografía se decide desde la editorial según sus marcas de estilo, se encuentran pequeños comentarios que nos hacen pensar que no son los criterios estéticos los únicos que priman a la hora de escoger la tipografía. Uno de ellos afecta al tamaño de la letra, que recomiendan enorme para que el texto ocupe más, el libro sea más grueso y entonces “poder marcar un precio suculento de venta⁹¹⁶, mientras que los editores astutos también recomiendan, por la misma razón, utilizar mucho, incluso desde el principio de la obra, el “punto y aparte⁹¹⁷. En ciertas ocasiones, la tipografía escogida en el manuscrito aporta originalidad a la edición de un libro y es utilizada “para ganarse la voluntad [...] de los posibles editores⁹¹⁸; sin embargo, cuando la propuesta es demasiado arriesgada desde el punto de vista formal, encuentra la oposición de los lectores o de los editores: “Mi sufriente editor [...] puso el grito en el cielo cuando [...] le hablé de mi plan [...]. El primer bloque tendría el papel blanco y las letras de un subido escarlata; el segundo llevaría papel rojo como la sangre sobre el que bailarían las letras negras; y el tercero [...] se leería en páginas rigurosamente azabaches como el ala de un cuervo⁹¹⁹. Los editores han de ser cuidadosos en el diseño de sus publicaciones, pues éste supone una marca de fábrica que el público ha de reconocer inmediatamente como suyo; en casos aislados, un escritor consagrado se puede permitir intervenir en las decisiones tipográficas de su obra si con ello cree mejorar el trabajo final, como sucedía con Juan Ramón Jiménez, el cual “editaba sus propios libros, escogía las letras y todo, incluso el diseño⁹²⁰.

⁹¹² MARÍAS, Javier (2007), *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara [Referencias a través de la edición de Círculo de Lectores] (pp.153-154)

⁹¹³ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.83)

⁹¹⁴ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.206)

⁹¹⁵ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.182)

⁹¹⁶ MARÍAS, Fernando (2005), *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla: Algaida (p.152)

⁹¹⁷ *Ibid.* (pp.154-155)

⁹¹⁸ TOMELO, Javier (2008), *Los amantes de silicona*, Barcelona: Anagrama (p.53)

⁹¹⁹ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.247)

⁹²⁰ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.160-161)

Hay quien cree que se puede reconocer un buen texto observando solamente su disposición tipográfica, y afirma que se comprueba siguiendo los caminos que los espacios en blanco van creando en cada párrafo, los márgenes, el dibujo que crean las palabras,...⁹²¹. Ingenuamente, los narradores más proclives a la experimentación creen que han de empezar por romper las convenciones tipográficas, “aboliré los márgenes, tanto los laterales como los de arriba y abajo. Las líneas ya no tendrán que ser rectas, podrán ser onduladas o curvas, según convenga, quizá zigzagueantes o escalonadas”⁹²².

En cuanto a la impresión de la obra, los editores, cuando no tienen garantizada la venta del producto de antemano, intentan reducir costes en los materiales de la encuadernación, produciendo “una de esas encuadernaciones insípidas que, irremediabilmente, le dan a los libros de los impresores aficionados el aspecto de una guía farmacéutica”⁹²³ y en el papel, por lo que algunos editores, “ya que el papel iba a llevarse la mitad del presupuesto” deciden “confiar la impresión del libro a un taller que no le llevara dineros excesivos”⁹²⁴. Sin embargo, la labor de los impresores, en otra época, era minuciosa y entusiasta, como nos recuerda el narrador de *Las andanzas del impresor Zollinger*:

Fascinado por el proceso de producción del libro, el pequeño observaba cómo el viejo preparaba amorosamente el papel, colocándolo en la prensa, para eliminar así el aire que pudiera quedar entre las hojas. Con ojos grandes como platos seguía el movimiento de las manos expertas del impresor, introduciendo los cordeles en la textura y ajustando la distancia entre unos y otros, no sin antes haber impregnado el cordel con cera, para vencer de este modo las naturales resistencias del papel. De todas aquellas lecciones mudas, August aprendió, por ejemplo, que la costura podía hacerse de un extremo al otro del libro (a la española), alterna cada dos pliegos (a la francesa), o incluso con cintas (para libros de especial grosor). Rompiendo su habitual hermetismo, Staufer padre le explicó en cierta ocasión cómo los acabados podían ser en rústica, en tela o incluso en piel -si es que el cliente era adinerado-, permitiendo que le ayudara a pegar el primer pliego a la primera hoja, para asegurar la consistencia del tomo⁹²⁵.

2.2.2.13 Las autoediciones

Un año después Saupol escribe *La ida*. [...] Paga una edición de autor. *La ida* es un fracaso, pero Saupol no se deja desanimar. Escribe y tira, escribe y tira. [...] Una tarde recuerda el manuscrito de *El heredero*. Contento de haberlo encontrado [...], lo lleva a una pequeña editorial carioca, arrugado, lleno de tachaduras y manchas de vino y de café. Paga también esta edición. El libro vende trescientos ejemplares⁹²⁶.

⁹²¹ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.66)

⁹²² RIERA, Carme (2008), “La novela experimental” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (pp.162-163)

⁹²³ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (pp.106-107)

⁹²⁴ ROYUELA, Fernando (2007), *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara (p.48)

⁹²⁵ D'ORS, Pablo (2003), *Las andanzas del impresor Zollinger*, Barcelona: Anagrama (pp.16-17)

⁹²⁶ BIZZIO, Sergio (2010), *El escritor comido*, Buenos Aires: Mansalva (p.66)

El escritor, si es vencido por la impaciencia de la espera, opta a veces por pagar la edición de una de sus obras. Curiosamente, si se tiene el dinero suficiente, los férreos criterios editoriales, que impedían sacarla a la luz, se rompen rápidamente y “las editoriales se encargan de que rueda la bola”⁹²⁷; para mitigar la gravedad de este atentado al rigor literario, el editor propone al autor convertirse en “coeditor” en una labor conjunta en la que aquél aporta el nombre y el prestigio y éste el dinero, compartiendo ambos “la aventura, peligros y despojos, pérdidas y ganancias”⁹²⁸.

Si la editorial es pequeña, se limita a “darles cobertura material” para la edición y colocar su nombre en el catálogo⁹²⁹, permitiendo así aumentar el colchón económico para afrontar nuevos proyectos y así “con esa pasta ahora se financia otro de sus libros”⁹³⁰; el motivo de estas autoediciones en empresas pequeñas suele ser la satisfacción personal, porque la repercusión mediática que se alcanza con ellas, salvo excepciones de obras que generan “reseñas elogiosas en la prensa”⁹³¹, es prácticamente nula, publicándose a veces algún “libro que no sólo estaba destinado a la indiferencia pública sino a algo peor, a las burlas y ataques de los pocos que lo leyeran”⁹³², correspondiendo normalmente el perfil del escritor autoeditado con el de una persona que goza de una buena situación económica lograda fuera del mundo literario (“Javier Elejalde, directivo de un banco de inversiones que dedica parte de su sueldo a autopublicarse sus libros de poesía”)⁹³³.

Si ni siquiera la editorial se presta al juego de las autoediciones, o ediciones subvencionadas, un escritor con ansias de ver su obra en forma de libro puede recurrir a los servicios de una imprenta y costearse “una pequeña tirada de doscientos o trescientos ejemplares”⁹³⁴; luego distribuye los ejemplares “entre sus amigos”⁹³⁵, o los emplaza subrepticamente en las librerías, depositando “pilitas en las mesas de las librerías, cuando no me veía nadie”⁹³⁶. En ocasiones, esta primera autoedición no es más que un intento de que alguna editorial se fije en su obra y acabe retornando a los cauces tradicionales de edición en busca de un éxito rotundo, quedándole siempre al escritor la sensación de “que son ellos los que en verdad se enriquecen con mis libros”⁹³⁷.

Otros escritores prefieren usar vías alternativas de edición y distribución como expresión auténtica del arte: realizan reproducciones artesanales de su obra para, tras añadirles una dedicatoria (“A quien lo haya encontrado. Ahora, si quieres, ya puedes tirarlo. Afectuosamente, la autora, Hannah”⁹³⁸), depositarlas aleatoriamente en lugares insospechados, “los iba tirando por la calle, en las aceras, debajo de los coches, o los dejaba en las estaciones

⁹²⁷ TORREGROSA, José (2006), *Abordajes (Folletón por entregas)*, Ferrol: Embora (p.205)

⁹²⁸ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (pp.143-144)

⁹²⁹ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.140-141)

⁹³⁰ GUELBENZU, José María (2005), *Esta pared de hielo*, Barcelona: Alfaguara (p.132)

⁹³¹ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (p.56)

⁹³² CONGET, José María (2005), “Una investigación literaria”, en *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos (p.38)

⁹³³ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.280)

⁹³⁴ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.316)

⁹³⁵ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.13)

⁹³⁶ MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA (p.159)

⁹³⁷ TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral (p.89)

⁹³⁸ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.118-120)

de metro, autobús, o aeropuertos⁹³⁹, o bien recurren a la red para dar a conocer su obra (“la cuelgo en Internet⁹⁴⁰”), advirtiendo al hipotético visitante de que “si lo deseas, tendrás la opción de descargar mis *Cuentos de ida*. Si su lectura es de tu agrado, una vez que los completes, podrás solicitar el envío de la segunda parte, los *Cuentos de vuelta*. Lo hagas o no, yo nunca lo sabré⁹⁴¹”.

2.2.2.14 Los actos promocionales

Horacio y Bralt regresaban del Círculo Mercantil en el que Xabier Uribe había dictado una conferencia acerca de <<*El autor y su obra*>> que produjo los efectos de un seísmo entre el público asistente: el concejal de cultura, 1 viejo vestido de dril con un bastón, 5 estudiantes, 3 amas de casa, 2 profesores de instituto, 1 periodista, 1 fotógrafo, 1 mujer con una cesta de ostras, 1 taxista y Horacio⁹⁴².

El libro está acabado, impreso y distribuido en las tiendas, pero la labor del escritor no ha terminado todavía, pues sabe que se inicia la tarea de promocionar la obra. Salvo excepciones, los autores, que se someten voluntariamente a la exhibición pública, se sienten “ausentes, incómodos, disfrazados⁹⁴³”: algunos se quejan de tener que posar para las fotografías (“<<No seas tan serrote, hombre, sonríe un poco...>>”), opinar sobre cualquier asunto y formular reflexiones profundas referidas a su propia obra (“tienes que saber explicar por qué haces lo que haces, como si no fuera suficiente con hacerlo⁹⁴⁴”); otros de ser trasladados como mercancía “de una ciudad a otra⁹⁴⁵”, sonreír sin ganas, dar mucho las gracias y soportar gente desagradable (lectores insatisfechos, antiguos compañeros de estudios, supuestos trasuntos reales de sus personajes...), ser alojados en hoteles de poca categoría “de cama triste, sábanas y colchas gastadas, televisor modesto sin canales de pago, baño pequeño, grifería roñosa⁹⁴⁶”, y, sobre todo, de no poder dedicarse a escribir el siguiente libro viviendo “del cuento un año entero⁹⁴⁷” centrados en el anterior. La editorial utiliza cualquier recurso si cree que con ello potenciará las ventas del libro; incluso si el autor se niega a participar en la promoción, la editorial lo aprovechará para presentarlo “como un misterioso escritor de vida oscura a quien no gustaban las apariciones públicas⁹⁴⁸”.

Uno de los principales inconvenientes que contemplan los autores es la interacción directa con el público; no comprenden el interés que tiene la gente en ver en persona a un escritor, puesto que “[s]i [...] las han leído, qué interés que les hable de ellas, y, si no las han leído, qué interés pueden tener en oír a una autora cuyas obras no leen⁹⁴⁹”. Aunque los hay que se alegran de las preguntas inteligentes y profundas de los lectores que les “demostraban que

⁹³⁹ *Ibid.* (pp.118-120)

⁹⁴⁰ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.12-14)

⁹⁴¹ LAGO, Eduardo (2008), “Manuscrito hallado en internet” en *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino (pp.11-12)

⁹⁴² PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2002), *Nembrot*, Barcelona: DVD (p.117)

⁹⁴³ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (pp.155-156)

⁹⁴⁴ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (pp.9-10)

⁹⁴⁵ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.89)

⁹⁴⁶ CASARIEGO, Martín (2009), *La jauría y la niebla*, Sevilla: Algaida (pp.24-25)

⁹⁴⁷ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (p.143)

⁹⁴⁸ RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta (p.158)

⁹⁴⁹ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.28)

me habían leído a conciencia, cosa que [...] me halagaba enormemente⁹⁵⁰, en general los asistentes que acuden a una lectura, conferencia o mesa redonda se adscriben a los mismos clichés: eruditos pedantes con largas disquisiciones con forma de “serie encadenada de preguntas”⁹⁵¹ apenas comprensible, exaltados que denuncian “conspiraciones de los grandes grupos editoriales y los críticos venales para destruir a los buenos escritores”, mujeres que quieren “conocer la opinión del autor sobre la literatura femenina”...⁹⁵². Para el personaje escritor del cuento “Intimidación”, de Carlos Marzal, “[n]unca faltaban los amigos y conocidos del autor [...]. Nunca faltaban los incondicionales desconocidos [...]. La antigua joven que posee todos sus libros dedicados y cuyo nombre no recuerda nunca [...]. El profesor que explica en clase sus escritos desde hace varias décadas [...]. Nunca faltaban los extraviados, los que no sabían muy bien qué estaban haciendo allí [...]. Nunca faltaban los jóvenes aspirantes a escritor, por lo común en las últimas filas”⁹⁵³.

La fórmula establecida para el lanzamiento de una novela es la presentación pública, a la cual acude el autor introducido por un colega suficientemente consagrado (“*El amante del mundo y Fran en Benidorm* [...] me la presentó Umbral [...]. Y *Beso, atrevimiento o verdad* [...] me la presentó Delibes”⁹⁵⁴), preferiblemente también amigo para asegurarse una presentación elogiosa y confortable⁹⁵⁵, y al que el autor ha de demandarle ese favor (“Le pedí que presentara mi lectura de aquel sábado. Aceptó, aunque de inmediato me arrepentí de solicitarle tal cosa”⁹⁵⁶), y otros escritores que arropan desde el auditorio al homenajeado⁹⁵⁷ para que éste venza el miedo a que no aparezca nadie, cosa que, cuando sucede (“En la sala donde iba a tener lugar el acto no había nadie”), transmite al autor la sensación esperanzadora “de ser demasiado puntual”⁹⁵⁸.

En las presentaciones de novelas, dado que no se puede leer la obra completa y los fragmentos siempre parecen sueltos e incomprensibles, “los verdaderos protagonistas eran los mismos presentadores”⁹⁵⁹. En cuanto al lugar de la presentación, se suele escoger una librería en función del reconocimiento del autor, más modesta y pequeña, en la cual “apenas había espacio para una mesa y veinte sillas”⁹⁶⁰, o más prestigiosa, “en la Antonio Machado. Haremos una presentación como las que hacen en París, un verdadero evento. Será un terremoto”⁹⁶¹, aunque algunos prefieren una biblioteca para intentar alejar el evento de su intención comercial, centrándose sólo en “una literatura sin dependencias ideológicas o políticas, [...] una literatura elusiva de las servidumbres y urgencias del presente”⁹⁶².

⁹⁵⁰ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: Acantilado (p.207)

⁹⁵¹ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Preguntas inteligentes” en *El juego del diábol*, Madrid: Páginas de Espuma (p.134)

⁹⁵² VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.11-12)

⁹⁵³ MARZAL, Carlos (2010), “Intimidación” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (pp.292-293)

⁹⁵⁴ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.88-89)

⁹⁵⁵ MERINO, José María (2002), “Ensoñaciones” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.30)

⁹⁵⁶ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (p.40)

⁹⁵⁷ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.94)

⁹⁵⁸ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (pp.242-243)

⁹⁵⁹ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.569)

⁹⁶⁰ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (pp.62-63)

⁹⁶¹ MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA (pp.103-104)

⁹⁶² RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza (pp.94-95)

Cuando la convocatoria es en una pequeña librería, el número de asistentes disminuye al coincidir en el tiempo con una figura insigne de la literatura, que presenta su libro arropado por “<<las fuerzas vivas>> locales, o sea, el alcalde y las autoridades” “en la sección de libros [...] de unos muy conocidos y muy grandes almacenes”⁹⁶³.

Otra modalidad de promoción, normalmente más alejada del lanzamiento de la obra, es la lectura pública. Siendo más relajada que la presentación, aun así el autor ha de concentrarse en resultar ameno para ver si los asistentes “compraban uno de sus libros, a veces para tenerlo como recuerdo de aquella agradable velada” y así poder compensar el costo del desplazamiento, austeramente cubierto en parte por la editorial, “una habitación en la única pensión del pueblo y unos cuantos marcos que cubrían el viaje de ida y vuelta en tren”⁹⁶⁴.

Cuando la lectura se produce en el extranjero para un público que no puede comprender la lengua original en que ha sido escrita la obra, el autor procede a la lectura en su idioma para posteriormente ser traducido por un acompañante; mientras lee se cuestiona avergonzado sobre la utilidad de tal fenómeno: “veía delante de mí las caras serias y atentas del público, que me escuchaba disciplinadamente sin entender ni una palabra, y que además había pagado por soportar ese suplicio”⁹⁶⁵. Por otro lado, si el escritor es capaz de transmitir la fuerza de su texto, puede lograr que el público se incomode hasta el desvanecimiento, especialmente si en él se encuentran “unas mojigatas, escandalizadas ante el calado del texto”⁹⁶⁶.

Otra modalidad de promoción es la mesa redonda o coloquio, y en ellos pueden intervenir otros escritores, críticos y especialistas. En este caso, el autor lo pasa mal porque su trayectoria es diseccionada en público estando él presente, lo cual le hace sentirse como “piezas del museo de la compasión”⁹⁶⁷, aunque, si la convocatoria propone la presencia de “el autor, el editor y prestigiosos críticos para hablar sobre el éxito”⁹⁶⁸ de su obra reconociendo sus méritos, puede resultar placentera.

Cuando el evento se acoge bajo el epígrafe ‘Conferencia’, se requiere del conferenciante una ponencia no necesariamente versada en su obra, sino que es un buen momento para mostrar su erudición o su capacidad de reflexión sobre otros aspectos de la cultura, la historia o la sociedad. Son dispares los lugares desde los cuales se invita al escritor a dictar su conferencia, desde su propia localidad de procedencia, rodeado “del alcalde, la concejala de cultura, dos profesores de Universidad y un escritor joven”⁹⁶⁹, a “diversas universidades de Estados Unidos”⁹⁷⁰; una institución que ofrece esta posibilidad es el Instituto Cervantes, cuyas sedes de Berlín, “[c]oincidiendo con el lanzamiento de la versión alemana de mi primera

⁹⁶³ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.7-8)

⁹⁶⁴ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (pp.33-34)

⁹⁶⁵ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (p.553)

⁹⁶⁶ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.139)

⁹⁶⁷ ENRIGUE, Álvaro (2005), “Sobre la muerte del autor”, en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (pp.130-131)

⁹⁶⁸ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.246)

⁹⁶⁹ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Máscaras” en *El juego del diábolito*, Madrid: Páginas de Espuma (p.155)

⁹⁷⁰ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.223)

novela⁹⁷¹ o París⁹⁷² invitan a autores españoles a dictar sus conferencias.

Un escritor suficientemente hábil puede permitirse viajar y dar a conocer su trabajo haciéndose “con un pequeño repertorio de destrezas que combinaba al azar, pero que siempre eran las mismas. Se trataba de comentarios certeros sobre sus intenciones, sobre sus gustos, sobre sus procedimientos⁹⁷³, y repitiendo con ligeras modificaciones la misma conferencia, reconociendo irónicamente alguno que “se la sabía muy bien, le pagaban con generosidad y era celebrado por unos y por otros⁹⁷⁴; para sentirse confiado ante el auditorio, basta con escoger entre el público “una cara amiga a quien dirigirse, alguien en quien depositar su confianza, un cómplice que sirviera de coartada durante aquel mal rato⁹⁷⁵, y dirigirse a él mientras dure su intervención.

La firma de libros es un buen momento para que los lectores interactúen con sus escritores favoritos y conserven un ejemplar único; puede ser un acto convocado independientemente, o una prolongación de otro acto promocional. Si es este caso, el autor aprovecha para comprobar el tamaño de su popularidad, usando como baremo el número de ejemplares firmados, y exagerando al decir “[c]reo que he puesto mi nombre en unos cinco mil libritos⁹⁷⁶. En un evento independiente, “la firma de un autor supone una excelente oportunidad para hacerse con un libro” robándolo, dado que “las medidas de seguridad se centran en el protagonista del acto⁹⁷⁷. Ingenuamente, los asistentes creen que podrán aprovechar el momento de la dedicatoria para “intercambiar quizás algunas palabras con el autor” favorito, lo cual, si el acto está profesionalmente organizado, no sucede: “Paul Auster se encontraba sentado en un sofá, rodeado de tres azafatas: la primera me quitó el libro y me lo hizo abrir en la página donde el autor debe estampar su firma, señalándola con la solapa del libro. La segunda azafata, pegaba un *post-it* amarillo en la solapa izquierda del libro y la tercera, era la encargada de dar las instrucciones: que escribiera mi nombre [...] en el *post-it*, me dijo. Paul Auster cogió mi libro, leyó el nombre que yo mismo había escrito en el *post-it* y se limitó a copiarlo: *For Harkaitz, Paul Auster*⁹⁷⁸.

Al margen de estos acontecimientos promocionales, algunos lectores fetichistas buscan la manera de hacerse con un ejemplar autografiado en cualquier circunstancia y recurriendo al dramatismo: “Le pido que me dé una cita en Barcelona o en Madrid, donde usted viva o se encuentre ahora, para tener el honor de que me firme el ejemplar. Créame que para mí llegar a mi país sin su autógrafa me provocaría grandes estragos⁹⁷⁹ y, aunque pueda parecer cansado “de lo mucho que me agobiaban los lectores⁹⁸⁰, “como si el hecho de ser famoso fuera una

⁹⁷¹ BONILLA, Juan (2005), “Encuentro en Berlín” en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.65)

⁹⁷² REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal* (p.59)

⁹⁷³ MARZAL, Carlos (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (pp.294-295)

⁹⁷⁴ APARICIO, Juan Pedro (2006), “Tomar partido” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.43)

⁹⁷⁵ RIERA, Carme (2008), “Que se mueve el sol y las altas estrellas” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.201)

⁹⁷⁶ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (pp.31-32)

⁹⁷⁷ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (pp.41-42)

⁹⁷⁸ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado*. Baladas de Nueva York, Donostia: Erein (pp.157-158)

⁹⁷⁹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.115)

⁹⁸⁰ *Ibid.* (p.308)

lacrata que lo martirizaba⁹⁸¹, el escritor humilde se siente agradecido de que su obra se valore hasta ese punto, reconociendo que “escribes un libro para estar cerca, para que te quieran”⁹⁸²; asimismo, si el escritor imparte clases de creación literaria, tiene que soportar que “[d]ía tras día, al comienzo de la clase [...] los asistentes pedían a Roberto que les firmara un ejemplar de sus libros”⁹⁸³.

En la mayoría de los casos, el lector desea no sólo la rúbrica, sino también una dedicatoria más o menos personalizada que le haga sentir su ejemplar como algo único; algunos autores otorgan a dicha tarea una importancia grande, esmerándose “en poner dedicatorias sentidas que satisfagan a todo el mundo”⁹⁸⁴: “Miraba al espectador que hacía cola, le sonreía, le preguntaba su nombre y comentaba lo que aquel nombre le sugería de repente. [...] Le gustaba que quien le pedía la firma de un ejemplar tuviese la impresión de que el autor no ejecutaba un trabajo rutinario, sino un acto cómplice, y él había aprendido a sugerir la complicidad”⁹⁸⁵, aceptando plasmar una dedicatoria incluso sobre ejemplares no escritos por él, “[u]na manoseada edición de bolsillo de *La Celestina, tragicomedia de Calixto y Melibea*. [...] No me tembló el pulso: <<Para Juan Ausencio López, con un fraterno abrazo de Fernando de Rojas>> y firmé”⁹⁸⁶.

2.2.2.15 Los premios editoriales

Cinco huérfanos, cinco jovencitos con superpoderes para salvar el Planeta de seres de otras galaxias. Comienzo a entenderlo todo: quieren quedarse con el premio Planeta tratando de evitar que lo consigan autores de la Galaxia Gutenberg (la editorial y aquellos que siguen escribiendo a mano y santificando la imprenta)⁹⁸⁷.

Los premios a un autor o a una obra en concreto suelen servir para otorgarle mayor prestigio a ambos, especialmente cuando la entidad que lo concede goza del respeto del mundo literario y permanece independiente a su componente comercial; a este fenómeno le dedicaremos un apartado posteriormente. Sin embargo, conviene hablar también de los premios convocados desde la propia empresa editorial con el fin de promocionar más una obra y lograr que sus ventas aumenten.

El premio, salvo excepciones, consiste en una cantidad económica así como la publicación del libro en cuestión; habiéndose presentado libremente al concurso, el autor acepta las condiciones del mismo y por tanto también las agotadoras labores promocionales que conlleva. Si la editorial es modesta, puede no haber ni compensación económica ni repercusión mediática, sino sólo la “publicación del libro, algo muy poco eficaz [...] ya que la tirada era corta y la distribución casi nula” y la entrega gratuita de un centenar de ejemplares

⁹⁸¹ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.42)

⁹⁸² CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (p.305)

⁹⁸³ CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (pp.52-54)

⁹⁸⁴ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.182)

⁹⁸⁵ MARZAL, Carlos (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.297)

⁹⁸⁶ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quién sueña novela*, Madrid: Alianza (pp.259-260)

⁹⁸⁷ GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2009), *Mutatis Mutandis*, Zaragoza: Eclipsados (p.21)

para el autor, quien se plantea qué hacer con ellos: “pensé en quemarlos, [...] pensé en regalarlos [...]. Alguien me dijo que enviara ejemplares a críticos y a otros poetas, lo hice, pero nadie tuvo la tentación de contestar siquiera unas líneas”⁹⁸⁸. Para el caso de la obra finalista no vencedora, como “sólo tenían presupuesto para la obra ganadora”⁹⁸⁹, ni siquiera se garantiza la publicación de la misma si la editorial no le ve posibilidades comerciales.

Las grandes editoriales, que normalmente tienen limitado el envío de manuscritos no solicitados, sí realizan una convocatoria abierta en forma de premio, y para dilucidar el ganador tienen que poner en marcha un mecanismo que les permita obtener réditos económicos del premiado y del finalista, al tiempo que mantienen su prestigio literario y la transparencia moral del concurso.

Para ello un primer filtro, efectuado por empleados de la editorial, deja fuera del grupo de aspirantes “a los malísimos, a los ilegibles, los que mi jefa había definido como <<los analfabetos>>”⁹⁹⁰, los textos infames llenos de incorrecciones ortográficas y gramaticales e invadidos por tópicos literarios mil veces repetidos. A continuación, los que pasan la primera criba son trasladados a los lectores profesionales, “de cada uno de los cuales debo hacer un informe de lectura”⁹⁹¹ que recomiende o desaconseje su paso a la fase final; en ella, el jurado escogido para la decisión definitiva se reúne para acordar el libro merecedor del premio y un finalista. De la pericia de la editorial a la hora de seleccionar los miembros del jurado dependerá el éxito en el mercado de la obra ganadora; en ocasiones, la editorial conserva en secreto la identidad del jurado, teóricamente para impedir que haya filtraciones y “para evitar presiones externas”⁹⁹².

La imparcialidad de los premios editoriales está siempre en entredicho, aunque desde la empresa reiteren que los aspirantes presentan su obra bajo título fingido firmada con seudónimo; siempre se ha rumoreado que algunos premios se negocian de antemano, tanteando a los autores para ver si estarían interesados en presentar alguna obra para ser galardonados, como se reproduce en la declaración de la escritora asesinada en *Caso Karen*: “si es para hablar de vuestro premio no sé si es el momento. De verdad que hace un año me habría puesto de rodillas para negociar contigo una cosa tan golosa. Sólo que en estos momentos tengo que pensar en si le conviene a mi carrera. ¿Te parece si esperamos a ver qué tal me va con la nueva novela?”⁹⁹³, e incluso presentando su obra al premio de la editorial sin consultárselo al autor: “lo he presentado a nuestro premio [...]. Ya sabes, cincuenta millones, publicación de la obra y bastante publicidad”⁹⁹⁴.

Del mismo modo, estando “[e]l premio [...] inicialmente previsto para N.” con antelación a la deliberación del jurado, la editorial se puede ver obligada a cambiar de opinión al

⁹⁸⁸ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.111-112)

⁹⁸⁹ PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (p.48)

⁹⁹⁰ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.71-72)

⁹⁹¹ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.59)

⁹⁹² FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (p.76)

⁹⁹³ MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.36-37)

⁹⁹⁴ RAMOS GARCÍA, Pedro A. (2006), *Masculino singular*, Madrid: EDAF (pp.38-39)

considerar que “su novela” no tiene ni “esqueleto ni músculo: una serie de palabras donde rara vez se encuentra un plan”⁹⁹⁵ o al detectar un plagio en el texto presentado (“Pepe Uceda nos la ha clavado. La novela que presentó como inédita es una traducción de un búlgaro al que no conoce ni Dios”⁹⁹⁶), y por tanto pedirle a otro autor de confianza que se presente al concurso fuera de plazo para declararlo vencedor y salvar la imagen pública del galardón. Y aun siendo un jurado imparcial, el responsable de la editorial se encarga de manipular y presionar para que triunfe el candidato que a él le parece, como nos relata Luis Goytisolo en *Cosas que pasan*: “siendo yo miembro del jurado, se concedió el Premio Biblioteca Breve a Juan Marsé. Mi candidato era Manuel Puig, que había presentado *La traición de Rita Hayworth*. Pero mi enfado no lo provocó el hecho de que el premio se lo llevara *Última tardes con Teresa*, sino las maniobras de Carlos, quien, al percatarse de que ganaba Puig por mayoría simple, presionó a un miembro del jurado en los momentos previos a las votaciones y, ante el empate así creado, interrumpió las deliberaciones y, tras hablar por separado con quienes apoyábamos a Puig, consiguió invertir la proporción de votos, y fue Marsé quien acabó ganando por mayoría simple”⁹⁹⁷.

El único premio otorgado por las editoriales libre de sospecha es el Prix International des Éditeurs, puesto que cada empresa participante propone uno de su catálogo y no existe un jurado propiamente constituido, sino que un representante de cada empresa vota su favorito; puede haber presiones y alianzas secretas pero el resultado final suele contentar a todo el mundo⁹⁹⁸.

En los libros analizados para este trabajo aparecen con frecuencia nombres reales de premios y, cuando no aparecen nombrados tal cual (Planeta, Nadal, Biblioteca Breve,...), se dan pistas que permiten identificarlos, por la fecha en que se falla (“es la noche del 6 de enero. Se acaba de fallar el primer premio importante del año y esta vez tampoco lo he ganado”⁹⁹⁹), o por las deformaciones satíricas de sus nombres, desde el premio Satélite¹⁰⁰⁰ o Constelación¹⁰⁰¹, al Lengua de Gato¹⁰⁰².

Del Premio Nadal, convocado por la Editorial Destino, se comenta “que ya ha dejado de ser un premio moderno para modernos”¹⁰⁰³, aunque tradicionalmente ha buscado autores inéditos aprovechando “el filón de los jóvenes”¹⁰⁰⁴. Y del Planeta, por ser el de mayor cuantía económica y el de mayor repercusión comercial, la gente corriente piensa que supone una cúspide en la carrera de un autor: “Desde que comienzas a escribir todos tus familiares, amigos y conocidos te preguntan por él, por el Premio Planeta”¹⁰⁰⁵, provocando que se

⁹⁹⁵ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.86)

⁹⁹⁶ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.44)

⁹⁹⁷ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.62)

⁹⁹⁸ NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (p.108)

⁹⁹⁹ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.8)]

¹⁰⁰⁰ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.59)

¹⁰⁰¹ GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Àurea Editores (p.15)

¹⁰⁰² RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “La atormentada vida del ganador” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.203)

¹⁰⁰³ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.15)

¹⁰⁰⁴ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.8)

¹⁰⁰⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.188)

convierta en la única motivación para un escritor ávido de riquezas: “Mi plan [...] consistía en ganar el premio Planeta y con todos esos millones cerrar el taller de lavacoche, retirar a mi mujer y comprarme el yate, el BMW y un chalet en la montaña”¹⁰⁰⁶, ya que todo el mundo literario conoce que en este premio “la literatura es un pretexto de la mercadotecnia”¹⁰⁰⁷.

Resulta evidente que el mayor éxito de un premio editorial es que se compre por sistema año tras año, para leer o para regalar, independientemente del autor que lo gane, ya que se ha convertido en “[...] un afamado premio literario que todo el país compra en Navidad, no por fidelidad a su lectura, sino debido a una superstición de extraño origen que lo asocia con los mazapanes, las burbujas del champagne y el falso río de papel de plata que fluye detenido junto al portal de Belén”¹⁰⁰⁸.

2.2.2.16 Las reediciones

Pero puede ocurrir un milagro: que alguien lo rescate de una estantería o, incluso, una reedición. Es cierto que la lectura de algunos editores no tiene fuerza ni para abrirte los ojos, pero sale a la venta y entonces alguien coge de nuevo un ejemplar en sus manos y empieza a pasar las páginas con una nueva intensidad¹⁰⁰⁹.

Otro aspecto del que se tienen que ocupar en las empresas dedicadas a la edición de obras literarias es el de las reediciones. No nos referimos aquí a la reimpresión inmediata cuando un libro agota todos los ejemplares previstos en su lanzamiento, sino del momento en que la editorial poseedora de los derechos decide apostar de nuevo por la obra de un autor, bien porque éste haya adquirido prestigio gracias a otros trabajos, bien porque los expertos opinen que su auténtico momento ha llegado, aportando de paso las correcciones o adaptaciones que en su lanzamiento empobrecieron el resultado final. Esta económica decisión editorial puede trastocar los planes de un escritor arrepentido que había decidido abandonar la escritura harto de buscar un éxito que nunca llegó con su “pobre y olvidada segunda novela”, cuando se le comunica la posibilidad de que “*alguien* cuyo nombre prefiero no decirte [...] desea reeditarla”, oferta a la que él reacciona violentamente: “Ahora es tarde para eso [...]. Sabes que eso se acabó para mí. En serio. Es por mi propio bien. [...] No digas una palabra. No digas una puta palabra. [...] No quiero oírte pronunciar ese maldito nombre. No se te ocurra hacerlo”¹⁰¹⁰.

Para reeditar la obra de un autor hay que contar con su aprobación (“Los libros se reeditarán cuando yo dé mi consentimiento interno”¹⁰¹¹) o, si ha fallecido, con la de sus herederos; ello no implica que se haga siempre que éstos lo deseen, pues las razones comerciales son mucho más poderosas que las sentimentales, indignándose el heredero de que “la razón por la que no vas a hacer el lanzamiento es que las muertes de *mi* abuelo y de *mi*

¹⁰⁰⁶ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (pp.89-90)

¹⁰⁰⁷ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.183)

¹⁰⁰⁸ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (pp.268-269)

¹⁰⁰⁹ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (p.309)

¹⁰¹⁰ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2009), *El corrector*, Barcelona: Seix Barral (pp.100-102)

¹⁰¹¹ CEREZALES LAFORET, Cristina (2009), *Música blanca*, Barcelona: Destino (pp.60-61)

padre no han sido publicadas lo suficiente”¹⁰¹². La reedición de un libro concreto, o de la totalidad de la obra, de un autor muerto, puede atribuirle definitivamente el prestigio que merece “su talento [...] que [...] va a cambiar la literatura del futuro” y que no pudo disfrutar “cuando él estaba vivo y se afanaba en hacerse escuchar”¹⁰¹³.

La tarea de reeditar un texto antiguo, aunque económica, requiere un trabajo concienzudo, a no ser que el autor sea poco meticuloso y afirme “que nunca corregí ni corregiré, nunca modifico nada en las reediciones, ni siquiera incluyo los párrafos censurados [...]. Casi hasta me duele corregir las erratas [...]. Lo entiendo como un facsímil que no se debe retocar, es lo que fue en su tiempo exacto, con sus adversidades y circunstancias una realidad”¹⁰¹⁴, y por ello algunos autores recurren a la ayuda de algún amigo: “Lo ayudé con la reedición de su libro al punto que llevé a cabo todo el trabajo y así aprendí por completo el proceso de publicación e impresión de libros”¹⁰¹⁵. Dicha tarea resulta tanto más compleja cuanto más antiguo es la obra, especialmente si es un texto muchas veces editado, como “una reedición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes que sus jefes querían sacar para la Feria del Libro” que obliga al empleado a encerrarse “en su despacho durante doce horas al día”¹⁰¹⁶.

2.2.2.17 Los nuevos formatos editoriales

[...] estaba leyendo uno de esos libros de bolsillo que me han salvado tantas noches en ese cubículo de flexo de gandula, aire acondicionado zumbón y fluorescentes titilantes¹⁰¹⁷.

En la lucha por no perder su posición en el mercado, las editoriales han de estar atentas a las nuevas formas de edición; en su momento, la aparición del barato *libro de bolsillo*, también llamado popularmente “bolsilibro”¹⁰¹⁸, supuso una revolución cuyo volumen de venta ha ido aumentando hasta convertirse hoy día en uno de los ejes fundamentales del sustento económico de las empresas de edición, pero que cuando se implantó en la cultura española hubo de superar las reservas de muchos, para los que los editores arriesgados argumentaban: “Inicialmente convivirá el libro normal y el de bolsillo, hasta que éste, por su propia lógica, se vaya imponiendo. Hay libros que con escasas ventas en edición normal se disparan en formato de bolsillo. En Francia hay doscientas colecciones de bolsillo que venden más de 100 millones de ejemplares al año”¹⁰¹⁹, si bien es cierto que, salvo reediciones de autores consagrados, la calidad de los textos publicados en este formato deja bastante que desear, siendo “la mayoría [...] best-sellers y títulos de moda, <<lo que se vende>>, en el sentido más peyorativo de la expresión”¹⁰²⁰.

El mismo debate está surgiendo ahora en torno al libro electrónico; las editoriales saben

¹⁰¹² MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (p.158)

¹⁰¹³ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (pp.77-78)

¹⁰¹⁴ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.88)

¹⁰¹⁵ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (pp.349-350)

¹⁰¹⁶ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.100)

¹⁰¹⁷ OTERO, Miqui (2010), *Hilo musical*, Barcelona: Alpha Decay (p.22)

¹⁰¹⁸ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.87)

¹⁰¹⁹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.85)

¹⁰²⁰ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.126-127)

que su avance “también será imparable”¹⁰²¹ y prefieren ir incorporando más textos a su catálogo electrónico, por lo que los autores consagrados han de adaptarse a los nuevos tiempos para no perder su posición central y escuchar los consejos de sus editores: “Es como leer en un libro de verdad, de papel, la pantalla es especial para la lectura. La luz no cambia la vista. Tiene un formato estándar, de dimensiones de bolsillo, pero es liviano. [...] Va a ser un éxito, está garantizado. [...] Somos conscientes de que habrá una etapa de transición que creemos será muy corta, en la que coexistirán en el tiempo ediciones digitales y de papel, pero el progreso, el futuro, es imparable”¹⁰²². Aunque los puristas (autores y lectores) renieguen de este formato por considerarlo frío e incómodo, los defensores del comportamiento sostenible lo reciben entusiasmados porque prevén que supondrá un freno “contra el despilfarro de bosques para fabricar papel [...] ¡Viva la informática, que no ocupa lugar, como el saber!”¹⁰²³.

2.2.3 La mediación de la prensa

Entre los agentes que intervienen en el proceso literario, la prensa ocupa actualmente un lugar preponderante; mientras las redes sociales, que en la actualidad sirven como instrumentos de difusión de las obras literarias tan o más importantes que los medios escritos, todavía no se han visto apenas tematizadas en las novelas del período estudiado, sí lo han sido los periódicos de tirada diaria y las revistas literarias de publicación semanal o mensual. Ellos sirven de difusión casi inmediata de la publicación de una obra literaria, a través de reseñas críticas, pero también se hacen eco de los actos promocionales que las editoriales organizan para darla a conocer. En general, cuando la prensa aparece en un texto literario, nos hablan de entrevistas a escritores, de reseñas críticas y de noticias relacionadas con un acto promocional. En pocas ocasiones, también se nos mencionan los programas televisivos que se han ocupado de la literatura:

Estábamos ya por el café, cuando empezó *Bouillon de culture*, el programa faro de la intelectualidad francesa. [...] El presentador de *Bouillon de Culture* es Bernard Pivot, el mismo que presentaba en los ochenta aquel legendario *Apostrophe*, antepasado ilustre del *Bouillon* de nuestros días. Bernard Pivot es un individuo canoso jovial y aguileño, con un rostro sumamente cultural. Viene vestido como un príncipe, con el grado exacto de cuadros y espiguillas, con el matiz justo de corbata oscura y reflexiva¹⁰²⁴.

2.2.3.1 Las entrevistas a escritores

Aunque no es el caso, te acuerdas de los sabihondos entrevistadores cuyas preguntas son más largas que las respuestas del entrevistado, para quien parece que constituye un honor el mero hecho de hablar con el reportero, que necesita muchas líneas para exhibir su petulancia paleta¹⁰²⁵.

Aunque normalmente la entrevista forma parte de las tareas de promoción vinculadas al lanzamiento editorial, hemos decidido analizarla aquí también desde el punto de vista del

¹⁰²¹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.171-172)

¹⁰²² CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.39-41)

¹⁰²³ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.56-57)

¹⁰²⁴ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (pp.189-190)

¹⁰²⁵ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.156)

entrevistador; éste ha de enfrentarse en ocasiones a autores ariscos con pocas ganas de ser interrogados “alegando que en sus libros había dado las mejores respuestas de que era capaz”¹⁰²⁶, o molestos ante la reiteración de las mismas preguntas (“¿Existe una literatura de mujeres? [...] ¿Qué prefieres ser, periodista o escritora?”¹⁰²⁷), aunque para otros esas preguntas son: “¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual? [...] ¿Adónde va la literatura?”¹⁰²⁸, para las cuales puede escoger inventar diferentes respuestas, y así “cada vez que me preguntan eso contesto algo distinto”¹⁰²⁹; aun así, todos ellos, presionados por sus editores, aceptan la entrevista pero intentan imponer sus condiciones: “ni periódicos, ni televisión, ni nada que pudiera involucrar la exposición de mi imagen”¹⁰³⁰.

El entrevistador experto en prensa escrita debe grabar cuanto diga el escritor para que éste sea el único responsable de sus palabras y poder rebatirle cuando afirme no haberse “reconocido en ellas”¹⁰³¹ con un contundente “[l]o tengo grabado”¹⁰³²; cuando el periodista no desea ser fiel al entrevistado se limita a tomar notas sueltas, sin grabar la conversación, para poder inventarse a su gusto la entrevista: “No importa qué digas, porque ellos interpretarán lo que les plazca y, lo que es peor, le darán a tu discurso la forma del de ellos”¹⁰³³, ya que, incluso en sus intervenciones en televisión, absolutamente fidedignas, el autor declarará no reconocerse: “Ése no soy yo; yo no sonrío tanto ni tengo tanta cara de tonto, ni mi voz es así. Puede que así la oigan los demás, puede que así me vean los demás, pero yo me veo y me oigo de otra manera”¹⁰³⁴.

En los medios de comunicación actuales, a veces se requiere del escritor una entrevista en forma de respuestas rápidas, que impiden la articulación de un discurso; aunque lo deteste, es la ocasión perfecta para mostrarse ingenioso¹⁰³⁵. En otras, cuando los periodistas pretenden convertirse en auténticos protagonistas del evento y “te preguntan cosas de las que no les interesa la respuesta”¹⁰³⁶, el autor ha de limitarse a responder frases cortas y tópicas para que las intervenciones del otro luzcan más, especialmente si ha detectado “que desea ser ella la entrevistada en el futuro”¹⁰³⁷.

Los autores noveles, lejos de considerarlas un engorro, sueñan con recibir la llamada de un periodista y, mientras ésta no llega, van ensayando lo que les dirían si fuesen entrevistados, “uno de los deportes favoritos de los aspirantes que sueñan con el reconocimiento”¹⁰³⁸, preparando ingeniosas respuestas sobre las motivaciones de su vocación literaria¹⁰³⁹, o sobre la

¹⁰²⁶ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (pp.18-19)

¹⁰²⁷ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.169)

¹⁰²⁸ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.77)

¹⁰²⁹ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (pp.109-111)

¹⁰³⁰ ENRIGUE, Álvaro (2005), “Superación personal”, en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.21)

¹⁰³¹ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.229)

¹⁰³² CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.150)

¹⁰³³ SANTOS, Care (2009), “Confesión” en *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.42-43)

¹⁰³⁴ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.120)

¹⁰³⁵ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.122)

¹⁰³⁶ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (pp.18-19)

¹⁰³⁷ PASTOR, Javier (2009), *Mate jaque*, Barcelona: Mondadori (p.20)

¹⁰³⁸ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.84)

¹⁰³⁹ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.55)

lectura del *Quijote*¹⁰⁴⁰, reproduciéndose en varias de las novelas estudiadas las intervenciones de las dos partes, mostrando tanto a entrevistadores sagaces con “preguntas abisales”¹⁰⁴¹: “Perdone que me haya extendido tanto en la pregunta, pero es que estoy haciendo mi tesis doctoral sobre este tema y me interesa su opinión”¹⁰⁴², como a autores pedantes con respuestas poco improvisadas: “Las narraciones lineales constituyen una candorosa monstruosidad elevada a la categoría de precepto literario [...]. Por otro lado, contra la prosa de la aventura, yo predico la aventura de la prosa”¹⁰⁴³.

El manual del buen entrevistador menciona que éste, si quiere disponer de la amabilidad del autor, ha de demostrar haber leído su trabajo y, si no lo ha hecho, de ser capaz de disimularlo, bien sea llevándose un compañero para arrojárselo (“Vamos juntos y, si uno no sabe qué preguntar, salta el otro para ayudarlo, ¿te parece mejor así?”¹⁰⁴⁴), o bien sustituyéndola “por la lectura de otra entrevista, un artículo y el resumen de la contraportada”¹⁰⁴⁵. En todo caso, si no ha leído la novela, y pretende aprovechar la entrevista para ningunear su talento intentando mostrar el suyo, ha de ser muy hábil para que el escritor no se enoje y abandone la conversación: “Javier Cercas, sin decir palabra, se puso en pie y se dirigió hacia la puerta de salida, ante un boquiabierto Germán que no daba crédito a lo que sus ojos le mostraban”¹⁰⁴⁶; idéntica reacción puede obtener de un autor si insiste en indagar sobre cuestiones personales cuando éste le ha pedido “que se limite a preguntarme sobre mi literatura. No le he concedido esta entrevista para hablar de mi vida privada”¹⁰⁴⁷. No obstante, si reconoce abiertamente que no ha leído el libro, y el autor tiene la suficiente paciencia, puede aceptar su invitación (“Ahí tienes un sofá muy cómodo [...] donde puedes instalarte a leer. Cuando termines, charlaremos de lo que quieras”¹⁰⁴⁸) para poder afrontar la entrevista con garantías.

El improvisado periodista poco experto en la materia acude nervioso a la cita con el autor consagrado, máxime si lo admira y pretende que lo considere de igual a igual, y ese nerviosismo provoca que la conversación no fluya ágilmente y que aumente “la sensación de haber quedado como un tonto delante de alguien a quien admiro mucho”¹⁰⁴⁹; sin embargo, cuando la entrevista se concierta sin límite de tiempo y sin grandes pretensiones en un lugar agradable, puede dar lugar a una larga conversación beneficiosa para las dos partes: “habías estado entrevistando a Luis Goytisolo. Pasaste muchas horas en su casa. Bebisteis y hablasteis”¹⁰⁵⁰.

Alejadas del momento inmediato a la publicación de una obra, las demandas de

¹⁰⁴⁰ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.91-92)

¹⁰⁴¹ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (pp.34-35)

¹⁰⁴² VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.88-89)

¹⁰⁴³ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.305)

¹⁰⁴⁴ CORBACHO, Luis (2006), *Mi amado Mr. B*, Barcelona/Madrid: Egales (pp.10-11)

¹⁰⁴⁵ POSADAS, Gervasio (2007), *El secreto del gazpacho*, Madrid: Siruela (pp.149-150)

¹⁰⁴⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.123)

¹⁰⁴⁷ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (p.219)

¹⁰⁴⁸ SANTOS, Care (2009), *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma (p.47)

¹⁰⁴⁹ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (pp.40-42)

¹⁰⁵⁰ ROMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (p.50)

entrevistas sorprenden por infrecuentes a los escritores más veteranos. Ante ellas, el autor puede optar por rechazarla, debiendo el periodista intentar convencerlo: “No será perjudicial para usted concederme esa entrevista [...] [p]orque a usted no le hacen ninguna desde hace mucho tiempo y, aunque sea ya un pobre derrotado y olvidado, siempre puede animarle psíquicamente ver que todavía queda una periodista cultural que se acuerde de usted”¹⁰⁵¹, o bien por aceptar “sólo cinco minutos, por favor” con una joven periodista pensando que “el mundo se había vuelto mezquino y pequeño desde que cierta gente exprimía el valor de los segundos para convertir el tiempo en un ritmo económico, angustioso y rentable”, así que “sonrió y accedió al interrogatorio”¹⁰⁵².

2.2.3.2 Las revistas literarias

Lo que le parecía inaceptable era esa manía de meter por narices una ilustración, propia de los suplementos literarios. ¡Qué torpes! ¡Como si estuviéramos aún en el siglo XIX, antes de que se inventara la fotografía! ¿Qué aportaba aquella infame ilustración al relato de Elsa? ¿Pretenderían hacerlo más atractivo, ganar lectores al aproximarlo a un cómic, a un manga? Una presunta relación complementaria entre ilustración y texto que no podía ser más desafortunada¹⁰⁵³.

Las revistas literarias son aquellas publicaciones que acogen reportajes, entrevistas o reseñas sobre obras literarias, pero que dan cabida también a textos no literarios de escritores, como artículos de opinión “con los que, mensualmente, colaboro en la revista”¹⁰⁵⁴ o reseñas críticas de obras que otorgan agradables sorpresas, “[e]stoy en deuda con el día en que [...] abrí *La chica del pelo raro* para hacer una reseña”¹⁰⁵⁵. La revista puede ser independiente, como publicación periódica mensual (“una revista de libros a la que está suscrita que se llama *Qué leer*”¹⁰⁵⁶, o *Letras Libres*¹⁰⁵⁷), o bien puede ser considerada un suplemento cultural añadido a otra publicación diaria preexistente, normalmente de periodicidad semanal: *Babelia*, de *El País*¹⁰⁵⁸, o *El Cultural*, de *El Mundo*¹⁰⁵⁹,...

Para comprobar la repercusión de la publicación de un autor, resulta muy esclarecedor analizar las revistas literarias para ver si incluyen reseñas de la misma; así, un autor recién publicado “se compraba todas las revistas literarias y culturales, y esperaba con el alma en vilo la aparición de los suplementos de libros”¹⁰⁶⁰. Además, especialmente en el mundo anglosajón, las revistas sirven también para dar a conocer o consagrar nuevos nombres de la creación literaria, apostándose en ese caso por la publicación de narraciones breves, en lugar de fragmentos de novelas: “los relatos van saliendo [...] aunque, por ahora, [...] sólo me

¹⁰⁵¹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.305)

¹⁰⁵² WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de visperas*, Barcelona: Edhasa (pp.16-17)

¹⁰⁵³ GOYTISOLO, Luis (2006), *Oído atento a los pájaros*, Madrid: Alfaguara (p.86)

¹⁰⁵⁴ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.263)

¹⁰⁵⁵ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.103)

¹⁰⁵⁶ ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (p.139-140)

¹⁰⁵⁷ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.150)

¹⁰⁵⁸ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.77)

¹⁰⁵⁹ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.126)

¹⁰⁶⁰ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.198)

publican en *The Smart Set*, la revista dirigida por Henry Louis Mencken¹⁰⁶¹; tal es así que las revistas funcionan en ocasiones como editoriales que dan su primera oportunidad a determinados y escogidos autores, viéndose obligados a rechazar a muchísimos de ellos: “Envié el texto de TP a un total de 14 publicaciones. 10 no se molestaron en contestarme ni en devolverme el original, las otras cuatro eran notas de rechazo”¹⁰⁶².

En nuestro catálogo, las motivaciones para fundar una publicación literaria suelen ser las mismas, epatar y dar voz a los jóvenes creadores, y para ello “daríamos a la luz poemas y escritos que cambiaran la faz a las letras de la isla”¹⁰⁶³, o ir en contra del poder establecido, tanto cultural como político (“no coincidían ni con el populismo ni con la orientación extranjerizante de Victoria”¹⁰⁶⁴). Una vez decidido el título de la revista, queda marcar los principios por los que se va a regir el comité de redacción, escuchándose propuestas de toda índole: “La revista no ha de ser dispersa [...]. No ha de ser frívola: ni horóscopos, ni homenajes, ni notas sociales. Tampoco ha de publicar versos. Y sobre todo, no ha de ser objetiva: debemos lanzar una propuesta cultural sesgada, de parte, dirigida a golpear el corazón mismo de esta sociedad podrida”¹⁰⁶⁵; y, a continuación, escoger el diseño de la publicación para que la ayude a distinguirse de lo ya existente, dándonos cuenta de que, aunque se ha ido cuidando el diseño para convertir la revista en un objeto atractivo para el lector, se sigue manteniendo la costumbre de acompañar el texto literario con algún tipo de ilustración que lo amenice, lo cual enerva a algunos escritores: “esa manía de meter por narices una ilustración, propia de los suplementos literarios [...] Una presunta relación complementaria entre ilustración y texto que no podía ser más desafortunada”¹⁰⁶⁶.

Pese al empuje inicial, pocas publicaciones sobreviven a la progresiva pérdida de ilusión y al aumento constante de dificultades económicas; disgustados por estos problemas que van cerrando otras publicaciones, algunos redactores tienen “la ocurrencia [...] de crear [...] una revista secreta por correspondencia, para uso propio, gratuita y sin ningún afán lucrativo”¹⁰⁶⁷, por y para amantes de la cultura; a veces es tan grande el impulso de crear la revista que les impide contemplar todas las necesidades de la misma: edición, contenidos, promoción y, sobre todo, distribución, viéndose a veces obligados a enviarla por correo a los posibles interesados¹⁰⁶⁸.

Las propias casas editoriales mantienen revistas periódicas donde dan cuenta de los eventos y publicaciones relacionadas con la empresa, incluyendo además reseñas de las obras, a veces escritas por el propio autor:

-Pues mira [...] ¿por qué no publicamos una crítica en la revista de la editorial?

¹⁰⁶¹ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.117)

¹⁰⁶² LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (p.360)

¹⁰⁶³ PADURA, Leonardo (2002), *La novela de mi vida*, Barcelona: Tusquets (p.48)

¹⁰⁶⁴ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.50)

¹⁰⁶⁵ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.72-73)

¹⁰⁶⁶ GOYTISOLO, Luis (2006), *Oído atento a los pájaros*, Madrid: Alfaguara (p.86)

¹⁰⁶⁷ TIZÓN, Eloy (2006), Barcelona: Anagrama (pp.138-139)

¹⁰⁶⁸ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (pp.316-317)

- Claro, [...] es tu editorial y tu revista, será una buena crítica, ¿eh?
 -Sí, escríbela y mándamela.
 -¿Quieres que la escriba yo?
 -Sí, hazte una buena crítica y ponte algún seudónimo bonito, ¿vale?¹⁰⁶⁹.

Sin embargo, alejadas de un panorama contemporáneo y coyuntural, sobreviven ciertas publicaciones que persiguen fomentar la investigación y reflexión literarias de una forma más profunda, y por ello dan cuenta de textos y autores con prestigio cultural no próximos en el tiempo (como la “*Nouvelle Revue Française*”, para la que un personaje ha de escribir “algo [...] sobre el *Borges* de Bioy”¹⁰⁷⁰), algunos de los cuales merecen un número monográfico dentro de una revista, como “el número 46 de la revista *Estudios Literarios*, de Berlín, un monográfico dedicado a la obra de Archimboldi”¹⁰⁷¹.

2.2.4 La traducción

De todas formas, los más son los que buscan la mejor traducción. Los que se vanaglorian de sus excelentes traducciones. ¡Gilipollas! La traducción lleva implícito ese no poder ser traducido.
 [...]

Cuando realizo traducciones para algunos editores, siempre me preguntan desde qué escuela trabajo. Les digo que desde la escuela del cuartucho propio. ¿Cuál es esa escuela?, me dicen. Bueno, uno se levanta, toma desayuno, se desnuda, se va a la ducha, canta una canción melancólica, se seca y comienza a traducir¹⁰⁷².

La traducción supone una mediación imprescindible para que los lectores puedan disfrutar de obras escritas en lenguas que no dominan. Aun siendo obras de ficción no ensayísticas, dos novelas nos sirven para conocer y comprender las claves que presiden este oficio desde el punto de vista de los que lo ejercen.

Una de ellas no debería formar parte de este trabajo puesto que su primera edición data del año 1999; sin embargo, la incluimos en este apartado por la luz que le aporta. Se trata de *La traducción*, de Pablo de Santis, autor de otros relatos metaliterarios, quien nos cuenta que, aunque es un oficio donde apenas hay trato entre los traductores¹⁰⁷³, éstos sí se relacionan con otros empleados de la empresa editorial: “Le habían encargado la misión de llamarme todos los días para reclamarme por una traducción que tenía que entregar. [...] En la editorial creían en mí, pero Elena, que era nueva, sospechaba que la traducción no existía, que yo estaba mintiendo y no había escrito una sola línea. Eso creó una tensión entre nosotros que terminó en matrimonio”¹⁰⁷⁴, y nos confiesa que un traductor hábil puede llegar a inventarse la

¹⁰⁶⁹ RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.256)

¹⁰⁷⁰ REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona: Anagrama (p.127)

¹⁰⁷¹ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.25)

¹⁰⁷² APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.84)

¹⁰⁷³ DE SANTIS, Pablo (1999), *La traducción*, Barcelona: Destino (p.13)

¹⁰⁷⁴ *Ibid.* (p.35)

traducción conociendo la portada de la edición original sin haber leído el texto¹⁰⁷⁵.

En la otra novela, *No se hable más*, de Mariano Antolín Rato, se nos dan otras claves de este mundo: para el narrador, el gremio de los traductores supone el escalafón más bajo del mundo intelectual, “mal pagados, ignorados, abandonados a sí mismos”, y su baja estima deriva de “una especie de invisibilidad, tanto social como cultural”¹⁰⁷⁶, por lo que del traductor, que está invitado a los actos promocionales relacionados con el mundo editorial, no se espera que participe ni que sea protagonista de ellos¹⁰⁷⁷, todo lo cual lleva a que ciertos autores, avergonzados de ejercer su labor intermediaria en lugar de triunfar como creadores, prefieran utilizar un seudónimo¹⁰⁷⁸.

En cuanto a las técnicas que emplean, se dice que el buen traductor ha de desaparecer de la comunicación entre el autor original y el lector, trasladando lo que dice el primero con un “lenguaje accesible, cálido y contemporáneo”¹⁰⁷⁹; en ocasiones, su vanidad puede hacerle creer necesario incluir un prólogo o un epílogo donde explicar las dificultades de la traducción o valorar “un par de versiones que se habían publicado antes”¹⁰⁸⁰, pero ha de superar esas ansias y permanecer en un discreto segundo plano sin voz propia. Al igual que para la escritura creativa, también existen talleres donde se imparte la experiencia traductora, si bien el instructor tiene la sensación de que sus alumnos, en lugar de buscar la explicación práctica basada en la experiencia personal, “[c]reían que tomando apuntes [...] se convertirían en unos miembros cualificados de una de las castas más explotadas de esta época”¹⁰⁸¹.

Las negociaciones con el editor son tan duras como las del propio autor original, y deben quedar por escrito para evitar malentendidos: “El **TRADUCTOR** responde ante el **EDITOR** de la autoría y originalidad de su obra [...] y no contraerá compromisos o gravámenes de ninguna especie que atenten contra los derechos que al **EDITOR** o a terceros correspondan”¹⁰⁸²; pese a lo firmado, algunos traductores “hasta arriba de trabajo” pueden subcontratar a un negro para que les haga el trabajo “que oficialmente aparecería como traducción suya”¹⁰⁸³.

Como no les corresponde a ellos la función de juzgar literariamente una obra, los traductores consideran beneficiosa la existencia de *best sellers* ya que, a la facilidad de un estilo simple representado por construcciones sintácticas sencillas, se suma la posibilidad de múltiples reediciones¹⁰⁸⁴; pese a ello, han visto cómo se ha constituido un Premio Nacional que valora las excelencias de su oficio y logra que los traductores se sientan parte importante

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* (pp.36-37)

¹⁰⁷⁶ ANTOLÍN RATO, Mariano (2005), *No se hable más*, Madrid: Alianza (p.97)

¹⁰⁷⁷ *Ibid.* (p.20)

¹⁰⁷⁸ *Ibid.* (p.18)

¹⁰⁷⁹ *Ibid.* (p.150)

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* (p.94)

¹⁰⁸¹ *Ibid.* (pp.96-97)

¹⁰⁸² *Ibid.* (pp.100-101)

¹⁰⁸³ *Ibid.* (p.101)

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* (pp.295-296)

de la creación literaria¹⁰⁸⁵.

En cuanto al aspecto económico, alguien comenta que “[t]raducir literatura da una miseria, aunque algo más que escribirla”¹⁰⁸⁶ y, de hecho, se puede vivir sólo de las traducciones, si se es suficientemente austero; para que eso suceda, como generalmente los traductores cobran por página traducida (“El editor Lara le pagaba ocho pesetas por página”), han de hacerlo muy rápido, asegurando algunos que “no le duraba una página más de veinte minutos”¹⁰⁸⁷, y van calculando el plazo de entrega según el ritmo diario que lleven, “[s]ólo tendré que traducir menos de diez páginas al día, cinco días para acabar”¹⁰⁸⁸.

Las editoriales, como ahorran tanto en los salarios a los traductores, y no son excesivamente honestos a la hora de justificar ingresos por subvenciones, ven más rentable “traducir en vez de leer originales”¹⁰⁸⁹; y aunque ha habido editoriales que han bajado el precio convenido, llegando a ofrecer “siete euros por página traducida”¹⁰⁹⁰, al menos, desde hace algún tiempo, el traductor ha logrado consolidar su situación laboral con el reconocimiento de ciertos derechos, llegando a cobrar “un cero setenta y cinco por ciento de derechos de autor sobre el precio de venta al público” de cada ejemplar¹⁰⁹¹.

Una variante de la labor de traducción es la de revisar traducciones antiguas de cara a una posible reedición, empleando la experiencia adquirida para aseverar que “las traducciones son malas, muy malas”, puesto que, aunque el traductor evita hacer juicios morales “porque hace quince años así traducía yo”¹⁰⁹², se descubre “que todas ellas, y no sólo la que había leído de niño, omitían algo: descripciones, diálogos e incluso personajes secundarios¹⁰⁹³”; en raras ocasiones, hay quien rehace o revisa traducciones por puro placer o aburrimiento, sin presentar queja alguna contra una anterior traducción, sino que “[n]ecesitaba algo que le ocupara su vida y que la hiciera sentirse ahogada, escasa y no sobrada de tiempo”¹⁰⁹⁴ o bien revisar “[t]raducciones de poesía que no le parecían acertadas y que le irritaban”¹⁰⁹⁵.

Y en lo que respecta al proceso de trabajo de una traducción, aunque lo recomendable es leer el libro en su totalidad antes de empezar a traducir, los hay que prefieren ir simultaneando ambas tareas, empezando “a escribir la versión castellana sin una idea general del contenido”¹⁰⁹⁶; también los hay que realizan las traducciones partiendo de una preexistente en otro idioma, normalmente por desconocer la lengua original, confesando que “hago falsas traducciones del inglés al catalán sin leer la versión original y aprovechando la anterior

¹⁰⁸⁵ *Ibid.* (p.299)

¹⁰⁸⁶ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.196)

¹⁰⁸⁷ NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (p.34)

¹⁰⁸⁸ NAVARRO, Justo (2007), *Finalmusik*, Barcelona: Anagrama (p.45)

¹⁰⁸⁹ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (p.122)

¹⁰⁹⁰ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (p.329)

¹⁰⁹¹ NAVARRO, Justo (2007), *Finalmusik*, Barcelona: Anagrama (p.108)

¹⁰⁹² NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (p.59)

¹⁰⁹³ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.139)

¹⁰⁹⁴ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.123)

¹⁰⁹⁵ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alféguara (p.41)

¹⁰⁹⁶ RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005), *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori (p.25)

traducción española¹⁰⁹⁷, lo cual era únicamente aceptado en una época en la que resultaba difícil encontrar expertos conocedores de lenguas distantes como el ruso; aun así, hay quien prefiere leer autores en otros idiomas diferentes al español por considerar que “[e]n España la traducción está a la altura del betún” y que “sus traductores no han sabido comprenderlo¹⁰⁹⁸”. Para la literatura japonesa, al no haber traductores directos del japonés al español, se llegan a aceptar complicadas piruetas como la de “Bertoldino [...], el introductor en España de un exquisito escritor japonés apreciado en el mundo entero. Él lo traducía del inglés, pero colocaba su traducción bajo la atenta mirada de una amiga peruana hija de japonés y nativa que dominaba ambos idiomas, español y japonés, a la perfección¹⁰⁹⁹”.

También se nos informa del tipo de relación que une al autor original con sus traducciones: a veces pretende supervisar y corregir la traducción, habiendo adquirido “la manía de controlar las traducciones a los idiomas que entiendo¹¹⁰⁰”, o bien entabla una relación personal con quien se encarga de hacerla, sea al brasileño (“Paulo es un genio, buenísimo traductor pero también uno de esos trasnochadores irredentos con los que es imposible acabar temprano¹¹⁰¹”), o al griego (“acaba de aparecer en Grecia tu novela *El invierno que viene*. Ha quedado preciosa. Hace unas semanas te la mandé a Madrid y no me contestaste¹¹⁰²”).

Excepcionalmente, encontramos lectores muy motivados que se lanzan a traducir porque consideran que es necesario que exista en su idioma esa obra, aunque nadie se muestre interesado por ella; los ejemplos van del lector que ha disfrutado mucho de un texto escrito en un idioma que domina, y que admira a la autora (“¿Sabes? La estoy traduciendo –dijo de repente Klaus sin que viniera a cuento. No quería decírtelo hasta que estuviese terminada, pero me he traicionado¹¹⁰³”), o el erudito especialista en un autor concreto (“Pelletier empezó a traducirlo básicamente porque le gustaba, [...] aunque también pensó que podía presentar esa traducción, precedida por un estudio sobre la obra archimboldiana, como tesis¹¹⁰⁴”), al documento sociológico del “poeta gitano [...] que aseguraba haber traducido al caló las obras completas de García Lorca¹¹⁰⁵”.

¹⁰⁹⁷ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.35)

¹⁰⁹⁸ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.124)

¹⁰⁹⁹ GUEL BENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.484)

¹¹⁰⁰ SILVA, Lorenzo (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona: Destino (p.331)

¹¹⁰¹ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.270)

¹¹⁰² GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (pp.327-328)

¹¹⁰³ RIERA, Carme (2008), *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.207)

¹¹⁰⁴ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.16)

¹¹⁰⁵ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (p.509)

2.3 EL CONTEXTO

El apartado del contexto es al mismo tiempo el más amplio y el menos concreto de todos los que presentamos en nuestro diseño del componente metaliterario del período estudiado. Por una parte, aquí incluimos todo lo que tiene que ver con el propio fenómeno literario, entendido como un acto comunicativo entre un autor y un receptor, y las similitudes y diferencias que guarda con respecto a otros textos narrativos (el periodismo, especialmente), pero también con respecto a la poesía o el teatro; se intenta ver qué elementos del presente o el pasado de la historia de la literatura se han visto incluidos en las tramas narrativas, y se ve cómo el propio momento artístico en que la mayoría de las obras ha sido creada, la posmodernidad, es objeto de estudio en las propias obras. Aprovechando dicha observación, repasaremos en este apartado los recursos que se han considerado representativos del período posmoderno ejemplificándolos con textos del propio catálogo, deteniéndonos en uno de los más recurrentes, como es el juego entre la realidad y la ficción.

Del mismo modo, intentamos ver cuáles son las posibles motivaciones del autor a la hora de crear un texto literario, si existen diferentes tipos de escritor, y cuál es la relación que existe entre los diferentes escritores, y todo ello, una vez más, sirviéndonos únicamente de lo que los propios escritores han plasmado en sus obras.

2.3.1 El fenómeno literario

Ya lo dijo Horacio muy bien al principio: literatura no, por favor. Vida. Claro que para mí la literatura no suplanta a la vida: es la vida. La literatura escribe el primer argumento y la vida ejercita múltiples variantes de esa idea original¹¹⁰⁶.

Los teóricos de la literatura han venido analizando el fenómeno literario desde múltiples puntos de vista; sin embargo, los escritores registrados en nuestro catálogo quieren quitarle grandilocuencia, dado que para algunos de ellos en realidad se trata simplemente de un emisor y un receptor, situado cada uno de ellos dentro de su cotidianidad más desmitificadora: “Esto es el *fenómeno literario*. Tipos cansados [...] que escriben en pijama. [...] Hombres que se descalzan para leer más cómodos”¹¹⁰⁷. Para otros escritores, no se trata sólo de un diálogo entre un autor y un lector, sino que “[t]odo libro [...] es un diálogo con otros libros. Todo autor se sienta a la mesa de otros autores y conversa con ellos” por lo que, intertextualmente, cada libro guarda relación con los que se han escrito, se están escribiendo y se escribirán¹¹⁰⁸.

Por otro lado, hay quien piensa que la literatura “es escribir para escritores”¹¹⁰⁹ más que para un lector indeterminado, mientras que algunos personajes inciden en la literatura como negocio que pervierte la pura comunicación autor-lector que veíamos antes: “Uno escribe un libro; otro lo vende; otro lo compra”¹¹¹⁰; desde un punto de vista más teórico, hay quien recalca el carácter ficticio de la literatura tildándola de “una inmensa mentira que parece

¹¹⁰⁶ PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2002), *Nembrot*, Barcelona: DVD (p.277)

¹¹⁰⁷ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (p.47)

¹¹⁰⁸ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.191)

¹¹⁰⁹ FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica (p.24)

¹¹¹⁰ SOMOZA, José Carlos (2000), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.225)

verdad”¹¹¹¹, por lo que le puede dar un giro más y acabar definiéndola como “un montón de mentiras bonitas para soportar las verdades”¹¹¹².

Apuntando una nueva variante de la literatura vista como un espejo ya empleada por Stendhal, recuperada por Valle-Inclán y por los seguidores del realismo sucio, y anticipando el tema de la literatura autoficcional del que hablaremos más adelante, Juan Gracia Armendáriz dice en *Diario del hombre pálido* que la literatura no es sino un espejo que “refleja a los otros a través del rostro impávido y presumiblemente neurótico del autor”¹¹¹³.

Ray Loriga, en *Sombrero y Mississippi*, aporta nuevas definiciones o parámetros que tener en cuenta a la hora de considerar la literatura; para ello se basa en su experiencia como escritor, aduciendo que “habría que separar aquellas reflexiones construidas alrededor, es decir por otros, [...] y aquellas propias, las que su relación con la escritura le dicta”¹¹¹⁴. En otro momento reflexiona sobre los intereses que mueven al escritor, afirmando que “[e]scribir no es conocer el mundo sino conocer lo que aún no se conoce del mundo”¹¹¹⁵, y concluyendo que, al crear, “el escritor se pregunta por el qué de cada qué. Por el cómo del cuándo, por el futuro del cómo”¹¹¹⁶.

2.3.1.1 Literatura y periodismo

Era el típico, el omnipresente periodista con vocación literaria, una figura no por clásica difícil de encontrar, antes al contrario, todos los que conocía habían escrito, estaban escribiendo o escribirían una novela¹¹¹⁷.

Ser periodista entonces es *tan* parecido a ser escritor; porque las crónicas obligan a realizar el mismo esfuerzo que demanda una novela: la realidad también debe ser conjurada por lectores que nunca conocerán el gran mundo, que jamás verán monumentos tan famosos o grandes hombres, que difícilmente saldrán alguna vez de los pueblos donde nacieron¹¹¹⁸.

Como dice Luis Goytisolo en *Diario de 360º*, hasta el siglo XX ambas corrientes “eran dos formas de expresión complementarias”, ya que gran parte de la prosa literaria se publicaba en la prensa; sin embargo, hoy en día “quien practique ambos géneros puede llegar a ser un gran periodista y un novelista de éxito; difícilmente un gran novelista”¹¹¹⁹, puesto que “[s]er periodista, incluso buen periodista, no quiere decir que se tengan facultades para escribir novelas”¹¹²⁰; a una conclusión diferente llega uno de los personajes de *Soldados de*

¹¹¹¹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.179)

¹¹¹² RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.101)

¹¹¹³ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (pp.37-38)

¹¹¹⁴ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (pp.16-17)

¹¹¹⁵ *Ibid.* (p.60)

¹¹¹⁶ *Ibid.* (p.104)

¹¹¹⁷ TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.62)

¹¹¹⁸ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (p.68)

¹¹¹⁹ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.239)

¹¹²⁰ MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (p.120)

Salamina, afirmando taxativamente que “[u]n buen periodista es siempre un buen escritor, pero un buen escritor casi nunca es un buen periodista”¹¹²¹.

Rosa Montero aprovecha la redacción de *La loca de la casa* para explicar pormenorizadamente su posición, harta de que le pregunten qué disciplina prefiere: habiendo muchos apartados dentro del periodismo, el que ella practica es un género literario como cualquier otro; por tanto ella se considera “una escritora que cultiva la ficción, el ensayo y el periodismo”¹¹²², como han hecho muchos otros escritores. Aceptando esta premisa, la única diferencia entre ambos mundos es que, a diferencia del novelista, el periodista trabaja con “materiales reales”, lo cual le otorga una “conciencia de la legitimidad”¹¹²³. Siguiendo dicha argumentación, hay quien considera que, aun habiendo trabajado mucho “en prensa, en televisión y en radio”, no se considera en absoluto “periodista, sino escritor a secas”¹¹²⁴.

Analizando los textos de este período, aprendemos que, entre periodistas, “un compañero que deja el periodismo para pasarse a la novela no deja de ser poco menos que un traidor”¹¹²⁵, y por ello todos pretenden “compaginar el periodismo con la literatura”¹¹²⁶; para el resto de la gente, el periodismo es una traba, “una mala pasión”¹¹²⁷ que impide al auténtico escritor expresar el talento que quienes lo conocen le presuponen: “Eres tan sensible, tan observador, estás tan atento a los detalles...”¹¹²⁸.

Como vimos antes para las revistas literarias, también la prensa de información general sirve como plataforma para que los escritores opinen sobre diferentes asuntos, literarios o no, en “una de esas columnas típicas de la prensa española de un escritorillo sin nada que contar”¹¹²⁹, que desde el punto de vista del autor entendemos como un ejercicio de disciplina en el que él tiene claro “no utilizar ese espacio para hacer literatura”¹¹³⁰.

2.3.1.2 La literatura femenina

En un mundo en el que para tirar por tierra a un autor se dice que escribe como una mujer, y donde se suele desprestigiar a las escritoras acusándolas de hacer una literatura dirigida a sus congéneres -supuestamente incapaces mentales-, que te atribuyan un pene constituye todo un lujo¹¹³¹.

Hastadas de ser interrogadas sobre ella (“¿Qué piensas de la literatura femenina?”¹¹³²), son normalmente las escritoras quienes hablan sobre esta etiqueta, según ellas comercial, poco realista y no deseada. Sí reconocen que, en un momento dado, a las mujeres les resultaba

¹¹²¹ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.151)

¹¹²² MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.178-179)

¹¹²³ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.217)

¹¹²⁴ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.89)

¹¹²⁵ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.18)

¹¹²⁶ LLAMAZARES, Julio (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid: Alfaguara (p.145)

¹¹²⁷ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (pp.204-205)

¹¹²⁸ CORBACHO, Luis (2006), *Mi amado Mr. B*, Barcelona/Madrid: Egales (p.187)

¹¹²⁹ ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (p.174)

¹¹³⁰ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.245)

¹¹³¹ MUÑOZ DE LA TORRE, Ana (2007), *Ella y la orgía perpetua*, Madrid: Gens Ediciones (pos.1521)

¹¹³² SANTOS, Care (2009), “Confesión” en *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.48-49)

complicado publicar e incluso escribir¹¹³³, y por ello “las pioneras debieron superar coyunturas de rechazo y una agobiante soledad”¹¹³⁴, teniendo que reivindicar que “siempre ha habido mujeres que han escrito”¹¹³⁵ porque era algo que no se les suponía (“Las mujeres no escriben libros”¹¹³⁶), pero niegan que su objetivo sea convertirse en “una escritorcita del montón, de mi tiempo y mi país [...], ni siquiera una escritora”¹¹³⁷ que pretenda “escribir sobre las mujeres”¹¹³⁸.

Rechazan además la confusión que a menudo realiza la crítica especializada, cuyos agentes “muestran una inquietante tendencia a confundir la vida de la escritora con su obra” y la poca representación que las escritoras tienen en los órganos de poder cultural, “en las academias o en las enciclopedias”¹¹³⁹; y consideran que, aun cuando alcanzan logros importantes de ventas, reconocimiento internacional, prestigio y premios (“he pronunciado conferencias junto a Octavio Paz, he usado el mismo micrófono que Umberto Eco, [...] una columna fija en un periódico nacional, una casa que pago con mi dinero, [...] crédito profesional entre mis colegas, el respeto de los maestros”¹¹⁴⁰), se les sitúa en una situación inferior a la de sus colegas masculinos.

Por el contrario, quienes utilizan la etiqueta “literatura femenina” de forma peyorativa argumentan que el principal defecto de “autoras como Almudena Grandes, Rosa Montero, Isabel Allende, Carmen Boullosa, Marcela Serrano, Laura Esquivel o Soledad Puértolas” es el de “anteponer su condición de mujer a su condición de escritora”, por lo que acaban impregnando su prosa “de una insoportable moralina cursi”¹¹⁴¹, y así hay escritores que reniegan de “la literatura de mujeres, ese subgénero débil y tibio en que el lloriqueo es elevado a sus más altas cimas por individuos débiles y complacientes.”¹¹⁴²

2.3.1.3 La literatura infanto-juvenil

Me habían atrapado en su juego intrigante, con sus descubrimientos propios de una novela juvenil, de esas que a todas las editoriales les ha dado ahora por publicar y a todos los lectores por comprar y, lo que es aún peor, por leer como si fuera el mejor narcótico inventado para huir de este mundo¹¹⁴³.

Otra etiqueta peyorativa es la de la "literatura juvenil", o para jóvenes. Se lo considera un

¹¹³³ “[...] había conocido a muchas mujeres escritoras, pero ninguna que tuviese un lugar propio para escribir. Todas tenían que hacerlo en bancos de los parques, o medio escondidas en su dormitorio, o en un descanso del trabajo, o en el mejor de los casos bajo la lámpara del comedor, vigiladas, por un marido paciente. [...] Pero ninguna, por supuesto, tenía un lugar propio para escribir con calma” GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2002), *El adoquín azul*, Barcelona: Zeta (pp.21-22)

¹¹³⁴ MARTÍNEZ, Gabi (2004), *Ático*, Barcelona: Destino (p.163)

¹¹³⁵ NAVARRO, Julia (2010), *Dime quién soy*, Barcelona: Plaza & Janés (p.41)

¹¹³⁶ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (pp.30-31)

¹¹³⁷ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (p.62)

¹¹³⁸ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.170-171)

¹¹³⁹ *Ibid.* (p.173)

¹¹⁴⁰ CASTRO, Luisa (2006), *La segunda mujer*, Barcelona: Seix Barral (pp.124-125)

¹¹⁴¹ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “El Club del Expurgo” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.91-92)

¹¹⁴² RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.15)

¹¹⁴³ FERRÉ, Juan Francisco (2009), *Providence*, Barcelona: Anagrama (p.117)

estatus iniciático que ha de derivar necesariamente en una "literatura para adultos" para que el autor pueda demostrar su valía; de no suceder de ese modo, el escritor seguirá siendo considerado un mediocre, puesto que en este tipo de libros abundan las imperfecciones, y los autores, "al releer la novela"¹¹⁴⁴, pueden acabar renegando de ellos. Como nos explica de nuevo Luis Goytisolo, la distinción entre "literatura para jóvenes" y "literatura para adultos" se produce en el siglo XX, cuando se considera necesario acentuar la formación intelectual de los adolescentes con unos ejemplos literarios adecuados a su nivel sintáctico y argumentativo, mientras que hasta entonces leían las mismas obras que los lectores ya formados, dado que "[t]anto los cuentos de Grimm y Perrault, de Andersen y Wilde, como las novelas de Kipling, Stevenson o Lewis Carroll, han gustado siempre tanto a lectores adultos como a jóvenes"¹¹⁴⁵. En este tipo de literatura, para no caer en el amaneramiento de intentar publicar "un libro bueno para niños hecho para sus madres", se propone no "escribir para niños, sino que se debiera escribir como un niño"¹¹⁴⁶, y existen normas precisas por parte de las editoriales:

-Ocho, nueve folios como mucho -le advirtió el jefe de la sección infantil-
Frasas cortas, palabras sencillas. Puedes escribir lo que quieras, siempre que sea
adecuado para la edad. Si quieres saber mi opinión, prefiero el tono realista. Me
fastidian un poco esos cuentos en los que los animales hablan y se comportan como
nosotros¹¹⁴⁷.

Rodrigo Fresán, en *Jardines de Kensington*, aporta interesantes comentarios sobre este tipo de literatura, que nace truncada porque la forman "libros para pequeños lectores pensados por escritores adultos donde, finalmente, de lo que se habla es de aquello que los hombres sienten que debe o tiene que ser un niño"¹¹⁴⁸, y que, a diferencia de la literatura adulta, "no busca la posteridad del autor sino que encuentra la inmortalidad del personaje"¹¹⁴⁹ a través de "un lector puro, pero [que] no es un lector necesariamente inocente".

2.3.1.4 Otros géneros literarios: el teatro y la poesía

En primavera leía teatro nacional, una obra cada día, un año Lope y otro Calderón, más todas sus secuelas, más Rivas y Zorrilla, y Martínez de la Rosa y Hartzenbusch¹¹⁵⁰. (p.387)

En cuanto a otros géneros literarios, la narrativa se ha ocupado poco del teatro: encontramos leves comentarios sobre su esencia ("El teatro es un permanente ejercicio de memoria futura") y lo que tiene de espectáculo alejado de la realidad ("En los autos sacramentales hay ya distanciamiento brechtiano: aunque sean analfabetos, saben que es teatro y no realidad"¹¹⁵¹) en *El tiempo según san Marcel*, de Ramírez Codina, mientras que en *El calígrafo de Voltaire*, de Pablo de Santis, novela ambientada a finales del siglo XVIII francés,

¹¹⁴⁴ RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.34)

¹¹⁴⁵ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.68)

¹¹⁴⁶ LABBÉ, Carlos (2007), *Navidad y matanza*, Cáceres: Periférica (p.73)

¹¹⁴⁷ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.220)

¹¹⁴⁸ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (p.54)

¹¹⁴⁹ *Ibid.* (p.232)

¹¹⁵⁰ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.387)

¹¹⁵¹ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (pp.354-355)

se nos habla del éxito de la tragedia¹¹⁵².

Al margen de esos comentarios generales, encontramos pequeñas referencias a autores y obras del teatro europeo: Luigi Pirandello, de quien se cuenta que “¡[...] nos hace aparecer a los hombres como lo que somos! Restos de un naufragio en una playa, piezas de un rompecabezas inimaginable que un chico pobre encuentra, por casualidad, en la calle, y se pasa las horas mirándolo”¹¹⁵³, o “la *Comedia de Calisto y Melibea*”¹¹⁵⁴, cuyo autor, Fernando de Rojas, protagoniza tanto *El manuscrito de nieve* como *El manuscrito de piedra*¹¹⁵⁵, de Luis García Jambrina.

En realidad, como bien sabía Jaimito, dijo, a él la poesía le parecía, por lo general, utilizando una frase del propio Cavafis, ingenio revestido de solemnidad, aquella cosita a la que se dedican, por lo general, los que no saben escribir otra cosa¹¹⁵⁶.

La poesía se ha visto reflejada más frecuentemente en las narraciones de este período, no sólo como recurso para la categorización de personajes, sino como motivo de reflexión literaria, analizando figuras retóricas (“Es un recurso que se usó en la poesía renacentista y barroca, creo que los filólogos lo llaman “sobrepujamiento””¹¹⁵⁷), culturas relevantes desde un punto de vista lírico, “[p]ara poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea [...] un compendio de pequeños textos sobre todos los poetas que escriben en francés en el mundo, ya sea en Francia o Bélgica, Canadá o el Magreb, los países africanos o los países del Medio Oriente”¹¹⁵⁸, autores emblemáticos dentro del gusto poético, como “el poeta Rilke, tan certero y visionario”¹¹⁵⁹, o acometer una justa poética utilizando conocidas e inventadas estrofas líricas¹¹⁶⁰.

También se aprovecha la prosa para hablar de poetas contemporáneos en lengua española, como “un poeta español que por aquel entonces me gustaba mucho, [...] Antonio Gamoneda”¹¹⁶¹, José Ángel Valente, de quien se menciona el “poema *Una oscura noticia*, en el que Valente reflexiona sobre el juicio inquisitorial contra el quietista Miguel de Molinos en Roma”¹¹⁶², Ángel González (“Coincidí con Ángel González en la inauguración de un tramo

¹¹⁵² DE SANTIS, Pablo (2001), *El calígrafo de Voltaire*, Barcelona: Destino (pp.150-151)

¹¹⁵³ BRIZUELA, Leopoldo (2010), *Lisboa. Un melodrama* Madrid: Alianza (pp.282-283)

¹¹⁵⁴ GARCÍA JAMBRINA, Luis (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid: Alfaguara (p.215)

¹¹⁵⁵ GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara

¹¹⁵⁶ BENAVIDES, Jorge Eduardo (2009), *La paz de los vencidos*, Lima: Alfaguara (p.45)

¹¹⁵⁷ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.13-14)

¹¹⁵⁸ BOLAÑO, Roberto (2001), “Fotos” en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama (p.197)

¹¹⁵⁹ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.115)

¹¹⁶⁰ “En otro saco se introdujeron otras tantas papeletas con nomenclatura métrica: soneto, octava, espinela, lira, cuaderna vía, serventesio, tercetos encadenados, cuarteto, quinteto, sexteto, copla de pie quebrado, seguidilla con bordón, octava real, octava italiana, copla de arte mayor, silva, zéjel, etcétera. Hubo alguna discusión porque Ramiro pretendía insacular las grandes aportaciones estróficas que él mismo había incorporado a la poesía castellana, la septina minerval, el tridecasílabo anapéstico, el sinite o Espinardo, la ocatavícula, la cuadernilla y el noneto, pero se le convenció de que ello equivaldría a un duelo desigual [...]”. HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.461)

¹¹⁶¹ VILAS, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara (p.39)

¹¹⁶² LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (pp.33-34)

[...] de la Ronda”) y José Hierro (“conocí a José Hierro, presidente del jurado”¹¹⁶³), Federico García Lorca (“Lorca lo contagia todo, cubre el mundo como una alfombra infectada”¹¹⁶⁴), Antonio Machado¹¹⁶⁵, Alfonsina Storni (“Pobre Alfonsina [...]. Sólo ella entendió a Enrique”¹¹⁶⁶), o bien de épocas anteriores, como Quevedo, San Juan, Garcilaso, Juana Inés de la Cruz o Góngora, de quien se menciona su dificultad para ser traducido a cualquier otro idioma¹¹⁶⁷. En *El caso Voynich* un personaje realiza unas interesantes reflexiones sobre la poesía mística:

-Si la literatura mística ocupa, en el fondo, un orden inferior en las categorías de la experiencia estética, es debido a ese afán utilitarista, que convierte a sus autores en agentes de un plan de conversión universal a cambio de guiarlos hacia las cimas más exigentes y exiguas del artista responsable, quien sólo puede conducir a los lectores a la degustación del manjar que se obtiene siguiendo su trabajo. En una primera conclusión: si el propósito de toda literatura mística fuera el de reducirse al silencio final, anulándose al desembocar en el encuentro con Dios [...], para conseguirlo no habrían sido necesarios los trabajos de la misma Teresa ni los recuentos prolijos e increíblemente exhaustivos de Ignacio de Loyola, entre tantos otros santos. [...] Que exista la literatura mística y no el silencio indica precisamente un triunfo de la forma y no de la experiencia que se pretendía representar...¹¹⁶⁸

Se habla también de la difícil aceptación que sufren los poetas, incluso dentro de la propia familia, “cuando era un adolescente, mi padre me abofeteó por leer poesía”¹¹⁶⁹, puesto que existe la creencia de que la poesía carece de importancia: “el lugar que ocupa hoy la poesía en la vida de las personas [...]: ningún lugar. El poeta es nada, no es nada”¹¹⁷⁰; sin embargo, resulta determinante en la formación intelectual del joven lector el momento en que descubre la poesía “a caballo entre la fascinación y el terror”¹¹⁷¹. Sin embargo, sigue habiendo gente con ganas de “cargar sobre sus hombros, no como tarea suplementaria, sino versal y capital, la ingente responsabilidad de poner patas arriba la métrica castellana tradicional”, creando “un nuevo metro, el tridecasílabo anapéstico, verso de trece sílabas con acentos en 3ª, 6ª, 9ª y 12ª, tal que así: ooó ooó ooó ooó.”¹¹⁷²

Desde las novelas estudiadas se observa un intento por reproducir el debate abierto en el mundo literario actual entre los partidarios de una poesía misteriosa, hermética, trascendental, y los que le atribuyen cualidades más propias de la prosa: “Elsa Goransky [...] Dijo que no existía una poesía hermética y una que se entendiera. Que eso era una pavada, porque la

¹¹⁶³ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.100-101)

¹¹⁶⁴ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), “Gaseosa en la cabeza” en *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (pp.225-226)

¹¹⁶⁵ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.370)

¹¹⁶⁶ BRIZUELA, Leopoldo (2010), *Lisboa. Un melodrama*, Madrid: Alianza (p.230)

¹¹⁶⁷ NEUMAN, Andrés (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (p.361)

¹¹⁶⁸ GUEBEL, Daniel (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (p.76)

¹¹⁶⁹ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca (p.9)

¹¹⁷⁰ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (p.61)

¹¹⁷¹ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (pp.225-226)

¹¹⁷² HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (pp.285-286)

poesía no estaba para ser entendida, sino para ser puro goce¹¹⁷³; no obstante, cuando el personaje escritor de *El amor verdadero* declara abogar “por la poesía de la comunicación frente a la poesía del conocimiento, Fabio le soltó con brusquedad un: <<¡Qué poesía de la comunicación ni qué niño muerto! ¡Para comunicarse ya está el teléfono!>>¹¹⁷⁴. Juan Gracia Armendáriz nos aporta algo más de luz al hablar del lenguaje poético mediante el cual “el texto se desenmascara, se despoja de la tramoya retórica. Deja de ser artefacto y pasa a ser materia. El lenguaje se estira y se contrae para alcanzar los horizontes, más allá de la racionalidad discursiva¹¹⁷⁵, si bien quedan personajes escritores que insisten “en que no había otra forma de resucitar <<el cadáver ya frío de la poesía contemporánea, amortajada>>, decía, <<por tantas manías estilísticas, tanta máscara y tantas culpas que ya no está en disposición de responder más que a un tratamiento de shock>>.¹¹⁷⁶”

2.3.1.5 Poesía y novela

Precisamente algunos autores aprovechan para plantear en sus textos una oposición entre la poesía y la novela: en *La voz interior*, Darío Jaramillo reproduce las palabras de Jean Cocteau cuando afirmaba que “el poeta es un mentiroso que siempre dice la verdad” mientras que “el novelista es un individuo veraz que siempre miente¹¹⁷⁷, y en *Sólo un muerto más*, Ramiro Pinilla enfrenta a dos personajes con ínfulas literarias, uno poeta y otro novelista, afirmando aquél que podría escribir sin grandes dificultades una novela, mientras que el caso inverso sería imposible: “Un poeta, como yo, entiende mejor la cosa narrativa que un novelista la poesía” llegando a plantearse la posibilidad de que lo que los opone es la ideología política: “¿Interviene aquí la política, los malos sois los narradores y poetas los buenos?”¹¹⁷⁸; sin embargo, el novelista parece darle la clave exacta de su diferencia: “Narrar es centrarse en lo de fuera [...]. Los poetas no saben hacerlo. No porque no puedan sino porque no está en su ser¹¹⁷⁹”.

En otro ejemplo se dice que, herederos de la epopeya clásica, los novelistas siguen siendo “creadores de mundos”, mientras que “los líricos descubris imágenes como relámpagos entre las hilachas del drama¹¹⁸⁰; para el narrador de *París no se acaba nunca*, la práctica de uno u otro género obedece a diferentes etapas vitales, resultando dramático que “muchos escritores jóvenes [...] suelen construir mundos poéticos propios [...], pero más adelante [...] van viendo cómo se acomodan a la realidad, caen en la prosa cotidiana y eso les hace sentir que han traicionado sus principios poéticos de primera hora¹¹⁸¹. Por el contrario, hay quien no encuentra gran drama en el cambio, “pasada la fiebre de su primera juventud”, de un género al otro, puesto que “la poesía de la alta poesía y la poesía de la buena prosa no eran dos asuntos diferentes, sino dos formas idénticas de aspirar a lo mismo: la poesía¹¹⁸²”.

¹¹⁷³ NIELSEN, Gustavo (2009), “La vida cantada” en *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.38-39)

¹¹⁷⁴ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.309)

¹¹⁷⁵ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.192)

¹¹⁷⁶ JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005) “Proust Fiction” en *Proust Fiction*, Barcelona: Poliedro (p.130)

¹¹⁷⁷ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.567)

¹¹⁷⁸ PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets (p.129)

¹¹⁷⁹ *Ibid.* (pp.131-132)

¹¹⁸⁰ GUELBENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.531)

¹¹⁸¹ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (pp.212-213)

¹¹⁸² MARZAL, Carlos (2010), “Medio folio” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.73)

2.3.1.6 Teoría de la literatura

En la universidad solíamos leer a Mijaíl Bajtín. Incluso llegué a repetir y usar el concepto de Cronotopo como si fuese mío. Es uno de los conceptos fundamentales con los que trabaja.¹¹⁸³

Algunos escritores demuestran poseer ciertos conocimientos sobre los estudios teóricos que se han hecho relacionados con las obras literarias, tanto en lo que respecta a los nombres de los teóricos: Genette, Spitzer, Dámaso Alonso, Jauss, Bourdieu, Eagleton, Bajtin, Romera Castillo, Propp, Todorov, Spires, como a las corrientes teóricas: semiótica, estructuralismo, post-estructuralismo,... y los conceptos básicos de narratología: distinción entre historia, narración y relato, tipología del narrador (omnisciente, protagónico, novelesco, narrante, narrado), anticipación narrativa...

En *La lengua del malón* se reflexiona sobre el concepto mismo de “teoría literaria” al tiempo que se exponen las quejas sobre su ámbito de estudio y las inferencias con otras áreas: “Qué es la teoría literaria, sino una manera de comprender la historia: teoría política, ni más ni menos. Toda una perspectiva. A mí, la teoría literaria me gusta leerla como un relato. Si la historia que cuento está cruzada en ocasiones con teoría literaria, me tiene sin cuidado. Lo que me inquietaría es que ocurriera al revés, que la teoría literaria estuviese separada de la historia”¹¹⁸⁴.

No contentos con citarlos, en ocasiones se reproduce parte del discurso de los teóricos de la literatura, como hace uno de los personajes de *El último negro*, quien explica a un neófito las características del pensamiento de Gérard Genette, afirmando de él, en primer lugar, que es “fundamental para la narratología. La narratología estructuralista, claro”, para explicar después “su concepto de la relación entre el narrante, el que narra, y el narrado, el que recibe la narración”¹¹⁸⁵.

El narrador de *Caja negra*, de Pablo Sánchez, tras dedicarse “durante meses a leer teoría literaria”, reconoce cierta utilidad en los estudios de Leo Spitzer y Dámaso Alonso, pero que sin embargo “Hans Robert Jauss, Pierre Bourdieu, Terry Eagleton y Mijail Bajtin (estos rusos no hay quien los entienda) me llenaron de gozosa perplejidad y me ayudaron a descartar el sentido épico de la creación literaria”¹¹⁸⁶.

El narrador que utiliza Vicente Luis Mora pretende en “Así se cuenta un cuento” resumir las teorías sobre este género, citando las *secuencias* de Romera Castillo, “una especie de macroestructuras lógico-espacio-temporales”, las “*funciones*, que para Propp son “acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la

¹¹⁸³ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.94) [sobre el cronotopo y Bajtin, *vid.* Villanueva, Darío (1994) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos (2ª ed.) (pp.8-9)]

¹¹⁸⁴ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.231)

¹¹⁸⁵ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.69)

¹¹⁸⁶ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.79)

intriga”, y las “*acciones*, que para Todorov contienen el comportamiento de los personajes”¹¹⁸⁷, mientras que Luis Goytisolo cita al “hispanista norteamericano Robert Spires”, autor relevante en los estudios sobre *metaficción*, del cual recuerda la “teoría de los fractales”¹¹⁸⁸ que éste aplicó a una obra anterior de Goytisolo, *Antagonía*.

En cuanto a las diferentes corrientes teóricas, Manuel Talens recuerda la Semiótica al incluir el comentario sobre la biografía de Dios, afirmando que éste “contradice a esos semióticos que afirman sin reparos que la adopción de un “él” para designar a un personaje implica que el narrador no es dicho personaje”¹¹⁸⁹, así como recuerda David Roas el post-estructuralismo al inventarse la corriente del *ful-criticism*, “un método de análisis que significa una superación radical de las tesis centrales del post-estructuralismo”¹¹⁹⁰.

Se incluyen además algunos de los términos que se emplean en los estudios literarios; como veíamos, la experta de *El último negro* aludía a la teoría de Genette al diferenciar “entre *récit*, *histoire* y *narration* [...] para luego analizar las diversas categorías de análisis narrativo”¹¹⁹¹, lo cual en castellano supone la distinción “entre historia, narración y relato, contrariamente a algunos críticos literarios de la vieja escuela, que persisten en el anacronismo de considerar sinónimos los tres vocablos. La historia es el conjunto de los acontecimientos narrados; la narración es el acto [...] mediante el cual se cuenta la historia y el relato es el producto final de dicho acto”¹¹⁹².

En cuanto a la tipología del narrador, se incluyen en los textos analizados diferentes categorías acuñadas por diversos autores: así, Luis Mateo Díez recoge en “Las lecciones de las cosas” el concepto de “narrador novelesco”, el cual “no sólo administra los elementos del relato, los compone y matiza, si el narrador es bueno, dotándolos de complejidad y eficacia”¹¹⁹³, mientras Carlos Labbé habla del “narrador protagónico” en *Navidad y Matanza*¹¹⁹⁴, y Manuel Talens recupera al clásico “narrador omnisciente”, cuya posición es “esa que se sitúa por completo en el exterior de la acción”¹¹⁹⁵, lo mismo que hace Vila-Matas en *Dublínescas* definiendo dicha figura narratológica sin nombrarla: “un espíritu superior, más intuitivo y más íntimamente consciente que los mismos personajes de lo que estaba sucediendo, estuviera colocando el conjunto de la historia bajo la mirada de unos futuros lectores, sin participar él mismo en las pasiones, y movido sólo por esa placentera excitación que resulta del enérgico favor de su propio espíritu en el acto de exponer lo que con tanta atención ha ido contemplando”¹¹⁹⁶. Además, el narrador de *Basura*, reconociendo que “poco sé yo de crítica literaria”, intenta analizar uno de los textos de su vecino que ha encontrado entre los desechos diciendo que “más que monólogos interiores, era como si un narrador

¹¹⁸⁷ MORA, Vicente Luis (2006), “Así se cuenta un cuento” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.122)

¹¹⁸⁸ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.129)

¹¹⁸⁹ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.117-118)

¹¹⁹⁰ ROAS, David (2007), “Necrológica” en *Horrores cotidianos*, Palencia: Menoscuarto (p.125)

¹¹⁹¹ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.69)

¹¹⁹² TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (p.110)

¹¹⁹³ DÍEZ, Luis Mateo (2004), “Las lecciones de las cosas” en *Las lecciones de las cosas*, León: Edileisa (p.37)

¹¹⁹⁴ LABBÉ, Carlos (2007), *Navidad y matanza*, Cáceres: Periférica (p.32)

¹¹⁹⁵ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.117-118)

¹¹⁹⁶ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublínescas*, Barcelona: Seix Barral (p.306)

omnisciente se fuera metiendo uno a uno en la cabeza de los distintos personajes del libro, e hiciera, en una especie de ficticia tercera persona, casi un monólogo interior en primera”¹¹⁹⁷. Asimismo, el narratólogo protagonista de *La previa muerte del lugarteniente Aloof* distingue en el texto que analiza, “por obvia analogía terminológica con la distinción de Spinoza entre *natura naturans* y *natura naturata*”, “una duplicidad de narradores: un narrador narrante y un narrador narrado”¹¹⁹⁸.

2.3.2 La narrativa

Al margen del hecho literario en sí mismo y de la disciplina académica que lo estudia y analiza, los escritores hacen referencia a la narración de ficción como creación artística ancestral:

La narración de ficciones ha sido el instrumento natural del ser humano para explicar el mundo a su medida desde que tuvo conciencia de existir en él. [...] Somos el *homo sapiens* porque somos el *homo narrans*. Nuestra naturaleza es narración.

[...]

Las narraciones nos ayudan a descifrar el fluir tumultuoso y desordenado de los hechos, o al menos a comprenderlo mejor, y con ello a comprendernos y descifrnarnos más certeramente a nosotros mismos”¹¹⁹⁹.

2.3.2.1 El cuento

Dentro de los narrativos, el cuento es un género para cuya definición se suele recurrir a la oposición con otras modalidades narrativas, ya que sus diferentes subgéneros, “[e]l cuento breve, largo, el microcuento”, se hallan “según la doctrina más autorizada, en un lugar intermedio entre novela y poema”¹²⁰⁰. Generalmente se emplea como sinónimo del término *relato*, aunque “[h]ay autores que distinguen, incluso, entre cuento y relato, como Quim Monzó. Para él “un relato es una narración de hechos que puede empezar y terminar en cualquier momento. El cuento no. En un cuento, todo el desarrollo tiende a un fin” [...]”¹²⁰¹.

Sobre el cuento se han emitido diversas opiniones recurrentes que han llegado a convertirse en lugares comunes, como por ejemplo que “las editoriales los temen” y por tanto no suelen apostar por la publicación de “libros de cuentos”¹²⁰², prefiriendo siempre la tan esperada novela: “¿Los cuentos? [...] ¡definitivamente admirables! [...] Es usted un auténtico observador del alma humana. Un ojo de nuestro tiempo. [...] Pero ahora, mi amigo, hablemos de su novela”¹²⁰³. Otro lugar común es el que presupone que “el escritor de relatos está obligado a teorizar sobre el relato como tarea complementaria a la de escribir relatos”¹²⁰⁴, de lo cual se queja Felipe Benítez Reyes sin por ello dejar de ofrecernos claves importantes sobre

¹¹⁹⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.50)

¹¹⁹⁸ POMBO, Álvaro (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barcelona: Anagrama (pp.43-44)

¹¹⁹⁹ MERINO, José María (2002), “*Homo narrans*” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.57)

¹²⁰⁰ MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.123)

¹²⁰¹ *Ibid.* (p.125)

¹²⁰² TIZÓN, Eloy (2006), “Parpadeos” en *Parpadeos*, Barcelona: Anagrama (p.130)

¹²⁰³ NEUMAN, Andrés (2006), “El género literario” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.149)

¹²⁰⁴ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), “Nota del autor” en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.349-350)

el género, como hacía también Vicente Luis Mora en el citado “Así se cuenta un cuento”.

Y en su poética del relato, nos explica Benítez Reyes que el autor tiene que determinar lo que debe ser un cuento: “lo más breve posible, lo más conciso posible y reverberar en la conciencia del lector como una adivinanza sin solución concreta, poco más o menos”¹²⁰⁵, así como decidir de antemano si la recopilación de cuentos en forma de libro ha de poseer cierta unidad temática, estilística, o estructural, “lo que viene a ser lo mismo que exigirle unidad a un bosque”, concluyendo que “la unidad, en un libro de relatos, no es un mérito, sino una característica”¹²⁰⁶.

2.3.2.2 Cuento y novela

-Por el momento me encuentro mejor en la novela.

-¿Ya has escrito alguna? Qué sorpresa.

-No, no he terminado nada. Tengo muchas ideas, pero sólo he concluido algunos cuentos. No tengo tiempo para escribir ficciones más largas, podrían llevarme años¹²⁰⁷.

Como afirma un personaje preocupado por la distinción entre cuento y novela (“¿Cuál es el límite entre un cuento largo y una novela corta?”¹²⁰⁸), en ocasiones resulta complicado distinguir entre estos dos géneros narrativos sin recurrir al criterio de la extensión, para lo cual algunos autores acuden al concepto de la profundidad, puesto que una novela “permite calar más hondo” en el tratamiento de un asunto que una recopilación de cuentos que narren el mismo argumento: “una novela que trata un solo problema a fondo puede expresar mejor una realidad que 100 cuentos que la tratan en forma más superficial”¹²⁰⁹; esa sería la razón por la que suelen fallar aquellas novelas que, siguiendo las instrucciones de los editores y los agentes, se confeccionan agrupando relatos que en su momento eran independientes¹²¹⁰.

Contraviniendo la creencia popular que afirma que el cuento es un género de juventud, encontramos a un narrador escritor que, tras varios años dedicado a crear novelas, decide “volver al cuento”¹²¹¹; sin embargo, se da cuenta de que mantiene ciertos “hábitos del novelista” que no le van bien al cuento, notablemente la lentitud, “utilizando un *tempo* moroso, nada adecuado para el relato. Las frases se alargaban sin prisas y se concentraban premiosamente en los detalles”¹²¹². Similar reflexión hace la narradora de *Una tormenta* que, al ser interrogada sobre las diferencias en el proceso de creación, responde: “si borro mucho, es un cuento. Si borro poco, una novela”¹²¹³.

Aunque haya gente que considere el cuento como un género menor con respecto a la

¹²⁰⁵ *Ibid.* (pp.349-350)

¹²⁰⁶ *Ibid.* (pp.351-352)

¹²⁰⁷ TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.174)

¹²⁰⁸ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.567)

¹²⁰⁹ GAMBOA, Santiago (2005), *El síndrome de Ulises*, Barcelona: Seix Barral (p.319)

¹²¹⁰ CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad Veracruzana (pp.209-210)

¹²¹¹ VILA-MATAS, Enrique (2007), “Café Kubista” en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (p.14)

¹²¹² VILA-MATAS, Enrique (2007), “La gota gorda” en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (pp.31-32)

¹²¹³ MONSÓ, Imma (2009), *Una tormenta*, Barcelona: RBA (p.148)

novela, no en extensión sino en calidad literaria, declarando incluso que “[s]i uno no sirve para la novela, debe retirarse a la concha de caracol del relato corto y el artículo literario”¹²¹⁴, Jorge Luis Borges intentó revalorizarlo durante toda su trayectoria creativa, renegando incluso de la novela¹²¹⁵; sin embargo, Blanca Riestra, en *El sueño de Borges*, juega con la hipótesis de que, al final de su vida, habría reconsiderado su postura rechazando la distinción entre cuento y novela al afirmar que “[l]os géneros no son más que cajones donde las señoras guardan retales coloreados y cuentas transparentes”, y que “escribir una novela es algo que he de hacer si deseo recibir a la Parca con la cabeza bien erguida”¹²¹⁶.

2.3.2.3 La novela

El arte de la novela sería así la abdicación de todas las potestades del pensamiento a favor de un error parcial, la sujeción sucesiva de las palabras a una serie de elementos limitantes que una voluntad desconocida estableció de antemano [...]¹²¹⁷

Aunque la narración ha existido desde la socialización del ser humano, la novela supone la entrada de este fenómeno en la modernidad, con la consolidación de su cualidad ficcional; Luis Goytisolo encuentra dos requisitos fundamentales para que una narración se convierta en novela: “En primer lugar, que lo relatado sea ficción [...] y, al mismo tiempo, posea una realidad tan viva que ilumine la realidad de quien la lea. En segundo lugar, que el relato no se supedite a regla formal alguna, aunque sí a determinadas convenciones, siempre susceptibles de ser vulneradas”¹²¹⁸; por lo tanto, el propio autor, enredado “en una maraña de prohibiciones, órdenes y señales de dirección obligatoria que él mismo se ha dado”¹²¹⁹, se impone unas reglas formales que sigue o rompe a su antojo sin que el lector deje de identificar el texto como novela. Por el contrario, hay quien prefiere definir la novela precisamente por “lo que no debe ser. No debe ser aburrida, y para que no sea aburrida debe contar hechos que no lo sean. [...] También estoy seguro de que una novela no debe estar escrita para el recreo estético del autor”¹²²⁰.

Muchos coinciden en atribuir al *Quijote* de Cervantes su carácter fundacional (“La novela, tal y como la entendemos hoy día, empieza a existir a partir de Cervantes”¹²²¹, inaugurando “el período de las novelas que los estudiosos llaman clásico [...] un libro de aventuras de un hombre de cierta edad que, en un delirio producido precisamente por la lectura de novelas, se cree héroe novelesco y recorre los alrededores de su pueblo realizando falsas y ridículas hazañas”¹²²², pero se le ha otorgado tanta importancia que otros abominan de él y presumen de no haber leído ni el *Quijote* ni prácticamente ninguna otra novela: “He

¹²¹⁴ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.152)

¹²¹⁵ “Muchos escritores sufren pensando en que nunca podrán escribir una novela. Otros, como Borges y Poe, desistieron de escribirla. Borges dijo no me atrevo con la novela.” APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (pp.122-123)

¹²¹⁶ RIESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (p.14)

¹²¹⁷ GUEBEL, Daniel (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (p.116)

¹²¹⁸ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.52-53)

¹²¹⁹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.217)

¹²²⁰ TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (pp.176-177)

¹²²¹ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.52-53)

¹²²² MERINO, José María (2008), “El viaje inexplicable” en *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma (p.131)

debido de leer tres o cuatro en toda mi vida, y le confieso que siempre me han aburrido. Empezando por el propio *Quijote*, y ya sé que lo que le digo le debe parecer una blasfemia”¹²²³.

Para encontrar una explicación a la consolidación y auge de la novela como género de gusto mayoritario, ciertos autores la comparan con la vida en su naturaleza “paradójica, incompleta, descuidada”, siendo “el género literario [...] de la novela [...] el que mejor se pliega a la materia rota de la vida”¹²²⁴; otros, por el contrario, la valoran por su efecto evasivo y destacan en ella el uso de la imaginación por encima de la realidad cotidiana, ya que “la novela teje y ofrece las claves imaginarias de la existencia”¹²²⁵, y hay quien le agradece que, en oposición a las teorías literarias que tratan de explicarla y que “tienen una vigencia de cuatro o cinco años”, los asuntos tratados en las buenas novelas mantengan su vigencia en cualquier época, conservando “la validez [...] a través de los siglos”¹²²⁶.

Por la imposibilidad de atribuirle características fijas al margen de ciertos rasgos anecdóticos en determinados géneros: “Son más escasas las novelas sin muerto que las novelas con muerto”¹²²⁷, se ha dado por buena la definición de Pío Baroja de la novela como “un saco donde cabe todo”, pero también encontramos críticas sarcásticas a ella: “Aunque más que una definición, eso parece unas instrucciones de uso: *Una vez lleno el saco, átese por la boca y échese al contenedor*”¹²²⁸; no satisfecho tampoco con la definición que daba Camilo José Cela, considerando novela todo libro editado bajo dicho epígrafe, el narrador de *Muertes paralelas* recurre al diccionario de la Real Academia Española para aclararse quedándose con esta definición: “obra literaria en que se narra una acción real o imaginaria con el fin de interesar o conmover al lector”¹²²⁹.

En un relato de Jorge Volpi se defiende la tesis de que “[l]a novela es una de las mutaciones de la ficción”, empleando a partir de esa premisa una analogía con la teoría de la evolución, afirmando que “[e]n términos evolutivos, es un conjunto de ideas [...] que se transmiten de una mente a otra por medio de la lectura” para acabar asimilándola “a los parásitos: igual que estos, se introducen en el mayor número de mentes posible, con el fin de multiplicarse gracias a los pensamientos, las palabras, las opiniones o los escritos de sus víctimas”¹²³⁰.

Por otro lado, el personaje principal de *Dublínscas*, un editor retirado, aprovecha su experiencia en el mundo literario para aventurar una “teoría general de la novela que [...] establecía los cinco elementos que consideraba imprescindibles en la novela del futuro [...]: intertextualidad; conexiones con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas;

¹²²³ MERINO, José María (2002), “El lector avisa” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (pp.97-98)

¹²²⁴ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.158)

¹²²⁵ DÍEZ, Luis Mateo (2004), *Las lecciones de las cosas*, León: Edilesa (p.38)

¹²²⁶ ROMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (pp.58-60)

¹²²⁷ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.567)

¹²²⁸ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.45)

¹²²⁹ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.58)

¹²³⁰ VOLPI, Jorge (2008), “De parásitos, mutaciones y plagas” en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.25-26)

ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura vista como un reloj que avanza”¹²³¹.

2.3.2.4 La muerte de la novela

-¿Una novela? Por Dios, Nurieta... Si la novela está muerta y enterrada. Me lo contaba el otro día un amigo que acaba de llegar de Nueva York. Los americanos están inventando una cosa que se llama televisión y que será como el cine, pero en casa. Ya no harán falta ni libros, ni misa, ni nada de nada¹²³².

Aceptando que el nacimiento de la novela moderna se produjo al publicarse el *Quijote*, muchos autores discuten ahora si la muerte de este género está próxima, ha sucedido ya, o nunca llegará. Cuando a mediados del siglo XX los narradores experimentaban con la ortografía, la puntuación, la sintaxis, el punto de vista del narrador,... para oponerse a lo hecho anteriormente, algunos agoreros vaticinaron el fin de la novela como género, sin darse cuenta de que, por su indefinición genérica, todas esas experimentaciones no hacían sino afianzarla. Lo cierto es que la muerte de la novela se ha convertido en un lugar común sobre el que todo escritor ha de mostrar su opinión y sobre la que todo periodista interroga a los autores: “¿Ha muerto la novela?”¹²³³.

Quien antes anunciaba su defunción, dudando de que “mis palabras fuesen bien comprendidas por todo el mundo”, ahora matiza que se “estaba refiriendo a una lenta extinción del género producida por causas tanto endógenas como exógenas”¹²³⁴, afirmando, eso sí, la devaluación de su identidad atendiendo a dos factores: la pérdida de consideración de la novela como “medio de expresión perfectamente adecuado a la sociedad”¹²³⁵, puesto que ahora se consideran novelas multitud de textos en prosa (“la novela histórica, o científica, o de viajes, o periodística, o autobiográfica”) que en “otro tiempo hubieran dado lugar a un ensayo, a un reportaje, a una autobiografía”, y la caída en desgracia de la figura del novelista, que ya no se equipara necesariamente a la del creador literario, ya que muchos personajes, que “apenas saben escribir” pero que son reconocidos en otros ámbitos, logran publicar sus libros como novelas¹²³⁶.

Parece ser que “la concisa simplicidad de los nuevos soportes de información y comunicación” que busca el nuevo consumidor de cultura en el siglo XXI se muestra alejada de “la complejidad retórica del discurso novelesco” tal como se ha concebido hasta ahora¹²³⁷, y así puede ser perfectamente sustituible por “una cosa que se llama televisión y que será como el cine, pero en casa”¹²³⁸, y otros canales de expresión audiovisual. Por el contrario, hay quien afirma que la figura del lector de novelas seguirá existiendo pues hay suficiente obra escrita como para que no se agote, pero ya no se creará obra nueva “porque hoy ya nadie

¹²³¹ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublínesea*, Barcelona: Seix Barral (p.15)

¹²³² RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.517)

¹²³³ D'ORS, Pablo (2008), *Las andanzas del impresor Zollinger*, Barcelona: Anagrama (pp.316-317)

¹²³⁴ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.257-258)

¹²³⁵ *Ibid.* (pp.257-258)

¹²³⁶ *Ibid.* (p.264)

¹²³⁷ MERINO, José María (2002), “Del narrador perplejo” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.73)

¹²³⁸ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.517)

escribe epopeyas, ni épica”¹²³⁹.

Otros escritores hablan del final de la novela por el agotamiento de argumentos y temas que tratar y reconocen que, “incluso los que tenemos la sospecha o la certeza de que no hay nada más que decir”¹²⁴⁰, siguen escribiendo; sin embargo, hay quien declara firmemente el declive del género, “hoy, a mi juicio, agonizante, si no extinto”¹²⁴¹ y se deja llevar hacia otros terrenos en el momento mismo de narrar, e incluso hay voces que auguran no sólo la muerte de la novela, sino de la literatura en sí misma:

Pobres escritores, pobres editores, pobres lectores. La literatura está en fase de liquidación de existencias por cierre del negocio, les digo con insolencia, a él y a la torva analista de sus textos que calla como si careciera de otro discurso aparte de ensalzar el talento amenazado de su protegido, por más campañas de lectura institucional que se hagan y más propaganda comercial de las editoriales. En ruinas y franca bancarrota, a ver si nos vamos enterando¹²⁴².

Afortunadamente, hay quien asegura que la definitiva muerte de la novela llegará en momentos muy posteriores a nuestro período de estudio, cuando realmente suceda lo anunciado por Borges en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, y Menard publique, en 2605, su “pobre remedo de *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*”, obra que dio origen al género cuya decadencia se demuestra en “sus artificios estructurales, la inverosimilitud de sus personajes y su miseria estilística”, las cuales “explican por qué el público dejó de leer -y los editores de editar y los escritores de escribir- esta variedad de la literatura conocida como ficción”¹²⁴³.

2.3.2.5 La novela española y la novela latinoamericana

Al margen de su definición como género literario transnacional, hay leves comentarios que nos hablan de su especificidad en los diferentes sistemas literarios. Así, la novela española sigue “fiel al modelo decimonónico en la primera mitad de la centuria”¹²⁴⁴ y sólo explota su innovación experimental (que en la literatura norteamericana se inicia en los años 20) entre las décadas de los 50 y los 70; a partir de entonces, la búsqueda de la fórmula para convertirla en un *best seller* hace que las “formas de relato más próximas a las de la novela decimonónica”¹²⁴⁵ se impongan de nuevo.

Algo similar ha sucedido en Latinoamérica, donde “nombres como el de Borges o Rulfo se convirtieron en imprescindibles”¹²⁴⁶, pudiéndosele añadir posteriormente “a García Márquez, que no era de este mundo”¹²⁴⁷; de hecho, muchos autores de nuestros días reconocen

¹²³⁹ ROMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (pp.56-57)

¹²⁴⁰ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.164-165)

¹²⁴¹ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.58)

¹²⁴² FERRÉ, Juan Francisco (2009), *Providence*, Barcelona: Anagrama (pp.192-193)

¹²⁴³ VOLPI, Jorge (2008), “Réquiem por la novela” en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.11)

¹²⁴⁴ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.192-193)

¹²⁴⁵ *Ibid.* (pp.198-199)

¹²⁴⁶ *Ibid.* (pp.156-157)

¹²⁴⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.193)

en estos escritores a sus maestros, más que a los españoles que en la misma época creaban sus obras: “Como tantos en España, mi formación lectora se debe sobre todo a los latinoamericanos. Ellos me enseñaron los caminos del riesgo literario, la fecundidad de la imaginación, la audacia para interpretar el mundo. [...] Mucho menos me han aportado los españoles, salvo Cervantes, claro”¹²⁴⁸, siendo precisamente un editor (Carlos Barral) y una agente (Carmen Balcells) españoles los considerados “artífices del boom”¹²⁴⁹.

Si se busca una explicación al auge en el sistema literario español de los nuevos escritores latinoamericanos que han aparecido a finales del siglo XX y a principios del XXI, hay quien la encuentra en el temor a la precariedad económica: “¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo”¹²⁵⁰, la cual logra que se narren los hechos desde el borde de un precipicio. A la primera hornada de autores que abrió la senda, se han ido sumando nuevos narradores, varios de los cuales se hallan incluidos en este trabajo, que han consolidado la idea de una “nueva literatura latinoamericana”: Daniel Sada, César Aira, Juan Villoro, Alan Pauls, Rodrigo Rey Rosa, Ibsen Martínez, Carmen Boullosa, Antonio Ungar¹²⁵¹.

Quien se ha encargado más vehementemente de romper sus lazos con la primera promoción de autores exitosos ha sido Roberto Bolaño, a quien se considera hoy en día adalid de la nueva literatura latinoamericana sobre la que él mismo teorizaba: “Cada mañana, [...] Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *Boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaout en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, [...] su enemigo mortal y [...] su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges”¹²⁵². Hay quien afirma que la principal diferencia entre la primera y la segunda generación se da en el país de acogida, puesto que si a los primeros se les recibió con los brazos abiertos, a los segundos se les ve como intrusos en un mercado editorial ya saturado: “¿Cómo hicieron Cortázar, García Márquez y todos los demás? Supongo que eran otros tiempos. En el siglo XXI, se habrían tenido que quedar en sus países y no habría ni Boom Latinoamericano ni cojones”¹²⁵³.

2.3.3 La posmodernidad

No obstante el trabajo argumental con *Blade Runner* y con *Los Soprano*, no estamos ante un producto de metaficción posmoderna. En nuestra post-posmodernidad, *Los muertos* actúa como una despedida. [...] Pero también es obvia la metáfora del arte posmoderno: la intertextualidad, el guiño, la referencia cómplice, no son más que estrategias de postergación de una certeza¹²⁵⁴.

¹²⁴⁸ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.60)

¹²⁴⁹ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.300-301)

¹²⁵⁰ BOLAÑO, Roberto (2007), “Sevilla me mata” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (pp.176-177)

¹²⁵¹ *Ibid.* (p.178)

¹²⁵² VOLPI, Jorge (2008), “Bolaño, epidemia” en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.237)

¹²⁵³ RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.47)

¹²⁵⁴ CARRIÓN, Jorge (2010), *Los muertos*, Barcelona: Mondadori (p.152)

2.3.3.1 La modernidad y la posmodernidad

La modernidad como amplio movimiento cultural ha sido frecuentemente confundida con el Modernismo; si la primera supuso una ruptura cultural universal creando una nueva manera de concebir el ser humano en sociedad (que en el mundo anglosajón se conoció como *modernism* en el momento de las vanguardias), el Modernismo es un movimiento literario más concreto de la literatura en lengua española. En la novela *Caja negra* se habla de la primera, citando a Joyce o Kafka como principales protagonistas, ya que “[l]a modernidad no tenía condición de posibilidad sin estos autores: no son cuestionables porque ellos son la modernidad”¹²⁵⁵, pero utilizando también el *modernism* anglosajón como sinónimo de la anterior, ampliando ahora la nómina de autores a Faulkner, Camus o Dostoievski, y afirmando que el momento cultural actual sigue siendo moderno, pese a lo que prediquen “los oportunistas del mercadillo posmoderno”¹²⁵⁶. La novela moderna, ejemplificada con la obra de Proust, Joyce o Thomas Mann, sigue teniendo a día de hoy un claro componente elitista por la dificultad de su lectura, ya que “las frases se hacen densas, plomizas, a veces ininteligibles”¹²⁵⁷.

Alejado del movimiento literario al que finalmente ha dado nombre, el adjetivo moderno se ha utilizado tradicionalmente para designar las creaciones que suponían un cambio estilístico con respecto a la moda imperante en cada momento; así, en la novela *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, ambientada en un pueblo alemán en el siglo XVIII, los personajes discuten sobre la novela moderna, cuya definición y características parecen coincidir con lo que después se ha llamado novela realista o naturalista: “la novela moderna es un espejo de nuestras costumbres, [...] no existen los argumentos sino la observación y [...] todo lo que ocurre puede caber en ella”¹²⁵⁸. Así, aunque en su momento tenía una consideración positiva y fue utilizado como marchamo publicitario, el término moderno ha perdido hoy en día su relevancia para servir como calificativo peyorativo en muchos ambientes culturales, siendo frecuente la afirmación “un escritor que es moderno es aquel escritor que no tiene ni puñetera idea de escribir”¹²⁵⁹.

2.3.3.2 La posmodernidad: características de la narrativa posmoderna

En los diferentes textos analizados, encontramos una utilización indistinta del sustantivo posmodernismo o posmodernidad, con el significado de pastiche o refrito de lo anterior (“Tú eres pura posmodernidad [...], estás hecho de retales, un poco de todo lo anterior, [...] muchas cosas mezcladas”)¹²⁶⁰, pero sobre todo es utilizado como adjetivo, acompañando conceptos tan dispares como 'cafetería'¹²⁶¹ o 'milagro'¹²⁶².

Algunos autores nos dan la explicación del origen del término, asociado a las teorías

¹²⁵⁵ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.16)

¹²⁵⁶ *Ibid.* (p.60)

¹²⁵⁷ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.27)

¹²⁵⁸ NEUMAN, Andrés (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (p.132)

¹²⁵⁹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.34)

¹²⁶⁰ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.322)

¹²⁶¹ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.133)

¹²⁶² SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.253-254)

arquitectónicas de "un tal Venturi"¹²⁶³, y cuáles son las diferencias "entre la narrativa modernista y la narrativa posmodernista", caracterizándose aquella "por las preocupaciones *epistemológicas*, mientras que en la segunda priman las *ontológicas*"¹²⁶⁴; hay quien afirma también que la posmodernidad se caracteriza por "el desprestigio de los grandes relatos"¹²⁶⁵, así como de la utilización de personajes y datos reales para apoyar textos de ficción, para lo que ayuda "citar algunos pasajes de sus obras y entrevistas"¹²⁶⁶. Otros, menos entendidos, emplean despectivamente el término para referirse a algún experimento difícil de explicar: "Si le entendí bien, se trata de una original manifestación del espíritu posmoderno que nos invade"¹²⁶⁷, y otros se lo atribuyen para escandalizar a los clásicos: "buscaban la excentricidad para titularse de postmodernos"¹²⁶⁸.

Tal confusión terminológica logra que el escritor no sepa a qué se refieren los críticos cuando lo califican como "excéntrico diletante de la estética de la postmodernidad (cualquier cosa que eso sea)"¹²⁶⁹, y por ello, cuando el concepto les parece ya muy manido, optan por repetir el prefijo y crear una "novela post postmoderna"¹²⁷⁰.

Como decíamos en la introducción, tras estudiar los ensayos dedicados a la narrativa posmoderna, hemos optado por reflejar en este apartado aquellos rasgos reconocidos en ellos y que han sido tematizados en mayor o menor medida por los autores de este período. Así pues, nos ocuparemos de la indefinición genérica, la recuperación de la literatura de género, el cuestionamiento de la figura de autoridad, la intertextualidad y el juego entre la realidad y la ficción.

2.3.3.3 La indefinición genérica

Uno de los principales rasgos que preconiza el posmodernismo literario es la mezcla de géneros narrativos, huyendo de la novela pura y acercándose mucho al ensayo: "Ensayo, novela, llámalo como quieras"¹²⁷¹. Aunque algunos piensen que la mezcla de novela y ensayo es algo propio de la segunda mitad del siglo XX, otros la sitúan ya en el siglo XVIII alcanzando su cumbre con autores como Thomas Mann, Robert Musil y Hermann Broch, si bien hoy en día muchos la siguen desarrollando: "A su sombra, una pléyade de escritores en todas partes del mundo ha prolongado sus enseñanzas, mezclando novela y ensayo de las formas más variadas: pensemos en Sebald, Marías, Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol"¹²⁷². Cuando se produce de forma natural no resulta incómoda para el lector, que sin embargo la rechaza cuando se trata de algo muy forzado y artificial, "es, además de novela, teatro, ensayo y poesía. Todos los géneros confundidos y reunidos en un solo libro, un

¹²⁶³ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (pp.132-133)

¹²⁶⁴ RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005), *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori (p.139)

¹²⁶⁵ MILLÁS, Juan José (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral (pp.140-141)

¹²⁶⁶ PADURA, Leonardo (2006), *Adiós, Hemingway*, Barcelona: Tusquets (pp.9-10)

¹²⁶⁷ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.160-161)

¹²⁶⁸ PRIETO, Antonio (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio (p.103)

¹²⁶⁹ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), "Círculo restringido" en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.251-252)

¹²⁷⁰ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.193)

¹²⁷¹ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.128-129)

¹²⁷² VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.36)

compendio de géneros”¹²⁷³; de hecho, hay quien propone que “[l]a literatura no debería distinguir entre géneros. No deberían ni siquiera existir. Tan sólo las buenas o malas novelas”¹²⁷⁴.

2.3.3.4 La recuperación de la literatura de género

Precisamente en este afán desmitificador y rompedor de fronteras, se revaloriza el subgénero, anteriormente tan desprestigiado; se vuelve a “las novelitas de quiosco”¹²⁷⁵, sean policíacas o del oeste, que se pueden todavía encontrar en las librerías de segunda mano (“Nadie volvió a ocuparse de estos autores salvo un puñado de aficionados a la literatura de quiosco que mercaban sus tesoros en librerías de viejo”¹²⁷⁶), a la novela romántica o erótica, y alcanzan nuevos bríos subgéneros como la novela histórica o la más reciente novela de autoayuda.

De la novela de autoayuda se nos cuenta que es un subgénero de gran éxito de ventas, y en el que muchos creadores sin fortuna se han ido especializando, siguiendo recetas inventadas por el interesado (“Escribir un libro de estos de autoayuda no debía ser muy distinto a preparar un gazpacho [...]: 1 litro de libros de referencia [...] 250 g de consejos de revistas [...] Una pizca de tratamientos de belleza [...] Un manejo de ligue internáutico [...] Media docena de chorradas diversas”¹²⁷⁷), o bien prediseñadas por un departamento concreto de las compañías editoriales, que marca directrices referidas al número de cláusulas, párrafos, páginas y capítulos, así como el título y el tema del libro: “El tema y hasta el título del libro vienen claramente especificados -los antecede una investigación de mercado- y hay que comprometerse, a riesgo de perder el adelanto de regalías, a entregarlos en una fecha específica que en mi caso eran cuatro semanas a partir del momento de la firma. El título de la obra que la editorial me consignaba era: *Disciplina: la magia blanca del hombre de éxito*”¹²⁷⁸. Como norma general, este tipo de libros buscan un lector poco exigente, al que incluso le puede gustar cuando el “texto viene subrayado en algunas partes, “anticipado a tu propio subrayado para facilitarte las cosas”. ¡Esto es increíble!, te dices.”¹²⁷⁹.

Las novelas de intriga se ridiculizan ejemplificándolas con el autor Ken Follet, y sus tramas obedecen a esquemas repetidos donde un individuo inocente acaba enfrentado a una conspiración colectiva para hacer el mal:

Siempre son iguales [...]. Historias imposibles que aparentemente están encuadradas en la vida real; pero hay un detalle que desencadena la acción y pone al protagonista en relación con una conspiración mundial, o con un plan maestro para dominar el mundo mediante métodos místicos. Entonces el protagonista viaja a Estambul, donde traba conocimiento con un viejo bibliotecario alemán que le

¹²⁷³ RIERA, Carme (2008), “La novela experimental” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.160)

¹²⁷⁴ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (p.119)

¹²⁷⁵ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.30)

¹²⁷⁶ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.7)

¹²⁷⁷ POSADAS, Gervasio (2007), *El secreto del gazpacho*, Madrid: Siruela (pp.113-125)

¹²⁷⁸ ENRIGUE, Álvaro (2005), “Superación personal”, en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.19)

¹²⁷⁹ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.191)

enseña los secretos de la cábala¹²⁸⁰.

Las novelas policiacas son tratadas con más respeto, dado que es un subgénero que de nuevo posee prestigio y que se ha vuelto a practicar con éxito comercial pero también con rigor literario; durante varias décadas del siglo XX fue considerado un subgénero de quiosco que se agotó con la llegada de la experimentación narrativa, “un tipo de novela especialmente fecunda en España desde 1975. Usted la clausura”¹²⁸¹. Sin embargo, los autores que lo mantienen vivo tienen claros una serie de requisitos clásicos imprescindibles para que el lector siga con emoción e interés la trama, así como no tener demasiado temor en imitar a los autores que ya han demostrado su pericia, “con más éxito del que merezco y más tino para imitar a los maestros que humildad para admitir que nunca lo alcanzaré”¹²⁸²; la trama no tiene por qué suceder en un lugar lejano, pudiendo ambientarse perfectamente en sitios reconocibles por el lector, ya que “[n]uestro héroe será español de pura cepa”¹²⁸³; el autor policiaco ha de tener claro que “el lector y el detective deben tener las mismas oportunidades para resolver el problema”, y a esa resolución han de llegar por deducciones, no por casualidad, sin que exista la posibilidad de que el culpable sea el propio detective, y tiene que saber que no puede introducirse una trama romántica, aunque sí abundantes escenas eróticas: “Faldas las que se quiera, pero amor, nada”¹²⁸⁴, así como resulta siempre necesario que el investigador tenga “a alguien con quien discutir sus teorías”¹²⁸⁵.

Además, el autor sabe que es bueno comenzar la narración con un asesinato reciente (“con el cadáver ya caliente”¹²⁸⁶), y que “para producir el adecuado impacto en el lector”, un personaje asesinado ha de haber estado presente al menos unas siete hojas¹²⁸⁷; sin embargo, para el descubrimiento del criminal hacen falta un mínimo de “unas doscientas cincuenta páginas”¹²⁸⁸, aunque hay que tener en cuenta que algunos lectores se desesperan cuando el proceso de la investigación se vuelve demasiado lento y los acontecimientos conclusivos tardan en llegar¹²⁸⁹.

Tras una definición aportada por Ray Loriga (“La ciencia ficción, como la filosofía, funciona a menudo por su habilidad en la sustitución de los mitos”¹²⁹⁰), encontramos algunos ejemplos donde se menciona la ciencia ficción, considerada benévolamente como un ejercicio anti-realista de juventud¹²⁹¹, siempre publicada en “ediciones muy económicas”¹²⁹², en las cuales se plasman desde ataques de seres extraterrestres en una “trama de berzas

¹²⁸⁰ PALOMARES, José Antonio (2006), *Me llaman Fuco Lois*, Madrid: EDAF (pp.306-307)

¹²⁸¹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.110)

¹²⁸² SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.76)

¹²⁸³ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.62)

¹²⁸⁴ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (pp.72-73)

¹²⁸⁵ PIGLIA, Ricardo (2010), *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama (p.184)

¹²⁸⁶ TRIAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.123)

¹²⁸⁷ *Ibid.* (p.173)

¹²⁸⁸ PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets (pp.70-71)

¹²⁸⁹ BONILLA, Juan (2005), “Una novela fallida” en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.183)

¹²⁹⁰ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississipi*, Barcelona: El Aleph (p.105)

¹²⁹¹ FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica (p.21)

¹²⁹² LABBÉ, Carlos (2007), *Navidad y matanza*, Cáceres: Periférica (p.113)

invasoras”¹²⁹³, a “vuelos interplanetarios, el tiempo dislocado, la existencia de dos o más civilizaciones avanzadas que visitaban periódicamente la Tierra”¹²⁹⁴.

Sin embargo, es en *El fondo del cielo*¹²⁹⁵ donde encontramos más ejemplos en los que se define o describe la ciencia-ficción, que ha de emplear “un estilo simple por mandato, porque sabe que tiene que convencer de cuestiones complejas, con palabras creíbles para situaciones inverosímiles¹²⁹⁶”, creando “el funcional y casi telegráfico idioma de la ciencia-ficción¹²⁹⁷”, y que no debe permitir que la trama romántica la invada (“hay sexo, sí, y hasta puede haber pasión; pero el amor rara vez sobrevive los largos viajes a otros sistemas planetarios o a dimensiones alternativas¹²⁹⁸”). Finalmente, los propios autores de este subgénero declaran que “los escritores de ciencia-ficción somos seres patéticos: no sabemos nada de ciencia y muy poco sobre literatura¹²⁹⁹”, porque en realidad “detrás de todo escritor de ciencia-ficción (al menos detrás de los primeros, de los *originales* escritores de ciencia-ficción) había, siempre, un científico frustrado¹³⁰⁰”.

Para el autor habituado a practicar todos los subgéneros de quiosco (“Me he ganado bien la vida escribiendo novelitas del Oeste y policíacas”), no resulta complicado adaptarse a otros géneros cuando los editores se lo demandan: “Luego me han pedido terror y ciencia-ficción, y [...] Maruja [...] me ha descubierto que era lo mismo [...]: Reposiano, donde pone Arizona cámbialo por Saturno, y donde dice oficina central del FBI pon ahora el castillo maldito”¹³⁰¹.

Aunque sabemos que cada vez se escriben más y que su calado en el público es relevante, las novelas llamadas históricas no salen bien paradas si observamos lo que se publica en esta primera década del siglo XX. En primer lugar hay quien reniega del calificativo 'histórica', "como si toda novela no lo fuera"¹³⁰², y desconfía de la supuesta veracidad de los hechos contados prefiriendo los estudios históricos, “si quiero saber lo que pasó hace tantos años, los que sean, puedo leerme un buen libro de historia, pero de Historia de verdad”¹³⁰³, o literarios a la literatura histórica: “en la historia de la literatura hay más aproximaciones a los hechos reales, concretos, que en la literatura de la historia”¹³⁰⁴.

Hay escritores a los que les gusta el género en sí, pero son incapaces de profundizar en la labor de documentación previa, reconociendo que “me gana la pereza fácilmente y me desalientan las dudas acerca de cosas como qué tipo de calzado usaban los protagonistas [...], de qué estaban hechas las túnicas, cómo trataban a a las mujeres los hombres, cómo las conquistaban, toda esa cabalgata de detalles imprescindibles para situar la narración en su

¹²⁹³ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.39)

¹²⁹⁴ BOLAÑO, Roberto (2004), Barcelona: Anagrama (p.905)

¹²⁹⁵ FRESÁN, Rodrigo (2009), *El fondo del cielo*, Barcelona: Mondadori

¹²⁹⁶ *Ibid.* (p.232)

¹²⁹⁷ *Ibid.* (p.23)

¹²⁹⁸ *Ibid.* (p.85)

¹²⁹⁹ *Ibid.* (p.28)

¹³⁰⁰ *Ibid.* (p.20)

¹³⁰¹ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.282)

¹³⁰² SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.93)

¹³⁰³ MERINO, José María (2002), *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.98)

¹³⁰⁴ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.131)

contexto histórico”¹³⁰⁵, tarea que para otros escritores resulta fácil y les sirve para suplir su falta de imaginación: “Donde te falte imaginación, apóyate en la documentación”¹³⁰⁶. Otros, sin embargo, quieren hablar de otra época pero sin convertir su novela en histórica; para ello basta con no dar voz ni tratamiento de personaje de ficción a personas que existieron realmente: “tengo que conseguir que no hable directamente, que sea una sombra en torno a la que se mueven los demás”¹³⁰⁷.

Género prohibido por la corrección decimonónica y en España, posteriormente, por la censura franquista, la novela erótica era catalogada de novela romántica, y en ella se hacía alarde de sutilezas y metáforas para mantener el decoro¹³⁰⁸. Más tarde, cuando se pudo ir incluyendo escenas de corte sexual, ciertos autores la siguieron practicando con buen gusto (“*La lengua del malón* es bastante más que una novela erótica, aun cuando la primera lectura que ofrece pueda ser escabrosa y húmeda”¹³⁰⁹), llegando incluso a haber premios prestigiosos a los que optaban las primeras plumas del panorama literario¹³¹⁰.

Se cita a Corín Tellado como el claro referente de la literatura romántica en lengua española, y otros nombres como María Teresa Sesé o Carmen de Icaza¹³¹¹, criticándose también los tópicos que inundaban sus narraciones: “Las novelas halagaban, con grosera demagogia, el gusto popular por el melodrama; abundaban en peripecias asombrosas, sorpresas, coincidencias, revelaciones, en todo lo imposible hecho posible por la magia de la literatura barata y sin escrúpulos de calidad”¹³¹².

La novela del oeste es un género situado en el puesto más bajo del escalafón de la literatura de quiosco, pero que tenía una gran aceptación entre el público por lo que tenía de narración evasiva antes de la llegada de la televisión. Muchos de los autores que escribían novela del oeste firmaban sus libros con seudónimo (“Good Man, evidente seudónimo de Eduardo de Guzmán, espejo de periodistas”¹³¹³), y trabajaban bajo unas condiciones editoriales de explotación que les obligaban a compaginar la escritura con otros trabajos (“En cuanto cerraba la pastelería, [...] Frank Logan tomaba posesión de su ser”¹³¹⁴), y a plagiar a otros autores para poder seguir el ritmo impuesto (“Me paso el día copiando Flechas Rojas, Hombres del Oeste o Western Club, los [...] tengo todos copiados”¹³¹⁵), todo lo cual les impedía escribir las obras que realmente querrían escribir, “algo serio, no sé, novela social de ésa que está de moda”¹³¹⁶.

En cuanto a las tramas, todas obedecían a una de las tres modalidades clásicas: "un

¹³⁰⁵ BONILLA, Juan (2005), *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.177)

¹³⁰⁶ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.184)

¹³⁰⁷ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (pp.170-171)

¹³⁰⁸ DíEZ, Luis Mateo (2003), “El limbo de los amantes” en *El eco de las bodas*, Madrid: Alfaguara (pp.82-83)

¹³⁰⁹ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.86)

¹³¹⁰ ABAD, Mercedes (2009), *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.27)

¹³¹¹ TORREGROSA, José (2006), *Abordajes (Folletón por entregas)*, Ferrol: Embora (p.91)

¹³¹² AIRA, César (2010), *El error*, Barcelona: Mondadori (p.91)

¹³¹³ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.67)

¹³¹⁴ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), “El fantasma familiar” en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (p.297)

¹³¹⁵ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.88)

¹³¹⁶ *Ibid.* (p.88)

forastero que llega a un pueblo remoto en que los granjeros y ganaderos [...] están sometidos aparentemente [...] a la extorsión de un grupo de forajidos [...], el forastero se coloca como *cowboy* en un rancho y desarticula una conspiración del capataz con parte de los otros vaqueros para robar los rebaños [...], un *sheriff* enfrentado a ciertos poderes secretos que [...] pretendían hacerse con todas las propiedades del pueblo”¹³¹⁷, citándose en varias ocasiones al maestro del género en lengua española: Marcial Lafuente Estefanía¹³¹⁸.

2.3.3.5 El cuestionamiento de la figura de autoridad

Uno de los rasgos relevantes de la narrativa a lo largo del siglo XX es el intento de que el lector se replantee la figura de autoridad del texto. Aunque en conocidas excepciones el juego autorial supone un cuestionamiento ontológico profundo, radicado en la intriga de saber quién ha redactado finalmente el texto que el lector disfruta, en general los ejemplos que destacamos en este período pretenden dotar a sus relatos de un leve matiz irónico e incluso paródico.

Este juego literario tiene una larga tradición en la literatura universal, y el narrador de *El escándalo de Julia* nos lo describe perfectamente al hablarnos del planteamiento de uno de sus libros: “comenzaría narrando el repentino hallazgo de un manuscrito toscano del siglo XV, copia [...] carente de algunos folios, de un texto latino del siglo I, presunto apógrafo del original donde Julia había plasmado sus memorias. Por lo tanto, mi novela iba a ser la transcripción y traducción de una autobiografía, donde yo cumpliría el papel de un filólogo-historiador que, además de traducir e interpretar, debe conjeturar el sentido de algunos pasajes oscuros y suplir con sus hipótesis fragmentos y lagunas debidas a la pérdida de folios, bien en el original latino, bien en la copia toscana”¹³¹⁹; a su vez, esto entroncaría con la manida “muerte del autor” que proclamaban los escritores del *nouveau roman* en la segunda mitad del siglo XX:

[...] era habitual discutir en torno al tema de la *muerte del autor* y él se leía todo lo que hacía referencia a esa espinosa cuestión [...]. Porque si algo deseaba ser en la vida era editor y [...] le parecía muy mala suerte que, justo cuando él se preparaba para encontrar escritores y publicarlos, esa figura del autor fuera cuestionada tan fuertemente que hasta se llegara a decir que iba [...] a desaparecer¹³²⁰.

En su plasmación concreta en la narración, el cuestionamiento de la figura autorial se puede centrar en la voz narrativa (“del mismo modo que Borges no sabía si era él o su doble quien escribía, yo tampoco estoy seguro de ser el autor de estas líneas”¹³²¹), en la fotografía de la solapa del libro que leemos (“A veces, lector, he tenido la extraña sensación de que yo también he sido escrita, de que cuando mires la solapa de este libro (donde anido yo misma más que en ningún otro) no verás mi rostro sino el de un autor distinto”¹³²²) o incluso en los agradecimientos, donde la autora puede ceder la palabra a su protagonista: “Esta suele ser una

¹³¹⁷ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (pp.37-38)

¹³¹⁸ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 (p.41)

¹³¹⁹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.182)

¹³²⁰ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublínscas*, Barcelona: Seix Barral (p.288)

¹³²¹ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (p.67)

¹³²² SOMOZA, José Carlos (2000), *La Caverna de las Ideas*, Madrid: Alfaguara (pp.237-238)

página en la que el autor trata de ser justo [...] con las personas que han sido importantes en el proceso de la novela. [...] la autora, ante el riesgo de que la emoción nuble sus palabras, me ha permitido que hable en su nombre y que, por una vez, sea el personaje el que haga de portavoz del escritor y no al revés”¹³²³.

2.3.3.5.1 *El manuscrito encontrado*

Todos los ejemplos que acabamos de ver no serían sino variantes de lo que tradicionalmente se ha conocido como el recurso del “manuscrito encontrado”, caso paradigmático del cuestionamiento de la figura autorial, si bien resulta un criterio para separar este recurso de otros que veremos en otros apartados (la inclusión del nombre del autor real como personaje, o la existencia de un segundo autor que comenta lo creado por el primero) el hecho de que en el manuscrito encontrado no hay relación directa entre el auténtico autor del texto y el que se nos presenta como únicamente descubridor del mismo. Además, como hace decir Alfonso Rey al protagonista escritor de su novela *El escándalo de Julia*, “[e]se artificio del hallazgo de un manuscrito, que ya empezaba a estar manoseado en tiempos de Cervantes, lo siguen cultivando con mucho aplomo varios Fernández y varios Pérez de nuestros días”¹³²⁴, y sólo sirve para que el lector se muestre prevenido para no tomar necesariamente como verdades lo que se nos presente como tales.

2.3.3.6 La intertextualidad

Más que un recurso estilístico puntual de un pasaje, o del tono general de una obra concebida como homenaje, se habla de la intertextualidad como fenómeno global de la posmodernidad e incluso hay gente que lo considera intrínseco a la labor literaria independientemente del momento en que el texto sea creado, dado que “[t]odo libro [...] es un diálogo con otros libros. Todo autor se sienta a la mesa de otros autores y conversa con ellos”¹³²⁵. Por tanto, como afirma Ray Loriga, “[l]a escritura rara vez se compromete con nada más allá de la escritura. Utiliza el material a su alcance, [...] no tendrá reparos en recoger pedazos de otras narraciones”, pero este aprovechamiento, lejos de ser un delito literario, “se llama <<invención>>. No es una acusación sino un reconocimiento”¹³²⁶.

Raro es que los autores reconozcan las deudas que los críticos ven en sus obras (“el crítico [...] hablaba de intertextualidad y no sé qué otras cosas”¹³²⁷), pero lo cierto es que, lo llamen como lo llamen, los autores tienen en cuenta todo lo que se ha escrito anteriormente, e incluso podemos encontrar intertextualidad no sólo en una obra literaria, sino en otros medios de expresión artística que usan diálogos de los clásicos de la literatura, como sucede en el juego virtual que pretende crear el personaje principal de *Ático*, de Gabi Martínez; en dicho juego el creador había “planteado situaciones pero no sabía qué iban a decir los actores. Necesitaba frases. Y ya las tengo: hablarán los escritores”¹³²⁸, para lo cual “[e]l programa posee una memoria que contiene los argumentos y diálogos de cuarenta mil títulos de la

¹³²³ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (pp.445-446)

¹³²⁴ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.219)

¹³²⁵ D’ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.191)

¹³²⁶ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.118)

¹³²⁷ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.167)

¹³²⁸ MARTÍNEZ, Gabi (2004), *Ático*, Barcelona: Destino (pp.122-123)

historia de la literatura, entre ellos todos los denominados <<clásicos universales>>. De este modo, las criaturas ficticias disponen de los mejores recursos, de las frases más adecuadas para responder a cualquier situación”¹³²⁹.

En ocasiones, lo que se toma de las otras obras es tanto que se convierte en plagio, sobre todo si el autor no aporta nada de su propia invención ni menciona las fuentes de las que bebe: “Se trataba de concebir una novela, más bien un artefacto, hasta entonces nunca visto: tomando únicamente los inicios, los 3 o 4 primeros párrafos, de novelas ya publicadas, tendría que ir poniéndolos unos detrás de otros, haciéndolos encajar, de manera que el resultado final fuera una nueva novela perfectamente coherente y legible”¹³³⁰; el lector que reconoce dichas referencias, además de felicitarle por su perspicacia, suele reprocharle a su autor que las haya incluido “sin aclarar de ninguna manera que los espacios novelescos a los que se alude pertenecen a *El Quijote*, *La montaña mágica*, *La ventisca*, *Huckleberry Finn*, *Crimen y castigo*, *Torquemada en la hoguera* y *La Iliada*”, tomando como símil “lo académico”, puesto que “hay aspectos en el juego de la invención literaria que no me parece del todo correcto desatender, como los hay en el estudio académico que no conviene transgredir”¹³³¹.

2.3.3.6.1 *La autointertextualidad*

[...] cuando 4 años atrás, mucho antes de que la fascinación por el Proyecto, por nuestro Proyecto, como nos gustaba llamarlo, nos trajera hasta esta isla al sur de Cerdeña, cuando, como ya referí, fuimos de viaje a Tailandia y me rompí la cadera y permanecí 25 días postrado en aquel hotel de Chiang Mai escribiendo *Nocilla Dream*, y 5 meses más en la cama de mi casa abordando *Nocilla Experience*, cuando todo eso ocurrió, inexplicablemente hallé en todo ello un motivo de placer [...], crear un lugar frío e inhóspito, un lugar que resultó ser una novela-artefacto, *Nocilla Experience*, creada a través de ensamblajes de cuerpos, de textos, de pieles, canciones, revistas, de teoremas que hablaban de películas, de cuerpos disímiles que sin embargo encajan, que hablaban en el fondo de tarros de Nocilla, siempre me pasa igual con la escritura, nunca sé cómo he llegado a escribir lo que he escrito [...]¹³³²

En ocasiones, las referencias a fragmentos, personajes o títulos no pertenecen a obras de otros autores, sino a otros libros del mismo autor; puede que se incluya sólo el título del libro sin mencionar el autor (“¿Recuerdas aquella novela [...]?... *Dar la vida y el alma*, ésa es”¹³³³), o que el autor se convierta en personaje y hable en primera persona de los trabajos que le costó crear una obra: “Y lo mismo ocurrió con la historia de la burguesa que tiene una aventura con un navegante solitario. ¡Cuántas vueltas le di! Primero un cuento, después otro y al fin toda una novela”¹³³⁴. En ciertos ejemplos, se nos dan informaciones suficientes para reconocer de qué libro se trata, aunque no se mencione ni el título ni el autor; así, en un pasaje de un libro de Javier Marías se refiere a algo que sucede en *Mañana en la batalla piensa en*

¹³²⁹ *Ibid.* (p.25)

¹³³⁰ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008), *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara (pp.74-75)

¹³³¹ MERINO, José María (2008), *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.12-13)

¹³³² FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara (p.66)

¹³³³ MAYORAL, Marina (2000), *La sombra del ángel*, Madrid: Alfaguara (pp.197-198)

¹³³⁴ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.77)

*mi*¹³³⁵, anterior novela de Marías: “leí una vez en un libro, no de un inglés sino de un compatriota mío, [...] una novela, cuyo narrador recordaba la existencia de una palabra en ese idioma pretérito que designaba el parentesco o la relación adquiridos por dos o más hombres que se hubieran acostado o hubieran yacido con la misma mujer”¹³³⁶. Puede suceder también que se retomen personajes, como hace José María Merino al recuperar al profesor Souto y su compañera Celina (“Cuando Celina regresó a casa, el profesor Souto estaba dormido en su sillón, con el libro en el regazo>>, empezó a leer, en una de las primeras páginas”¹³³⁷), ya presentes al menos en “Celina y Melina”¹³³⁸.

El narrador autoficcional identificado con el autor habla en primera persona de sus propias obras: puede ser su primer libro de poemas del que reniega (“*Una glosa es una glosa es una glosa*, mi primer libro de poemas, de cuyos errores aprendí mucho”¹³³⁹), o la primera colección de cuentos: “El primero de estos, *Malos pensamientos*”, que “me [...] ayudaría a publicar, años después, Carlos Gaviria”¹³⁴⁰. El que más abunda en este procedimiento es Juan José Millás en su novela (así la consideramos pese a su carácter autobiográfico) *El mundo* donde, además de realizar un ejercicio memorialístico sobre su infancia, también habla de sus libros anteriores: la inclusión de anécdotas personales en *La soledad era esto*¹³⁴¹, en *El orden alfabético*¹³⁴² o en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*¹³⁴³, el comentario de un crítico a *Cerberos son las sombras*, que “fue calificada [...] como un extraño experimento “antidípico””¹³⁴⁴, los orígenes de otra novela, “[d]urante estos días remotos de mi infancia se fraguó [...] el argumento de *Dos mujeres en Praga*”¹³⁴⁵,...

En menor medida, también hace lo mismo Jordi Bonells en *Dar la espalda*, donde menciona “mi primera novela, *La luna*, publicada en el 88”¹³⁴⁶ y otra llamada *La deuxième disparition de Majorana*, “publicada en Francia en 2004”¹³⁴⁷. También Manuel Vilas suele hacer mención a otras obras suyas, incluso apuntando en nota al pie la referencia exacta: “(4) Manuel Vilas, *Zeta y Magia*, los dos libros fueron editados en Barcelona, por DVD Ediciones, en 2002 y 2004 respectivamente. Nota del médium”¹³⁴⁸.

Puede asimismo aparecer el título de una obra del mismo autor pero camuflada como título de una película: “*Matando dinosaurios con tirachinas* fue el primer preestreno al que asistí”¹³⁴⁹, o bien se atribuye el título, creado en otro momento por el autor, a un personaje de

¹³³⁵ MARÍAS, Javier (1994) *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona: Anagrama (p.135)

¹³³⁶ MARÍAS, Javier (2007), *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara [Referencias a través de la edición de Círculo de Lectores] (p.120)

¹³³⁷ MERINO, José María (2008), *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.19-20)

¹³³⁸ MERINO, José María (2004), *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara

¹³³⁹ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.128)

¹³⁴⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.263)

¹³⁴¹ MILLÁS, Juan José (2007), *El mundo*, Barcelona: Planeta (p.18)

¹³⁴² *Ibid.* (pp.66-67)

¹³⁴³ *Ibid.* (p.142)

¹³⁴⁴ *Ibid.* (p.32)

¹³⁴⁵ *Ibid.* (p.136)

¹³⁴⁶ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (p.85)

¹³⁴⁷ *Ibid.* (pp.61-62)

¹³⁴⁸ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.81)

¹³⁴⁹ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.64)

ficción: “Ruth había fracasado también como novelista con *Las horas de la luna*”¹³⁵⁰.

Otro recurso propone hablar del autor en tercera persona, como personaje de ficción, a veces sin mencionar el nombre: “Se había propuesto escribir trescientos treinta y tres relatos cuánticos para completar un libro que titularía: *La mitad del diablo*”¹³⁵¹, o con su nombre oculto en siglas (“*Los héroes inútiles* [...] es un libro que otro escritor esquizoide (llamado D.M.) ha hecho en compañía del poeta trágico Leopoldo María Panero”¹³⁵²), o sólo con el apellido: “alguien me recomendó una novela de Royuela titulada *Corazón que no siente*”¹³⁵³.

2.3.3.6.2 Ejemplos de intertextualidad

Lo cierto es que, dos o tres años después, leí *Cien años de soledad* y, a pesar de mi acusada mitofobia, fue una experiencia traumática. ¿Quién iba a ser el primero capaz de atreverse a escribir una sola línea, un sola palabra, después de aquello?¹³⁵⁴

Salvo los casos aislados que acabamos de mencionar, la intertextualidad, entendida aquí, tal como hemos dicho, como mención explícita al título de la obra o bien referencia evidente a ella, se produce con obras de otros autores; destacaremos ahora las que son citadas con mayor asiduidad y que responden a las directrices autorreferenciales que hemos ido analizando, o bien son consideradas obras de referencia por los autores que publican hoy en día.

La obra más veces mencionada es el *Quijote*, del que ya supone un lugar común afirmar que “[e]n Occidente se considera [...] la primera novela moderna. Otros libros podrían reivindicar esta condición, pero en la ecología de la novela el *Quijote* ha logrado imponerse a sus competidores”¹³⁵⁵, y se ve constantemente homenajeada, revisitada, satirizada o simplemente mencionada, tanto en su primera como en su segunda parte: “Quien dijo que segundas partes nunca fueron buenas [...] arriesgó tanto en el ingenio que erró. Basta con ver *El Padrino II* o leer la segunda parte del *Quijote*, ¿no crees?”¹³⁵⁶.

De ella se comenta que poca gente la ha leído, puesto que no resulta fácil de leer, al menos “[d]urante la primera lectura [...] no encontró las claves para aplicar las enseñanzas de don Quijote a los asuntos de la vida. [...] [N]o iba a resultar tarea fácil descifrarlas y convertirlas en herramientas de su felicidad”¹³⁵⁷, pero por eso mismo hay quien, habiendo establecido una relación muy intensa con el texto (“Entre ella y la novela se había creado a lo largo de los años una intimidad física, y sobre todo una complicidad sentimental”¹³⁵⁸), la releo con frecuencia, y piensa que “[l]eerlo por segunda vez sería distinto; estaba seguro de que

¹³⁵⁰ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.356)

¹³⁵¹ APARICIO, Juan Pedro (2008), “El atasco” en *El juego del diábolito*, Madrid: Páginas de Espuma (p.90)

¹³⁵² MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (pp-46-47)

¹³⁵³ ROYUELA, Fernando (2007), “Epílogo” en *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara (p.236)

¹³⁵⁴ TORREJÓN, David (2000), *Más lo siento yo*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.8)

¹³⁵⁵ VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.27)

¹³⁵⁶ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 Editores (pp.78-79)

¹³⁵⁷ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.484)

¹³⁵⁸ *Ibid.* (p.473)

podría disfrutarlo más¹³⁵⁹.

Resulta incuestionable que se ha convertido en un clásico y que aporta distinción afirmar haberlo leído o que es un libro de referencia, ya que “Cervantes está fuera de la polémica y [...] cimienta cualquier canon sensato. Admirar a Cervantes (o a Borges) complementa el prestigio intelectual¹³⁶⁰, pero aun así hay gente que lo cree sobrevalorado, afirmándose tajantemente que “[l]os clásicos son globos que los ginecólogos de la literatura de todos los tiempos se han encargado de inflar¹³⁶¹, pese a lo cual sigue siendo objeto de estudio crítico (“El profesor Souto [...] estaba tomando notas para un artículo sobre Borges y *El Quijote*¹³⁶²), y sirve muy bien para comprender un asunto tan actual como la dialéctica entre realidad y ficción: “Don Quijote se vuelve loco por leer novelas, y él entra en la realidad para vivir una ficción convencido de que es verdad¹³⁶³.

Situados en el ambiente histórico en que fue publicado, escuchamos la voz de sus contemporáneos más jóvenes, quienes nos presentan a un Cervantes ya anciano, opinando de él que ha plasmado en su *Quijote* una forma antigua de ver la vida y la cultura: “su Quijote era el espejo de una sociedad antigua cuyos patrones habían muerto para siempre; y, sin embargo, era delicioso deleitarse con su personaje, su creación, protegido por la herrumbrosa coraza de los sueños¹³⁶⁴. Por otro lado, se analizan los aspectos técnicos de su impresión y edición, concluyéndose que “Cervantes jamás corrigió las pruebas de imprenta de su insigne novela. Una vez entregado el libro y cobrados los derechos correspondientes, el escritor se ocuparía casi con toda seguridad de tapar los agujeros de sus deudas”, pues “no era dado a hacer de policía de sus escritos y dejaba para otros los rudimentos de la edición¹³⁶⁵, así como la ilustración de Doré que acompaña el inicio de la segunda parte, donde “[a]parece un escritor sentado, se supone que Cervantes, y que toma de la mano a Don Quijote, que está de pie y que con su adarga [...] retuerce [...] unos papeles en donde se lee el nombre de Avellaneda. Cervantes y Don Quijote se miran con algo más que complicidad¹³⁶⁶, o las tapas en que está encuadrada una edición concreta, que “tiene las tapas rojas y duras, con el título impreso en letras doradas de un oro popular y de quiosco, y lleva la Q de su título acolchada y dibujando un yelmo, o un baciyelmo¹³⁶⁷.

Se habla de sus traducciones a otros idiomas, comparándose las que Tieck y Bertuch hicieron al alemán, mofándose del título que éste le puso a la novela de Cervantes (“*¡Vida y milagros del sabio terrateniente don Quijote!* [...] imagínate qué espanto¹³⁶⁸), y también se analiza su repercusión en otros sistemas literarios, como el inglés, inventando lo que otra gran pareja, Holmes y Watson, habrían dicho sobre la novela: “¿No ha leído usted *El ingenioso*

¹³⁵⁹ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2003), *El pequeño Borges imagina el Quijote*, Barcelona: Sirpus (p.7)

¹³⁶⁰ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.91)

¹³⁶¹ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.58)

¹³⁶² MERINO, José María (2002), “Un autor caprichoso” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.160)

¹³⁶³ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.159)

¹³⁶⁴ MAGRO, Baltasar (2008), *La hora de Quevedo*, Barcelona: Roca Editorial (p.33)

¹³⁶⁵ ROYUELA, Fernando (2007), “www.delgoloso.com” en *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara (p.27)

¹³⁶⁶ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (pp.259-260)

¹³⁶⁷ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.19)

¹³⁶⁸ NEUMAN, Andrés (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (p.460)

hidalgo...? Es tan bueno que su autor merecía ser inglés¹³⁶⁹, así como la influencia que ha tenido en otros escritores "de la modernidad", a lo cual dedica todo su ensayo Julián Ríos en *Quijote e hijos*: "En el bosque de la literatura hay muy diversos árboles genealógicos. Uno de los más antiguos y frondosos es el de Cervantes con sus múltiples vástagos [...]. En los ocho capítulos de este libro [...] se delinea la filiación cervantina de algunos autores mayores de la modernidad"¹³⁷⁰. Raúl Guerra Garrido le adjudica mayor profundidad metafísica a su legado, puesto que "[e]n *El Quijote* se define el miedo como dolor y perturbación del ánimo que nace de la imaginación de un futuro"¹³⁷¹, mientras que Ray Loriga nos recuerda, por su parte, que "sobre el Quijote han llovido las mentiras, y no sería justo condenar el sueño de la escritura, entre una catarata de mentiras, a la cárcel de la realidad", concluyendo que "Cervantes se nos muestra como el más hábil de los constructores, como el más ágil de entre aquellos que tratan de agitar los hilos de sus propias criaturas"¹³⁷².

"Pierre Menard, autor del Quijote"¹³⁷³ supone el homenaje, o la recreación posmoderna, del *Quijote*; en este cuento, Borges planteaba la posibilidad de reescribir el texto palabra a palabra sin dejar de ser, pese a ello, un texto diferente puesto que cambia el autor, el lector y el contexto en que ha sido creado, por lo que "gracias a Menard, la misma versión del *Quijote* que la de Cervantes adquiere otro significado, porque las palabras siempre significan lo mismo y siempre significan algo distinto"¹³⁷⁴.

Recrear a su vez el cuento de Borges, incluyendo a Menard como nuevo personaje de una ficción ("Porfa, mami, si viene Pedro Menard a buscarme para jugar al fútbol, dile que no estoy"¹³⁷⁵), o ampliando el catálogo de réplicas que Menard hace de obras clásicas, siendo ahora "responsable de las reescrituras de *Don Quijote*, la Biblia, la *Odisea*, el *Ulises* y los cuentos de Borges"¹³⁷⁶, o estableciendo una comparación entre autor y personaje equiparable a la que se da entre Flaubert y Bovary ("todo aquel viejo asunto de Pierre Menard y Cervantes. O, para ser más precisos, de Alonso Quijano y Cervantes. [...] Quién es quién y cómo uno se metamorfosea en el otro"¹³⁷⁷), nos transmite la idea de un doble grado de homenaje o revisitación.

Algo similar sucede con el relato "Enoch Soames", incluido por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en su *Antología de la literatura fantástica*¹³⁷⁸, en él aparecía como narrador y personaje el propio autor, Max Beerbohm, quien conoce a un "poetastro inglés que [...] vendió su alma al diablo sólo por que le permitiera averiguar lo que la posteridad opinaba de él"¹³⁷⁹; cuando se vuelven a encontrar, el poeta se muestra desconsolado puesto "que el único

¹³⁶⁹ PUJOL, Carlos (2007), "Caballeros andantes" en *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*, Palencia: Menoscuarto (p.123)

¹³⁷⁰ RÍOS, Julián (2008), *Quijote e hijos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg (p.8)

¹³⁷¹ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.264)

¹³⁷² LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.39)

¹³⁷³ Borges, Jorge Luis (1944) *Ficciones*, Buenos Aires: Sur

¹³⁷⁴ ASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.22)

¹³⁷⁵ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2003), *El pequeño Borges imagina el Quijote*, Barcelona: Sirpus (p.9)

¹³⁷⁶ VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.16)

¹³⁷⁷ SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Madrid: Mondadori (p.101)

¹³⁷⁸ Bioy Casares, Borges y Ocampo (1940) *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana

¹³⁷⁹ APARICIO, Juan Pedro (2006), "Criatura de Max Beerbohm" en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma

sitio en el que encontró su nombre fue en el título de un cuento fantástico escrito por un tal Max Beerbohm¹³⁸⁰, es decir que sólo será conocido en el futuro como personaje de un relato que su interlocutor escribirá contando lo que él en ese momento le está refiriendo.

Además de plasmar una de las preocupaciones clásicas del escritor, la posteridad, este cuento sirve como ejemplo de relato metaficcional, puesto que en la trama de ficción se desvela su propia condición de artificio; Javier Argüello ha decidido actualizar este relato inventando unos personajes que acuden al lugar mencionado en el texto (el Museo Británico de Londres) en el momento en que supuestamente aparecería Enoch Soames para realizar su comprobación, como el mismo autor había pronosticado en su relato: “El cuento que tengo en mis manos está previsto en el mismo cuento. [...] En el epílogo Beerbohm reflexiona acerca de que aquellos que lean ese informe –así lo llama él- y que se encuentren en Londres durante los primeros días de junio de 1997, seguramente asistirán a la Sala de Lectura del Museo Británico a comprobar la posible aparición de Soames, y que es muy probable entonces que quienes lo seguían en su deambular por entre los anaqueles de la sala, lo hubieran hecho no por lo extraño de su vestimenta, sino porque se hallaban ya esperándolo”¹³⁸¹.

Como se dijo más arriba, *Niebla*¹³⁸² sigue siendo considerada el ejemplo narrativo característico de dislocación ficcional según la cual los personajes de una obra de ficción se rebelan contra el destino que les marca el autor, que se ve incluido así en la narración¹³⁸³, al tiempo que los personajes toman conciencia de su condición de artificio: “Cuando Augusto Pérez, en el capítulo XVII de *Niebla*, se separa de su amigo Víctor y se pregunta si su vida es novela, es *nivola* o qué es, los lectores sabemos bien que se trata de un personaje de ficción, un personaje imaginado por quien como autor de aquel relato se presenta”¹³⁸⁴. Resulta tan conocido este ejemplo que los escritores se muestran precavidos de antemano para que no se les rebelen los personajes o, aunque éstos lo intenten, deben “saber que yo tenía autoridad suficiente para evitar la rebelión de mis personajes, saber que no podía ni debía pasarme a mí lo que le sucedía a Unamuno en *Niebla*”¹³⁸⁵. También se destaca el neologismo que Unamuno decidió inventar para designar este tipo de dislocación ficcional, *nivola*, por lo que determinados autores desean rebautizar el género que practican por considerarlo diferente a los demás: “Si Unamuno bautizó las suyas como *nivolas* para destacar su singularidad, si la Ñ es la letra española por excelencia, la que encabeza y manda además en la palabra ñoño y si ñoño era el momento, ñoños los escritos y ñoña la novela, ¿por qué no hablar de *ñovelita*?”¹³⁸⁶.

Aunque no pertenezcan estrictamente al terreno de lo metaliterario o de lo metaficcional, sí cabe mencionar aquí la importancia de tres obras de la historia de la literatura en lengua

(p.110)

¹³⁸⁰ ARGÜELLO, Javier (2002), “Relato acerca del tiempo, de un viejo cuento, y de la manera extraña en que ocurren las cosas” en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen [Referencias por la edición de 2008] (pp.130-131)

¹³⁸¹ *Ibid.* (p.131)

¹³⁸² Unamuno, Miguel (1914) *Niebla*, Madrid: Renacimiento

¹³⁸³ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.180)

¹³⁸⁴ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (pp.229-230)

¹³⁸⁵ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (p.117)

¹³⁸⁶ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (pp.68-69)

española que se ven con frecuencia citadas. La primera de ellas es *La vida de Lazarillo de Tormes* que, como hemos visto en el apartado del Proceso de creación, sirve de ejemplo canónico para el anonimato autorial, encontrando en los textos analizados dos posibles causas para la publicación anónima de la obra: por un lado el deseo de esquivar las posibles represalias de las autoridades, aunque el autor lo camuflase bajo el argumento “[l]o importante es la obra, no su autor”¹³⁸⁷, y por otro el hurto de una carta íntima que un letrado envía a su maestro contándole diversos casos observados en su quehacer rutinario; luego, “[t]ras circular durante mucho tiempo en copias manuscritas como una auténtica carta mensajera, la obra se publicó anónimamente en la ciudad francesa de Lyon en 1553, con el título de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*”¹³⁸⁸. Para Ray Loriga, el encanto de la obra reside en su capacidad para comunicarse tan bien con el lector con unas miras tan modestas: “Después de *La vida de Lazarillo de Tormes*, ¿qué otra aventura? Si ya la impresión de lo sucedido ha sido sensatamente incluida en la alegría de la escritura, ¿por qué y cómo escribir una historia más pequeña con un talento menor?”¹³⁸⁹.

La novela de Julio Cortázar *Rayuela*¹³⁹⁰ sí ha servido de referencia para toda una generación de escritores, no sólo en lengua española sino también en otras lenguas, y es mencionada como novela de formación para un determinado tipo de lector que buscaba un nuevo modo de narrar, y que “se declaraba admirador de *Rayuela*, y pensaba que todos los personajes hablaban igualito a Horacio Oliveira”¹³⁹¹; a este lector le gusta recitar de memoria pasajes enteros de algún capítulo de la novela, como “las primeras líneas del capítulo 9 de *Rayuela*, la obra de Julio Cortázar: <<Por la rue de Varennes entraron en la rue Vaneau. Lloviznaba, y la Maga se colgó todavía más del brazo de Oliveira, se apretó contra su impermeable que olía a sopa fría.>>”¹³⁹², y no le cuesta reconocer “que a los dieciséis hizo una especie de ruta santa por las calles de París donde patetizaban Oliveira y la Maga”¹³⁹³, aunque con los años reniegue un poco de esa imagen idealizada de la bohemia parisina: “La única parte que vale la pena la pena de *Rayuela* es la que transcurre en Buenos Aires. La esquizofrenia total”¹³⁹⁴. Precisamente por ser tan conocida, es objeto de intensos debates entre sus admiradores y sus detractores, como sucede en el relato “El malentendido”, de Eduardo Mendoza, en el cual la profesora que imparte un taller de escritura creativa para presos, presta un ejemplar de la novela a uno de ellos, quien no lo alaba lo suficiente: “*Rayuela* era uno de los libros que más había impresionado en su día a Inés Fornillos y le mortificó el desdén de su interlocutor. <<Vaya, nos hemos vuelto muy exigentes de golpe y porrazo>>, replicó. En vista de que él no decía nada, ella insistió: <<A mí me parece una novela genial.>> Antolín Cabrales se encogió de hombros. <<Es una fanfarronada>>, dijo”¹³⁹⁵.

Igual relevancia, aunque tal vez para un público más amplio, tuvo *Cien años de soledad*,

¹³⁸⁷ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.33-34)

¹³⁸⁸ GARCÍA JAMBRINA, Luis (2010), *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara (p.280)

¹³⁸⁹ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.81)

¹³⁹⁰ Cortázar, Julio (1963) *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana

¹³⁹¹ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.116)

¹³⁹² VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.287)

¹³⁹³ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.42)

¹³⁹⁴ *Ibid.* (p.42)

¹³⁹⁵ MENDOZA, Eduardo (2009), “El malentendido” en *Tres vidas de santos*, Barcelona: Seix Barral (p.165)

de Gabriel García Márquez¹³⁹⁶, que permitió, junto a otras obras de autores contemporáneos, difundir y revalorizar la literatura latinoamericana en el llamado <<Boom>>. Algunos exageran considerándolo el origen de una “nueva religión, bautizada por sus sacerdotes con el nombre de Realismo Mágico” de la que el propio autor sería venerado “como a su único profeta”¹³⁹⁷.

Pese al éxito popular de *Cien años de soledad* (“un libro que en aquella época causaba furor y que Fermín ya había leído y sólo pretendía comprar para regalarlo a alguien cuando tuviera ocasión”¹³⁹⁸), esta novela ha entrado también en los programas de lecturas de las universidades y sigue suscitando ensayos y debates académicos (“podemos simular un análisis de la estructura mítica de *Cien años de soledad*”¹³⁹⁹), y ambos hechos han logrado que sea un autor envidiado por sus contemporáneos, alguno de los cuales, habiendo publicado sin éxito una novela en la época en que García Márquez sacaba a la luz la saga de los Buendía, llegó a redactar “un alegato ni siquiera disimulado contra Gabo, contra la estética de sus libros y las creaciones del realismo mágico”¹⁴⁰⁰.

Fuera de la literatura en castellano, aparece mencionado el libro *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*¹⁴⁰¹, considerado como el continuador en otros sistemas literarios de las modernas técnicas narrativas esbozadas en el *Quijote* de Cervantes, especialmente en lo que concierne a “sus constantes y gloriosas digresiones, ejemplo que seguiría después Diderot”¹⁴⁰² en “*Jacques le fataliste et son maître*”¹⁴⁰³, pero también en “los comentarios eruditos que puntúan todo el texto, la innovadora *puesta en página*, con tipografías diferentes, asteriscos, guiones, hojas en negro, en blanco, imitando el mármol [...], sus asombrosas complicidades con el lector, la utilización del *flujo de conciencia* cuya invención luego otros se atribuirían”¹⁴⁰⁴.

Sin embargo, donde unos destacan su vigencia en el tiempo (“puede durar todo lo que el lector quiera y siempre produce gozo”), así como la posibilidad de “abrirlo por cualquier página” para “descubrir algún párrafo que me hacía disfrutar”¹⁴⁰⁵, otros le critican que no es de lectura fácil (“me costó mucho tiempo leer entero porque lo comencé varias veces”¹⁴⁰⁶), además de “su levísimo contenido narrativo (el narrador-protagonista no hace nada hasta muy avanzada la novela)”¹⁴⁰⁷, y que su fragmentarismo dificulta la comprensión: “mi decepción no pudo ser mayor: [...] se trataba de un enorme disparate. En pocas palabras, no entendí

¹³⁹⁶ García Márquez, Gabriel (1967) *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana

¹³⁹⁷ VOLPI, Jorge (2008), “El profeta de América Latina” en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.174-175)

¹³⁹⁸ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acantilado (p.113)

¹³⁹⁹ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.43)

¹⁴⁰⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.59)

¹⁴⁰¹ Sterne, Laurence (1759) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

¹⁴⁰² VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.44)

¹⁴⁰³ Diderot, Denis (1778) *Jacques le fataliste et son maître*

¹⁴⁰⁴ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.44)

¹⁴⁰⁵ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (pp.20-21)

¹⁴⁰⁶ *Ibid.* (pp.20-21)

¹⁴⁰⁷ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.44)

nada”¹⁴⁰⁸.

Como mencionábamos antes, se considera unánimemente que la época de esplendor de la novela moderna debe mucho a Kafka, Faulkner, Mann, Proust y Joyce, centrándonos ahora en las obras más representativas de estos dos últimos: *En busca del tiempo perdido* (cuya primera parte, *Por el camino de Swann*, apareció en 1913¹⁴⁰⁹) y *Ulises*¹⁴¹⁰, puesto que, junto a las obras de los otros autores citados, “[r]epresentan la ruptura con la novela realista, las frases se hacen densas, plumizas, a veces ininteligibles”¹⁴¹¹, siendo considerados como los desarrolladores del monólogo interior, como veíamos en el apartado del punto de vista en el Proceso de creación¹⁴¹².

Alguien nos describe *En busca del tiempo perdido* de un modo muy simple pero revelador: “El narrador de Proust hunde su magdalena en la taza de té y todo el cosmos de Combray surge de ella como de un sombrero de prestidigitador”¹⁴¹³. Durante mucho tiempo, y tal vez se mantenga en la actualidad, resultaba una muestra de erudición el afirmar haber leído esta obra, aunque rara vez era cierto: “La primera mentira que Julio le dijo a Emilia fue que había leído a Marcel Proust. [...] [D]ijo que sí, que había leído a Proust, a los diecisiete años, un verano, en Quintero. [...] Esa misma noche Emilia le mintió por primera vez a Julio, y la mentira fue, también, que había leído a Marcel Proust [...]: Fue el año pasado, [...] me propuse leer los siete tomos y la verdad es que éstos fueron los meses más importantes de mi vida como lectora”¹⁴¹⁴.

Hay un autor que utiliza esta obra como referente para crear la suya propia, y se trata de Juan Ramírez Codina y su novela *El tiempo según san Marcel*, dentro de la cual encontramos la clave de su título, una analogía con los textos del Nuevo Testamento: “El tiempo (evangelio) según san Marc(os)el (Proust)”¹⁴¹⁵, y que se nos presenta como “[u]na novela de 500 páginas, resumen de otra hipotética de cinco mil”¹⁴¹⁶, calculando imaginariamente la cantidad porque Proust no llegó a finalizar su proyecto. Asimismo, nos recuerda las traducciones al castellano que hasta el momento se han realizado: “La traducción de Pedro Salinas y Consuelo Bergés para Alianza Editorial habrá sido durante décadas una buena referencia. A principio de siglo recapitulo tres nuevos traductores: Mauro Armiño, Carlos Manzano y Estela Canto”¹⁴¹⁷.

Por su parte, del *Ulises* de James Joyce se ha dicho que “marcó el rumbo del siglo XX”, al menos en lengua inglesa, por lo que para cada sistema literario se intenta buscar cuál ha sido el equivalente, afirmando de ciertas obras que “[n]o es sólo el *Ulises* español sino el

¹⁴⁰⁸ VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.13)

¹⁴⁰⁹ Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, Paris: Gasset

¹⁴¹⁰ Joyce, James (1922), *Ulysses*, Paris: Shakespeare and Company

¹⁴¹¹ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.27)

¹⁴¹² TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.106-107)

¹⁴¹³ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.36)

¹⁴¹⁴ ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama (pp.23-24)

¹⁴¹⁵ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.507)

¹⁴¹⁶ *Ibid.* (p.508)

¹⁴¹⁷ *Ibid.* (p.464)

pendant del de Joyce, pues [...] profundiza en aquellos logros para llevar el arte narrativo en una nueva dirección¹⁴¹⁸. Y como la referencia clásica de su título es evidente, hay escritores que nos recuerdan que muchos autores, como Joyce, “travestimos un hipotexto (lo hizo Thomas Mann con *Doctor Faustus*, y Joyce con *Ulises*, y Machado con el *Cantar de Mío Cid*)”¹⁴¹⁹.

Dado que la acción narrada en la novela transcurre en una sola jornada, la del 16 de junio, ese día se celebra en Dublín el *Bloomsday*, donde los asistentes recorren los lugares presentes en la obra, “una de las cumbres de la era de la imprenta”¹⁴²⁰, y recitan pasajes de la misma, siendo esta celebración descrita pormenorizadamente por Enrique Vila-Matas en *Dublín*.

Una de las críticas que se hacen más frecuentemente a esta novela es su dificultad para ser comprendida; sin embargo, hay quien afirma que los prejuicios sobre el *Ulises* se habrían solucionado “[s]i se hubiese presentado a James Joyce como un formidable divertimento (o encantamiento) literario, una muy seria ópera bufa”¹⁴²¹, recordando que, dado que “se trata precisamente de un libro que no tiene más razón que la escritura, [...] no pide otra cosa que lectura”¹⁴²², y concluyendo “que está más que demostrado [...] que puede muy fácilmente ser leído”¹⁴²³.

Julián Ríos analiza en su ensayo literario *Quijote e hijos*, en el que como ya hemos visto intenta demostrar la influencia de la obra cervantina en novelistas posteriores, la relación entre Thomas Mann y James Joyce; para Ríos, “[a] Joyce y Mann les unen el punto de partida y el final [...]. Ambos empezaron como herederos del naturalismo, influidos por la novela realista francesa, muy en especial la de Flaubert, y acabaron en la meta y metamorfosis del mito. [...] Sus materiales son distintos pero la argamasa y la argucia que los une es la misma, el humor y la parodia, que ambos aprendieron de Cervantes, a través principalmente del más quijotesco de los autores: su mutuo amigo y maestro Flaubert”¹⁴²⁴. Aunque imagina las sensaciones que tiene Mann mientras realiza una travesía en barco en la que lee libros de Joyce y sobre Joyce, no llega al límite de inventarse una comunicación directa entre ambos, tarea que sí acomete José Carlos Rodrigo Breto en la novela *Kafkarama*, durante una pequeña secuencia de la cual imagina una conversación entre el autor del *Ulises* y su colega Franz Kafka:

“-¿Usted es inglés? -la pregunta de Kafka era una afirmación ante la que Joyce meneó la cabeza molesto:
-Irlandés, amigo, irlandés.”¹⁴²⁵.

2.3.3.7 El juego entre la realidad y la ficción

¹⁴¹⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro. (p.83)

¹⁴¹⁹ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.185)

¹⁴²⁰ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublín*, Barcelona: Seix Barral (p.25)

¹⁴²¹ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.38)

¹⁴²² *Ibid.* (p.83)

¹⁴²³ *Ibid.* (p.83)

¹⁴²⁴ RÍOS, Julián (2008), *Quijote e hijos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg (pp.26-27)

¹⁴²⁵ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.86)

La literatura, te dices, tiene mucho de eso, de geometría especular, de superficies deformantes y paralelas en las que el escritor se refleja a sí mismo en sus personajes y estos, en su mundo de ficción, pueden ser reflejados por otros de su propia invención. Y quién sabe si el escritor mismo no es el geómetra creador que imagina ser, sino un reflejo más en una cadena sin fin realidad-ficción-realidad; una cadena cuyos eslabones están separados por algo tan ficticio como un guión ortográfico¹⁴²⁶.

Según el pacto que establece con el creador, el lector acepta “que la historia que se cuenta en la novela no sea Historia, que las peripecias que suceden a los personajes no sean verdaderas, que esos personajes no hayan existido nunca”; sin embargo, aunque “el relato no debe estar inspirado en la realidad, lo ideal es que parezca estarlo”¹⁴²⁷. Por tanto, toda ficción necesita de ciertos elementos presentes en la realidad reconocibles por el lector, para lograr que éste se involucre en la trama.

En sus textos, muchos autores analizan la relación existente entre la realidad y la ficción, planteándose si ambos conceptos son opuestos y representan dos mundos claramente identificables. En *Los invisibles*, de José María Merino, se reflexiona ampliamente sobre este tema, proponiéndose la tesis de que “la literatura intenta ordenar el caos del mundo, como lo intentan la política, la ciencia o la religión”¹⁴²⁸ y, por consiguiente, “[l]a realidad es el caos, y la ficción es lo contrario del caos”¹⁴²⁹. De todo ello se deduce que “los mundos de la ficción y de la realidad son independientes, y hasta irreconciliables”, resultando entonces absurdo empeñarse en “que las novelas tienen que ser meros trasuntos de la realidad”¹⁴³⁰, y por lo tanto se reconoce como norma general que “la ficción, aunque el narrador que la inventara fuera el más torpe, salía naturalmente más armónica y equilibrada”¹⁴³¹. Aceptando esta premisa, algunos autores radicalizan su postura citando a Vladimir Nabokov, quien afirmaba: “ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y la verdad”¹⁴³²; y otros reniegan del concepto de realidad como algo aislado y reconocible por todos y consideran que, a la hora de crear un texto literario, “algunas historias y personajes han sido directamente extraídos de esa “ficción colectiva” a la que comúnmente llamamos “realidad”. El resto, de aquella otra “ficción personal” a la que solemos denominar “imaginación””¹⁴³³.

Cierto tipo de lector poco imaginativo ha pretendido valorar la presencia de elementos contrastados de la realidad en la literatura introduciendo la dualidad verdad-mentira, negándole al relato ficcional su valor por considerarlo “un gran embuste, una falsedad”, a lo que el buen amante de la literatura responderá: “¡Es una ficción! [...] No es verdad ni mentira,

¹⁴²⁶ TORREJÓN, David (2000), *Más lo siento yo*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.13)

¹⁴²⁷ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.200-201)

¹⁴²⁸ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (pp.235-236)

¹⁴²⁹ *Ibid.* (p.275)

¹⁴³⁰ *Ibid.* (p.249)

¹⁴³¹ AIRA, César (2010), *El error*, Barcelona: Mondadori (p.85)

¹⁴³² VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.221)

¹⁴³³ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.220)

es un invento de la imaginación”¹⁴³⁴; concluyendo, como se dice en *Doctor Pasavento*, “la verdad va por un lado bien distinto de la realidad y, por supuesto, también alejado de la ficción”¹⁴³⁵ e, incluso, si es necesario para perfeccionar una ficción, “también <<la verdad se inventa>>”, como dice Sánchez Dragó que decía Antonio Machado¹⁴³⁶.

Aunque se aceptase la relación realidad-verdad contra ficción-mentira, hablando en términos de creación novelística habría que admitir que “la novela se sustenta en las mentiras pero no soporta el error”¹⁴³⁷; para evitar ese error del que habla Guerra Garrido, y para que la ficción resulte ordenada y alejada del caos, a día de hoy resulta indudable que necesita la presencia de la verosimilitud, ya que “una ficción, ante todo, debe resultar verosímil para quien la lea. La realidad no es verosímil, simplemente es, y en ella pueden suceder disparates y anomalías que la ficción difícilmente tolera”¹⁴³⁸. Así, la verosimilitud se convierte en el elemento crucial para que se produzca la perfecta comunión entre autor y lector; sin embargo, salvo el convencimiento de que “el verosímil es un artificio”¹⁴³⁹ inencontrable en la realidad, su definición y los mecanismos necesarios para su consecución son difíciles de determinar. Confiesa el narrador de *París no se acaba nunca* que en sus inicios como novelista creyó que dejarse influir por un texto ya existente y conocido aporta verosimilitud a la nueva creación, reconociendo su error y justificándolo porque “tenía una idea aún muy endeble de lo que es realmente la verosimilitud, que es algo que a los verdaderos novelistas les hace sudar la tinta más oscura”¹⁴⁴⁰, puesto que “la verosimilitud de lo narrado no depende de que lo narrado sucediera o no realmente, sino de la forma, sólo la forma, en que esté escrito”¹⁴⁴¹; otros buscan razones para su consideración de autor humorístico declarando haber dotado a sus novelas de “un exceso de verosímil, y me temo que eso es lo que las hace tan cómicas a pesar de mis esfuerzos por hacerlas serias”¹⁴⁴².

Aunque, tradicionalmente, la literatura ha gustado al lector porque le servía para evadirse de la realidad que lo rodeaba, dado que “el encanto de la creación literaria reside, precisamente, en que no se parece en nada a la realidad”¹⁴⁴³, la eclosión de la novela y el teatro realista demostró en su momento que el receptor de una obra también encuentra placer en disfrutar de una trama que podría suceder en su entorno más cercano y conocido, si bien es cierto que para poder aceptarla, ésta ha de ser verosímil.

De ahí que se mencione con frecuencia el Realismo, más como modalidad de novela que como movimiento literario, al que sólo se hace referencia describiendo sus fundamentos y los autores que lo representan: “una forma de creación que se remonta a la epopeya clásica de Grecia y ha sido genialmente representada por Balzac, Dickens, Flaubert, Gógol, Tolstoi; y, en

¹⁴³⁴ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (pp.158-159)

¹⁴³⁵ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.378)

¹⁴³⁶ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.448)

¹⁴³⁷ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.22)

¹⁴³⁸ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.275)

¹⁴³⁹ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.105-106)

¹⁴⁴⁰ VILA-MATAS, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama (p.106)

¹⁴⁴¹ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.95)

¹⁴⁴² AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.105-106)

¹⁴⁴³ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.110)

los años más recientes, por Thomas Mann¹⁴⁴⁴, si bien es cierto que dentro de él se pueden encontrar diferentes modalidades: “el realismo decimonónico, el realismo social, el realismo mágico, el costumbrismo”¹⁴⁴⁵; lejos de considerarse agotada, la vía del relato realista sigue encontrando gran aceptación por parte del público lector, de ahí que a algún escritor le pidan desde la editorial que intente una novela de corte más realista que la que él les ha propuesto: “lo paradójico era que se me pidiera una novela realista que no fuera disparatada cuando la realidad se había ido de madre... [...] Era como si la ficción de pronto tuviera que cumplir la función de concebir una realidad más digerible, apacible, menos inquietante y menos rara”¹⁴⁴⁶.

Hay autores que creen que el público busca una literatura realista porque aspira a encontrar en ella la vida real (“era un gran cuento porque era un cuento de la vida real”¹⁴⁴⁷), pero en realidad la rechazan porque no creen que su realidad cotidiana deba estar plasmada en un libro: “¿Y qué tiene que ver la vida con la literatura, follacabras? ¿Para qué leer libros si va a ser igual que escuchar lo que te cuenta el vecino? [...] ¿Qué mérito hay en contar lo que se tiene delante de la berza? ¿Van a ser las novelas como un inventario de almacén?”¹⁴⁴⁸.

Actualmente, el público parece otorgarle más valor a un texto literario si da a entender (en las tareas de promoción o en el propio texto) que los personajes o los acontecimientos tienen un trasunto en la realidad. De ahí que no sorprenda encontrar un narrador que nos anticipe que, intentando plasmar en su texto algo que sucedió previamente en la realidad, y conociendo “sobradamente la diferencia que existe entre lo real y lo verosímil”, va a obviar este elemento porque “no puedo dilapidar la fidelidad a los hechos por mor de la eficacia narrativa”¹⁴⁴⁹.

Varios de los textos analizados presentan al principio o al final de la obra un paratexto, o aparente paratexto, que transmite al lector si en el texto que va a leer (“Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción”¹⁴⁵⁰) o acaba de leer (“Los personajes de esta novela son fruto exclusivo de la imaginación del autor y no se refieren a personas reales”¹⁴⁵¹), los materiales con que se ha trabajado han pertenecido no sólo al mundo de la ficción sino también al real. Dicha advertencia puede ser tomada en serio en pocas ocasiones, pues es el terreno donde el autor comienza el juego que hará dudar al lector sobre la transposición real o no de lo narrado. Al contrario de lo que propone la tesis esgrimida por los personajes de *Dafne desvanecida*, según la cual el lector cree fielmente lo que la solapa dice sobre el propio texto, “<<[t]odos los caracteres y situaciones mencionados en este relato son ficticios. Cualquier parecido con...>>, etcétera. [...] Si la solapa dice: <<es ficción>>, los lectores apretaremos el interruptor de <<incredulidad>> y nada a lo largo del texto nos hará

¹⁴⁴⁴ WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de vísperas*, Barcelona: Edhasa (p.1127)

¹⁴⁴⁵ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (p.62)

¹⁴⁴⁶ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.128)

¹⁴⁴⁷ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (p.228)

¹⁴⁴⁸ OVEJERO, José (2009), *La comedia salvaje*, Madrid: Alfaguara (p.218)

¹⁴⁴⁹ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (p.104)

¹⁴⁵⁰ REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona: Anagrama (p.9)

¹⁴⁵¹ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (p.291)

cambiar de opinión...¹⁴⁵², el lector actual ha de desconfiar de lo que el supuesto autor asegura, tanto si se muestra tajante en su declaración de intenciones (“constato que todo esto es ficción, una ficción que lamentablemente parece al mismo tiempo realidad palpable¹⁴⁵³), como si da muestras ambiguas de su carácter real o ficticio (“Puede que [...] todo lo escrito en esas páginas sea sólo una rara invención, apuntes, notas de ficción para una posible novela¹⁴⁵⁴), dando libertad al lector pero advirtiéndolo de que “como anuncian en las piscinas sin salvavidas, ingresa a este recinto y hace uso de estas instalaciones bajo su exclusiva responsabilidad y riesgo¹⁴⁵⁵. Debe desconfiar incluso de los narradores más honestos que reconocen abiertamente haber tomado personajes reales con los que se han permitido la licencia de fabular sobre sus peripecias: “Si los personajes de esta peregrina novela son o podrían ser reales, no lo son, sin duda, muchos de los hechos que la perversa imaginación del autor les atribuye para solaz del lector¹⁴⁵⁶, máxime si el personaje escogido es conocido por muchos y goza de estatus de figura eminente, como hace Leonardo Padura en *La novela de mi vida* con la biografía de José María Heredia: “Aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción¹⁴⁵⁷. Y, por supuesto, el lector debe considerar como parte del artificio ficcional el prólogo que en la obra de Antonio Gala *Los papeles de agua* afirma que “[e]ste libro no es una novela ni siquiera al modo menos tradicional: lo que en él se recoge no es ficción¹⁴⁵⁸.

Reafirmando la inspiración real de lo narrado, ciertos autores introducen en el juego la advertencia previa según la cual los sucesos y los personajes son reales, pero no los nombres con los que aparecen en el texto. Dicha transformación, en ocasiones, es efectuada para evitar “que algún personaje ficticio se planteara querellarse con el narrador-personaje al ver publicada su intimidad¹⁴⁵⁹; así, en *Memorias de una dama*, Santiago Roncagliolo introduce una advertencia inicial con la que se defiende de hipotéticas demandas judiciales: “Ésta es una obra de ficción. Los nombres, lugares y hechos verdaderos aparecen en función de su carácter simbólico¹⁴⁶⁰, pero en el desarrollo del texto vemos cómo se produce la negociación para intentar escribir un libro inspirado por acontecimientos reales: “[...] Quizá haga un libro con nombre cambiados, por ejemplo. Un libro que se presente como una novela... Ficción, ¿me entiende usted? Sin su nombre¹⁴⁶¹. En otras ocasiones el cambio de nombre se produce para no involucrarse en un crimen, puesto que “el caso que se describía [...] se correspondía con un hecho real, con nombres, datos, fechas y lugares precisos y fidedignos. Detalles que ni la policía había filtrado ni la misma prensa había logrado averiguar, aparecían, con pelos y señales, descritos y reflejados en las páginas del libro¹⁴⁶²; así: “El cuerpo informe, macilento

¹⁴⁵² SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.178)

¹⁴⁵³ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.149)

¹⁴⁵⁴ CANTERO, David (2005), *Amantea*, Barcelona: RBA (pp.312-313)

¹⁴⁵⁵ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (pp.240-241)

¹⁴⁵⁶ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.5)

¹⁴⁵⁷ PADURA, Leonardo (2002), *La novela de mi vida*, Barcelona: Tusquets (p.11)

¹⁴⁵⁸ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (p.5)

¹⁴⁵⁹ GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Áurea Editores (p.36)

¹⁴⁶⁰ RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.9)

¹⁴⁶¹ *Ibid.* (p.327)

¹⁴⁶² GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (pp.91-92)

y maduro se llamaba Curra aunque Edgar, para su personaje, eligiera el de Isa, mucho más melódico y convencional”¹⁴⁶³.

Otros autores confían en que el lector atribuirá a los personajes una acertada categoría ficcional, puesto que aunque sean “todas estas personas de carne y hueso, todos estos amigos y parientes a quienes tanto quiero, todos esos enemigos que devotamente me odian, no serán más reales que cualquier personaje de ficción, y tendrán su misma consistencia fantasmal de evocaciones y espectros”¹⁴⁶⁴. Sin embargo, para dejar más clara su transposición, optan por modificar algo su nombre, como hace José Carlos Llop con César González Ruano, quien en *París: Suite, 1940* es nombrado siempre como CGR, puesto que “no empleo [...] el nombre de CGR, al ser CGR un personaje de su nombre y no su fiel retrato, ni su homónimo exactamente”¹⁴⁶⁵.

Del mismo modo que un novelista puede crear una ficción donde se recogen episodios acontecidos en el mundo real, algunos autores proponen que, en ocasiones, el proceso se puede revertir, resultando que un personaje o un episodio inventado por el autor encuentra posteriormente su trasunto en la realidad. Así nos lo cuenta Pepe Monteserín en *La conferencia (El plagio sostenible)*, cuyo narrador afirma que “[e]n literatura [...] invadimos la realidad, inventamos historias que luego nos confirma la vida”, dado que un “personaje inventado para mi novela *Cañas* [...] quiso atropellarme un día en la Ronda”¹⁴⁶⁶. Marina Mayoral da un tratamiento más profundo a este fenómeno en su novela *Casi perfecto*, cuya protagonista declara: “la vida imita muchas veces al arte. Imaginas algo, lo escribes y después resulta que eso mismo sucede en la realidad”¹⁴⁶⁷; a un caso aislado con un personaje secundario (“Black Fráiz, mi personaje, existía mucho antes de conocer a aquel pobre chico boxeador [...]. Yo lo inventé, le proporcioné un lenguaje peculiar, y la realidad ratificaba mi acierto”¹⁴⁶⁸) le siguió un episodio más extraño, con el tratamiento literario que hace de la despedida de un enfermo terminal de cáncer poco antes de que enferme un amigo de su marido, al cual le hacen una despedida similar a la que ella había relatado anteriormente, por lo que su entorno estuvo convencido de que se había basado en ese acontecimiento real para crear la ficción, cuando había ocurrido a la inversa: “Ninguno se dio cuenta de que yo no había participado en aquella despedida fúnebre. [...] Ellos lo habían vivido, pero yo no fui ni una sola vez a aquellas visitas. Por varias razones: porque me sentía incapaz de disimular y [...] también porque lo tenía ya escrito, me gustaba como estaba y no quería que la realidad interfiriese en mi novela...”¹⁴⁶⁹.

En un experimento arriesgado, un personaje de la novela *Verano*, de Manuel Rico, pretende introducir la ficción, en cuanto artificio o manipulación de los personajes para que la trama avance, en la realidad; según nos cuenta el narrador, Enrique aspira, con su “*novela en*

¹⁴⁶³ *Ibid.* (p.51)

¹⁴⁶⁴ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.272)

¹⁴⁶⁵ LLOP, José Carlos (2007), *París: Suite, 1940*, Barcelona: RBA (p.31)

¹⁴⁶⁶ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.31)

¹⁴⁶⁷ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.39)

¹⁴⁶⁸ *Ibid.* (p.39)

¹⁴⁶⁹ *Ibid.* (pp.43-44)

*la realidad*¹⁴⁷⁰ a “construir una narración que se alimente de los materiales de la realidad y en los escenarios que la realidad ofrece, torcer, por ejemplo, el curso de una vida, romper la cotidianidad de un ser cercano, observar sus reacciones, vivir desde la distancia el desajuste y sus consecuencias... y narrarlo algún día”¹⁴⁷¹. A Enrique le parece más justo este tratamiento en la realidad puesto que, a diferencia de los personajes inventados, los cuales “se someten a los deseos del autor”, “el personaje elegido en el mundo real podrá defenderse, será siempre dueño de su conciencia y de sus actos”. Esta arriesgada propuesta de literatura realista consistiría en una perfecta “síntesis entre lo que el escritor imagine y provoque y lo que el personaje decida”¹⁴⁷².

Todo el juego que se desarrolla en los límites entre la realidad y la ficción puede tener una última consecuencia negativa, que es el riesgo que existe de que el lector, o el propio autor, prefieran residir en la ficción porque, como ha quedado demostrado, es más perfecta y ordenada. Así se nos explica en varios ejemplos, en alguno de los cuales se habla de que “[e]l escritor acepta con esfuerzo los enigmas de la realidad”¹⁴⁷³, llegando a preguntarse “[q]ué sentirán quienes, como yo, se asoman al cristal de sus ventanas y rara vez piensan la calle real, la que no nace entre las páginas de una novela”¹⁴⁷⁴. En otras ocasiones menos radicales, el lector ha de saber convivir en ambos mundos, puesto que “[l]ee es abandonar el mundo que nos rodea, perder la conciencia de uno mismo para entrar en otra dimensión, pero en este caso la membrana que separaba la realidad de la ficción se había vuelto porosa”¹⁴⁷⁵. Aun en los momentos en que la pasión que aporta el lector sirve “para borrar la frontera entre la realidad y la ficción” logrando incluso que el personaje tome conciencia de su condición y sea capaz de contemplar “*el otro lado*”, ambos deben admitir que “la vida [...] no es una novela. Solo se parece. Y es esa distancia entre la realidad y la ficción la que nos vuelve locos”¹⁴⁷⁶.

El interés por jugar a borrar los límites que separan el mundo de la realidad del mundo de la ficción se ha convertido en un tópico en sí mismo, así como las imágenes que se emplean para hablar de él. Enrique Vila-Matas, en *Doctor Pasavento*, recuerda la invitación a un encuentro literario entre él y Bernardo Atxaga en el cual debían dialogar “en torno a las relaciones entre realidad y ficción”; la persona que pretende invitarlo al evento “dijo: <<En definitiva, queremos que usted y el señor Atxaga nos hablen de cómo la realidad baila con la ficción en la frontera>>. Durante unos segundos, permanecí callado, irritado. ¡La realidad bailando con la ficción en la frontera! ¿Cuántas veces había oído decir eso?”¹⁴⁷⁷.

2.3.3.7.1 *La mezcla de personajes reales e inventados*

Uno de los elementos que sirve a los autores para introducir al lector en ese limbo entre la realidad y la ficción es la mezcla de personajes reales e inventados, recurso en que se apoya el éxito de la novela histórica, en la cual el autor coloca en el mismo tablero de juego

¹⁴⁷⁰ RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza (p.29)

¹⁴⁷¹ *Ibid.* (p.30)

¹⁴⁷² *Ibid.* (p.52)

¹⁴⁷³ SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.45)

¹⁴⁷⁴ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.55)

¹⁴⁷⁵ LAGO, Eduardo (2008), “Ladrón de mapas II” en *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino (p.94)

¹⁴⁷⁶ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (pp.193-194)

¹⁴⁷⁷ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (pp.16-17)

acontecimientos ocurridos realmente junto a otros que han brotado de su imaginación, al igual que los personajes que los protagonizan.

En lo que concierne a los escritores que aparecen en las novelas analizadas, en la mayoría de los ejemplos los protagonistas son inventados, aunque algunos de sus rasgos hayan sido tomados de algún escritor real, tanto si se trata del mismo que ha creado la novela como de otro autor. Pero para poder sumergir al lector en la duda pretendida, ha de lograr que este protagonista haga comentarios, o bien interactúe, con escritores no sólo reales, sino también reconocibles por el lector. Así, Rafael Chirbes inventa en *Crematorio* al personaje Federico Brouard, del que nos dice que ha mantenido correspondencia con Max Aub o Rafael Alberti¹⁴⁷⁸, al igual que hace Gutiérrez Solís con un personaje episódico al que roban un manuscrito para presentarlo a un premio, reflexionando el narrador que “robarle una novela a Javier Tendido no es lo mismo que robársela a Eduardo Mendoza, a Vargas Llosa o a Javier Marías”¹⁴⁷⁹. También se le otorga entidad real a un tal Wilcock al ser comparado con Jorge Luis Borges, afirmándose que “Wilcock y Borges son dos reflejos de un mismo espíritu, dos proyecciones análogas de una misma función, dos representaciones prácticas de una misma incógnita”¹⁴⁸⁰, o a un tal “Joshua McNaughton, luminaria de Harvard, eterno aspirante al Premio Nobel de Literatura” por ser considerado sucesor “único y legítimo de la prosa de Henry James”¹⁴⁸¹.

Aunque los escritores mencionados posean todos ellos una existencia real fácilmente verificable, hay autores que los sitúan en momentos históricos en los que no podían estar por hallarse ya fallecidos; este tipo de licencias, que algunos consideran “trucos tramposos de escritores (mentirosos profesionales que de niños le tomaron gusto a mentir [...] y continúan mintiendo de adultos [...]), ardidés prefabricados que son sólo puntos de partida para contar, para poder arrancar desde algún sitio”¹⁴⁸², en ocasiones encuentran una explicación verosímil, cuando el narrador, tras ver “a varios escritores muertos [...] mezclados con los vivos”, entre ellos Borges, Kafka o Pirandello, rápidamente deduce “que constituían parte de la promoción publicitaria: pobres diablitos disfrazados de celebridades”¹⁴⁸³. También puede suceder que el propio autor lo explique en el epílogo a la obra, justificando “la presencia dentro del libro de personajes contemporáneos (Leopoldo María Panero, Pere Gimferrer, etc.), junto a otros ya fallecidos (Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud)” por “la propia fascinación y dependencia que tiene el personaje por todo aquello que sea literatura, y por [...] el diálogo que establece dicho personaje o quiere establecer [...] con respecto a la obra y persona de aquéllos”¹⁴⁸⁴.

Como ya se ha dicho en varias ocasiones, el componente metaliterario o autorreferencial forma parte del gusto del lector contemporáneo, más o menos cultivado, y por eso mismo son cada vez más los escritores que lo practican; para los que critican este tipo de narraciones que

¹⁴⁷⁸ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (pp.344-345)

¹⁴⁷⁹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.204)

¹⁴⁸⁰ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “El inventor delirante” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (p.166)

¹⁴⁸¹ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007), “Las noches de la condesa Bruni” en *Gritar*, Madrid: Lengua de Trapo (p.56)

¹⁴⁸² CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.90-91)

¹⁴⁸³ SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (pp.120-121)

¹⁴⁸⁴ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.349)

se basan en la literatura, el narrador de *Doctor Pasavento* recurre a las palabras de “un novelista de Nueva York al que le recriminaban que la literatura entrara tanto en su literatura y que citara a tantos autores en sus novelas”: “<<Los libros y los escritores son parte de la realidad, son tan reales como esta mesa junto a la que estamos sentados. ¿Por qué no pueden entonces estar presentes dentro de una ficción?>>”¹⁴⁸⁵.

2.3.3.7.2 *El autor real citado como personaje*

Aquella vez terminamos nuestra borrachera en la *chambre de bonne* que la gallega Riestra ocupaba en lo alto del bulevar Barbès. [...] Allí descubrí que Riestra también era escritora.¹⁴⁸⁶

En no pocas ocasiones, la presencia del mundo real llega con la aparición del autor real del texto como personaje episódico; las razones que llevan a un autor a incluirse en el texto, a “retratarse a sí mismo como personaje en la Novela”¹⁴⁸⁷, se basan en la necesidad de comunicarse de un modo más directo con el lector, y así “Diego Medrano sale en sus propias novelas como un guiño cinematográfico” dado que, según el narrador de *El clitoris de Camille*, “[l]a autoría, supongo, precisa en alguna medida del escándalo”¹⁴⁸⁸. Este fenómeno logra que el lector reciba la obra con extrañamiento, resultándole confuso que el nombre del autor, que según el pacto debería figurar en el mismo plano de realidad que él, aparezca mencionado en el plano de la ficción.

El autor puede aparecer nombrado sin mencionarnos su labor de escritor, sólo con su nombre, “[p]or ejemplo, Jesús María Amilibia. [...] No es que yo odiara a Amilibia ni me llevara a matar con él, no, pero nunca me gustó su prepotencia, sus aires engreídos de chuleta vasco”¹⁴⁸⁹, o apellido reales, “aunque yo no estoy nada de acuerdo con lo que el crítico, Molina-Foix [...] decía”¹⁴⁹⁰, “[s]i necesitaba exclamaciones rotundas o insultos contundentes, ponía a trabajar al equipo de Rafael Reig”¹⁴⁹¹, incluso en su realidad más cotidiana, “Manuel Vilas salió de su casa y cogió un autobús”¹⁴⁹². Pero también se los menciona en su labor creativa, como vemos en estos ejemplos: “¡cuánto se ha escrito en español en Nueva York!, ahí está Eduardo Lago, José Manuel Prieto, Eduardo Mitre, la Molloy, Naief Yehya, la Boullosa...”¹⁴⁹³, “¿Y el de Nielsen, qué hago con el libro de Nielsen?”¹⁴⁹⁴, “[l]a conocida admiración de Sáez de Ibarra por Fernando de Rojas”¹⁴⁹⁵.

Dentro de estas citas a los autores reales como escritores, se puede aludir también a otras

¹⁴⁸⁵ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.202)

¹⁴⁸⁶ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.55)

¹⁴⁸⁷ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (pp.239-240)

¹⁴⁸⁸ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.125)

¹⁴⁸⁹ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.69)

¹⁴⁹⁰ MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama (p.321)

¹⁴⁹¹ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate (p.308)

¹⁴⁹² VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.114)

¹⁴⁹³ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.44)

¹⁴⁹⁴ NIELSEN, Gustavo (2009), “Aniquilación de un poema” en *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma (p.100)

¹⁴⁹⁵ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “La superstición de Narciso o aprender del que enseña” en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.102)

obras anteriores publicadas por él mismo: “El escritor Salvador Gutiérrez Solís (Córdoba, 1968) firmará hoy en la Feria del Libro de la capital hispalense ejemplares de 'El sentimiento cautivo'¹⁴⁹⁶, “*Cita en el Azul Profundo*, o algo por el estilo. La escribió un tal Ampuero¹⁴⁹⁷, “*Camino de ida*, primera novela de Carlos Salem, autor desconocido y dado a las extravagancias, a juzgar por la sinopsis de la contraportada¹⁴⁹⁸, pero en ocasiones se los considera autores de obras inexistentes: “Leo el presente texto en Diego Medrano, un autor contemporáneo, autor de una novela, *El Doncel Expósito*, que me ha regalado Camille con mucho énfasis¹⁴⁹⁹”.

Y en un nuevo giro paródico, se puede jugar con el nombre real del autor transformando Masoliver por Macholiver, “¡A mí qué me importa el *Quijote* y lo que pueda pensar Macholiver!”¹⁵⁰⁰, Catelli por Caleti, “Por ejemplo, ese amigo tuyo, Bruno... ¿Caleti?”¹⁵⁰¹, o cambiarle el género a Manuel Vilas: “quería presentarme a la escritora española Manuela Vilas¹⁵⁰², o falsear alguno de los datos biográficos de Santiago Roncagliolo, como la nacionalidad: “[...] un joven novelista paraguayo llamado Santiago Roncagliolo¹⁵⁰³”.

2.3.3.7.3 *Los escritores reales como personajes de ficción*

Como todos saben, Bolaño, cuando llegó a vivir a Blanes, puso un escritorio frente a un refrigerador. Hasta el día después de su muerte ese escritorio no podía ser movido de ahí. Lo puso especialmente porque también tenía su teoría de la comida y la literatura¹⁵⁰⁴.

Sin embargo, el caso más habitual es el de incluir otros escritores reales en nuevas narraciones, bien sea como personajes, es decir, formando parte del nivel de la *historia*, o del nivel del *discurso*, es decir, sólo mencionados o citados.

El escritor que más veces aparece tratado como personaje en otras obras de ficción es, sin duda, Jorge Luis Borges. Lo encontramos de niño escuchando las historias que lee su abuela¹⁵⁰⁵, leyendo él mismo tan intensamente¹⁵⁰⁶ que anticipa la ceguera que le sobrevendría más tarde (“aunque en verdad yo ahora estoy ciego, [...] quizás esta ceguera mía no sea solamente una desgracia sino algo más que se me escapa¹⁵⁰⁷”), o departiendo en un sueño con Cervantes tras leer el *Quijote*¹⁵⁰⁸.

Aparece también sin nombre como el hijo de Leonor de Acevedo que transcribe una

¹⁴⁹⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.124)

¹⁴⁹⁷ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (pp.197-198)

¹⁴⁹⁸ SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.233)

¹⁴⁹⁹ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.124)

¹⁵⁰⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acanalado (p.279)

¹⁵⁰¹ CATELLI, Mario (2009), *El heredero*, Barcelona: Bruguera (p.12)

¹⁵⁰² VILAS, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara (p.44)

¹⁵⁰³ RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.139)

¹⁵⁰⁴ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.86)

¹⁵⁰⁵ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2001), *El pequeño Borges imagina la Biblia*, Barcelona: Sirpus (p.6)

¹⁵⁰⁶ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2004), *El pequeño Borges imagina la Odisea*, Barcelona: Sirpus (p.11)

¹⁵⁰⁷ RIESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (p.141)

¹⁵⁰⁸ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2003), *El pequeño Borges imagina el Quijote*, Barcelona: Sirpus (p.24)

anécdota que ella le cuenta¹⁵⁰⁹, o ya con nombre recitándole febril un cuento que luego no recordaría¹⁵¹⁰, y hablando francés en Ginebra ajeno a su candidatura al premio Nobel¹⁵¹¹, como joven secretario de un poeta consagrado¹⁵¹² o respondiendo irónicamente a las preguntas de una periodista¹⁵¹³.

Y aparece además como escritor veterano acudiendo a un homenaje¹⁵¹⁴, impartiendo clases en Harvard¹⁵¹⁵, relatando sus problemas de salud, conociendo ya “los resultados de una biopsia del hígado: tenía cáncer y sabía que no le quedaba mucho tiempo de vida”¹⁵¹⁶, casándose “con quien había sido su compañera”, María Kodama¹⁵¹⁷ e incluso como fantasma resucitado que se comunica con quien pretende suplantarle *post mortem*¹⁵¹⁸.

Al igual que Borges, Franz Kafka sirve como influencia literaria y como personaje; cuando es retratado, se intentan reconstruir fielmente episodios reales de su biografía, como su propia muerte (“Dora se abalanzó sobre el lecho del escritor que [...] se recostó con placidez para no volver a levantarse nunca”¹⁵¹⁹), o al menos se trata de jugar a adivinar qué pudo haber sucedido para que actuase como lo hizo en diferentes ocasiones.

En primera persona nos cuenta el joven Franz cómo es el ambiente del hogar familiar de los Kafka¹⁵²⁰ y nos explica el argumento de los textos que está escribiendo¹⁵²¹, pero los demás nos cuentan cómo fue su enfermedad¹⁵²², cuál fue la fecha¹⁵²³ y las condiciones de su muerte¹⁵²⁴, así como el ambiente que se respiraba en su entierro¹⁵²⁵. Ignorando por medio de la ficción las leyes espacio-temporales, los autores sitúan a Kafka departiendo con James Joyce¹⁵²⁶, pasando frío en un piso de Teruel¹⁵²⁷, presentándose en coche de caballos en la casa de otro joven escritor¹⁵²⁸, o narrando el sueño de un judío norteamericano en la Nueva York de fines del siglo XX¹⁵²⁹.

¹⁵⁰⁹ SANTOS, Care (2004), “El silencio y Juliana” en *Matar al padre*, Sevilla: Algaida (pp.106-107)

¹⁵¹⁰ VAL, Tomás (2006), *El rastro de la ficción*, Las Palmas de Gran Canaria: Idea / Santa Cruz de Tenerife: La Página (pp.41-42)

¹⁵¹¹ PERNAS, Ramón (2006), *Del viento y la memoria*, Madrid: Espasa (pp.183-184)

¹⁵¹² VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.86)

¹⁵¹³ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (pp.182-183)

¹⁵¹⁴ NEUMAN, Andrés (2006), “El oro de los ciegos” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.126)

¹⁵¹⁵ RIESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (p.13)

¹⁵¹⁶ *Ibid.* (pp.17-18)

¹⁵¹⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), “Un poema en el bolsillo” en *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (pp.134-135)

¹⁵¹⁸ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.135-136)

¹⁵¹⁹ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.186)

¹⁵²⁰ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007), “Para una historia privada de la literatura” en *Gritar*, Madrid: Lengua de Trapo (p.115)

¹⁵²¹ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.28)

¹⁵²² SIERRA I FABRA, Jordi (2006), *Kafka y la muñeca viajera*, Madrid: Siruela (p.39)

¹⁵²³ *Ibid.* (pp.143-144)

¹⁵²⁴ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “El disfrute de la palabra” en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.84)

¹⁵²⁵ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.190)

¹⁵²⁶ *Ibid.* (p.86)

¹⁵²⁷ VILAS, Manuel (2002), “Cinco fantasías de Navidad” en *Zeta*, Barcelona: DVD (pp.19-20)

¹⁵²⁸ VILAS, Manuel (2002), “Le diré que se marche” en *Zeta*, Barcelona: DVD (p.33)

¹⁵²⁹ LAGO, Eduardo (2008), “Las luces de la sinagoga” en *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino (p.312)

Otro autor que aparece como personaje es Roberto Bolaño, quien murió en 2003 y sigue siendo admirado por sus contemporáneos; de hecho, muchos de ellos lo recuerdan protagonizando anécdotas varias: impartiendo un taller de escritura creativa¹⁵³⁰, redactando las actas de un secreto congreso de escritores latinoamericanos¹⁵³¹, viviendo en carne propia¹⁵³² lo que luego plasmaría por escrito en *Los detectives salvajes*¹⁵³³, siendo entrevistado y recomendando hacer prevalecer la memoria sobre la imaginación¹⁵³⁴, cancelando su participación en un congreso literario¹⁵³⁵ o, ya en la otra vida, acudiendo a una convención de autores fallecidos¹⁵³⁶.

Destacaremos ahora otros nombres que, como Bolaño, pertenecen a la nómina de autores estudiados en este trabajo. De ellos, es Vila-Matas el que más veces ha conseguido convertirse en personaje literario: como joven actor rodando un cortometraje¹⁵³⁷, como escritor incipiente pensando ya en los escritores que no escriben¹⁵³⁸, y como autor consagrado acudiendo a unas jornadas sobre traducción en Tarazona¹⁵³⁹ o a una fiesta organizada por su editorial¹⁵⁴⁰.

En *Guadalajara 2006*, Gutiérrez Solís sitúa episódicamente a diferentes autores reales que deambulan por la Feria del Libro de Guadalajara: Vicente Luis Mora vestido de negro¹⁵⁴¹, Garriga Vela esperando en la recepción del hotel¹⁵⁴² mientras pasan Juan José Millás¹⁵⁴³ y Carmen Posadas¹⁵⁴⁴, Juan Bonilla departiendo con Pérez Azaustre junto al *stand* de la editorial Fondo de Cultura Económica¹⁵⁴⁵, antes de fallecer junto a Antonio Gala y otros autores en un accidente de avión¹⁵⁴⁶, mientras que se habla de Javier Cercas¹⁵⁴⁷, al que Germán Buenaventura había encargado plagiar su *Soldados de Salamina*, como se contaba en *El batallón de los perdedores*¹⁵⁴⁸.

Por su parte, García Rubio es convocado por Pepe Monteserín¹⁵⁴⁹, Félix de Azúa por Molina Foix¹⁵⁵⁰, César Aira por Jordi Bonells¹⁵⁵¹, Alberto Manguel por Santiago

¹⁵³⁰ CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (pp.52-54)

¹⁵³¹ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (p.18)

¹⁵³² MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.31-32)

¹⁵³³ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.18-19)

¹⁵³⁴ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (pp.150-151)

¹⁵³⁵ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (pp.21-22)

¹⁵³⁶ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (pp.200-201)

¹⁵³⁷ MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama (p.335)

¹⁵³⁸ MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA (pp.48-49)

¹⁵³⁹ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.78)

¹⁵⁴⁰ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.47-49)

¹⁵⁴¹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.38)

¹⁵⁴² *Ibid.* (p.123)

¹⁵⁴³ *Ibid.* (p.80)

¹⁵⁴⁴ *Ibid.* (p.81)

¹⁵⁴⁵ *Ibid.* (p.55)

¹⁵⁴⁶ *Ibid.* (p.15)

¹⁵⁴⁷ *Ibid.* (pp.29-30)

¹⁵⁴⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.127)

¹⁵⁴⁹ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.173)

¹⁵⁵⁰ MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama (p.331)

¹⁵⁵¹ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (pp.184-185)

Roncagliolo¹⁵⁵², Luis Mateo Díez¹⁵⁵³ y José María Pérez Álvarez¹⁵⁵⁴ por Manuel Vilas y Andrés Trapiello por Javier Cercas¹⁵⁵⁵.

Fuera de los autores mencionados en este trabajo, se ven convertidos en personajes escritores de épocas y estilos muy diferentes: de Fernando de Rojas¹⁵⁵⁶ a Julio Cortázar (con voz propia¹⁵⁵⁷ o sin ella¹⁵⁵⁸), de Sánchez Ferlosio¹⁵⁵⁹ a Leopoldo María Panero¹⁵⁶⁰, o Manuel Vázquez Montalbán¹⁵⁶¹ y Terenci Moix¹⁵⁶²; y no sólo autores en lengua española, sino anglosajones como Edgar Allan Poe y Charles Dickens¹⁵⁶³ o H.G. Wells, protagonista de *El mapa del tiempo*¹⁵⁶⁴.

Como caso curioso de novelista inédito, autor de una supuesta obra llamada *La mochila de Wittgenstein*, encontramos a Francisco Orejas, autor asimismo del ensayo *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin del siglo*¹⁵⁶⁵, mencionado en la novela *La conferencia. El plagio sostenible*¹⁵⁶⁶.

2.3.3.7.4 Los escritores reales mencionados

Pongamos algunos ejemplos. Mejor no. No quisiera caer en la cita de la cita de la cita de la cita de la gran cita. Ya Borges lo hizo y no encuentro razón alguna de querer plagiar a Borges¹⁵⁶⁷.

En otras muchas ocasiones se incluyen nombres de escritores a los que se hace referencia como autoridad literaria, y son citados o bien por el narrador o por alguno de los personajes. De nuevo los más mencionados son Borges, Kafka, Bolaño y Vila-Matas, e incluso aparecen vinculados entre sí Borges y Bolaño como referentes para los escritores que publican hoy en día (“para nosotros [...] Bolaño era una especie de pequeño Borges. Y Borges [...] algo muy cercano a Dios¹⁵⁶⁸”), asegurándose que, de haberla conocido, al primero le habría gustado mucho la obra del segundo, e incluso que la novela *Los detectives salvajes* del chileno es “el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir”¹⁵⁶⁹. De hecho, el propio Bolaño habla del argentino, concibiéndolo como un paréntesis en la evolución de la literatura de su país en su

¹⁵⁵² RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.243)

¹⁵⁵³ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.207)

¹⁵⁵⁴ *Ibid.* (p.153)

¹⁵⁵⁵ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.39)

¹⁵⁵⁶ GARCIA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara (p.282)

¹⁵⁵⁷ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008), *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara (pp.47-48)

¹⁵⁵⁸ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.328)

¹⁵⁵⁹ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (pp.18-19)

¹⁵⁶⁰ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.277)

¹⁵⁶¹ TORRES, Maruja (2009), *Esperadme en el cielo*, Barcelona: Destino (p.27)

¹⁵⁶² *Ibid.* (p.28)

¹⁵⁶³ SIERRA I FABRA, Jordi (2009), *Kafka y la muñeca viajera*, Madrid: Siruela (pp.79-80)

¹⁵⁶⁴ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (p.150)

¹⁵⁶⁵ Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid: Arco/Libros.

¹⁵⁶⁶ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.40)

¹⁵⁶⁷ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.116)

¹⁵⁶⁸ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.35)

¹⁵⁶⁹ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.222)

cuento “Derivas de la pesada”¹⁵⁷⁰, y en 2666, atribuyéndole con reservas dos citas: que Londres es como un laberinto¹⁵⁷¹, y que “así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes”¹⁵⁷².

Precisamente se atribuyen a Borges abundantes citas sin demostrar su origen¹⁵⁷³, o bien se le toman prestadas partes de dichas sentencias¹⁵⁷⁴, o se parafrasean¹⁵⁷⁵, si bien hay autores que citan literalmente alguno¹⁵⁷⁶ o varios¹⁵⁷⁷ de sus comentarios, de sus versos sueltos¹⁵⁷⁸, o poemas enteros¹⁵⁷⁹. Sus admiradores se reconocen entre sí por la capacidad de memorizar y utilizar sus ingeniosas frases célebres: “¡Borges, claro! [...] Ha citado a Borges: <<Mi carne puede tener miedo; yo no>>. El final de <<Deutsches Requiem>>, de *El Aleph*. Qué pedante, por Dios. Pero le perdono: es una buena cita. [...] Es increíble, estamos de acuerdo, Borges nos une. Los dos lo hemos citado en esta conversación”¹⁵⁸⁰.

También se analiza bajo la forma de un pequeño artículo ensayístico la vinculación de Borges y Cervantes, comentando tanto la influencia del segundo en el primero¹⁵⁸¹ como la errónea interpretación que aquél hizo de sus planteamientos¹⁵⁸². Además de admirar a Cervantes, para el joven Borges “Macedonio Fernández es un descubrimiento clave”¹⁵⁸³, aunque hay quien piensa que en realidad Borges es una invención del propio Fernández”¹⁵⁸⁴.

Para algunos, la admiración por Borges es razón suficiente como para dejar de escribir¹⁵⁸⁵; para otros sus obras perdidas nunca publicadas serían piezas muy valiosas dentro del coleccionismo bibliófilo¹⁵⁸⁶, y los más afortunados que lo trataron personalmente, presumen de haberlo invocado por su nombre de pila¹⁵⁸⁷. Pese a su maestría, también se le reconoce el mérito de haber logrado trabajar a cuatro manos con Bioy Casares¹⁵⁸⁸, y, en realidad, de los muchos ensayos biográficos que existen, sus admiradores prefieren el que Bioy escribió con el simple título de *Borges*¹⁵⁸⁹.

En cuanto a aspectos de construcción literaria, como la temática o el estilo, Borges

¹⁵⁷⁰ BOLAÑO, Roberto (2007), “Derivas de la pesada” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (pp.91-92)

¹⁵⁷¹ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.102)

¹⁵⁷² *Ibid.* (p.797)

¹⁵⁷³ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.279)

¹⁵⁷⁴ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.51)

¹⁵⁷⁵ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.110)

¹⁵⁷⁶ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (p.49)

¹⁵⁷⁷ REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona: Anagrama (p.55)

¹⁵⁷⁸ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (p.253)

¹⁵⁷⁹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (pp.238-239)

¹⁵⁸⁰ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.102-103)

¹⁵⁸¹ MERINO, José María (2002), “De Borges y El Quijote” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral p.163)

¹⁵⁸² *Ibid.* (p.168)

¹⁵⁸³ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.13)

¹⁵⁸⁴ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.233)

¹⁵⁸⁵ BAILY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (p.82)

¹⁵⁸⁶ CONGET, José María (2005), “Una investigación literaria”, en *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos (p.48)

¹⁵⁸⁷ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.50)

¹⁵⁸⁸ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.42-43)

¹⁵⁸⁹ VILA-MATAS, Enrique (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama (p.158)

trabajó en profundidad el tema del fantasma y del doble¹⁵⁹⁰; asimismo, se lo considera un maestro de la condensación y de la brevedad, y por ello nunca escribió una novela¹⁵⁹¹; sin embargo han ido surgiendo imitadores que se dedican a ampliar en forma de novela lo que Borges apuntaba en un relato¹⁵⁹², mientras que otros imitadores pretenden escribir una obra como si la hubiese creado él para usurpar su identidad¹⁵⁹³.

Sus relatos más conocidos sirven de referencia a las creaciones de los nuevos narradores¹⁵⁹⁴, empezando desde el título¹⁵⁹⁵, si bien de él se valoran hasta las explicaciones que daba en los prólogos¹⁵⁹⁶.

Los gestos de homenaje de los admiradores de la obra de Borges van desde el que posee una fotografía suya enmarcada en la mesilla de noche¹⁵⁹⁷ y prepara la creación de un templo a él dedicado¹⁵⁹⁸, hasta la explotación de un hotel dedicado a la figura del escritor, cuya propietaria desecha el adjetivo “borgiana” y prefiere referirse a su obra como “borgesiana”¹⁵⁹⁹. Pese a todos sus méritos reconocidos, a los admiradores de su obra les resulta “una ignominia” que no le fuese concedido el Premio Nobel de Literatura¹⁶⁰⁰.

En cuanto a los títulos de sus obras, éstos son los que aparecen mencionados: *El Aleph*¹⁶⁰¹¹⁶⁰², *Historia universal de la infamia*¹⁶⁰³, *El hacedor*¹⁶⁰⁴, *La muerte y la brújula*¹⁶⁰⁵, la *Antología de la literatura fantástica*¹⁶⁰⁶ y *El Sur*¹⁶⁰⁷.

Franz Kafka ha sido importante en prácticamente toda la narrativa europea del siglo XX¹⁶⁰⁸; de hecho, los que niegan su calidad lo hacen más por envidia que porque en realidad les disguste su obra¹⁶⁰⁹. Kafka es admirado, entre otras cosas, porque ha trazado, junto a Joyce y Faulkner¹⁶¹⁰, los rasgos del personaje literario moderno por excelencia: nombrado sólo con la inicial de su nombre¹⁶¹¹, recurso imitado por otros narradores posteriores¹⁶¹², el protagonista

¹⁵⁹⁰ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (pp.20-21)

¹⁵⁹¹ ABAD, Mercedes (2009), *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.82)

¹⁵⁹² FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.54-55)

¹⁵⁹³ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (p.46)

¹⁵⁹⁴ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (p.21)

¹⁵⁹⁵ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (p.70)

¹⁵⁹⁶ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.44-45)

¹⁵⁹⁷ *Ibid.* (p.48)

¹⁵⁹⁸ *Ibid.* (p.176)

¹⁵⁹⁹ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (p.215)

¹⁶⁰⁰ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.96)

¹⁶⁰¹ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.29)

¹⁶⁰² CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (p.71)

¹⁶⁰³ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.109)

¹⁶⁰⁴ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.44-45)

¹⁶⁰⁵ MORA, Vicente Luis (2006), “El texto urbanizado” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.105)

¹⁶⁰⁶ ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama (pp.31-32)

¹⁶⁰⁷ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.142)

¹⁶⁰⁸ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.130)

¹⁶⁰⁹ LORIGA, Ray (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara (p.19)

¹⁶¹⁰ PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2008), *La soledad de las vocales*, Barcelona: Bruguera (p.144)

¹⁶¹¹ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.91)

¹⁶¹² LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.29)

vive alienado por un trabajo burocrático aburrido¹⁶¹³ (que en el caso del autor era una agencia de seguros¹⁶¹⁴), que le permite volcarse en su literatura¹⁶¹⁵, inmerso en tramas conspirativas que lo perjudican sin que él sepa muy bien por qué, recorriendo las catacumbas secretas de las ciudades y los edificios, llenos de laberintos imposibles¹⁶¹⁶...

En lo que concierne a su vida privada, se nos habla de las relaciones con sus parejas, tanto con Milena Jsenka, de la que se conserva abundante correspondencia¹⁶¹⁷ que ha sido profusamente analizada¹⁶¹⁸ en numerosas monografías¹⁶¹⁹, como con Dora Dymant¹⁶²⁰, que lo acompañó en su enfermedad¹⁶²¹. Aunque mantuvo varias relaciones sentimentales¹⁶²², hay quien piensa que, tal vez, la principal motivación de Kafka para escribir fue la de recibir más amor del que recibía¹⁶²³, pero tal vez no obtuvo nada positivo de su escritura¹⁶²⁴.

A Kafka, como a Borges, también se lo cita, literalmente con la fuente de la referencia (“No es en el individuo, sino en el coro, donde puede radicar una cierta verdad”¹⁶²⁵) y sin ella¹⁶²⁶, o más vagamente¹⁶²⁷, pero dando por hecho que efectivamente es él el autor de la sentencia¹⁶²⁸; en otras ocasiones se lo parafrasea: “Como en una parábola de Kafka, para ingresar en el polvoriento laberinto que es el Archivo de la Isla, bastó con pedir permiso”¹⁶²⁹. Pero de él resulta impactante no sólo su obra, sino su imagen física, muy potente en su enfermedad¹⁶³⁰, o el secreto en que desarrolló su trabajo literario¹⁶³¹, por lo que hay quien lo considera un “Héroe de la Literatura”¹⁶³².

Tal vez su obra más representativa sea *El proceso*, traducida al castellano por Gabriel Ferrater¹⁶³³, y llevada al cine por Orson Welles¹⁶³⁴, pero también se mencionan otros títulos como la *Carta al padre*¹⁶³⁵, *América* o *El Castillo*¹⁶³⁶.

¹⁶¹³ MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (pp.34-35)

¹⁶¹⁴ NAVARRO, Justo (2007), *Finalmusik*, Barcelona: Anagrama (pp.83-84)

¹⁶¹⁵ GARRIGA VELA, José Antonio (2008), *Pacífico*, Barcelona: Anagrama (p.80)

¹⁶¹⁶ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (pp.80-81)

¹⁶¹⁷ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (pp.50-51)

¹⁶¹⁸ VAL, Tomás (2006), *El rastro de la ficción*, Las Palmas de Gran Canaria: Idea / Santa Cruz de Tenerife: La Página (pp.162-163)

¹⁶¹⁹ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (p.182)

¹⁶²⁰ SIERRA I FABRA, Jordi (2006), *Kafka y la muñeca viajera*, Madrid: Siruela (p.40)

¹⁶²¹ *Ibid.* (p.24)

¹⁶²² *Ibid.* (p.90)

¹⁶²³ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.177)

¹⁶²⁴ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.307)

¹⁶²⁵ STEFANO, Victoria de (2006), *Lluvia*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.98)

¹⁶²⁶ VILA-MATAS, Enrique (2007), “La gloria solitaria” en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (p.283)

¹⁶²⁷ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.511)

¹⁶²⁸ VILAS, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara (p.154)

¹⁶²⁹ REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona: Anagrama (p.143)

¹⁶³⁰ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acanalado (p.49)

¹⁶³¹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.129)

¹⁶³² RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.17)

¹⁶³³ NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama (pp.61-62)

¹⁶³⁴ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca Editorial (pp.112-113)

¹⁶³⁵ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.24)

¹⁶³⁶ LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori (p.519)

Quien mejor habla de la relevancia que ha tenido y tendrá Roberto Bolaño en la literatura contemporánea es Jorge Volpi, el cual en uno de sus cuentos, “Bolaño, epidemia”, analiza la importancia del autor chileno, atendiendo a la internacionalización de sus admiradores que lo consideran suyo sin pertenecer a su país de origen (“El paraguayo admira a Bolaño, los argentinos admiran a Bolaño, los mexicanos admiramos a Bolaño, los colombianos admiran a Bolaño, la dominicana y la puertorriqueña admiran a Bolaño, el boliviano admira a Bolaño, los cubanos admiran a Bolaño, los venezolanos admiran a Bolaño, el ecuatoriano admira a Bolaño, vaya, hasta los chilenos admiran a Bolaño”¹⁶³⁷), y afirmando que, con su muerte, “el 14 de julio de 2003”, ha desaparecido “el último latinoamericano”¹⁶³⁸.

Aun sin citar la fuente, Juan Gracia Armendáriz recuerda la conocida fórmula que estableció Bolaño: “*Literatura + enfermedad = Literatura*”, porque “[a]l igual que los románticos, Bolaño entendía la literatura como una herida”¹⁶³⁹, mientras que en otra obra sí lo citan junto al texto donde se encuentran “esos <<caldos de la extrañeza>> (como decía Roberto Bolaño en *Amuleto*)”¹⁶⁴⁰.

Aunque se puede hablar en general de los personajes de Bolaño, que algunos resumen en “profesores, poetas, escritores, fanáticos, torturadores, asesinos”¹⁶⁴¹, Agustín Fernández Mallo lo recuerda para señalar una curiosa coincidencia entre su *Proyecto Nocilla* y la novela *2666*: según le revela un amigo, ha incluido en *Nocilla Experience* una imagen semejante a la que el chileno empleara en la segunda parte de su extensa novela, afirmando que “es una de esas coincidencias que joden o, como diría Borges, que forman un orden secreto”¹⁶⁴².

Una vez muerto Bolaño, Enrique Vila-Matas es el escritor vivo que más veces aparece mencionado en las obras de otros autores, lo cual puede deberse a que él mismo es un apasionado de las citas, reales o apócrifas. Existen varias referencias a su ensayo literario *Bartleby y compañía*¹⁶⁴³, donde divide a los autores en “escritores del sí y escritores del no”¹⁶⁴⁴, y donde recoge la razón que apuntaba Juan Rulfo para haber dejado de escribir¹⁶⁴⁵.

También se incluyen pequeñas referencias a *Suicidios ejemplares*¹⁶⁴⁶, un libro de cuentos¹⁶⁴⁷ que es reseñado por el personaje principal en *Amarillo*, de Félix Romeo¹⁶⁴⁸, así como a *Doctor Pasavento*¹⁶⁴⁹, que es objeto de análisis y comentario en un club de lectura¹⁶⁵⁰.

¹⁶³⁷ VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.239-240)

¹⁶³⁸ *Ibid.* (pp.235-236)

¹⁶³⁹ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.45)

¹⁶⁴⁰ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.85)

¹⁶⁴¹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (p.261)

¹⁶⁴² FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2008), *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara (p.203)

¹⁶⁴³ VILA-MATAS (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama

¹⁶⁴⁴ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.94)

¹⁶⁴⁵ VOLPI, Jorge (2008), “Extraviando a Rulfo” en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.161)

¹⁶⁴⁶ Vila-Matas (1991) *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama

¹⁶⁴⁷ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.164)

¹⁶⁴⁸ ROMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (pp.36-37)

¹⁶⁴⁹ VILA-MATAS (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.

¹⁶⁵⁰ LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara (p.47)

En *El círculo de los escritores asesinos*, de Diego Trelles Paz¹⁶⁵¹, el narrador nos cuenta que ha comprado un ejemplar de *El mal de Montano*¹⁶⁵², sobre el cual ha decidido escribir un fragmento del discurso de agradecimiento que formuló al recoger el Premio Rómulo Gallegos 2001, y que fue incluido como “Discurso de Caracas” en su obra *Aunque no entendamos nada*¹⁶⁵³. Este mismo autor parafrasea uno de los títulos emblemáticos de Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*¹⁶⁵⁴, convirtiéndola en su “*Historia abreviada de mi autobiografía portátil*”¹⁶⁵⁵.

Como vemos, se citan tantos libros suyos que hasta aparece una supuesta obra inédita de juventud llamada *Los dos tíos*, de la que Vila-Matas habla en una entrevista en la radio: “decía el catalán que en *Los dos tíos*, su primera novela, escrita a los doce años e inédita, alguien despierta sudando a media noche porque lo llaman por teléfono”¹⁶⁵⁶. En otros casos se lo cita textualmente y entre comillas, pero sin mencionar la procedencia exacta, hablando sobre París (“La desesperación en París es elegante”¹⁶⁵⁷), o sobre las virtudes de la brevedad: “Tanto la poesía como el relato tienen un evidente paralelismo, pues provienen de la tradición oral y son breves”¹⁶⁵⁸.

Al margen de todas estas citas puntuales, Ray Loriga apunta dos de las claves por las que Vila-Matas es considerado un pilar importante del panorama literario actual, especialmente en lo que concierne a la explotación de la autoficción; para Loriga, “Vila-Matas ha obligado a sus lectores a soportar sus propias inquietudes y a celebrar sus victorias”¹⁶⁵⁹, ya que “construye su asunto y por lo tanto no hay logro mayor alrededor de su propio asunto que el suyo”¹⁶⁶⁰.

De Javier Marías, además de ser citado junto a Vila-Matas¹⁶⁶¹ o a Juan Marsé¹⁶⁶², por el tipo de lectores que los siguen o por el prestigio que han logrado, se menciona la identificación que una parte de la crítica ha hecho, y sigue haciendo, entre autor y narrador (“Se queja Marías, con razón, de que determinada crítica no sepa referirse a su obra sin referirse al mismo tiempo a su persona”¹⁶⁶³), y los reproches que se le han formulado argumentando que la importancia que le ha otorgado al estilo, privilegiando “el anacoluto, la frase tal vez bella pero carente de significado”¹⁶⁶⁴, ha anulado el argumento de sus narraciones. Sin embargo, algunos autores le reconocen el mérito de poder recuperar la

¹⁶⁵¹ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.123)

¹⁶⁵² VILA-MATAS (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama

¹⁶⁵³ VILA-MATAS, Enrique (2003), *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor.

¹⁶⁵⁴ Vila-Matas (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama

¹⁶⁵⁵ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.181)

¹⁶⁵⁶ MONTERERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.256)

¹⁶⁵⁷ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.215)

¹⁶⁵⁸ MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.125)

¹⁶⁵⁹ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.97)

¹⁶⁶⁰ *Ibid.* (p.98)

¹⁶⁶¹ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.179)

¹⁶⁶² RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “La atormentada vida del ganador” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.206)

¹⁶⁶³ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360°*, Barcelona: Seix Barral (pp.82-83)

¹⁶⁶⁴ *Ibid.* (pp.82-83)

afirmación “una novela lo soporta todo”¹⁶⁶⁵, y el de su labor en la editorial Reino de Redonda, “como la isla heterónima de la que es rey el escritor”¹⁶⁶⁶.

En cuanto a Juan José Millás se destacan sus tres facetas principales: su trabajo como novelista (“A veces me gustaría contratar un detective que me siguiera y me diera informes sobre mí sin saber que soy yo, como la protagonista de esa novela de Millás”¹⁶⁶⁷), autor de relatos (“Acabo de leer en el periódico un relato de Juan José Millás titulado “El pequeño cadáver de R.J.””¹⁶⁶⁸) y de artículos periodísticos (“Tras sumergirme en la realidad como si estuviera en un artículo de Juanjo Millás”¹⁶⁶⁹), a través de los cuales encuentra una comunicación muy intensa con el lector.

También encontramos varias referencias a Juan Goytisolo, del cual, gracias a los textos analizados, sabemos que se trata de un autor que ha sido traducido al árabe (“¿pero no eres tú el que traduce al árabe a Juan Goytisolo?”¹⁶⁷⁰) puesto que reside desde hace tiempo en Marruecos (“estaba en este momento en Marrakesh”¹⁶⁷¹), que junto a sus hermanos ha formado una fecunda estirpe literaria (“A los Goytisolo los leí a pesar de que José Agustín siempre me pareció un cazador cabreado y Juan un poco jesuita”¹⁶⁷²), y que en ocasiones se incluye en sus propios relatos levemente transfigurado (“Álvaro Mendiola, protagonista de la trilogía y trasunto a conveniencia del propio Goytisolo”¹⁶⁷³).

A Javier Cercas se lo nombra como ejemplo de éxito literario, el que alcanzó con su novela *Soldados de Salamina*¹⁶⁷⁴ conjugando perfectamente eventos y personajes históricos con una trama de ficción¹⁶⁷⁵, pero también se lo identifica con el éxito económico situándolo en la misma esfera de autores como Antonio Gala¹⁶⁷⁶ o Arturo Pérez-Reverte¹⁶⁷⁷.

De Ricardo Piglia se menciona lo que le debe a su admirado Roberto Arlt¹⁶⁷⁸, al que incluyó en su recopilación de "cuentos criminales"¹⁶⁷⁹, así como la comparación que hace en *Crítica y ficción*¹⁶⁸⁰ entre la labor del crítico literario y la del detective¹⁶⁸¹.

¹⁶⁶⁵ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (p.109)

¹⁶⁶⁶ POMBO, Álvaro (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barcelona: Anagrama (pp.42-43)

¹⁶⁶⁷ KOHAN, Silvia Adela (2003), *Ava lo dijo después. La novela y el proceso de su escritura paso a paso*, Barcelona: Grafein Ediciones (p.96)

¹⁶⁶⁸ RIERA, Carme (2008), “Mon semblable, mon frère” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.127)

¹⁶⁶⁹ PALOMARES, José Antonio (2006), *Me llaman Fuco Lois*, Madrid: EDAF (p.77)

¹⁶⁷⁰ GAMBOA, Santiago (2005), *El síndrome de Ulises*, Barcelona: Seix Barral (p.120)

¹⁶⁷¹ *Ibid.* (p.120)

¹⁶⁷² MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.28)

¹⁶⁷³ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “La peau blanche de Juan Goytisolo” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (p.63)

¹⁶⁷⁴ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (pp.303-304)

¹⁶⁷⁵ RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.317)

¹⁶⁷⁶ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.222)

¹⁶⁷⁷ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.86)

¹⁶⁷⁸ BOLAÑO, Roberto (2007), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (pp.96-97)

¹⁶⁷⁹ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.24)

¹⁶⁸⁰ PIGLIA, Ricardo (1993) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Universidad del Litoral

¹⁶⁸¹ MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.103)

César Aira, al que algunos reconocen el mérito de haber reflexionado sobre las causas que provocan la parálisis creativa del escritor¹⁶⁸² o el de haber descrito la vanidad del escritor argentino como "esa sensación de ego desmedido, esa curiosa modestia de sentirse superiores"¹⁶⁸³, supone la continuación de una corriente literaria poco conocida e iniciada por Osvaldo Lamborghini¹⁶⁸⁴, y se ve constantemente enfrentado a otros autores de su generación, como a Fogwill¹⁶⁸⁵ o al propio Piglia¹⁶⁸⁶.

A Jorge Volpi se lo menciona junto a Carlos Fuentes y a Padilla en la ya referida Feria del Libro de *Guadalajara 2006*¹⁶⁸⁷, mientras que se citan títulos de obras de otros autores incluidos en este trabajo, como *Bonsái* de Alejandro Zambra¹⁶⁸⁸, o *El discurso vacío* de Mario Levrero¹⁶⁸⁹, u otros no incluidos, debido a su carácter ensayístico, como *Borges y las matemáticas*, de Guillermo Martínez¹⁶⁹⁰.

De Andrés Neuman se cita no sólo su capacidad como creador sino también, y sobre todo, como teórico del cuento¹⁶⁹¹, mientras que de Santiago Gamboa sólo se menciona que ha vivido en París¹⁶⁹².

Encontramos pequeñas referencias y comentarios sobre autores recopilados y analizados en este trabajo, como Rafael Reig¹⁶⁹³, Vicente Molina-Foix¹⁶⁹⁴, Álvaro Pombo¹⁶⁹⁵, Ricardo Menéndez Salmón¹⁶⁹⁶, Fernando Sánchez Dragó¹⁶⁹⁷ ¹⁶⁹⁸, Isaac Rosa¹⁶⁹⁹, José María Merino¹⁷⁰⁰ ¹⁷⁰¹, Félix de Azúa¹⁷⁰², Luis Landero¹⁷⁰³, Angela Vallvey¹⁷⁰⁴, Eduardo Lago¹⁷⁰⁵, Carlos Marzal¹⁷⁰⁶, Vicente Luis Mora¹⁷⁰⁷ y Ramón Buenaventura¹⁷⁰⁸.

¹⁶⁸² MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.94-95)

¹⁶⁸³ THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (p.49)

¹⁶⁸⁴ BOLAÑO, Roberto (2007), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (pp.98-99)

¹⁶⁸⁵ NIELSEN, Gustavo (2009), "Aniquilación de un poema" en *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma (p.89)

¹⁶⁸⁶ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (pp.98-99)

¹⁶⁸⁷ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.27)

¹⁶⁸⁸ FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama (p.58)

¹⁶⁸⁹ *Ibid.* (p.96)

¹⁶⁹⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (p.118)

¹⁶⁹¹ MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.128)

¹⁶⁹² ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010), *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara (p.142)

¹⁶⁹³ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.40)

¹⁶⁹⁴ VILA-MATAS, Enrique (2007), "Porque ella no lo pidió" en *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (p.232)

¹⁶⁹⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.39)

¹⁶⁹⁶ VILA-MATAS, Enrique (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama (p.230)

¹⁶⁹⁷ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.227)

¹⁶⁹⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.42)

¹⁶⁹⁹ *Ibid.* (p.42)

¹⁷⁰⁰ DÍEZ, Luis Mateo (2001), *Balcón de piedra*, Madrid: Ollero & Ramos (p.75)

¹⁷⁰¹ VAL, Tomás (2006), *El rastro de la ficción*, Las Palmas de Gran Canaria: Idea / Santa Cruz de Tenerife: La Página (pp.49-50)

¹⁷⁰² GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.105)

¹⁷⁰³ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.158-159)

¹⁷⁰⁴ SANTOS, Care (2009), *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma (p.51)

¹⁷⁰⁵ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.44)

¹⁷⁰⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.28)

¹⁷⁰⁷ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.118)

¹⁷⁰⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.32)

En uno de los cuentos de *Rara Avis: retablo de imposturas*¹⁷⁰⁹, se relata la supuesta existencia de un colectivo, “El Club del Expurgo”, que se encargaría de hacer desaparecer obras de autores que consideran nocivos para el sistema literario; entre los autores expurgados aparecen mencionados varios de los incluidos en este trabajo: Javier Marías, Rosa Montero, Juan José Millás, Rafael Reig, Carme Riera o Fernando Sánchez Dragó.

MARÍAS, Javier, *Venero tu negra sinrazón, me escudo en la senda de tu silencio*, (expr. 2006)

MONTERO, Rosa, *La extraña historia de la musa empobrecida*, (expr. 1999)

MILLÁS, Juan José, *Abril en invierno*, (expr. 1987), *Mientras crezca tu nombre*, (expr. 1998), *Doble contraria*, (expr. 2006)

[...]

REIG, Rafael, *Memorias del principito que se hizo pasar por bucanero y otros idilios con Javier Marías. Cartas con respuestas en Público*, (expr. 2006)

RIERA, Carme, *L'espígol de Sa Pobla*, (expr. 2006)

[...]

SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando, *Las españas de mis Abencerrajes*, (expr.1983), *España y Gesta: communis opinio*, (expr. 1987), *Dragonaturam hispánicas*, (expr. 1995), *Numantina y bella España*, (1999), *El año que me follé a España*, (expr. 2006)¹⁷¹⁰.

Además, también encontramos ejemplos de autores reales mencionados y que no han entrado en esta antología por razones cronológicas.

Si su muerte en el año 2000 no hubiera truncado su carrera literaria, Carmen Martín Gaité seguiría publicando novelas que probablemente se incluirían en este trabajo, si tenemos en cuenta el carácter autorreferencial y metaliterario de otras obras suyas como *El cuarto de atrás*¹⁷¹¹ o *Nubosidad variable*¹⁷¹². A la primera de ellas hace referencia el escritor chileno Roberto Ampuero, resumiendo su trama argumental como “la protagonista y narradora, una novelista de prestigio, recibe una noche a un misterioso hombre vestido de negro, que la interroga durante horas sobre su vida y obra mientras beben café”¹⁷¹³, y también es citada junto a otra obra novela suya, *Retahílas*¹⁷¹⁴, por Andrés Amorós en *El juego de las parejas*¹⁷¹⁵.

De Arturo Pérez-Reverte se comenta su abundante producción literaria¹⁷¹⁶, su paso del periodismo de guerra a la Real Academia de la Lengua¹⁷¹⁷, su capacidad para triunfar en un género hasta entonces poco practicado en la literatura española¹⁷¹⁸ o el dinero que supuestamente gana con su obra¹⁷¹⁹, que le permite ciertos privilegios: “El barco de Arturo

¹⁷⁰⁹ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.96-97)

¹⁷¹⁰ *Ibid.* (pp.96-97)

¹⁷¹¹ Martín Gaité, Carmen (1979) *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino

¹⁷¹² Martín Gaité, Carmen (1992) *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama

¹⁷¹³ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.76)

¹⁷¹⁴ Martín Gaité, Carmen (1979) *Retahílas*, Barcelona: Destino

¹⁷¹⁵ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.161)

¹⁷¹⁶ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (pp.36-37)

¹⁷¹⁷ ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (pp.139-140)

¹⁷¹⁸ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (p.89)

¹⁷¹⁹ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.153)

Pérez-Reverte es más grande que mi casa, es evidente que él sabe algo que yo no sé, un secreto que admiro y respeto”¹⁷²⁰.

Camilo José Cela ha sido hasta la fecha el último autor español, no en lengua española, en lograr el prestigioso Premio Nobel¹⁷²¹. Sin embargo, tras su muerte en 2002¹⁷²², se le critica por su desmedido afán mediático¹⁷²³, cuando años atrás había formado parte únicamente del ambiente literario de las tertulias de la época¹⁷²⁴, y también se le recuerda su pasado de censor del régimen franquista y su polémico nombramiento como senador¹⁷²⁵. José Carlos Llop incide en un episodio biográfico de Cela que ha centrado muchas de las polémicas sobre su figura: “Cela llegó a Palma a los treinta y ocho años para escribir una novela de encargo y se marchó a los setenta y dos, detrás de lo que mi madre llamaría unas malas faldas. [...] Se fue de la ciudad sin maletas [...] pero con el premio Nobel bajo el brazo. [...] Después de la deserción mallorquina, yo había oído a su mujer, Charo Conde, referirse a CJC como <<mi difunto marido>> o <<tu difunto padre>>, al dirigirse a su hijo”¹⁷²⁶.

También a Leopoldo María Panero se lo conoce más por su personalidad que por su obra poética, y la gente lo invita a recitales y otros eventos públicos únicamente para que pueda desarrollar sus manías y escandalizar al auditorio¹⁷²⁷.

Todo lo contrario sucedió con Carmen Laforet¹⁷²⁸, quien tras obtener el Premio Nadal con su primera novela, *Nada*¹⁷²⁹, desapareció paulatinamente de la vida pública hasta su muerte, de la que se ocupó su propia hija en *Música blanca*¹⁷³⁰.

De Paul Auster, autor contemporáneo que sigue publicando con frecuencia, se destaca sobre todo uno de sus principales recursos narrativos, como es el de la casualidades¹⁷³¹ o coincidencias¹⁷³², o la influencia del azar en las biografías de sus personajes, lo cual les resta verosimilitud¹⁷³³; de él se llega incluso a decir, para menguar sus méritos, que es un “Borges pasado por agua”¹⁷³⁴. Salvo su innegable reconocimiento a lo largo de la década de los 90, propiciado por su *Trilogía de Nueva York* o *Leviatán*¹⁷³⁵, y el hecho de haber sido galardonado con el Premio Príncipe de Asturias¹⁷³⁶, hoy en día los autores le reprochan la recurrencia de sus argumentos, y la aparente superficialidad de sus personajes, lo que da pie a frecuentes

¹⁷²⁰ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.119)

¹⁷²¹ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (pp.89-90)

¹⁷²² GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (pp.179-180)

¹⁷²³ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.20)

¹⁷²⁴ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (pp.229-230)

¹⁷²⁵ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 Editores (p.52)

¹⁷²⁶ LLOP, José Carlos (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA (p.262)

¹⁷²⁷ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (pp.40-41)

¹⁷²⁸ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (pp.21-22)

¹⁷²⁹ MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama (p.78)

¹⁷³⁰ CEREZALES LAFORET, Cristina (2009), *Música blanca*, Barcelona: Destino

¹⁷³¹ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (p.157)

¹⁷³² NEUMAN, Andrés (2006), “La intención del autor” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.137)

¹⁷³³ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (p.328)

¹⁷³⁴ ZAMBRA, Alejandro (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama (pp.37-39)

¹⁷³⁵ VILA-MATAS, Enrique (2007), *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama (p.231)

¹⁷³⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.154)

discusiones entre sus admiradores y los detractores de su obra reciente¹⁷³⁷.

En otras ocasiones, los autores no aparecen referidos con su nombre, sino que éste aparece modificado: así ocurre en *Momentos decisivos*, donde Félix de Azúa se refiere a Gabriel Ferrater como Gabriel Vallverdú¹⁷³⁸ y a Pere Gimferrer como Pere Comamala¹⁷³⁹, aunque en otros textos lo encontramos como Pere Fiveller¹⁷⁴⁰ o como Pablito Piferrer¹⁷⁴¹; lo mismo le sucede a Agustín Fernández Mallo, convertido en Fernán Desmayo¹⁷⁴², o a Javier Marías rebautizado como Javier Manías¹⁷⁴³; de hecho, en *La puerta del inglés* encontramos, además de a Javier Manías, a Enrique Vila-Matas como Enrique Vil Amat¹⁷⁴⁴, a Almudena Grandes como Alma Glandes¹⁷⁴⁵, a Rosa Regàs como Roja Degàs¹⁷⁴⁶, a Manuel Vázquez Montalbán como Vasco Montalbán¹⁷⁴⁷, o al crítico Miguel García-Posada como Gracia Pisada¹⁷⁴⁸ o Gracia Pasada¹⁷⁴⁹.

En cuanto a los autores de referencia, a Kafka se lo menciona por su inicial o por las dos primeras letras de su nombre¹⁷⁵⁰, mientras que a Borges se lo conoce también por su nombre familiar, Georgie¹⁷⁵¹. Cuando el apodo utilizado no es muy claro, el autor se ve obligado a incluir su nombre auténtico, como sucede con Ricardo Piglia y su "Ricky Maravilla"¹⁷⁵².

Otras veces se utiliza algún dato biográfico que permite identificarlo rápidamente, como sucede con Leopoldo María Panero y su conocido internamiento en un hospital psiquiátrico¹⁷⁵³, o a Javier Marías y su cargo honorífico de Rey de Redonda¹⁷⁵⁴, o a Camilo José Cela con su premio Nobel¹⁷⁵⁵ y su mal carácter¹⁷⁵⁶, o bien se le puede reconocer por el título de alguna de sus obras, como a Ricardo Menéndez Salmón por su novela *La ofensa*¹⁷⁵⁷, o a Roberto Bolaño, que todo el mundo conoce como autor de *Los detectives salvajes* o *2666*, aunque se les atribuyan humorísticamente a Francisco Franco o a Francisco Umbral¹⁷⁵⁸, o bien se utiliza algún tema literario que el lector reconoce fácilmente, como cuando el narrador de

¹⁷³⁷ SANTOS, Care (2009), "Orden alfabético" en *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma (p.54)

¹⁷³⁸ AZÚA, Félix de (2000), *Momentos decisivos*, Barcelona: Anagrama (p.207)

¹⁷³⁹ *Ibid.* (p.152)

¹⁷⁴⁰ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.256)

¹⁷⁴¹ RIERA, Carme (2008), *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.164)

¹⁷⁴² GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.31)

¹⁷⁴³ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.308)

¹⁷⁴⁴ *Ibid.* (p.149)

¹⁷⁴⁵ *Ibid.* (p.187)

¹⁷⁴⁶ *Ibid.* (p.188)

¹⁷⁴⁷ *Ibid.* (p.333)

¹⁷⁴⁸ *Ibid.* (p.179)

¹⁷⁴⁹ *Ibid.* (p.223)

¹⁷⁵⁰ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (pp.206-207)

¹⁷⁵¹ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.26)

¹⁷⁵² SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), "Autorretrato" en *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.174)

¹⁷⁵³ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.213)

¹⁷⁵⁴ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.21)

¹⁷⁵⁵ RIERA, Carme (2008), "El viejo corazón del Nobel" en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (pp.221-222)

¹⁷⁵⁶ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.58)

¹⁷⁵⁷ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.47)

¹⁷⁵⁸ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.103)

Dar la espalda se refiere a Vila-Matas afirmando: "Como predica un novelista barcelonés muy conocido que, como es natural, hace todo lo contrario, un escritor de verdad no tendría que publicar nunca nada. Ni escribir nunca nada"¹⁷⁵⁹.

2.3.3.7.5 Los géneros híbridos: memorias, autobiografía, diario personal...

Ésta es la propiedad secreta, para eso sirven las biografías y las autobiografías: las consumimos para ver si las vidas de los otros se asemejan, por lo menos un poco, a nuestras vidas¹⁷⁶⁰.

Por todo lo explicado antes, el juego que propone difuminar las fronteras entre ambos mundos, que gusta tanto a creadores como a receptores, ha provocado una indefinición genérica que hace que determinados textos, considerados tradicionalmente como 'no ficción', pasen a ser leídos como si lo fuesen. Nos estamos refiriendo aquí a los libros de memorias, a las autobiografías y a los diarios.

Luis Goytisolo, reflexionando sobre "[e]l relato autobiográfico, llámese Pensamientos, Memorias o Confesiones", en *Diario de 360º* afirma que "[s]u punto de partida es la garantía implícita de que cuanto se va a relatar es rigurosamente cierto, una pretensión que paradójicamente también ha sostenido a veces la novela al remitirse a unos hechos rigurosamente reales"¹⁷⁶¹; para él, "[l]o único que los distingue de la novela es el hecho de que el autor desconoce teóricamente el argumento [...] o si lo conoce, no le es posible modificarlo a voluntad"¹⁷⁶². Por tanto, el lector actual debe recibir cualquier texto que adopte estas formas tradicionalmente no ficcionales como si fuesen una novela, con el mismo valor literario que ella y otorgándoles a los personajes que en el texto aparezcan la misma entidad ficcional que a los personajes novelescos.

Dentro de los géneros que juegan a tener una base autobiográfica, el de las memorias es el que más se confunde con la narración tradicional, puesto que sólo prevé que en su desarrollo se hable de acontecimientos y personajes pretéritos. En determinados casos, el narrador rememora el pasado porque "aún trato de entenderlo"¹⁷⁶³, y decide por fin retomar aspectos de su vida que había optado por arrinconar, o que había intentado recordar ("Muchas veces después traté de volver en mi memoria a esos momentos"¹⁷⁶⁴) sabiendo que, en lugar de rememorar, en realidad estaba escribiendo "sobre la imposibilidad de recordar. Sobre la imposibilidad de escribir libros sobre la vida que sean reales"¹⁷⁶⁵.

Como advierten varios narradores en las obras analizadas, "[s]i esto que escribo fueran

¹⁷⁵⁹ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (pp.55-56)

¹⁷⁶⁰ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (pp.128-129)

¹⁷⁶¹ OYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.214)

¹⁷⁶² *Ibid.* (p.259)

¹⁷⁶³ OMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.87)

¹⁷⁶⁴ ARTÍNEZ, Guillermo (2007), *La muerte lenta de Luciana B*, Barcelona: Destino (p.216)

¹⁷⁶⁵ OMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (p.126)

mis memorias [...] no deberían creerme nada”¹⁷⁶⁶, puesto que “¿[h]ay algo más genuinamente falso que unas memorias?”¹⁷⁶⁷; los narradores intentan avisar al lector de que “[l]a memoria [...] es la materia prima de la ficción”¹⁷⁶⁸, reconociendo de antemano que lo que leen no es más que una “reconstrucción, según mis recuerdos y desde la perspectiva maléfica del tiempo”¹⁷⁶⁹.

A diferencia de las memorias, que pueden presentar infinidad de personajes en igualdad de relevancia, el género de la biografía ha de centrarse en un solo personaje que, en el caso de la autobiografía, debe estar narrado en primera persona y mostrar la evolución del autor desde la infancia hasta el momento presente de la redacción del texto. Sin embargo, es sabido que la autobiografía ha sido uno de los géneros que más ha perdido su referente real, especialmente a lo largo del siglo XX; no sólo como apropiación del formato para suplantar claramente la voz de un personaje ya fallecido, como ha de hacer el personaje de la novela de Manuel Vázquez Montalbán *Autobiografía del general Franco*¹⁷⁷⁰, sino por el juego que el autor actual realiza al revelarse, esconderse, descubrirse y volverse a camuflar en sus relatos en primera persona presentados bajo las condiciones de una Autobiografía. Así, actualmente, el lector ha de desconfiar de la base real que parece hallarse tras el relato autobiográfico, como le sucede al narrador de *Basura* al plantearnos el dilema de saber “si en estas hojas diáfanas él relataba simplemente su vida [...] o si por el contrario, como un verdadero escritor de ficciones, usaba su vida sólo como trasfondo de la escritura”¹⁷⁷¹.

Por un lado, algunos autores reconocen que toda autobiografía plasmada por escrito supone automáticamente una ficción, y como tal puede recibir el lector “[c]ualquier declaración, autobiografía, correspondencia amorosa o nota de suicida”¹⁷⁷², llegando incluso a afirmarse que “[l]as autobiografías contienen más ficción que las novelas”¹⁷⁷³; para apoyar la tesis de que al crear su autobiografía todo autor incluye aspectos ficcionales, Mario Levrero afirma que “una autobiografía con todas las de la ley [...] sería probablemente el libro más soso que pudiera escribirse”¹⁷⁷⁴, por eso los hay que intentan crear la suya buceando “en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía”¹⁷⁷⁵, reafirmando la teoría de que es el “más cínico y complaciente” de “los géneros literarios con pretensiones de veracidad”¹⁷⁷⁶, si bien es cierto que todavía quedan algunos escritores honestos que se niegan a “llenar de muertos y músicos imaginarios una autobiografía sólo para hacerla más atractiva”¹⁷⁷⁷.

Desde el punto de vista de las obras de ficción, muchos lectores agradecen poder

¹⁷⁶⁶ RELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.179)

¹⁷⁶⁷ MILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (pp.115-116)

¹⁷⁶⁸ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.210)

¹⁷⁶⁹ PADURA, Leonardo (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona: Tusquets (p.181)

¹⁷⁷⁰ Vázquez Montalbán, Manuel (1992) *Autobiografía del general Franco*, Barcelona: Planeta

¹⁷⁷¹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.44-45)

¹⁷⁷² SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (p.42)

¹⁷⁷³ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (pp.115-116)

¹⁷⁷⁴ LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori (pp.456-457)

¹⁷⁷⁵ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.107)

¹⁷⁷⁶ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.179)

¹⁷⁷⁷ RODRÍGUEZ ALCAZAR, Javier (2005), *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori (p.15)

encontrar en lo narrado cierta huella de la personalidad, o de la biografía, de su autor; Vila-Matas recoge las palabras de W.G. Sebald “cuando dice que tiene la sensación de que es necesario que quien escriba un texto ficticio muestre sus cartas, es decir, que diga algo sobre sí mismo y se tenga una imagen de él”¹⁷⁷⁸; lo mismo opinaba Scott Fitzgerald, según la recreación ficcional que Pérez Azaustre hace en *América*, al comentarle a Ernest Hemingway que “la literatura moderna sólo se podrá concebir a partir de lo autobiográfico”¹⁷⁷⁹, y que ha de ser un fiel reflejo de la época en que ha sido escrita. Aunque tal vez resulte arriesgado afirmar, tajantemente, que “[t]odas las novelas son autobiográficas”¹⁷⁸⁰, como hace un personaje de *La velocidad de la luz*, lo cierto es que a día de hoy muchos autores y muchos lectores piensan que apenas hay diferencia entre “[e]scribir una novela, redactar un ensayo, dar cuerpo a los capítulos engañosos de una autobiografía”¹⁷⁸¹.

Por el contrario, sigue existiendo un nutrido grupo de escritores que rechaza la identificación que intentan realizar los lectores entre el autor de la novela y su narrador, o incluso con alguno de sus personajes. Para Rosa Montero, el novelista ha de ser capaz de distanciarse de lo narrado y tener claro “que el narrador no puede confundirse con el autor”¹⁷⁸², reconociendo que “[a]lcanzar la distancia exacta con lo que cuentas” es algo que da pruebas de la madurez de un escritor, y la misma teoría mantiene el narrador de *Morir en agosto*, de Javier Martín: él entiende que haya lectores que crean ver en los personajes ciertos rasgos del autor, dado que “sólo es posible escribir sobre lo que uno ha vivido”¹⁷⁸³, pero rechaza “que la mayoría de los lectores [...] sigan identificando plenamente al narrador con el autor [...] haciéndole responsable de la veracidad de todo cuanto el narrador dice de sí mismo”¹⁷⁸⁴.

Si se muestran cansados de esta identificación es porque han sufrido los reproches, como veíamos en el apartado del Proceso de Creación, de ciertos lectores anónimos que han creído reconocerse en alguno de sus personajes, pero también de los más próximos que les critican por “negar la autobiografía, o el fondo autobiográfico, si prefieres decirlo así. Lo que estás contando desde hace diez años es siempre lo mismo: tu historia con Lanis”¹⁷⁸⁵. También puede llegar el reproche de quien odia que se haya plasmado en la ficción algún aspecto íntimo de la vida privada, “leer la novela *inspirada* en el suicidio de su primera esposa, el amor de su vida, me puso enferma”, llegando incluso a pensar que “él la había empujado a matarse para mejor hablar de sí mismo”¹⁷⁸⁶; aunque el autor se escude en argumentos similares a “[t]iene cosas de mí pero no soy yo exactamente”¹⁷⁸⁷, o se permita bautizar su obra como “autobiografía ficticia”¹⁷⁸⁸, el hecho de que al protagonista de la novela lo haya “llamado como yo, porque

¹⁷⁷⁸ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.108)

¹⁷⁷⁹ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (pp.167-168)

¹⁷⁸⁰ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.168)

¹⁷⁸¹ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.323)

¹⁷⁸² MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.266-267)

¹⁷⁸³ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.32)

¹⁷⁸⁴ *Ibid.* (pp.19-20)

¹⁷⁸⁵ MAYORAL, Marina (2000), *La sombra del ángel*, Madrid: Alfaguara (pp.195-196)

¹⁷⁸⁶ PASTOR, Javier (2009), *Mate jaque*, Barcelona: Mondadori (p.68)

¹⁷⁸⁷ RIERA, Carme (2008), *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (pp.168-169)

¹⁷⁸⁸ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.16)

tenía que tener un nombre, y le puse el mío”¹⁷⁸⁹, hace difícil que el lector no lo identifique con su personaje.

Cristina Cerezales imagina en *Música Blanca* una conversación entre su madre, Carmen Laforet, y el personaje que ésta creó para protagonizar su famosa novela *Nada*. En ella Carmen le cuenta a Andrea que los lectores “se empeñaban en decir que éramos una y la misma. Sí, ya sé, influyó el hecho de haberte colocado en la misma ciudad, en el mismo piso donde yo había vivido como tú a los dieciocho años”. El único argumento en que se apoya para diferenciar autora y personaje es “que mi vida es mucho más divertida e interesante que la tuya, más aventurera y más vital”¹⁷⁹⁰. Por todo esto sorprende que a los escritores les enfade tanto la recurrente pregunta que les hacen los periodistas: “¿cuánto hay de autobiográfico en sus novelas?”¹⁷⁹¹, llegando en ocasiones a responder absurdos como “[e]l noventa y nueve por ciento; es en la vida real donde casi nunca soy yo”¹⁷⁹²; la protagonista escritora de *Juego de niños* encuentra un nuevo significado a lo autobiográfico, diciendo que en realidad no se refiere a lo que ha sucedido, sino a “lo que pudo haber sido y no fue”¹⁷⁹³.

Para complicar más este juego entre realidad y ficción autobiográfica, hay autores que preconizan el uso de la primera persona porque, “al escribir de ti mismo empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo”¹⁷⁹⁴, resultando que, para mostrarse más sinceros, recurren a “la tercera persona del singular para hablar de sí mismos”¹⁷⁹⁵.

Intentando aportar algo de luz a la confusión entre realidad y ficción en el relato autobiográfico, se ha venido utilizando el concepto *autoficción* cuando se atribuyen al narrador del texto características que lo vuelven claramente identificable con el autor real, si bien después juega con esos datos dotándolo de entidad ficcional. El término, acuñado por el novelista francés Serge Dubrovski para calificar su propia obra *Fils*¹⁷⁹⁶, y no *a posteriori* por un crítico o especialista en teoría de la literatura, se halla plenamente aceptado e integrado en el mundo académico¹⁷⁹⁷. También ha hallado fácil acomodo en el público, que gusta de este trabajo literario sobre la figura autorial gracias a autores como Enrique Vila-Matas o Javier Cercas, al que se usa como ejemplo en otras obras, “[u]na novela evidentemente real, pero novela, como la de Cercas”¹⁷⁹⁸. En los textos analizados incluso se redefine el concepto acuñándolo como “novelas que trataban del propio autor escribiendo la novela”¹⁷⁹⁹, definición que se hallaría más próxima de lo que nosotros llamamos *narración autorreflexiva*, o bien se habla de esta ficcionalización del yo sin llamarlo autoficción: “Voy a escribir mi vida en plan

¹⁷⁸⁹ CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad Veracruzana (p.146)

¹⁷⁹⁰ CEREZALES LAFORET, Cristina (2009), *Música blanca*, Barcelona: Destino (pp.168-169)

¹⁷⁹¹ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.322)

¹⁷⁹² MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.129)

¹⁷⁹³ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.388)

¹⁷⁹⁴ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.143)

¹⁷⁹⁵ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.53)

¹⁷⁹⁶ Dubrovski, Serge (1977), *Fils*, Paris: Galilée

¹⁷⁹⁷ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.159)

¹⁷⁹⁸ RONCAGLILOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.317)

¹⁷⁹⁹ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para canibales*, Barcelona: Debate (p.302-303)

autobiografía [...] Voy a escribir mi vida en plan ficción”¹⁸⁰⁰.

En definitiva, aunque haya personajes que afirman que “la literatura del yo está muerta”¹⁸⁰¹, en la narrativa en lengua española de las últimas décadas existe una sobreexposición de este tipo de literatura convertida casi en hipertrofia, bien sea como autoficción, o como formas más tradicionales presentes en este capítulo: autobiografías, memorias o diarios; como se dice en el relato “Derivas de la pesada”, de Roberto Bolaño, la “literatura [...] de la subjetividad extrema [...] debe existir. Pero si sólo existieran literatos solipsistas toda la literatura terminaría convirtiéndose en un servicio militar obligatorio del miniyo”¹⁸⁰².

Directamente relacionado con el gusto que los lectores han demostrado por el relato autobiográfico, la industria editorial ha encontrado un filón imprevisto en la creación de “colecciones testimoniales, biográficas o autobiográficas con las historias personales de gente común”¹⁸⁰³, garantizándose así la venta de un reducido pero constante número de ejemplares (los allegados del biografiado), y transmitiendo a la gente la sensación de que sus vidas merecen permanecer plasmadas por escrito. Por consiguiente, se llega al siguiente nivel de explotación empresarial, las escuelas de escritura creativa que instruyen en la elaboración, o directamente crean, la autobiografía del cliente, anunciándose sin disimulos en la prensa: “<<En Talleres Literarios escribimos su biografía con los datos que usted nos proporciona y editamos el número de ejemplares que desee. Haga a sus hijos o nietos el mejor regalo. Cuénteles su vida. Calidad literaria garantizada>>”¹⁸⁰⁴.

Decide llevar un diario. Un registro disciplinado de sus días y sus noches. [...] Barrie los relee con fascinado horror. Se pregunta qué pasaría si llegaran a caer en manos de desconocidos o, peor, de conocidos. [...] Así, los diarios de los escritores son lanzas que pueden convertirse en boomerangs o que, como esos genios de los cuentos árabes, al más mínimo descuido o error, se vuelven contra los dueños de la botella¹⁸⁰⁵.

El último género que permite el juego entre realidad y ficción es el del diario personal; a diferencia de las memorias o del relato autobiográfico, el diario, que goza del privilegio de que se le consagren congresos monográficos, como el “Simposio Internacional sobre el Diario Personal como Forma Narrativa”¹⁸⁰⁶, da cuenta de la realidad cotidiana de la primera persona que crea el texto, sea ésta trasunto real o impostado de la voz autorial. Del mismo modo, la escritura del diario permite la reflexión sobre el propio texto, y sobre las intenciones que le llevan a crearlo; sorprendentemente, en varios ejemplos se nos cuenta que el autor del diario lo redacta esperando que “[a]lgún día me servirá para escribir una novela”, y por eso “escribo

¹⁸⁰⁰ CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (pp.39-40)

¹⁸⁰¹ *Ibid.* (pp.51-52)

¹⁸⁰² BOLAÑO, Roberto (2007), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.98)

¹⁸⁰³ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.267)

¹⁸⁰⁴ MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (p.146)

¹⁸⁰⁵ FRESÁN, Rodrigo (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori (pp.68-69)

¹⁸⁰⁶ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.207)

en este diario cosas que no me han sucedido”¹⁸⁰⁷, o bien utiliza el diario como ejercicio para llegar a construir en el futuro un relato de ficción: “Siempre he querido escribir una novela [...]. He empezado con un diario, para practicar. [...] Nunca he sido de esas que siguen un recuento escrito de su cotidiania, siempre he preferido vivir a contarlo y, de pronto, me encuentro escribiéndolo, sin saber por qué”¹⁸⁰⁸. En casos más concretos, la maestría de un autor como André Gide, pionero del “diario ficticio” que “nunca confunde literatura con vida literaria”, logra que “[l]as páginas de su diario pueden leerse, además, como una novela”¹⁸⁰⁹.

Para muchos, y cada vez más, de ahí que lo incluyamos en este trabajo, el diario representa un “laberinto de la verosimilitud: un género de ficción que aspiraba a aparentar no serlo, mediante la confesión de su carácter más allá de lo ficticio”¹⁸¹⁰. Dice Juan Gracia Armendáriz en su *Diario del hombre pálido* que el diario no ha de ser compuesto pensando en su publicación, sino que cuando se piensa en editarlo comercialmente mientras se crea, cuando llega la sensación de que “se me podía convertir [...] en el arranque de una historia que exigiría lectores y no quedar oculta entre las páginas de este diario íntimo”¹⁸¹¹, se convierte automáticamente en “el diario de un impostor”¹⁸¹²; en ese libro reconoce que, aunque “la sinceridad no es un valor literario, sin embargo en el género del diario se establece un pacto con el lector al que el escritor debe responder con solvencia”¹⁸¹³, aspecto que en las ficciones que adoptan la forma del diario no sucede. De hecho, una advertencia inicial denominada “NOTA ACLARATORIA: El diarista como fingidor” nos hace recelar del propio género en *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, donde la voz que enuncia el texto afirma rotundamente: “Que quede claro desde el principio: yo no soy Max B. En consecuencia, la voz del diario que se dispone a leer no es la mía”¹⁸¹⁴.

En el discurso autorreflexivo del diarista podemos enterarnos de que, para “que éste no se pareciera tanto a una novela”, el autor llega a intervenir en la realidad para tener algo más que contar, y así “he decidido [...] forzar una breve discusión con Rosa”¹⁸¹⁵. Esta imagen del diario honesto alejada del diario ficticio o literario es explicada hondamente en el libro ya mencionado de Gracia Armendáriz; allí dice que incluso llegó a considerar como únicamente válidos aquellos diarios que se publicaban “una vez muerto el autor”¹⁸¹⁶, y afirma que su diario “pretende ser verdadero”, por lo que, aunque “en ocasiones -pocas- fabularé [...], el lector sabrá que estoy imaginando”, dado que le mueve una “vocación de intimidad compartida”¹⁸¹⁷. Contraviniendo esta idea del diario como único reducto en el que el autor se puede mostrar sincero, hay quien afirma que, el que se dedica a la literatura, “escribe siempre un diario más o menos adulterado por los procesos y reacciones químicas de la historia de la

¹⁸⁰⁷ AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro (pp.115-116)

¹⁸⁰⁸ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.392)

¹⁸⁰⁹ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.112)

¹⁸¹⁰ MARZAL, Carlos (2010), “Intimidad” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.300)

¹⁸¹¹ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.21)

¹⁸¹² GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (pp.220-221)

¹⁸¹³ *Ibid.* (p.157)

¹⁸¹⁴ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.13)

¹⁸¹⁵ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.53)

¹⁸¹⁶ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (pp.220-221)

¹⁸¹⁷ *Ibid.* (p.90)

literatura”¹⁸¹⁸. El narrador de *Locuela* analiza las palabras teóricas de un especialista en el diario personal como género literario, el cual afirma “que no se le da a un texto la forma de diario de vida por una retórica de la autenticidad ni mucho menos, sino por el afán de construir un discurso con marcas del proceso en que fue escrito”; sin embargo, el narrador reconoce que recurre a la primera persona, y a la confesión biográfica “porque me falta la frialdad necesaria para construir un objeto narrativo ajeno a mí, aunque sea sólo en apariencia. Admiro [...] a todos los que [...] son capaces de aferrarse a una tercera persona, de producir diálogos sin intervención del yo, de describir, de dividirse en capítulos”¹⁸¹⁹.

Como se ha intentado demostrar en este apartado, cuando el autor anula la presunción de veracidad al practicar los géneros mencionados, memorias, autobiografía o diario, se produce lo que se ha denominado como impostura. En el cuento de Juan Bonilla “Una montaña de zapatos” se alude al origen terminológico de la palabra ficción para explicar por qué se imposta la voz enunciativa de cualquier narración: “Ficción es una palabra maravillosa que procede del verbo fingir, cuyos significados en su lengua de origen, además de los que ha conservado en la nuestra, eran amasar y dar forma. [...] De ahí, que toda ficción contenga un simulacro, más o menos nítido y convincente, de vida”¹⁸²⁰, pudiendo incluso llegar a suponer que “la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble”¹⁸²¹, porque “siempre que se escribe se llega a la impostura, y [...] mi voz narrativa no tiene por qué ser mi voz personal”¹⁸²².

Varios de los autores cuyos textos recopilamos en este trabajo aluden al concepto de la impostura nombrándolo, o haciendo explícito el artificio que han ideado para camuflar su personalidad; así, el narrador de *Bartleby y compañía*, tras decirnos “[d]ejo la pluma, porque anochece. [...] Mi mujer y mis hijos están en la habitación contigua, llenos de vida. Tengo salud y dinero suficiente” inmediatamente se contradice y nos confiesa haber mentido: “¿Pero qué estoy diciendo? [...] no he dejado la pluma, no tengo mujer, no tengo hijos, ni habitación contigua, no tengo dinero suficiente, no anochece”¹⁸²³.

Rosa Montero, en *La loca de la casa*, teoriza sobre el fenómeno afirmando que “[l]a narrativa es al mismo tiempo una mascarada y un camino de liberación” citando a continuación al novelista Justo Navarro cuando decía: “Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro”¹⁸²⁴. En ese supuesto ensayo en el que desglosa sus filias y fobias literarias al tiempo que nos recuerda las razones por las que empezó a escribir, Montero nos hace dudar de todas las declaraciones anteriores: “Por ejemplo, supongamos por un momento que he mentido y que no tengo ninguna hermana. [...] Supongamos que me lo he inventado todo, de la misma manera que uno se inventa un cuento”¹⁸²⁵.

¹⁸¹⁸ SANZ, Marta (2010), *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama (p.215)

¹⁸¹⁹ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.76)

¹⁸²⁰ BONILLA, Juan (2005), “Una montaña de zapatos” en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (pp.101-102)

¹⁸²¹ VILA-MATAS, Enrique (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama (p.16)

¹⁸²² PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.280)

¹⁸²³ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (pp.147-148)

¹⁸²⁴ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.268)

¹⁸²⁵ *Ibid.* (pp.266-267)

Todo este concepto del fingimiento o enmascaramiento de la voz autorial sirve también para responder a los que identifican al narrador con el autor de la obra; cuando éstos preguntan: “<<¿Entonces el narrador eres tú mismo?>>” se les puede contestar: “<<Ni hablar [...]. Se parece en todo a mí, pero no soy yo>> [...]”, tomando el ejemplo de *La velocidad de la luz*, de Javier Cercas, cuyo protagonista hace referencia a una novela que ha escrito cuyo personaje principal era “un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo”, pero “no podía ser yo [...] porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba”¹⁸²⁶.

Fiel seguidor de la impostura literaria y, además, autor de una novela con ese título¹⁸²⁷, Enrique Vila-Matas se planteaba en su *Dietario voluble*, como en tantas otras ocasiones, abandonar para siempre la escritura literaria, pero quería dejarla plasmando por escrito ese abandono y, especialmente, lo que haría tras convertirse en un nuevo caso de Bartleby; dicha paradoja “necesitaría de un escritor que fuera testigo de todo” para lo que existían dos posibilidades: “1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura”¹⁸²⁸.

También desvela su impostura la narradora de *Media docena de robos y un par de mentiras*, colección de relatos escritos por Mercedes Abad; el motivo que une los seis cuentos es que todos ellos han sido sustraídos literalmente, o al menos plagiados, a sus verdaderos autores, como así nos indica la propia narradora, simulando ser la autora que firma el libro, al comienzo: “Ninguno de los relatos que incluyo es originalmente mío, aunque [...] son en todo caso cuentos que a mí me gustaría haber escrito”¹⁸²⁹. Sin embargo, al final nos revela que lo que deberíamos haber asumido como verdad, es en realidad un fingimiento: “Confieso que no he robado los cuentos: mal que pese, son todos míos”¹⁸³⁰.

Gracia Armendáriz, habiendo demostrado ya su inclinación por la sinceridad y honestidad como valor inquebrantable para las obras literarias con pretensiones de veracidad, considera que “nada resulta más abofeteable que la impostura”¹⁸³¹, aunque dicho enmascaramiento sea confesado explícitamente en la propia obra, declarando en ocasiones el autor: “Por mis manos pasan tantas imágenes e ideas ajenas [...] que mi voz, en estas páginas, por fuerza ha de sonar impostada”¹⁸³².

¹⁸²⁶ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.62)

¹⁸²⁷ Vila-Matas, Enrique (1984), *Impostura*, Barcelona: Anagrama

¹⁸²⁸ VILA-MATAS, Enrique (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama (p.12)

¹⁸²⁹ ABAD, Mercedes (2009), *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.14)

¹⁸³⁰ *Ibid.* (p.207)

¹⁸³¹ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.15)

¹⁸³² MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2009), *El corrector*, Barcelona: Seix Barral (p.21)

2.4 LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

2.4.1 El fenómeno de la lectura

De todos modos los españoles no leen: compran pero no leen. Creen que con comprar un libro ya lo dominan. Y eso sí que no. Para dominar un libro hay que acostarse con él, como cuando un cristiano cualquiera se acuesta con cualquier otro cristiano¹⁸³³.

Los escritores se preocupan mucho por analizar el fenómeno de la lectura y reflexionar sobre él. Existe un tópico que afirma que se hace escritor aquel que previamente ha sido y sigue siendo “lector insaciable que lee igual que el pájaro come, es decir, por instinto”¹⁸³⁴, afirmándose por tanto que “[l]eer es escribir”¹⁸³⁵, y porque intenta plasmar en su obra creativa lo que ha leído, no sólo en los libros, sino también gracias a la lectura entendida como interpretación personal que hace de la vida¹⁸³⁶. Sin embargo, encontramos una división que propone que las personas “se agrupen en lectores y en escritores, y también haya un grupo, éste más raro, de los lectores que pueden ser escritores al mismo tiempo”¹⁸³⁷.

Otros afirman que el que lee lo hace porque “le gusta pensar”¹⁸³⁸, llegando a identificar ambas acciones afirmando “que leer es pensar -dijo Sofía-. No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros”¹⁸³⁹; por el contrario, los no habituados a leer reprochan a los lectores obstinados que se alejen de la vida para adentrarse en la literatura, mientras que ellos les rebaten que la vida y la lectura son indisolubles, que aprenden de los libros para extraer conclusiones que les valgan en su vida (“muchas veces él había recurrido a los héroes de las novelas; [...] en ocasiones, todavía, se dejaba aconsejar por ellos”¹⁸⁴⁰), aunque alguno reconoce que lee para disfrutar “lo que de otra manera no podría vivir ni por asomo”¹⁸⁴¹, y para algún autor que practica esta literatura de aventuras evasivas, el hecho de que alguien lea las fantasías procedentes de su imaginación es fundamental para evitar ser considerado un loco: “Siempre he pensado que la de inventar ficciones es en sí misma una actividad que solamente se libra del puro delirio por la aceptación lectora”¹⁸⁴². En el otro lado, la locura puede suponerse al que pasa demasiadas horas leyendo, aunque en realidad esa gente “[c]uando deja de leer, se pone neurasténica”, concluyéndose que está “[l]oca cuando no lee y no loca cuando lee”¹⁸⁴³.

Aunque en casos aislados se pueda hacer una lectura compartida (“Devino entonces en una costumbre esto de leer en voz alta –en voz baja- cada noche, antes de follar”¹⁸⁴⁴),

¹⁸³³ VALLEJO, Fernando (2002), *La rambla paralela*, Madrid: Alfaguara (p.32)

¹⁸³⁴ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.78)

¹⁸³⁵ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.35)

¹⁸³⁶ MERINO, José María (2002), “Homo narrans” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.56)

¹⁸³⁷ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (pp.257-258)

¹⁸³⁸ DÍEZ, Luis Mateo (2001), “El diablo meridiano” en *El diablo meridiano*, Madrid: Alfaguara (p.24)

¹⁸³⁹ PIGLIA, Ricardo (2010), *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama (p.251)

¹⁸⁴⁰ MARTÍNEZ, Guillermo (2001), “La víctima” en *Infierno Grande*, Barcelona: Destino (pp.49-50)

¹⁸⁴¹ SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2006), *La calavera de Robinson*, Irún: Alberdania (p.10)

¹⁸⁴² MERINO, José María (2002), “La sombra en el umbral” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.138)

¹⁸⁴³ PIGLIA, Ricardo (2010), *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama (p.186)

¹⁸⁴⁴ ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama (pp.31-32)

generalmente es un acto que se realiza en soledad. Y en ese momento de reclusión, el lector se siente alguien especial que se distingue del resto del mundo que no está gozando de lo que él disfruta, y por eso se esfuerza en “preservar la naturaleza/identidad del libro, ocultarla con las manos o impedir a toda costa que quien nos controla desde la lejanía sepa en realidad qué libro estamos leyendo”¹⁸⁴⁵, utilizando la lectura para poder identificarse con “todos y cada uno de los personajes a través de un proceso de encarnación y desencarnación por el cual penetraban en mi mente los delirios y desconsuelos de aquellos otros seres que no existieron”¹⁸⁴⁶, o como liberación catártica de sus emociones con un libro con el que “no se puede dejar de llorar; no se puede dejar de leer”¹⁸⁴⁷.

En cuanto a la forma de conseguir las lecturas, el lector que no tiene dinero para adquirir nuevos ejemplares, como cualquier otro adicto, recurre a libros obtenidos con “procedimientos poco legales, o salvados de las papeleras en el mejor de los casos”¹⁸⁴⁸ para satisfacer su ansia lectora, pero, manteniendo el decoro moral “de luchador proletario”, jamás en librerías pequeñas o de segunda mano, sino “en los grandes centros comerciales”¹⁸⁴⁹ que sólo buscan el negocio sin importarles la difusión de la cultura.

Varios autores hacen reflexionar a sus personajes sobre el hecho de disfrutar de textos escritos en una lengua que el lector no domina. Hay quien explica esta afición a la lectura de textos extranjeros recurriendo a un símil oftalmológico: “Los libros escritos en nuestra propia lengua los leemos como miopes, acercándolos demasiado a los ojos. Pero los libros traducidos los alejamos para que se vuelvan nítidos”¹⁸⁵⁰, lo cierto es que así se logra que se vuelvan algo más interesantes novelas con poco atractivo¹⁸⁵¹, o estimula la creatividad del lector convertido en escritor al tener que utilizar su imaginación para completar los pasajes que no comprende, creando un “relato inducido”¹⁸⁵² diferente del original. En casos extremos, más relacionados con el proceso de formación de un lector adolescente, éste, haciendo caso de las recomendaciones de sus maestros, llega a devorar obras de Nietzsche “en alemán sin comprender ni pío”¹⁸⁵³.

Sea en un idioma o en otro, en ocasiones la voluntad de los progenitores por que sus hijos adquieran el hábito de leer, puede resultar infructuosa:

-Este trinquete fue una de las invenciones diabólicas de mi difunto marido. Fíjate que solíamos encerrar aquí a los niños para que leyesen. Aunque de poco les sirvió, me temo. Pa mí que, en vez de leer, jugaban a los médicos, los muy pícaros¹⁸⁵⁴.

¹⁸⁴⁵ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.254)

¹⁸⁴⁶ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (p.38)

¹⁸⁴⁷ PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (p.244)

¹⁸⁴⁸ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.16)

¹⁸⁴⁹ *Ibid.* (p.20)

¹⁸⁵⁰ DE SANTIS, Pablo (1999), *La traducción*, Barcelona: Destino (p.78)

¹⁸⁵¹ BOLAÑO, Roberto (2001), “Vagabundo en Francia y Bélgica” en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama (p.81)

¹⁸⁵² CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein (p.20)

¹⁸⁵³ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (p.259)

¹⁸⁵⁴ RÍESTRA, Blanca (2008), *Madrid blues*, Madrid: Alianza (p.157)

2.4.1.1 La figura del lector para el escritor

-En eso vuelves a tener razón. En realidad el hecho de escribir consiste en proyectar hacia los demás algo que llevamos en el interior. Es una tarea llena de generosidad.

-Pero también de megalomanía, no lo niegues, porque nadie quiere publicar sin firmar¹⁸⁵⁵.

Además de reflexionar sobre la lectura en abstracto, podemos rastrear la preocupación que siente el creador por comunicarse con el hipotético receptor de su trabajo. José María Merino hace decir a su recurrente profesor Souto que “la labor del escritor [...] precisa la recepción del lector para alcanzar su dimensión completa. Los textos literarios, si no consiguen ser leídos, se mantienen en un mundo espectral. Sólo los lectores hacen despertar a los textos de su condición inicial de fantasmas”¹⁸⁵⁶, y al reinventar el texto con su lectura¹⁸⁵⁷, logran por fin comprender lo que para el autor ha resultado imposible explicar: “escribo estas líneas para ser leído, exclusivamente con la esperanza de que alguna persona logre comprender lo que yo no puedo”¹⁸⁵⁸, concluyéndose que es a los lectores “a quienes compete en fin de cuentas interpretar los libros”¹⁸⁵⁹.

Aunque en ocasiones lo niegue revelando “que no está seguro si en algún momento pensó en los lectores”¹⁸⁶⁰, todo escritor crea pensando en que va a ser leído, puesto que “[n]o hay escritor que desee no ser [...] publicado. Créame, escribir es publicar. Publicar es el paso para ser leído y, sin eso, no se llega, jamás, a ser escritor”¹⁸⁶¹. Para los muy puristas, pensar en el lector puede provocar adentrarse en la literatura comercial, pero aun así aspiran a mantener el equilibrio de intentar prever los gustos del público conservando la “dignidad literaria”¹⁸⁶².

Muchos coinciden en que si un libro no es leído está truncado, inacabado, considerando que “la literatura [...] es la búsqueda de un hombre con quien hermanarse” y no “puede nacer más que desde el diálogo con un lector”¹⁸⁶³. Metafóricamente, hay quien explica que el autor traza “una ruta en el cielo, y cuando el lector sigue sus líneas, persigue el rastro de estrellas que conduce al significado o inutilidad de la experiencia”¹⁸⁶⁴. Y hay autores que sienten la desazón de no saber si lograrán ser leídos, por lo cual deciden regalar ejemplares a amigos y conocidos para tener la seguridad de que alguien lee su obra: “Ya que las termino, entiendo que alguien tiene que leerlas aunque sean malas, porque si no me da la impresión de que ni siquiera las he escrito”¹⁸⁶⁵.

¹⁸⁵⁵ TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (pp.177-178)

¹⁸⁵⁶ MERINO, José María (2002), “Decapitación de Sherezade” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (pp.191-192)

¹⁸⁵⁷ OVEJERO, José (2009), *La comedia salvaje*, Madrid: Alfaguara (p.261)

¹⁸⁵⁸ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.143)

¹⁸⁵⁹ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (p.411)

¹⁸⁶⁰ VALENCIA, Leonardo (2008), *Kazbek*, Madrid: Funambulista (p.111)

¹⁸⁶¹ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (pp.87-88)

¹⁸⁶² GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.51)

¹⁸⁶³ D’ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.191)

¹⁸⁶⁴ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (p.59)

¹⁸⁶⁵ OLMOS, Alberto (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo (p.219)

Según se desprende de los textos estudiados, el autor nunca ha de pretender adoctrinar a su hipotético lector, o pensar en él como alguien que vale menos: "Un buen escritor [...] es aquel que no trata a sus lectores como si fueran débiles mentales; recuerda siempre esto, querida"¹⁸⁶⁶. El autor, por tanto, ha de tratar de igual a igual al lector, exigirle el mismo esfuerzo que él hace, incluso en cosas tan simples como suponer que, "mientras [...] se concentra en los pasos de un personaje", los demás personajes de la historia, aunque no se hable de ellos, "no dejan de avanzar"¹⁸⁶⁷ en sus vidas de ficción.

Para el personaje protagonista de *Dublinesca*, sigue existiendo una diferencia entre el lector activo y el pasivo, siendo el segundo el buscado por los escritores que inundan el actual mercado editorial; por eso él "[s]ueña con un día en el que la caída del hechizo del best-seller dé paso a la reaparición del lector con talento y se replanteen los términos del contrato moral entre autor y público. Sueña con un día en el que puedan respirar de nuevo los editores literarios, aquellos que se desviven por un lector activo, por un lector lo suficientemente abierto como para comprar un libro"¹⁸⁶⁸, debiéndosele exigir al lector el mismo esfuerzo y talento que al escritor.

Además de ser una figura abstracta que el autor puede tener más o menos presente a la hora de escribir, en ocasiones se llega a producir una comunicación real *a posteriori* entre el lector y el creador; creyendo emitir un generoso cumplido, ciertos lectores le explican que la prueba más irrefutable de que han disfrutado es que se han reído con sus libros, lo cual irrita al autor que pretendía escribir un texto serio, declarando amargamente: "Deploro a los lectores que vienen a decirme que "se rieron" con mis libros"¹⁸⁶⁹. Otros audaces lectores envían sus propios manuscritos para que el autor les dé su opinión, que esperan benevolente y no necesariamente sincera: "Yo le he regalado mi libro para que elogie mis méritos, no para que corrija mis adjetivos"¹⁸⁷⁰.

En las narraciones autorreflexivas pueden darse ejemplos en los que la opinión del lector aparezca explícita en el propio texto; podemos hallarlo como digresión en el *dictum* del narrador, que anticipa el posible reproche del lector para después justificarse y rebatirlo: "Está bien –me dice el lector–; yo lo comprendo. Pero lo que no comprendo es por qué mierda descarga toda esta basura en su novela, en lugar de hablarlo con su terapeuta"¹⁸⁷¹, o bien puede aparecer el lector como comentarista a una obra previa en notas al pie, lo cual le sirve al supuesto autor para distanciarse de su trabajo y verlo con otros ojos, aunque en principio muestre su rechazo: "que un lector se meta en tu texto, que se infiltre en el libro, me parece un delicado punto de no retorno, una barrera hecha pedazos, algo incontrolable e insoportable, ante lo que no podemos permanecer cruzados de brazos"¹⁸⁷².

¹⁸⁶⁶ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.27)

¹⁸⁶⁷ VALENCIA, Leonardo (2008), *Kazbek*, Madrid: Funambulista (p.17)

¹⁸⁶⁸ VILA-MATAS, Enrique (2010), *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral (p.71)

¹⁸⁶⁹ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (p.7)

¹⁸⁷⁰ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.90)

¹⁸⁷¹ LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori (p.494)

¹⁸⁷² ROSA, Isaac (2007), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral (pp.9-10)

2.4.1.2 La elección de las lecturas

Cada invierno se imponía un reto distinto, siempre de gran alcance, como una sucesión de batallas victoriosas en una guerra sin cuartel de invierno. Ganó un invierno la guerra de la novela rusa del siglo XIX con bastante brillantez, especialmente la batalla decisiva de la guerra y la paz. Ganó asimismo la guerra de la novela francesa, con decisivo arrojo en la cartuja de Parma. Y así fue ganando guerras sucesivas, a las distintas literaturas nacionales, la inglesa, la alemana, la italiana, donde fue crucial la batalla de los novios. [...] En verano leía pausadamente obras longitudinales, numerosas y precisas, como vidas paralelas, novelas ejemplares o episodios nacionales, que se le antojaban próximos y cálidos, como el pan reciente.¹⁸⁷³

El lector contumaz sufre una permanente angustia que le impide disfrutar realmente de su actividad favorita, y la provoca la seguridad de saber que no se puede leer todo lo que se ha publicado, publica o publicará (“Me atormenta la idea de que nunca seré capaz de leer ni la más ínfima cantidad de los libros que me interesan, me consume la certeza de que sólo alcanzaré a poseer una mínima fracción de los libros que han sido publicados”¹⁸⁷⁴), y de que existe el riesgo de, leyendo una obra mediocre, dejar de leer una obra maestra, por eso algunos lectores ahorradores aspiran a encontrar “escritores que me resuman el mundo, que me consigan poner al día con un solo libro, con la novela total, porque necesitaría vivir otros cien años más para leer todo lo interesante que se ha escrito”¹⁸⁷⁵, mientras otros optimistas siguen buscando aquel libro que le ayude a ser feliz, “a encontrar un camino”¹⁸⁷⁶.

Precisamente para encontrar un catálogo de lecturas más personal y menos estandarizado, hay quien opta por desconfiar de los criterios académicos y establecer lecturas alternativas a “lo que se considera rigor académico en materia de análisis literario”¹⁸⁷⁷: “de Borges a Baroja, de Conrad a Faulkner, de Pavese a Barbusse, de Tolstoi a Unamuno”¹⁸⁷⁸, provocando una forma de leer forma aleatoria y caótica, cambiando de autores y épocas sin criterio: “Un mes estaba enamorado de Shakespeare, el otro de Antonio Machado o de García Lorca, después no soltaba durante semanas a Whitman o a Tolstoi”¹⁸⁷⁹, a la que se oponen ciertos lectores que siguen un esquema de relaciones entre las lecturas, “donde cada libro era una coordenada, cada autor un cuadro de cruce de coordenadas”¹⁸⁸⁰. Aunque la obra debería pesar más que su autor, hay gente que compra el libro gracias a lo que conoce de la vida de “ese autor que se ha convertido en personaje”¹⁸⁸¹, y luego se acostumbran a “leer de forma sistemática: [...] procuraba hacerse con todos sus libros y los estudiaba siguiendo el orden cronológico en que habían sido publicados”¹⁸⁸².

¹⁸⁷³ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.387)

¹⁸⁷⁴ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “Lo peor son los autores” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.167-168)

¹⁸⁷⁵ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.113)

¹⁸⁷⁶ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (pp.75-76)

¹⁸⁷⁷ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.16)

¹⁸⁷⁸ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (pp.124-125)

¹⁸⁷⁹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.119)

¹⁸⁸⁰ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dôlphin*, Madrid: Funambulista (pp.48-49)

¹⁸⁸¹ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360°*, Barcelona: Seix Barral (p.143)

¹⁸⁸² MARZAL, Carlos (2010), “Medio folio” en *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.66)

Sin criterio ni orden determinado lee también el que escoge "[r]obar libros, en librerías, en casas de amigos, en bibliotecas"¹⁸⁸³ para ir conformando su catálogo, del que puede ir dando cuenta en su diario de lector: "Esa novela iba a suponer la obra número doscientos noventa y nueve en mi currículum de lector. Todas las tenía cuidadosamente anotadas en un cuaderno"¹⁸⁸⁴.

De hecho, comentar las lecturas que se han hecho puede unir a dos personas, si sus gustos coinciden en varios autores ("desde Andersen o Stevenson hasta llegar a Poe o Quevedo, y la disposición de Oliverio hacia Luis empieza a cambiar"¹⁸⁸⁵), o en uno solo, Noah Gordon, aunque uno de los dos finja haberlo leído para conquistar a la otra persona¹⁸⁸⁶.

Para determinados espectadores de la vida cotidiana, resulta capital contemplar qué libros va leyendo la gente que se desplaza en transporte público, y así hacerse una idea de cómo evoluciona el mercado literario: "He visto una generación de lectores devorando *La piel del tambor*, *La carta esférica*, *Los pilares de la tierra*, *La sombra del viento*, [...], *El código Da Vinci*"¹⁸⁸⁷. Del mismo modo, sabiendo que van a ser vistos, los lectores de aeropuerto escogen "solo libros de autores de moda"¹⁸⁸⁸, aunque también, por razones de peso, "se empeñan en libros de bolsillo"¹⁸⁸⁹.

Pese al ansia por conocer nuevos autores y nuevas obras más propio del período de formación, con el tiempo uno se da cuenta de que los libros "se comprenden sólo si se leen por segunda vez" por lo que, una vez conformado un catálogo consistente, resulta más aconsejable "dejar ya de leer y dedicarse sólo a releer"¹⁸⁹⁰; sin embargo, algunas obras, dada su extraordinaria calidad, resultan contraproducentes para el lector, puesto que "su lectura provoca un placer de tal intensidad que ya no es placer sino dolor"¹⁸⁹¹, por lo que se desaconseja su relectura.

2.4.1.3 El canon literario

Aymée confeccionaba cuidadosamente para mí listas de libros esenciales, que, según ella, debían ser leídos antes de cumplir los veinticinco. Creía organizar así, y quizás lo hizo, mi futura educación sentimental.

-Te quedan tres años, aprovecha [...].

-Tres años, a veinte libros al mes, ni uno menos, y conseguirás leer a los clásicos. Lo cual te será de gran ayuda para tu madurez intelectual¹⁸⁹².

¹⁸⁸³ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.169)

¹⁸⁸⁴ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.16)

¹⁸⁸⁵ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.58-59)

¹⁸⁸⁶ ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (pp.118-119)

¹⁸⁸⁷ ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.71-74)

¹⁸⁸⁸ THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (p.17)

¹⁸⁸⁹ *Ibid.* (p.17)

¹⁸⁹⁰ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (pp.58-59)

¹⁸⁹¹ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.64)

¹⁸⁹² RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.265)

Para ayudarnos a superar la sensación de perder el tiempo al leer obras no provechosas, ciertas autoridades académicas se han ido encargando de elaborar el canon literario, un listado de las obras o autores que cualquier aspirante a buen escritor, buen lector o buen crítico, ha de leer antes que cualquier otra. Uno de los principales defensores de la existencia de un canon literario es Harold Bloom, que aparece mencionado en varias narraciones: de un modo neutro “[e]l canon es el canon -Bloom o no-”¹⁸⁹³, o peyorativo por su obstinación en aconsejar la lectura de Shakespeare, “no conocía aún los ridículos orgasmos y babeos proshakespeareanos del *petit maître* Harold *The Canon* Bloom”¹⁸⁹⁴, o por su supuesta afición al alcohol¹⁸⁹⁵. Entre los que intentan al menos comprenderlo si no defenderlo, hay quien afirma que “[p]uede que Bloom obligue a mucha literatura sensata a sentarse en el trono de los petulantes, pero al menos ama la escritura, aunque me atrevo a decir que tal vez más allá de sus capacidades”¹⁸⁹⁶.

Para muchos resulta complicado aceptar la validez universal de un solo canon para conformar el gusto de un futuro escritor, y se plantean que tal vez “existe una combinación de lecturas juveniles para ser Hemingway y otra para ser Joyce, por ponerte dos ejemplos hostiles”¹⁸⁹⁷, pero lo que parece evidente es que todo escritor aspira a pasar a la posteridad formando parte de ese grupo de lecturas obligadas y siempre pendientes: “¿En qué consiste la posteridad? En pasar a formar parte de un catálogo de profundos desconocidos cuyo nombre nadie ignora. [...] Ocupar un rincón del censo entre las deudas de lectura pendientes de otros escritores futuros que se esfuerzan por ser censados”¹⁸⁹⁸.

En realidad, cualquier persona va creando su propio canon e intenta imponerlo o aconsejarlo a los demás¹⁸⁹⁹, aunque hay unanimidad con ciertas obras, como el *Martín Fierro* de José Hernández, unánimemente situado “en el centro de un canon, el canon de la literatura argentina, cada vez más enloquecido”¹⁹⁰⁰. La existencia de un canon obliga a que muchos lectores mientan para aparentar ser más cultos que sus interlocutores; sucede a menudo con Marcel Proust, que resulta más difícil de leer que otros autores canónicos: “a Jack Kerouac, a Heinrich Böll, a Vladimir Nabokov, a Truman Capote y a Enrique Lihn, que no a Marcel Proust”¹⁹⁰¹.

Situando ya en tiempos antiguos una polémica muy vigente, los asistentes a una tertulia intentan dilucidar quién ha de encargarse de decidir qué obras son buenas y cuáles malas “¿pero quién decide?, objetó Hans, ¿quién decide qué libros dicen bobadas?, ¿los críticos?, ¿la prensa?, ¿las universidades?”, por lo que alguien propone establecer sistema de valores de las opiniones “un filólogo tiene más responsabilidad que un frutero, o un crítico literario más que un ordeñador de cabras, ¿le parece un buen comienzo?”¹⁹⁰². Concluyendo, aunque en la

¹⁸⁹³ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2001), *Spin Off*, Barcelona: DVD (p.29)

¹⁸⁹⁴ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.78)

¹⁸⁹⁵ RIESTRA, Blanca (2007), *Todo lleva su tiempo*, Madrid: Alianza (pp.264-265)

¹⁸⁹⁶ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (pp.106-107)

¹⁸⁹⁷ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.220)

¹⁸⁹⁸ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.124)

¹⁸⁹⁹ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (p.16)

¹⁹⁰⁰ BOLAÑO, Roberto (2007), “Derivas de la pesada” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.91)

¹⁹⁰¹ ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama (pp.23-24)

¹⁹⁰² NEUMAN, Andrés (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (p.131)

práctica ayude a ciertos lectores el hecho de que exista una lista de obras canónicas, “[q]uienes manejan un canon [...] contribuyen a separar la escritura de sus verdaderas capacidades, y crean a menudo confusiones impropias entre lectores bien dispuestos”¹⁹⁰³.

2.4.1.4 La censura¹⁹⁰⁴

Su cómodo e ingente trabajo de censor le permitía ejercer un poder considerable sobre el marchito campo editorial, condenar los trabajos enemigos, mutilar a los amigos tibios [...]”¹⁹⁰⁵.

Al igual que ciertos sectores del mundo literario aspiran a imponer un catálogo de obras imprescindibles, también se ha pretendido, a lo largo de la historia, determinar qué obras resultaban perniciosas para los lectores. La que más ha actuado, y de un modo más drástico, ha sido la censura oficial o de estado, que pretendía eliminar pasajes, o bien obras completas, perjudiciales por su contenido ideológico¹⁹⁰⁶ contrario a las teorías del gobernante de turno (“No consienten que las clases populares escuchen otras palabras que las que ellos dicen, añadió. Recientemente los diputados Lamamié de Clairac e Ibañez Martín han ordenado retirar de nuestras bibliotecas todo lo que se les ha antojado. [...] No hay más historia de España que la que ellos quieren”¹⁹⁰⁷), o porque atentaban contra las buenas costumbres de la sociedad burguesa:

Las autoridades se escandalizaron de la carátula, que tenía por *sujet* una mujer desnuda con la caballera larga como único atavío. El pudor yanqui sufrió un estremecimiento de horror al ver la belleza puesta al desnudo. Ante la castidad de esa imagen, enrojecieron los aranceles y confiscaron la obra por inmoral en la aduana¹⁹⁰⁸.

Ya en el Siglo de Oro, tras la aprobación del Consejo Real, una obra tenía que pasar el filtro de los censores para que “dispusieran lo que mejor conviniera a la religión, a las costumbres y a la moral pública predominante”¹⁹⁰⁹; y Baltasar Magro hace que Quevedo nos cuente en la ficción cómo tuvo “que retirar y expurgar todos mis libros para corregirlos o revisarlos como medida necesaria para superar la censura que me hicieron”¹⁹¹⁰.

Aunque esta censura oficial suele actuar sobre ejemplares pendientes de publicación¹⁹¹¹, en ocasiones, cuando se instala un nuevo orden dictatorial en el poder, actúa con carácter

¹⁹⁰³ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.38)

¹⁹⁰⁴ Vid. el capítulo dedicado a la censura en Pron, Patricio (2014), *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid: Turner.

¹⁹⁰⁵ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.391)

¹⁹⁰⁶ “Enrique VIII de Inglaterra, Señor de Irlanda y cabeza de la Iglesia Anglicana, ordenó la disolución de los monasterios y comisionó a su fiel vasallo John Dudley, duque de Northumberland, para que requisara sus bibliotecas con el propósito de retirar de la circulación todo escrito que tuviera a la brujería o el catolicismo como objeto de conocimiento.” GUEBEL, Daniel (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (p.50)

¹⁹⁰⁷ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.157)

¹⁹⁰⁸ TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral (p.26)

¹⁹⁰⁹ ROYUELA, Fernando (2007), “www.delgoloso.com” en *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara (pp.48-49)

¹⁹¹⁰ MAGRO, Baltasar (2008), *La hora de Quevedo*, Barcelona: Roca Editorial (pp.164-165)

¹⁹¹¹ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.416)

retroactivo sobre las obras que considera peligrosas, y en algunas ciudades “los libros fueron arrojados al mar por orden del alcalde, que tomó esta decisión cuando terminó la guerra”¹⁹¹². También actuaba la censura franquista sobre las cartas que los presos políticos enviaban a sus familiares, recomendándoles las autoridades carcelarias contar lo que soñaban mientras dormían porque “[l]os sueños pasan censura más fácilmente que las ideas”¹⁹¹³. Los autores acataban la decisión de eliminar ciertos pasajes (“No pasó ni una letra que resultara obvia políticamente”) cuando “ninguno de aquellos cortes modificaba en un ápice el sentido de la narración”, aunque “de haberlo modificado hubiese elegido seguir siendo inédito”¹⁹¹⁴.

Lejos de estos ejemplos de censura oficial, existen ejemplos de censura a pequeña escala, como la de corto alcance que realiza el bibliotecario de una remota localidad; él va leyendo los libros recién llegados y elimina los que no le gustan según criterios totalmente subjetivos y a la menor ocasión: “Censuró la novela en la página treintainueve. [...] Se puso en pie y dejó caer la novela. Antonio Pedraza, descanse en paz”¹⁹¹⁵, reconociendo él mismo: “Leo los libros uno por uno antes de decidir si los pongo en los estantes o los mando al infierno”¹⁹¹⁶. También para luchar contra la mala literatura se creó en la ficción un “club del expurgo” que se encargaría de librar al mundo de las obras que no tuviesen un mínimo de calidad decidido por los miembros del club, que nunca pueden ser escritores; como su opinión resultaría intrascendente para la prohibición de esas obras, ellos mismos se ocupan de localizar los manuscritos y hacerlos desaparecer, enviando al limbo libros según ellos perniciosos de autores contemporáneos como Juan José Millás, Javier Marías o Fernando Sánchez Dragó¹⁹¹⁷.

En la novela *Imprenta Babel* analiza Andreu Carranza los mecanismos de la censura franquista, mostrándonos quién ejercía de lector, cómo elaboraban sus informes y qué criterios utilizaban a la hora de censurar parte o la totalidad de una obra; resultan más llamativos los casos extremos en los que el censor creía ver intenciones maliciosas en elecciones semánticas, morfológicas, sintácticas u ortográficas completamente banales, ya que “[m]uchas veces la infracción no estriba en lo dicho, sino en el modo de decirlo. Por ejemplo, el número dieciocho empleado despectivamente puede considerarse un insulto, ya que tal vez haga referencia al 18 de julio, día del Alzamiento nacional. [...] Las esdrújulas pueden resultar agresivas, ofensivas, cortantes, algunas pueden contener una carga de irreverencia, inducen a la provocación, a la rebeldía sutil. [...] La sintaxis y la ortografía son tan importantes como la semántica. Es primordial detectar la omisión de signos de puntuación, acentos y demás faltas de ortografía”¹⁹¹⁸. Confirmando la veracidad de dicha inquina contra las palabras esdrújulas, en otro ejemplo se nos habla también de otro “delirante censor [que] aconsejaba la sustitución de la palabra fábrica por factoría, cántaro por jarro, gárgara por enjuague. Respetaba Córdoba, ciudad esdrújula, pero exigía que en lugar de moño se escribiese rodete. Mora, en referencia a la persona de religión islámica, había sido tachada dos veces con particular furia, rasgando

¹⁹¹² PERNAS, Ramón (2006), *Del viento y la memoria*, Madrid: Espasa (pp.14-15)

¹⁹¹³ MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama (p.99)

¹⁹¹⁴ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.298)

¹⁹¹⁵ TOSCANA, David (2005), *El último lector*, Barcelona: Mondadori (pp.18-19)

¹⁹¹⁶ *Ibid.* (p.107)

¹⁹¹⁷ CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), “El Club del Expurgo” en *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos (pp.76-77)

¹⁹¹⁸ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.322-323)

casi el papel. En la fértil imaginación del censor, esa palabra debía de evocar tórridas escenas de harenas orientales y lánguidas mujeres desnudas, tendidas junto a pebeteros de sándalo.

Al margen de la censura por razones ideológicas, también ha resultado relevante la que eliminaba pasajes que pudiesen atentar contra las buenas maneras de la sociedad, especialmente en fragmentos de alto contenido erótico; vemos cómo unos traductores intentan rebajar la tensión de los textos de los libertinos franceses para lograr introducirlos en el sistema literario alemán del siglo XVIII en *El viajero del siglo*¹⁹¹⁹, y el mismo Carranza nos explica cómo el ministro franquista Arias Salgado “definió la novela como un género que sólo merece la publicación si marido y mujer, en un matrimonio legítimamente constituido, pueden leérsela el uno al otro sin ruborizarse y sobre todo sin excitarse”¹⁹²⁰, proponiendo unas “lecturas matrimoniales” en las que el marido censor daba a leer una obra pendiente de juicio a su esposa y analizaba sus reacciones.

2.4.1.5 Las librerías¹⁹²¹

Un día robé con su ayuda un volumen único, de gran valor, expuesto en una librería. ¿Sabes qué hizo para restituirlo? Alquiló un hábito de monje franciscano, se disfrazó y reintegró el libro aduciendo que no podía revelar su procedencia porque había llegado a sus manos mediante el inviolable secreto de confesión. Sólo él podía invocar semejante estrategia; enviarlo por correo o por un intermediario era restar alicientes a un mundo ya de por sí tedioso y prosaico [...] ¹⁹²².

Cabe distinguir dos tipos de librerías: en primer lugar los pequeños negocios familiares cuyos encargados miman a los libros y a los clientes, que se convierten casi en amistades¹⁹²³, y en ellos, pretendiendo crear un lugar de reunión y dispersión, ofrecen algo de beber y permiten que los clientes pasen el rato y lean lo que les apetezca¹⁹²⁴, pero en raras excepciones el librero desconfía de los que sólo acuden a curiosear sin comprar nada: “Aquí se viene a comprar libros, no a pasar el rato”¹⁹²⁵. En las pequeñas librerías antiguas, el cliente nostálgico busca lo que ahora se considera desagradable de un local comercial: “Aquel lugar que olía a papel viejo y a polvo era mi santuario y refugio”¹⁹²⁶. En este tipo de librerías, los clientes adquieren tal confianza que en ocasiones confiesan haber robado libros, regresando para devolverlos cuando ya los han leído: “Estos son libros que me robé de esta librería. Ya los leí, así que vengo a devolverlos”¹⁹²⁷, si bien hay casos en que el que roba a la librería es el propio dependiente:

-[...] Estoy comprando libros para la tienda. Sabes que cuando compramos de segunda mano a almacenes o a particulares escribimos el nombre del vendedor y la

¹⁹¹⁹ NEUMAN, Andrés (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (p.430)

¹⁹²⁰ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (pp.227)

¹⁹²¹ vid. el documentado recorrido que hace por las librerías del mundo Jorge Carrión (2013), *Librerías*, Barcelona: Anagrama.

¹⁹²² PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2002), *Nembrot*, Barcelona: DVD (p.283)

¹⁹²³ DÍEZ, Luis Mateo (2001), *Balcón de piedra*, Madrid: Ollero & Ramos (p.30)

¹⁹²⁴ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 (pp.153-154)

¹⁹²⁵ MEDRANO, Diego (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus (p.22)

¹⁹²⁶ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.52)

¹⁹²⁷ BAILY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (pp.46-47)

cantidad, ¿no? Pues ahora la tienda está comprándole unos cien libros a esta señora. -Y señala la tienda vacía.

[...]

-¡Estás robando de la caja! No me lo puedo creer¹⁹²⁸.

Aunque tal vez quisiera, el librero modesto no puede permitirse ofrecer sólo literatura erudita para lectores exigentes, porque no vendería lo suficiente como para mantenerla abierta: “A los 26 años, abrió una pequeña librería en una estrecha calle de la parte vieja de Pamplona, pero nunca vendió nada. Sólo ofrecía libros raros”¹⁹²⁹. De hecho, el gusto por la literatura puede resultar contraproducente para un librero, porque “[m]ontar una librería es abrir un negocio, y en principio no tiene nada que ver con que te gusten los libros...”¹⁹³⁰.

Por el contrario, las librerías más grandes e impersonales, como La Casa del Llibre¹⁹³¹ o La Central en Barcelona, compran sus fondos a librerías pequeñas que van quebrando¹⁹³², y su desaparición provoca que los compradores habituales de libros prefieran adquirirlos por Internet, justificándose así: “No me gustan las grandes superficies que están acabando con los librereros”¹⁹³³.

Aunque en otra época, sobre todo en Estados Unidos, las librerías vendían también revistas de creación y opinión literaria¹⁹³⁴, casi todas las librerías actuales presentan una disposición similar: “Novedades que apenas duran un par de semanas en escaparate, colecciones de bolsillo de precio más que asequible y excelente edición, autores realmente interesantes que pasan desapercibidos entre tanta saturación”¹⁹³⁵; en ellas encontramos “libros de autoayuda, y yo los hojeaba y lo que decían me parecían tonterías y al mismo tiempo me daba cuenta de que tenían razón. Había también libros de jardinería, de cocinas llamadas exóticas, guías de viaje”¹⁹³⁶.

En librerías de países extranjeros, en la sección de literatura española lo que se encuentra son “novelas de autores extranjeros traducidos al español. Paulo Coelho, James Ellroy, Catherine Neville”¹⁹³⁷, mientras que en las librerías de los aeropuertos, “para distraer el tiempo de la espera y la crispación de la entrada”, se pueden encontrar “bestsellers, de trama a cual más previsible”¹⁹³⁸.

Las librerías de compra-venta de libros usados son identificadas por los viandantes por el

¹⁹²⁸ AMAT, Kiko (2003), *El día que me vaya no se lo diré a nadie*, Barcelona: Anagrama (pp.105-106)

¹⁹²⁹ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: Acantilado (pp.113-114)

¹⁹³⁰ CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya (pp.81-82)

¹⁹³¹ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.146)

¹⁹³² BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.242)

¹⁹³³ APARICIO, Juan Pedro (2008), “Si quieres mantener un secreto guárdalo en un libro” en *El juego del diábolo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.153)

¹⁹³⁴ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (p.66)

¹⁹³⁵ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.140)

¹⁹³⁶ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (pp.73-75)

¹⁹³⁷ OLMOS, Alberto (2006), *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo (p.38)

¹⁹³⁸ FERRÉ, Juan Francisco (2009), *Providence*, Barcelona: Anagrama (p.139)

olor, que para algunos es “solemne y apaciguador a sepultura arcaica”¹⁹³⁹ y para otros es un “inconfundible olor ácido”¹⁹⁴⁰. En ellas los clientes no van sólo a comprar, sino también a “manosear libros”¹⁹⁴¹, o bien a “leer títulos, admirar encuadernaciones, estudiar reseñas y finalmente deleitarse con las dedicatorias”¹⁹⁴². En ocasiones no se hallan en un establecimiento perenne, sino que se emplazan en un mercado provisional de libros de ocasión “[o]tros jueves, otra semana, de nuevo el mercado ambulante. [...] El escritor, bufanda roja, sombrero negro, melena azul, compra libros viejos”¹⁹⁴³, y en ellas ciertos clientes, más que exquisiteces eruditas, buscan literatura de quiosco a bajo precio¹⁹⁴⁴; sin embargo, hay asiduos de la Cuesta de Moyano, lugar emblemático de Madrid donde se acumulan los puestos de libros de ocasión, en busca infructuosa de algún hallazgo que le cambie la vida: “siempre sospechando que encontraré ese libro que nunca acaba de aparecer; incluso cuando me da la impresión de que he hecho el hallazgo no tardo en darme cuenta de que no era ése el libro”¹⁹⁴⁵. Por el contrario, existen firmes detractores de este tipo de librerías de segunda mano, argumentando que “[l]os libros son para mí como la ropa interior. Me disgustaría pensar que antes ha sido usada por otro. A veces estornudo encima de las páginas, a veces se me caen gotas de...”¹⁹⁴⁶.

Además de la Cuesta de Moyano en España, el lugar más emblemático de Francia para buscar libros de segunda mano es en “los *bouquinistes*, en los muelles del Sena. Eran libros extraños, expoliados, heterodoxos, pasados de moda. La mayor parte de las veces se trataba de obras peregrinas de autores desconocidos, novelas pornográficas ignorantes de toda ortografía, algunos extraños atlas de fisiología animal, libros germanófilos que anunciaban que Hitler aún estaba con vida [...]”¹⁹⁴⁷.

2.4.1.6 La bibliofilia

El libro robado eran las cuatro copias manuscritas, ninguna igual entre sí, todas con variantes y dibujos a manos distintos, de la obra de Zakariyya Ben Muhammad Ben Mahmud Abu Yahya al-Qazwini conocida como la *Cosmografía* [...]. Las cuatro copias con variaciones estaban altamente valoradas y harían las delicias de todo bibliófilo coleccionista de rarezas.¹⁹⁴⁸

Carlos María Domínguez distingue dos tipos de buscadores de libros: el más habitual es el coleccionista que quiere poseer los objetos más valiosos, “ediciones raras, [...] los libros de Borges y cada uno de sus artículos en las revistas; impresiones de Colombo, el editor de Güiraldes, o las exquisitas encuadernaciones firmadas por Bonet, aunque no vayan a abrirlas más que para mirar las páginas” y el otro es el que busca nuevos ejemplares para satisfacer

¹⁹³⁹ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.33)

¹⁹⁴⁰ BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (p.26)

¹⁹⁴¹ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.125)

¹⁹⁴² MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (p.139)

¹⁹⁴³ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.213)

¹⁹⁴⁴ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.28)

¹⁹⁴⁵ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.197)

¹⁹⁴⁶ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (p.353)

¹⁹⁴⁷ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.131)

¹⁹⁴⁸ GARCÍA ORTEGA, Adolfo (2000), *Lobo*, Madrid: Ollero & Ramos (pp.164-165)

sus ansias lectoras, “[a]pasionados, capaces de pagar no poco dinero por un libro con el que pasarán muchas horas, sin otra preocupación que estudiar y entender”¹⁹⁴⁹.

Del primer tipo el núcleo más numeroso persigue libros antiguos, y disfrutan del olor que aún conservan¹⁹⁵⁰, o de los motivos con los que están decorados: “el libro que más me emocionó siempre [...] fue otra pequeña edición, bellísimamente encuadernada con los cantos en oro, de la poesía de Petrarca, realizada por Aldo Manuzio en julio de 1501. Era emocionante poder tenerla en las manos, poder recibir así un libro hecho en 1501 que aún conservaba el olor”¹⁹⁵¹; al margen de su valor intrínseco como obra literaria, “no por a quien hubiese pertenecido ni por los cientos de años de existencia, sino por lo que contenían sus palabras”¹⁹⁵², el libro puede volverse más apreciable por su propia historia como objeto, y así un bibliófilo se enorgullece de poseer “el ejemplar que Andrea Navagero les mostró a Boscán y a Garcilaso en el junio granadino de 1526 cuando los tres departían de poesía, de las nuevas formas poéticas”¹⁹⁵³.

En *El sueño de los espejos* se recoge el testimonio de un especialista en incunables que analiza como un detective el ejemplar que le presentan, encontrado en la Biblioteca Nacional: “Los rasgos externos del códice indican que formó parte de la biblioteca de algún noble castellano o aragonés. La encuadernación debió de ser lujosa; se conservan algunos restos de piel verde en el centro de la portada. Lleva un refuerzo del mismo color en el lomo, con siete líneas transversales doradas que imitan nervios. El códice no tiene más signatura que M Cl 69, quizá por no tener otras hojas de guarda. El papel es de color crudo, estriado, en el sentido horizontal de la página. Muy poca separación entre los corondeles. Se perciben las marcas verticales que dejaron los puntzones (siete por folio). La filigrana representa un extraño caldero o alquitara que no había visto nunca”¹⁹⁵⁴.

Aunque ejecutan su pasión en soledad, los bibliófilos se conocen entre sí y son expertos en el arte del regateo¹⁹⁵⁵, y en ocasiones se agrupan con fines diversos; en la misma novela aparece un colectivo de bibliófilos arruinados dirigido por otro experto sin escrúpulos, el Filólogo, que se dedica a vender falsificaciones de libros valiosos, asegurando una de sus víctimas que “el Filólogo le había vendido un libro asegurándole que era de 1660, cuando en realidad se trataba de una falsificación muy posterior”¹⁹⁵⁶. Para conservar esos libros antiguos es necesario un delicado trabajo de restauración, labor a la que prefiere consagrarse una escritora en crisis creativa, porque quiere “aprender cómo salvar de la muerte la palabra de

¹⁹⁴⁹ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (pp.32-33)

¹⁹⁵⁰ “Siempre me ha gustado el olor de los libros nuevos, esa combinación de tinta y papel recientes, acerqué mi nariz a las páginas abiertas y aspiré profundamente, aquella percepción siempre me hace volver a la juventud” BEGAZO, Jaime (2005), *Los testigos*, Palma de Mallorca: Cort (p.9)

¹⁹⁵¹ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (p.82)

¹⁹⁵² BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (p.67)

¹⁹⁵³ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (p.213)

¹⁹⁵⁴ RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (p.107)

¹⁹⁵⁵ “El librero pensó que esa obra podría ser del agrado de un par de clientes y, en plan de regateo, disfrazó su interés haciendo una oferta general bajísima; para su indignación, el *fratello* Mario la aceptó de inmediato” GUEBEL, Daniel (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (p.15)

¹⁹⁵⁶ *Ibid.* (p.118)

otros; aprender quizá, a través de ese trabajo, a recuperar sus palabras moribundas¹⁹⁵⁷.

Además de a las falsificaciones, los bibliófilos han de temer también a los ladrones, en ocasiones auténticos apasionados de los libros antiguos, en ocasiones meros mercaderes, y en otras, escritores iconoclastas:

En esa casa vi, hace casi veinte años, una primera edición de un libro que había estado prohibido en toda América: el *Ingeniosos Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Algún marqués se trajo la primera edición -Juan de la Cuesta, Madrid, 1605- y allí quedó, en su biblioteca, varios siglos. Aquel Quijote único yacía en una vitrina sin llave, no muy limpia, de la casa museo. Desde entonces, siempre jugué con la idea de organizar un buen golpe comando. Sabía que no lo haría, pero me gustaba imaginarlo. De hecho, alguna vez pasamos una sobremesa bebiendo con un par de escritores latinoamericanos muy famosos, planeándolo. Imaginábamos una gavilla muy calificada de novelistas varios que viniera, lo robara y lo exhibiera como una muestra del trato que nuestros gobiernos dan a la cultura [...]¹⁹⁵⁸.

La pasión por el valor estético de los libros provoca que cierta gente adquiera ejemplares para decorar los salones de sus casas, llegando a extremos absurdos como la venta de simuladores de libros huecos que sólo tienen la carcasa, labor a la que se dedican algunos escritores inéditos: “Hubo un tiempo en el que me dediqué a vender libros por metros [...]. A mis clientes sólo les preocupaba la apariencia. Para alguien que deseaba ser escritor resultaba frustrante ir por ahí ofreciendo libros falsos¹⁹⁵⁹”.

2.4.1.7 Las bibliotecas

Entre otras cosas, Dee trató de convencerla de la conveniencia de fundar una biblioteca nacional, ya que los libros resultantes de los saqueos de los monasterios, cuando no llegaban a su propia colección privada (de más de cuatro mil ejemplares), se utilizaban para servicio de aguas mayores, lustrado de candelabros y pulido de las botas de los miembros de la corte¹⁹⁶⁰.

Ya no nos referimos aquí al bibliófilo apasionado por el valor del libro como objeto, sino al lector que aspira a, en cualquier momento, “tener el libro al alcance de la mano en las mejores condiciones posibles, porque de otro modo la ansiedad me golpea¹⁹⁶¹”, para poder leerlo, releerlo o consultarlo. Los jóvenes en proceso de formación comparan sus respectivas bibliotecas en busca de los ejemplares que faltan en la suya: “Cuántas veces entré a esa biblioteca [...] para tener en mis manos esos libros que yo no tenía en la mía, los títulos que mi amigo me prestaba y que yo me llevaba como si me encomendaran cuidar un cachorro huérfano¹⁹⁶²”.

¹⁹⁵⁷ BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (p.48)

¹⁹⁵⁸ CAPARRÓS, Martín (2006), *El interior*, Buenos Aires: Planeta (p.448)

¹⁹⁵⁹ GARRIGA VELA, José Antonio (2008), *Pacífico*, Barcelona: Anagrama (p.104)

¹⁹⁶⁰ GUEBEL, Daniel (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia (pp.51-52)

¹⁹⁶¹ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.46)

¹⁹⁶² VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (p.115)

Si la biblioteca pertenece al lugar de trabajo de un investigador, o de un escritor, a los libros hay que sumarle una cantidad ingente de “biblioratos, carpetas, cuadernos, revistas, fascículos, diarios, folletos, volantes, apuntes, cajas de cartón, papeles y más papeles, hasta el techo”¹⁹⁶³, y en ellas suele reinar el silencio más absoluto: “tal era el silencio en aquella habitación que creí escuchar los latidos de mi corazón”¹⁹⁶⁴.

Salvo raras excepciones que permanecen invariables a lo largo del tiempo, normalmente bibliotecas transmitidas de padres a hijos dentro de dinastías poco lectoras¹⁹⁶⁵, y aunque su propietario vaya regalando algunos volúmenes para ganar espacio, el número de ejemplares entrantes en una biblioteca personal sigue siendo mayor que el de los salientes, por lo que constantemente hay que “sumar una nueva estantería, otra doble fila; avanzan por la casa, silenciosos, inocentes”¹⁹⁶⁶, siendo uno de los mayores problemas resultantes el polvo que acumulan, por lo que algunos propietarios de bibliotecas los sitúan tras protectoras vitrinas¹⁹⁶⁷. Para ciertos lectores que se han convertido en consumidores voraces de libros, confesándonos no poder “evitar la pulsión de seguir comprando”¹⁹⁶⁸, su casa está “tomada por los libros. Están por todas partes. No sólo en las amplias y repletas estanterías que cubren las paredes de los pasillos y las habitaciones y en las que ya no cabe ni un solo volumen más. Hay libros también en la cocina, en el cuarto de baño, en el dormitorio”¹⁹⁶⁹.

Resulta extraño en la biblioteca de un escritor no encontrar apenas ejemplares de sus libros, ya que en general los guardan “todos, destacados entre los demás por orden de aparición o de acuerdo con su categoría, bien registradas sus sucesivas ediciones y escoltados [...] por sus muchas traducciones a los idiomas más variopintos”¹⁹⁷⁰.

Hablaremos también de las bibliotecas consideradas como instituciones de uso público donde la gente puede ir a leer la prensa, a investigar, a tomar libros en préstamo,...¹⁹⁷¹, encontrando desde bibliotecas municipales, bibliotecas de colegios (“pide los libros en la biblioteca del colegio con la naturalidad con que la vida pide el agua que fluye”¹⁹⁷²), a la biblioteca de un orfanato que supone un remanso de paz para el que escapa de los que intentan hacerle daño (“Cansado de recibir insultos y golpes, busqué refugio en la biblioteca, que era el lugar más seguro del hospicio”¹⁹⁷³), a la pequeña biblioteca de hotel que almacena libros que entretengan, sin mayores pretensiones, a los huéspedes durante sus vacaciones,

¹⁹⁶³ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (p.11)

¹⁹⁶⁴ MARTÍNEZ CORADA, Pedro M. (2008), “Hilo de oro” en *Nunca llueve sobre el Sáhara*, Madrid: Mandala & LápizCero (p.51)

¹⁹⁶⁵ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.815)

¹⁹⁶⁶ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.21)

¹⁹⁶⁷ *Ibid.* (p.46)

¹⁹⁶⁸ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acantilado (p.59)

¹⁹⁶⁹ *Ibid.* (p.198)

¹⁹⁷⁰ LOUREIRO, Aurelio (2006), *La séptima partida*, Madrid: Edaf (p.55)

¹⁹⁷¹ “Desde allí pude comprobar cómo no era yo el único de los estudiosos que frecuentaban la biblioteca que encontraba más atractiva a su bibliotecaria que a los [*sic*] obras que atesoraba. Observando su comportamiento llegué a la conclusión de que al menos cuatro de ellos no hacían otra cosa más que abrir un libro y mirar por encima de las gafas lo poco de las piernas de Eloísa que asomaba por debajo de la bata. Alguno, incluso, no tenía las dos manos sobre la mesa.” TORREJÓN, David (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta (p.173)

¹⁹⁷² PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los príncipes valientes*, Barcelona: Tusquets (p.25)

¹⁹⁷³ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.15)

detectando en ella “una novela de Noah Gordon y otra de Larry Collins, un melodrama rosa norteamericano y un libro sobre submarinos de la segunda guerra mundial”¹⁹⁷⁴, o incluso la biblioteca de la cárcel, “de la que las internas [...] sacaban libros, y los leían [...] muy poco a poco [...]; un párrafo les llevaba horas de fluctuantes perplejidades, una página semanas”¹⁹⁷⁵; se incluye también una mención a las bibliotecas portátiles que llevaban la cultura a los lugares donde no llegaba a principios del siglo XX, comentando con pasión el narrador de *Todo lo que se llevó el diablo*: “Las pequeñas bibliotecas que llevamos a los pueblos van a despertar en la gente el amor y el afán del libro; porque, con ellas, el libro llega a todas las manos, se hace asequible y, de esta manera, deseable. Una biblioteca bien formada es un instrumento de cultura tan eficaz como una escuela”¹⁹⁷⁶.

En una biblioteca dependiente de presupuesto público, el bibliotecario ha de obedecer los criterios de clasificación oficiales, “según el tema, la fecha de publicación, la nacionalidad del autor y otras variables, asignándoles números y letras”, aunque él prefiera “separar los libros buenos de los malos” siguiendo su criterio¹⁹⁷⁷; para analizar su funcionamiento, puede ordenarse un informe “sobre la cantidad de visitantes, los libros prestados, los perdidos y las consultas hechas a enciclopedias y textos escolares” y, si no resulta positivo, clausurarla¹⁹⁷⁸.

Las grandes bibliotecas son difíciles de gestionar, y de ciertas instituciones, como la Biblioteca Nacional, con “[q]uince plantas de libros, seis salas de lectura más la nueva de la hemeroteca, los pasillos de los sótanos, los cuartos de mantenimiento”¹⁹⁷⁹ se puede afirmar que “el edificio [...] no tiene confines”¹⁹⁸⁰; por ello pueden producirse robos, especialmente por parte de empleados que saben burlar la seguridad y van sustrayendo ejemplares guardándolos en su casa¹⁹⁸¹.

Otro de los riesgos de tomar prestado un libro de una biblioteca pública, es que éste puede haber sido subrayado por un anterior lector, provocando en quien lo quiere leer una sensación de sorpresa o enfado:

[...] y abre el libro y veo que ha subrayado todo el prólogo, todo, de arriba abajo, y con bolígrafo, y al momento pensé en mi tío, y en lo que decía de la gente que subrayaba los libros de la biblioteca y los dejaba inservibles [...]¹⁹⁸²

El nexa de unión entre *La sombra del viento* y *El juego del ángel*, de Carlos Ruiz Zafón es una biblioteca secreta en la que se van almacenando ejemplares de los libros que corren el riesgo de desaparecer, y así “los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en

¹⁹⁷⁴ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (pp.108-109)

¹⁹⁷⁵ AIRA, César (2010), *El error*, Barcelona: Mondadori (p.86)

¹⁹⁷⁶ PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets (p.156)

¹⁹⁷⁷ TOSCANA, David (2005), *El último lector*, Barcelona: Mondadori (pp.117-118)

¹⁹⁷⁸ *Ibid.* (pp.35-36)

¹⁹⁷⁹ RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (p.17)

¹⁹⁸⁰ MORA, Vicente Luis (2006), “La Biblioteca de Babel (versión 5.0)” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (Premio Andalucía Joven de Narrativa) (p.115)

¹⁹⁸¹ MERINO, José María (2002), “Delincuencias” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.101)

¹⁹⁸² CASTRO, Celso (2010), *el afinador de habitaciones*, Barcelona: Libros del Silencio (p.44)

el tiempo, viven para siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector”¹⁹⁸³; los pocos usuarios, “no más de cien”, de esta biblioteca han de obedecer dos sencillas pero estrictas reglas de funcionamiento: “Artículo uno: la primera vez que alguien acude aquí tiene derecho a elegir un libro, el que desee, de entre todos los que hay en este lugar. Artículo dos: cuando se adopta un libro se contrae la obligación de protegerlo y de hacer cuanto sea posible para que nunca se pierda”¹⁹⁸⁴.

2.4.2 El mundo académico

Mientras íbamos en el coche, de vuelta a casa, mi padre seguía contándole a mamá los *greatest hits*, y también los grandes incordios, del congreso de hispanistas. Como siempre, había asistido ese catedrático norteamericano que le sacaba de quicio, con su socorrida estrategia de anunciar a bombo y platillo el hallazgo de un inédito que nunca era tal. Para salir en los periódicos¹⁹⁸⁵.

En las obras estudiadas de este período inicial del siglo XXI, ha ido adquiriendo una relevancia capital lo que hemos aglutinado bajo el epígrafe del mundo académico; nos referimos ahora a las instancias que logran la consagración de un autor o de una obra, o bien que analizan y estudian pormenorizadamente dicho autor u obra. Estas instancias, tradicionalmente ostentadoras de reconocimiento social y cultural, se ven puestas en cuestionamiento por parte de los escritores contemporáneos, a menudo con un tono jocoso y satírico; asimismo, la universidad o la Real Academia, por tratarse de organismos complejos, se ven en estos años descritas pormenorizadamente, revelándose su funcionamiento interno y desvelando los aspectos negativos que las rebajan.

2.4.2.1 La educación secundaria

Realmente tiene poco valor como instancia de consagración, pero sí como difusora de las obras y autores canonizados. En ocasiones, el oficio de maestro aparece descrito como una profesión frustrante, no tanto por la labor en sí misma, sino porque es un destino no deseado inicialmente por gente que desearía impartir docencia en la universidad, o bien dedicarse a la literatura a tiempo completo.

Por tanto, aunque en menor medida, también los profesores de enseñanzas medias pertenecen al mundo académico (“Don Anacleto era catedrático de instituto, licenciado en Literatura Española y Humanidades varias”¹⁹⁸⁶), pues han de explicar las obras a sus alumnos y hacérselas comprender independientemente de sus gustos personales: “No es que aborrezca la poesía y la novela: se trata de que no las leo por propia voluntad, sino sólo por obligaciones académicas. Soy profesor de literatura en un instituto de bachillerato”¹⁹⁸⁷.

Como sucede en el mundo universitario, entre los profesores de instituto también hay diferentes categorías, como bien nos dice el profesor protagonista de *El espíritu áspero*:

¹⁹⁸³ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (pp.10-11)

¹⁹⁸⁴ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (p.166-168)

¹⁹⁸⁵ COSTA, Jordi (2007), “500 % Costa” en FERRÉ et ORTEGA (ed.) *Mutantes (Narrativa española de última generación)*, Córdoba: Berenice (p.139)

¹⁹⁸⁶ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.181)

¹⁹⁸⁷ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.38)

Hay cuatro tipos de profesores. Uno: profesores buenos para todos los alumnos, tanto alumnos buenos como alumnos malos. Dos: profesores buenos para los alumnos buenos y malos para los alumnos malos. Tres: profesores malos para los alumnos buenos y buenos para los alumnos malos. Y cuatro: profesores malos para todos los alumnos, tanto alumnos malos como alumnos buenos. Llamo a los primeros ínsitos, a los segundos internos, a los terceros inversos y a los cuartos inopes¹⁹⁸⁸.

2.4.2.2 La universidad

[...] se ha hablado mucho acerca del resentimiento, el egoísmo y hasta del desprecio que puede haber entre colegas de una misma facultad. En mi caso, la feliz circunstancia de poder vivir exclusivamente de mi trabajo universitario me había acarreado desde hacía ya un buen tiempo la ingratitud de una buena parte de mis colegas [...]. O quizá ingratitud no fuera la mejor palabra, tal vez fuese una pelusa de disgusto, un diente de recelo... el caso es que en esta oportunidad la actitud de mis colegas no varió; por el contrario, los silencios durante los encuentros en los pasillos, al final de cada clase, en la cafetería de los profesores, se hicieron cada vez más largos, más incómodos, más difíciles de mantener¹⁹⁸⁹.

La universidad, contemplada más como centro de investigación que como lugar de difusión de conocimiento, se nos muestra minuciosamente, desde el punto de vista del alumno universitario, del alumno de postgrado y del profesorado.

Desde el punto de visto del alumnado que da los primeros pasos en el mundo de la investigación, hay una primera preocupación por encontrar un tema para hacer la tesis doctoral (“localizó en la Biblioteca Nacional tres asuntos que podían servirle para su tesis: una leyenda piadosa morisca, un cuento maravilloso sefardí y una historia simbólica gitana”¹⁹⁹⁰), ya que si escoge mal su hipótesis y no puede demostrarla, aun después de varios años dedicándole esfuerzos, tendrá que buscarse otro camino profesional: “El doctorando no pudo comparar nada y sacó oposiciones de guardia municipal”¹⁹⁹¹; otra opción es alejarse de la época contemporánea y dedicarse a estudiar un momento pasado aportando un nuevo punto de vista alejado de “las modas y las experiencias literarias en las que se encontraban tan a gusto muchos de sus contemporáneos”¹⁹⁹².

Además de un buen tema o ámbito de estudio, es necesario un mentor que asesore y vaya dando tareas a los doctorandos (“corrigieron pruebas, transcribieron manuscritos y asistieron a las clases de doctorado que impartía don Rafael todos los inviernos”¹⁹⁹³), que irán demostrando su mejoría como investigadores; pero a veces su progresión en el mundo académico se trunca porque el mentor “tenía una hija y un hijo que con el tiempo habían ido

¹⁹⁸⁸ HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets (p.494)

¹⁹⁸⁹ BEGAZO, Jaime (2005), *Los testigos*, Palma de Mallorca: Cort (p.9)

¹⁹⁹⁰ MERINO, José María (2002), “De fácil acceso” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.149)

¹⁹⁹¹ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.150)

¹⁹⁹² WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de visperas*, Barcelona: Edhasa (p.110)

¹⁹⁹³ RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (p.70)

creciendo, y que en aquellos momentos se encontraban también terminando sus respectivas tesis doctorales”¹⁹⁹⁴.

Cualquier investigador corre el riesgo de obsesionarse con el material de estudio, y ser incapaz de considerar que el trabajo está acabado; de ahí que el narrador de una de los textos llegue a afirmar que las tesis deberían estar prohibidas, ya que la literatura ha sido concebida para ser disfrutada por un lector y no para ser analizada y diseccionada “por académicos con batas blancas”¹⁹⁹⁵. En su tesis, todo investigador ha de posicionarse con respecto a las diferentes corrientes teóricas: “Me sitúo en la tradición aristotélica que tan brillantemente ha retomado en los últimos tiempos Kate Hämberger”¹⁹⁹⁶, arriesgándose a padecer el rechazo de los que preconizan teorías contrarias.

Si tiene suerte y demuestra sus méritos adecuadamente, un doctorando puede optar a una plaza de profesor ayudante, para la que, aun siendo importante su tutela, no basta con el beneplácito del mentor, sino que es necesario ser el candidato idóneo para todo el Consejo de Departamento¹⁹⁹⁷. Tras un tiempo como profesor ayudante, si su investigación no concluye satisfactoriamente, o bien no logra la plaza de profesor definitivo, ha de pensar en otras salidas profesionales; hay quien, al dejarlo, sólo siente pena por la labor investigadora, no por la parte docente ni por “un escenario poco estimulante sujeto a las órdenes y los caprichos de don José”¹⁹⁹⁸, puesto que muchas veces su trabajo no se ve recompensado académicamente y los méritos se los apunta el mentor: “el profesor pagaba buenas sumas a alumnos que recopilaban información sobre escritores de cierto interés académico, exigiéndoles completa reserva y borrando toda posibilidad de compartir el crédito de sus publicaciones con ellos”¹⁹⁹⁹. De hecho, el entusiasmo docente contrasta abruptamente con la impericia de los alumnos universitarios, que analizan superficialmente obras canónicas como el *Quijote*: “Primero sale un tipo flaco, con barbas, una espada y una cosa de hojalata en la cabeza [...]. Luego sale un tipo gordo, con una gorrita de piel y unas alpargatas [...]. Luego los dos hablan de unos molinos que Don Quijote cree que son gigantes, y cantan otra canción”²⁰⁰⁰. Otros profesores afortunados, orgullosos de su labor, contemplan a su alumnado en el momento de la jubilación deseando que les contagien algo de su entusiasmo juvenil: “Miraba embelesado a mis jóvenes alumnos queriendo estar en ellos, puede que pretendiendo arañarles el reflejo de la juventud que una vez tuve”²⁰⁰¹.

La competencia por una plaza fija de profesor universitario es muy elevada; además, ciertos candidatos acuden a la defensa de sus rivales para formularles preguntas que les hagan parecer dubitativos o inseguros: “tuvo la falta de elegancia de asistir a mi conferencia e incordiarne al final con preguntas de mala uva [...], y otro candidato [...] también se dedicó

¹⁹⁹⁴ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.65)

¹⁹⁹⁵ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.57)

¹⁹⁹⁶ MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.41-43)

¹⁹⁹⁷ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.29-30)

¹⁹⁹⁸ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (p.90)

¹⁹⁹⁹ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (p.156)

²⁰⁰⁰ MERINO, José María (2002), “Instruir deleitando” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (pp.114-115)

²⁰⁰¹ PRIETO, Antonio (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio (pp.107-108)

a incordiarne al fin de mi charla, aunque procuré defenderme”²⁰⁰². Normalmente, se cree que el puesto de profesor titular será ocupado por algún candidato de la propia facultad, aunque se presenten aspirantes de diferentes procedencias; sin embargo, si algún catedrático se lleva mal con el candidato “de casa”, éste tendrá muy complicado obtener la plaza si “el viejo Arnés, que gobernaba de manera absolutista su departamento, le había cerrado el paso una y otra vez hasta convertirlo en un eterno ayudante”²⁰⁰³. Así, aunque teóricamente se haya avanzado desde la época en que los estudios universitarios estaban “vedados a las mujeres”²⁰⁰⁴, obligándolas a vestirse de varón para poder formarse, se concluye que la universidad es “una institución cuyos hábitos del medioevo son todavía manifiestos; las intrigas entre el profesorado, los grupitos divididos por lealtades anudadas por la promesa de una plaza de funcionario; el sonrojante servilismo ante unas autoridades académicas que manejaban la política de contratación del profesorado como señores feudales, lo que no excluía de su repertorio la amenaza velada, la humillación pública y la extorsión”²⁰⁰⁵.

Para un recién llegado a la universidad, resulta sorprendente el grado de erudición del que hacen alarde los catedráticos en cada una de sus intervenciones, sean éstas de carácter privado o público, llegándole a parecer que “hasta las intervenciones orales llevaban notas a pie de página”²⁰⁰⁶; en general se satiriza y critica el pedantismo que intenta camuflarse como erudición (“Sucinto Panorámicas, catedrático de Literatura Española Contemporánea en la Universidad del Culo”²⁰⁰⁷), no sólo en lo que respecta a los términos usados para los análisis de las obras: “*ficcionalización epistemológica que origina y estructura el termodinamismo logoempático de la catarsis metapoética*”²⁰⁰⁸, sino también en su comportamiento en sociedad: “El aludido soltó un cuesco, y siguió adelante con su perorata: [...] En la novela contemporánea, el acto de la lectura transcurre paralelamente al acto de descifrar un mundo problemáticamente construido sobre un despliegue de códigos...”²⁰⁰⁹.

Sin embargo, el nuevo investigador comprueba extrañado cómo los autores de los manuales que él ha estudiado y sigue utilizando, no sólo son personas de carne y hueso, sino que además imparten clase en su misma facultad y se los puede cruzar por los pasillos del edificio: Rafael Lapesa, Dámaso Alonso, Zamora Vicente²⁰¹⁰. Además de esos nombres clave de la filología española, se mencionan otros nombres reales de la teoría literaria: Julia Kristeva, Philippe Sollers²⁰¹¹, Gérard Genette, Kate Håmburger, Roman Jakobson²⁰¹², George Steiner²⁰¹³, Roland Barthes²⁰¹⁴, Darío Villanueva, “un joven colega mío catedrático en

²⁰⁰² MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (p.166)

²⁰⁰³ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (pp.20-21)

²⁰⁰⁴ GARCÍA JAMBRINA, Luis (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid: Alfaguara (p.107)

²⁰⁰⁵ GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (p.238)

²⁰⁰⁶ MERINO, José María (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara (pp.322-323)

²⁰⁰⁷ GUEL BENZU, José María (2005), *Esta pared de hielo*, Barcelona: Alfaguara (p.200)

²⁰⁰⁸ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.115)

²⁰⁰⁹ LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.357-358)

²⁰¹⁰ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.125)

²⁰¹¹ BOLAÑO, Roberto (2007), “Laberinto” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.67)

²⁰¹² MAÑAS, José Ángel (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino (pp.41-43)

²⁰¹³ SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta (pp.40-41)

²⁰¹⁴ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.91)

Santiago²⁰¹⁵; sin citar su nombre auténtico sino uno en clave, pero descrito sin posibilidad de confusión, encontramos también a Harold Bloom, “[f]ormidablemente gordo, con la papada resabiada, y labios rijosos, el egregio Harry Blue, alias el Sapo Filológico²⁰¹⁶”.

Si es capaz de aunar brillantez investigadora y capacidad de comunicación con el alumnado, un profesor consagrado puede reunir en sus lecciones a muchísimos estudiantes y conservar su poder dentro del departamento y de la propia universidad²⁰¹⁷; en algunos casos extremos, la autoridad académica se convierte en una especie de celebridad que acude como estrella invitada a los congresos, con el tiempo justo de dictar su conferencia sin escuchar la de los demás y cuya presencia otorga categoría al evento²⁰¹⁸, y puede obtener el privilegio de convertirse en uno de los profesores invitados que imparten puntualmente cursos en universidades norteamericanas, así como participar de forma nominativa como “consejero, miembro, coordinador, codirector o fundador de al menos treinta publicaciones de reputación internacional relacionadas con el hispanismo, los estudios literarios o la mera creación poética²⁰¹⁹”.

Para alcanzar su consagración, el profesor universitario ha de lograr publicar su tesis doctoral, participar en numerosos congresos, y ser “respetado (hasta donde esto es posible) tanto por sus estudiantes como por sus colegas²⁰²⁰”, así como convertirse en mentor y director de tesis para nuevos doctorandos: “estoy dirigiendo la primera Tesis Doctoral, sobre las transgresiones lingüísticas de la *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo, un texto que me ha apasionado²⁰²¹”. Por el contrario, un profesor que no asiste a congresos ni los organiza, no se recicla tecnológicamente, no se esfuerza por ampliar su campo de estudio, no logra transmitir sus conocimientos a sus alumnos, acaba por aislarse y pierde su prestigio²⁰²²; este catedrático estancado no goza de los mismos privilegios económicos que sus colegas que se prodigan en diversos actos, y que publican regularmente ensayos y artículos de investigación: “el sueldo de catedrático no concedía lujos. Apenas si nos alcanzaba la nómina para un traje cada dos años, quizás alguna excursión cultural y la compra de escasos libros²⁰²³”. Sin embargo, hay quien considera que, en el reconocimiento académico, se premian más los méritos transversales y las apariciones públicas del profesor, que la mera investigación concienzuda y discreta: “se diría que el nivel de los estudios literarios en nuestro país está en franco retroceso, y que en las cátedras más reputadas se sientan hoy profesores que, aunque acrediten másteres y publicaciones numerosas, no han progresado un milímetro en su capacidad hermenéutica, ya sea por pereza, ya por las <<constantes solicitudes de presencia pública>>²⁰²⁴”.

²⁰¹⁵ POMBO, Álvaro (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barcelona: Anagrama (p.134)

²⁰¹⁶ LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.357-358)

²⁰¹⁷ SOMOZA, José Carlos (2003), *La dama número trece*, Barcelona: Mondadori (pp.76-77)

²⁰¹⁸ SOLANO, Francisco (2007), “Apéndice. Un informe” en *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera (p.149)

²⁰¹⁹ VALLVEY, Ángela (2008), *Los estados carenciales*, Barcelona: Destino (pp.51-52)

²⁰²⁰ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.21)

²⁰²¹ AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva (p.128)

²⁰²² RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (pp.27-28)

²⁰²³ PRIETO, Antonio (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio (p.74)

²⁰²⁴ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), “La superstición de Narciso o aprender del que enseña” *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.112)

En general, el mundo académico forma un núcleo cerrado, “una comunidad pequeña y mezquina, donde todo el mundo se odia, se teme, o se necesita, quizá se odia y se teme porque se necesita”²⁰²⁵, y que se defiende de los ataques a su estabilidad y a su poder establecido (“me siento amenazado por un grupo de académicos, de estudiantes y profesionales [...] de la Universidad Nacional”²⁰²⁶), y cuyos miembros necesitan que se les reconozcan públicamente sus méritos y se reciten en cualquier intervención suya los diferentes apartados de su *Curriculum Vitae*: “no dijiste que soy catedrática de Literatura Iberoamericana Comparada y Directora del programa <<La Escritura de las Américas>> en Boston University. Es una vergüenza que te olvides de eso”²⁰²⁷.

Tal es su poder de influir en las decisiones de otros que, en ocasiones, los escritores noveles ansiosos de triunfo deciden probar fortuna y “llamar a [...] un reconocido profesor universitario especialista en el mundillo literario y presidente, a su vez, del jurado de un prestigioso premio anual”²⁰²⁸ para intentar dar salida a “esos dudosos originales que no logran asentamiento en ninguna editorial, si alguien no los apadrina”²⁰²⁹.

Pero para mantener su estatus, el profesor universitario ha de seguir publicando constantemente, bajo “la ley universitaria del publicar o morir”²⁰³⁰; como quedan pocos temas en los que mostrar novedades, y ya se ha repetido lo que otros han dicho mil veces, o bien siguen buscando nuevas interpretaciones a textos de autores que han sido profundamente analizados (“siempre hay algún congreso o algún coloquio o alguna mesa redonda sobre mi obra... algún pelotudo que escribe pelotudeces sobre las que yo escribí”²⁰³¹), o bien han de “indagar entre los escritores de cuarta y a crear una galería de preteridos sobre los que proyectar la implacable luz de su ojo crítico”²⁰³². Para deslumbrar a sus colegas, “un profesor de la universidad Católica [...] inventó un movimiento literario [...] escribiendo los libros de ese movimiento, con nombres apócrifos y en otros idiomas, porque supuestamente el movimiento tenía alcance mundial”²⁰³³; asimismo, para camuflar su propia creación literaria, un profesor puede inventarse un autor desconocido del que él realiza las traducciones al español, en cuyo caso la mentira puede ser descubierta o lograr permanecer en los anales, especialmente si otros especialistas se apresuran a rastrear influencias en sus contemporáneos y en los escritores que publicaron posteriormente a su obra²⁰³⁴.

Aun contando con la oposición de sus colegas, que ven como algo negativo la labor creativa (“no tenía el mal gusto de escribir creación y, en caso de caer en esa tentación, mucho

²⁰²⁵ MILLÁS, Juan José (2010), *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona: Seix Barral (p.155)

²⁰²⁶ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (pp.68-69)

²⁰²⁷ NIELSEN, Gustavo (2009), “La vida cantada” *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma (p.23)

²⁰²⁸ RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), “La atormentada vida del ganador” en *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.211)

²⁰²⁹ SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (p.161)

²⁰³⁰ CONGET, José María (2005), “Una investigación literaria”, en *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos (p.24)

²⁰³¹ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (p.73)

²⁰³² CONGET, José María (2005), *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos (p.24)

²⁰³³ CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad veracruzana (p.267)

²⁰³⁴ ARGÜELLO, Javier (2002), “Zeezir” en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen [Referencias por la edición de 2008] (p.85)

menos tendría el mal gusto de publicar esos delirios²⁰³⁵), en contadas ocasiones el reconocido investigador tiene éxito también como creador literario (“Molinero había logrado sus novelas, sus cátedras y sus ensayos antes de cumplir los treinta²⁰³⁶), aunque normalmente dicha combinación de tareas se queda sólo en aspiración hipotética, soñando con “escribir libros y llegar a ser alguien en el mundo académico y literario, [...] por no hablar de su más íntima y grande ambición, componer dramas y novelas²⁰³⁷. Si el sueño se cumple y la labor creativa se le da bien, no siendo su posición en el mundo académico de su agrado, puede abandonar éste para consagrarse exclusivamente a la escritura de obras de ficción: “Sólo fue profesor ese año, renunció para dedicarse a escribir novelas, no soportaba la vida académica, la despreciaba²⁰³⁸”.

Para la gente externa a este mundo, alguien que se dedica a la crítica o a la investigación literaria tiene menos valor que el creador (“él entendió que escribía novelas, o poesías, y cuando descubrió que no, cuando Juan le dijo que era catedrático de literatura [...], Rubén Bertomeu decidió que su hija iba a unirse con alguien tan frustrado como ella²⁰³⁹), aunque sea aquél quien permita a éste ser comprendido por sus lectores, o gozar de prestigio literario por más tiempo: “Sería incapaz de inventarme un personaje, o de escribir un diálogo de dos líneas, pero sé hacer picadillo las novelas que escriben otros. [...] Yo soy un buen carnicero, créeme [...]. La gente se come con excelente apetito las novelas que yo les descuartizo²⁰⁴⁰”.

En el mundo de la filología, no sólo aparecen mencionados los “estudios literarios y [...] la narratología, esa filigrana estéril y académica que termina llamando <<actantes>> a los personajes y <<analepsis>> a los saltos atrás que se producen en los textos²⁰⁴¹, sino que también se habla del departamento de lingüística y las corrientes académicas que lo gobiernan:

Abandoné la lingüística porque, aun siendo un arma arrojadiza, era de escasa valía. No explicaba lo bastante el mundo cuando el mundo se descubrió (se me descubrió) indecible en verdad por el estructuralismo (quizá tampoco le valió a los estructuralistas; de ahí su cansancio, y sus muertes y suicidios), la panacea (con sus post-) para algunos profesores de filología (españoles) todavía a finales de los ochenta²⁰⁴².

2.4.2.3 La Real Academia Española de la Lengua

En las pesadillas que acompañaban a sus digestiones más copiosas, también él ingresaba en la Academia, pero un día aciago era expulsado a golpes de tintero porque se descubría que en la solapa de uno de sus libros se había restado años y por mero afán de fabulación se había atribuido las ocupaciones sucesivas de

²⁰³⁵ SOLANO, Francisco (2007), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela (p.148)

²⁰³⁶ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.185)

²⁰³⁷ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.91)

²⁰³⁸ MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B (p.95)

²⁰³⁹ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (pp.116-117)

²⁰⁴⁰ *Ibid.* (pp.116-117)

²⁰⁴¹ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (p.12)

²⁰⁴² RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.27)

aprendiz de joyero, guitarrista y entomólogo²⁰⁴³.

La Real Academia Española de la Lengua es una prestigiosa institución cuyos mecanismos para aceptar nuevos miembros aparecen desvelados en varias de las novelas del período estudiado; sin embargo, para otros autores, se trata de “una orden secreta, una secta de iniciados que adoran a la diosa Lexicografía, y como todos los adeptos se alimentan de sus errores, de su culpabilidad, de los caminos torcidos que llevan al arrepentimiento”²⁰⁴⁴.

El escándalo de Julia es una novela cuyo narrador es un escritor que nos cuenta el desarrollo de su trayectoria literaria y, cuando ésta lo ha encaminado hacia la consagración, el proceso por el que intenta entrar en la Academia: en primer lugar, tras producirse una vacante, el responsable de la editorial que lo publica comenta al autor que ha estado sondeando a varios académicos y que, según sus cálculos, varios de ellos verían con buenos ojos su ingreso; le recomienda que envíe a todos los académicos un ejemplar de su última novela personalmente dedicado, y que intente ganarse los favores de un miembro muy relevante, “el Patriarca”, porque, con su voto y el de la gente que se fía de su criterio, puede llegar a bloquear su elección²⁰⁴⁵. Posteriormente, ha de redactar una carta anunciando extraoficialmente su candidatura (“Me llega a mi retiro tudense la grata noticia de que un grupo de amigos piensa en la posibilidad de presentar mi candidatura. Imagine con cuánto respeto me tomo la libertad de comunicárselo a usted. Sé bien que su actitud será, en cualquier caso, la justa y conveniente, pero no me perdonaría el no haberme dirigido a usted en súplica de su benevolencia. Como no me gusta precipitarme ni forzar las cosas, prefiero esperar a la confirmación de lo que hoy no pasa de ser un rumor. Le ruego que entienda estas letras como un simple y respetuoso saludo anunciándole mi posible visita en el caso de que el proyecto de mis amigos entre en la buena vía”²⁰⁴⁶) pero, una vez presentada, se reúne con el Patriarca, el cual le aconseja amable pero firmemente que retire su candidatura esperando a que llegue un momento más propicio para ello, argumentando que “la Academia es algo conservadora, se asusta de lo que suena a demasiado nuevo, y yo no dudo en censurarla por ello. [...] Me temo, desgraciadamente, que nuestra congregación no acaba de identificarse con lo que usted escribe y representa”²⁰⁴⁷.

Peor suerte tuvo un profesor del que se habla en un relato de Francisco Solano, que perdió por cinco votos la votación para su posible ingreso y después debió reincorporarse a su puesto en la universidad, donde “transmitía una tristeza tan legitimada por el desengaño que se pasó un curso entero hablándoles a sus alumnos de la elegía, el estilo de los desdichados, con especial dedicación a los llantos e inscripciones funerarias”, no volviendo nunca más a ser propuesto, por lo cual “en los círculos estudiantiles se le conoce como el “ex candidato””²⁰⁴⁸.

²⁰⁴³ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (pp.33-34)

²⁰⁴⁴ SOLANO, Francisco (2007), *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera (p.138)

²⁰⁴⁵ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.237)

²⁰⁴⁶ *Ibid.* (pp.238-239)

²⁰⁴⁷ *Ibid.* (pp.240-241)

²⁰⁴⁸ SOLANO, Francisco (2007), *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera (p.138)

En su novela autobiográfica *Cosas que pasan*, cuenta Luis Goytisolo cómo le proponen también formar parte de esta institución, en su caso con gran sorpresa, puesto que hasta que no estuvo dentro y vio cómo se trabajaba, pensaba que era “un club selecto”, y su actitud hacia ella era negativa, “como no es inhabitual en los creadores, mi actitud hacia la actividad de la Academia había sido ostensiblemente crítica”²⁰⁴⁹. Aun siendo algo que sucede cuando uno tiene una carrera contrastada, ciertos autores noveles comienzan a preparar su discurso de ingreso en la Academia, para que no los encuentre desprevenidos cuando el momento real llegue: “Buen final de discurso, ¿no te parece? Deberé anotarlo para cuando salga académico, que todo se andará, ya verás, porque para mí están guardadas grandes cosas”²⁰⁵⁰.

Para acabar con las tensiones que se supone protagonizan la actividad cotidiana de esta institución, hay quien propone la creación de una academia alternativa donde cabrían latinoamericanos, gallegos, vascos y catalanes, y cuya principal cualidad sería que todos sus miembros se llevaran bien, a diferencia de la auténtica: “¿Y si montamos una antiacademia? [...]. Una academia de gente que nos queramos mucho. [...] La nuestra no será una academia española de la lengua sino una academia de la lengua española. Y como todavía no se ha resuelto cuál es la lengua española, pues también invitaremos a los catalanes, a los gallegos, a los que queráis”²⁰⁵¹.

En cuanto a nombres reales de miembros académicos, se lleva la palma Francisco Rico, quien aparece como personaje en tres novelas, *El clítoris de Camille* (“la doctísima de don Francisco Rico”²⁰⁵²), *Tu rostro mañana* (“El Profesor Francisco Rico [...] es una gran eminencia, un primer espada, y muy severo”²⁰⁵³) y *La puerta del inglés*, siendo en esta última acompañado por José Manuel Blecua y Miguel García-Posada:

“Rico y Pasada empezaron a acorralarlo, a exigirle que jurara que nunca se presentaría a la Academia y que nunca leería una obra del siglo XX. Este era el juramento que exigía Pisada. Con Cisco no había problemas. Cisco sólo leía lo que no leían los demás o lo que podía desprestigiar a sus maestros, que eran todos medievalistas”²⁰⁵⁴.

2.4.2.4 La crítica académica

Soñé que una crítica literaria intentaba meterse en mi cama. [...]

Soñé que la crítica literaria enviaba a mi email decálogos de teoría y sugerencias para el discípulo amado. [...]

Soñé que la crítica literaria enloquecía. [...]

Soñé con la cordillera plagada de cadáveres de los muertos por la crítica literaria.

Soñé que vivía con la crítica literaria, su esposo y el discípulo amado. Soñé

²⁰⁴⁹ GOYTISOLO, Luis (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela (p.134)

²⁰⁵⁰ RIERA, Carme (2008), “La novela experimental” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (pp.162-163)

²⁰⁵¹ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acentilado (pp.368-369)

²⁰⁵² MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.126)

²⁰⁵³ MARÍAS, Javier (2007), *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara [Referencias a través de la edición de Círculo de Lectores] (pp.219-220)

²⁰⁵⁴ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acentilado (p.362)

que eso los hacía feliz.

Soñé que el esposo era escritor y me plagiaba.

Soñé que la crítica literaria quería dormir conmigo y eliminar definitivamente al esposo [...].

Soñé que visitaba a la crítica literaria en el manicomio cuando ella ya era muy anciana. [...]

Soñé con llamas, Chile ardiendo en un infierno.

Soñé con la cara de la crítica literaria chamuscada en ese infierno chileno [...]²⁰⁵⁵.

Nos referimos aquí concretamente al artículo crítico que se realiza sobre una obra que acaba de ser editada, y normalmente publicado en revistas especializadas, dejando de lado el análisis académico más exhaustivo realizado en momentos posteriores a la inmediata publicación. Precisamente Rosa Montero distingue entre las críticas de los periódicos, "tan entreveradas de intereses económicos y personales" y los trabajos académicos, cuyos autores "no están obligados a decir si tal obra es buena o mala, sino que prefieren destripar y analizar el libro, y en más de una ocasión te enseñan algo interesante"²⁰⁵⁶.

En otro tiempo, donde el número de publicaciones era menor que hoy en día, los críticos acudían a las lecturas públicas y realizaban reseñas del acto, lo cual ya les servía para hacerse una idea de la calidad de un autor sin necesitar éste tener obra publicada, aunque, si el evento salía mal y las reseñas así lo recogían, el autor tenía muy complicado lograr que editasen su trabajo²⁰⁵⁷.

En general, la labor crítica no es bien recibida por los autores que publican en este período. Hay quien dice que el problema reside en que alguna crítica pretende sustituir la verdadera lectura de la obra, "permitiendo hablar a quien ha leído ese texto, esa crítica, como si hubiera leído el libro objeto de la crítica"²⁰⁵⁸, y realizando a veces afirmaciones categóricas e interpretaciones rotundas que el autor se ve obligado a rectificar posteriormente²⁰⁵⁹; por ello, en ciertos ejemplos de literatura autoconsciente, el narrador decide anticiparse y dirigirse al hipotético crítico desde la propia narración para aclararle algún pasaje: "Espero que los críticos no tomen los puntos suspensivos como un intento infantil de crear suspenso"²⁰⁶⁰. Al crítico le reprochan que se limite a detectar los errores enumerándolos sin tener en cuenta "la función última de las cosas"²⁰⁶¹, y que realice comentarios tan desafortunados como: "la literatura mediocre utiliza veinte páginas [...] para decir lo que el televisor -en tiempo real- o el cine evidencian en dos segundos con toda riqueza y complejidad", confundiendo "los tiempos y los modos de proceder de la literatura y del cine"²⁰⁶².

²⁰⁵⁵ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (pp.66-67)

²⁰⁵⁶ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.122-123)

²⁰⁵⁷ RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.141)

²⁰⁵⁸ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (p.144)

²⁰⁵⁹ *Ibid.* (p.194)

²⁰⁶⁰ LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori (pp.461-462)

²⁰⁶¹ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (p.33)

²⁰⁶² GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage (pp.101-102)

El escritor, aunque diga lo contrario, suele leer las reseñas que se publican sobre su obra y, si prefiere no hacerlo para evitar disgustos, siempre habrá alguien que le resuma su contenido, o bien sus amistades, o bien sus editores, que se encargan de minimizar los efectos de una mala reseña si las ventas aumentan a buen ritmo: “A ti te explican que hoy día la crítica no cuenta nada [...]. Que lo importante es el público”²⁰⁶³.

Supone ya un lugar común afirmar que el crítico no lee, por falta de tiempo o interés, las obras reseñadas, sino que se limita a parafrasear lo difundido en la nota promocional o lo recogido en otros medios; en un ejemplo, el crítico presta un libro a un amigo solicitándole su pronta devolución puesto que le gusta conservar las obras que ha reseñado, descubriendo el amigo que el ejemplar tiene las páginas sin cortar²⁰⁶⁴. Igual de tópico resulta afirmar que los críticos “son en su mayoría escritores frustrados” que no han logrado triunfar, aunque muchos de ellos compaginen la labor creativa y la crítica; hay quien no lo hace así porque “quiere ser, por encima de todo, un crítico” alejado de los intereses del mundo literario²⁰⁶⁵, ya que para él no resulta ético nadar entre esas dos aguas, especialmente cuando se manifiesta tan ácido con sus colegas: “¡Admiro sus principios! Pero entran en contradicción con lo que usted es realmente: un escritor. [...] su otro yo, el crítico, [...] le granjea más enemigos que amigos [...]. Usted no puede escribir y al mismo tiempo censurar tan duramente la obra de los demás. ¡No es ético! No se puede estar a ambos lados del río a la vez”²⁰⁶⁶. En la actualidad, conociendo la mala imagen que poseen, ciertos críticos jóvenes que además practican la escritura creativa, son más concienzudos en su tarea preocupándose “por leer al detalle, por extremar la atención, por entrar en las obras con el deseo de ser justo. La misma justicia que para sí desea cuando le toca estar de ese modo brutal bajo los focos, bajo la lupa [...] de los ojos ajenos: en definitiva, expuesto”²⁰⁶⁷.

Aunque tarda en llegar, dado que los críticos suelen esperar a que un colega dé el paso y la valore positiva o negativamente (“Ninguno se quiere arriesgar, prefieren esperar a que sea otro el primero en mojarse, a que [...] tire la primera piedra: que decida reseñar la novela, que decida si pone la crítica en página par o impar, cuánto espacio le da y qué se dice de ella”²⁰⁶⁸), para el escritor novel con una obra recién publicada, la aparición de la primera reseña es siempre causa de satisfacción por “el intenso placer de leer la primera crítica a su primera novela, probablemente la más demoledora de las que recibiría”²⁰⁶⁹, si bien pronto se cansa de recibir malas recensiones (“<<Es increíble que tal cúmulo de despropósitos haya encontrado editor>>, o <<Lo peor de todo es la suerte de mimetismo que empuja al joven Setanta a convertirse en una ingenua caricatura de su modelo>>, o <<Novela, lo que se dice y entendemos por tal, no existe>>”²⁰⁷⁰), y quiere publicar rápidamente su segunda novela que calle todas las voces críticas, “no podía esperar más, tenía que hacer hincar demasiadas

²⁰⁶³ MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa (p.9)

²⁰⁶⁴ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.278)

²⁰⁶⁵ *Ibid.* (p.302)

²⁰⁶⁶ SIERRA I FABRA, Jordi (2009), *Poe*, Barcelona: Los libros del zorro rojo (p.87)

²⁰⁶⁷ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.11-12)

²⁰⁶⁸ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (p.125)

²⁰⁶⁹ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.171-172)

²⁰⁷⁰ *Ibid.* (p.265)

rodillas con mi nueva obra²⁰⁷¹. Porque para un escritor, todas las críticas resultan insatisfactorias, tanto las negativas malintencionadas como las negativas inteligentes, e incluso las positivas, pues "son incultas, benévolas y llenas de prejuicios"²⁰⁷².

Son variadas las razones que esgrimen para rechazar la opinión del crítico: les reprochan que su excesivo clasicismo les impide apreciar cualquier atisbo de experimentación estilística ("no toleraron esa muestra de independencia que les gritaba a los oídos lo último que ellos querían escuchar"²⁰⁷³), o cualquier visión del mundo que difiera de la suya²⁰⁷⁴; no toleran que se les critique su utilización del sentimiento, afirmando que los críticos no "entienden que una cosa es el sentimiento y otras el sentimentalismo, y que el sentimentalismo es el fracaso del sentimiento"²⁰⁷⁵; detestan que se analice la personalidad del autor y no su obra, llegando a destacar frases absurdas dentro de reseñas excesivamente subjetivas ("Inteligencia: media. Carácter: epiléptico. Cultura: desordenada. Capacidad de fabulación: caótica. Prosodia: caótica. Uso del alemán: caótico"²⁰⁷⁶), o directamente ofensivas con el aspecto físico de una autora y recomendando a su editor "que se abstuviera en lo sucesivo de editar mis <<deitritus>> o cualesquiera parecidos que le presentara en el futuro alguien como yo"²⁰⁷⁷; tienen también la sensación de que al crítico le falta "tiempo de reflexionar"²⁰⁷⁸ y experiencia vital como para poder comprender ciertas obras, mientras que otros le critican su falta de empatía y su nulo intento por comprender el esfuerzo que hay detrás de una creación literaria: "¿Qué podían saber los periodistas y los críticos? ¿Qué sabían de lo que realmente había ocurrido para que su último libro saliera a la luz?"²⁰⁷⁹; y ciertos autores no comprenden que el crítico se queje "de la debilidad estructural del libro: como si se quejaban de no ver los andamios en un edificio terminado"²⁰⁸⁰, o que, "como todos los malos periodistas, revienta el suspense de la novela contando lo que el lector debe descubrir por sí mismo poco a poco"²⁰⁸¹. Por todo ello, para el escritor, el sector de la crítica ocupa el escalafón más bajo de la literatura, "como forma, casi siempre [...]; y como valor moral, de una manera incontestable, pues viene después de los grandes trazados estructurales y de las noches sin dormir, que exigen cuando menos cierto esfuerzo de invención"²⁰⁸².

Por el contrario, hay quien piensa que una reseña de ciertos críticos reputados provoca un aumento inmediato del número de ventas en unos cinco mil ejemplares, tanto si su opinión es favorable como desfavorable²⁰⁸³, mientras que para otros agentes culturales, especialmente empleados del sector editorial, ninguna opinión influye en las ventas de un libro, ya que "[l]as

²⁰⁷¹ *Ibid.* (p.265)

²⁰⁷² MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.121-122)

²⁰⁷³ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.35)

²⁰⁷⁴ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (pp.227-228)

²⁰⁷⁵ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.167)

²⁰⁷⁶ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.45)

²⁰⁷⁷ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (pp.149-151)

²⁰⁷⁸ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca (p.39)

²⁰⁷⁹ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (p.86)

²⁰⁸⁰ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (pp.7-8)

²⁰⁸¹ MAYORAL, Marina (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara (p.264)

²⁰⁸² VILA-MATAS, Enrique (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama (p.35)

²⁰⁸³ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.110)

críticas no las lee nadie²⁰⁸⁴ o, como mucho, hay una relación inversamente proporcional entre la opinión de la crítica y el número de ejemplares vendidos: "la relación que suele darse entre los críticos literarios y el público es muy parecida a la que suele existir entre un profeta callejero del fin del mundo y una excursión de *boy scouts* a la capital"²⁰⁸⁵. Este fenómeno se explica porque hay "lectores de novelas y lectores de críticas de novelas. Y casi nunca son los mismos"²⁰⁸⁶.

El crítico, "un hombre con gafas, serio, tranquilo y, diríase, algo pesaroso, chaqueta sin corbata, pantalones de pinza, camisa blanca"²⁰⁸⁷, forma parte de la cadena editorial, ya que recibe directamente en sus casas las novedades literarias y, si las empresas editoras se olvidan de enviarlas, los autores, o sus agentes, protestan por ello²⁰⁸⁸. En algunos casos, es él quien decide de qué obra hablar, pero en otras ocasiones las obras para reseñar son decididas por sus jefes en el medio de comunicación para el que trabajan y, si el libro le gusta, se muestra agradecido por dicha imposición, ya que de otro modo no habría tenido ocasión de disfrutarla²⁰⁸⁹. El crítico que trabaja para un grupo mediático determinado sabe que tiene que cumplir una serie de reglas, "no se podía hablar mal de NADA que fuese producido: A) por los superiores o los dueños del periódico, o B) por los compadres de los superiores (casi siempre editores de otras revistas)"²⁰⁹⁰. En estos suplementos culturales, es habitual que haya críticos que se dedican también a la creación literaria, por lo que resulta habitual que aparezca reseñada una de sus obras por algún compañero de redacción: "Sesi escribió una crítica de *Todo sigue tranquilo* [...] en el suplemento en el que tú habías reseñado muchos libros"²⁰⁹¹.

El crítico se considera a sí mismo un engranaje imprescindible en la cadena editorial, pues determina qué obras y autores acceden al prestigio literario; alguno de ellos se compara con "el portero que dice quién tiene que entrar y no entrar en ese salón de baile"²⁰⁹²; sin embargo, aunque algunos pocos autores agradecen y reconocen el mérito de los críticos, porque los ayudan a darse a conocer²⁰⁹³, tanto en el propio sistema literario como, particularmente, cuando se trata de la traducción a otro idioma en el que nunca había sido publicado²⁰⁹⁴, la mayoría de los escritores propone eliminar cualquier intermediario que perturbe la relación entre escritores y lectores y que pretenda "vivir cerca de las letras sin tocarlas siquiera"²⁰⁹⁵. Le reprochan que se mantenga en una posición elevada por encima de los demás, "como un César: siempre con el dedito señalando para arriba o para abajo"²⁰⁹⁶ sin

²⁰⁸⁴ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.55)

²⁰⁸⁵ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), "Círculo restringido" en *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.251-252)

²⁰⁸⁶ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.361)

²⁰⁸⁷ MORA, Vicente Luis (2006), "El texto urbanizado" en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (pp.95-96)

²⁰⁸⁸ FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino (pp.66-67)

²⁰⁸⁹ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.103)

²⁰⁹⁰ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.142-143)

²⁰⁹¹ ROMEO, Félix (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot (p.16)

²⁰⁹² CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (p.346)

²⁰⁹³ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.306)

²⁰⁹⁴ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (p.63)

²⁰⁹⁵ ARGÜELLO, Javier (2002), "Volver a verla" en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen [Referencias por la edición de 2008] (p.14)

²⁰⁹⁶ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (p.36)

sentirse obligados a justificar sus opiniones con ejemplos²⁰⁹⁷. Cuando creen detectar la influencia de otro autor en el estilo de la obra criticada, se ensañan denunciando un "envaramiento expresivo y la osadía de atreverse a imitar a Fitzgerald"²⁰⁹⁸, pero si la obra les entusiasma no dudan en realizar afirmaciones difícilmente demostrables y adivinaciones arriesgadas: "la mejor obra francesa escrita en los últimos treinta años", o "un serio aspirante al Nobel"²⁰⁹⁹.

Negando su supuesta objetividad científica, algunos críticos, aparecidos como personajes en obras de ficción, reconocen actuar por envidia escribiendo malas críticas de la novela de un autor que admiran ("yo también había participado en el pelotón de fusilamiento, con un artículo en el que ensayaba todas las formas de la ironía contra el escritor que más admiraba"²¹⁰⁰), o absteniéndose de mencionarlo en cualquier declaración pública, pese a los intentos del autor para que lo haga ("Él me enviaba sus libros y yo nunca le contestaba"²¹⁰¹), e incluso restándole valor en conversaciones privadas con su editor que logran que éste no lo siga publicando en su sello²¹⁰².

Todo ello provoca una tensión entre los dos sectores que se acentúa cuando se encuentran en algún acto público, o cuando por casualidad se cruzan en la calle, tanto si el crítico ha valorado negativamente una obra del escritor ("mis poemas [...] le resultaban, cito textualmente, <<los poemas de alguien que pretende parecer encantador componiendo ramos de flores demasiado aparatosos>>"²¹⁰³), como si un comentario elogioso suyo ha servido para encumbrar momentáneamente a un autor menor que luego sería devuelto al vasto campo de los escritores mediocres:

"Menudo fraude eras tú. Como todos. Todos erais un fraude. Pero yo era el que decía a la gente qué fraude tenía que leer, ¿comprendes? Yo era el que repartía las coronas de papel entre los reyezuelos fraudulentos"²¹⁰⁴.

La tensión se da también entre los propios críticos. En uno de los textos estudiados, se incluyen en notas al pie las reflexiones que el analista va realizando sobre el propio texto y sobre la trayectoria de su autor, pero aprovecha también para contestar a algún colega suyo por los reproches que previamente le había dedicado, retomando "la idea [...] del crítico literario como creador y como practicante él mismo de textos literarios" y atribuyéndose "todo el derecho para una interpretación creativa del texto, en aras de una penetración mayor del mismo y una proyección de sus posibilidades"²¹⁰⁵, y para criticar del gremio la "hiperinflación de artículos, jornadas y hasta congresos para tratar cuestiones menudas de

²⁰⁹⁷ BONILLA, Juan (2009), "Un gran día para tus biógrafos" en *Tanta gente sola*, Barcelona: Seix Barral (pp.27-28)

²⁰⁹⁸ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.441)

²⁰⁹⁹ VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada (p.191)

²¹⁰⁰ MARTÍNEZ, Guillermo (2007), *La muerte lenta de Luciana B*, Barcelona: Destino (pp.87-89)

²¹⁰¹ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.76)

²¹⁰² *Ibid.* (p.75)

²¹⁰³ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acantilado (p.187)

²¹⁰⁴ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.254-255)

²¹⁰⁵ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.109)

todo tipo"²¹⁰⁶.

En ocasiones el crítico, reconvertido en antólogo, aglutina los nombres relevantes que están creando en un determinado momento; para que su selección destaque por encima de las de otros colegas, logrando así que se hable de ella, incluye nombres de autores alternativos o marginales, “[j]ovencísimos poetas sin libros publicados, poetas fallecidos que nadie conocía, poetas escondidos tras la fachada de un mendigo, de un pastor de ovejas o tras el mandil de una churrera”²¹⁰⁷.

Como conclusión, hay quien se atreve a explicar con una metáfora las diversas funciones que ejercen el escritor, el lector y el crítico en el fenómeno literario: "un escritor es el que da la luz, un lector el que la ve y un crítico literario el que la apaga"²¹⁰⁸.

2.4.3 El éxito

A ella la perdí de vista. Supe que se había vuelto a España. Algún tiempo después Cienfuegos me dijo que estaba escribiendo un libro. Fue un gran éxito de público, de esos libros que entran en los programas de bachillerato, de esos que compran en los aeropuertos. Cuando la volví a ver, en Valladolid, el día del libro, se paseaba por la alameda en olor de multitudes, tenía un perro, alguien me dijo que colaboraba periódicamente con Ana Rosa Quintana en sus programas de sobremesa.²¹⁰⁹

El concepto de éxito parece implicar una explosión rápida que, lejos de ser espontánea, como creen muchos, depende de que se alíen en un mismo objetivo “las editoriales, los suplementos, el marketing, premios literarios, películas horribles y las vidrieras de las librerías, que cobran sus espacios de exhibición”²¹¹⁰; cuando la fama del escritor se produce en su madurez, se suelen preferir los términos 'reconocimiento' o 'consagración', pero los autores noveles tienen demasiada prisa para esperarlo y prefieren “triunfar cuanto antes”²¹¹¹, aunque sepan que, cuando se produce por razones extraliterarias, se acabará pronto y no llegará a convertirse en reconocimiento por toda su trayectoria literaria: “mi éxito [...] ha sido un accidente que se corregirá con el tiempo, y lo peor de todo es que viviré lo suficiente para asistir a mi propio derrumbe”²¹¹².

En general, el concepto de éxito depende de las miras que tenga el escritor y el momento histórico en que crea su obra; Rosa Montero dice que, el que lo alcanza, en lugar de sentirse satisfecho, sigue buscando dar otro paso: “Los que tienen éxito de crítica, ansían el éxito de público; los que venden montones de libros, se quejan porque no creen tener suficiente éxito de crítica”²¹¹³. Si el éxito con letra minúscula depende en gran medida del número de

²¹⁰⁶ *Ibid.* (pp.115-116)

²¹⁰⁷ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (pp.83-84)

²¹⁰⁸ OLMOS, Alberto (2007), *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo (p.116)

²¹⁰⁹ RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (p.61)

²¹¹⁰ DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori (p.30)

²¹¹¹ LLAMAZARES, Julio (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid: Alfaguara (p.20)

²¹¹² PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral (pp.172-173)

²¹¹³ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (p.113)

ejemplares vendidos, de la multiplicación de ediciones y traducciones o de su rápida adaptación al cine²¹¹⁴ (cuyo guión puede realizar el mismo novelista²¹¹⁵ o dejarlo en manos de otros responsables, en cuyo caso estará siempre descontento con el resultado final aduciendo que se trata de “lenguajes absolutamente distintos, que se complementan los unos a los otros, pero que no son equivalentes”²¹¹⁶), el éxito con mayúscula tiene muchas otras manifestaciones: publicación permanente de todas sus obras en cualquier formato, “desde los [...] de bolsillo hasta los de tapa dura en ediciones de lujo para regalos empresariales”²¹¹⁷, aceptación de doctorados Honoris Causa, traducciones a otras lenguas más o menos extendidas, recepción del Premio de los Críticos²¹¹⁸, viajes por todo el mundo e invitaciones a universidades extranjeras, asistencia “a tertulias televisivas, a programas de libros”²¹¹⁹, encuentro con otras estrellas literarias (“En las paredes había grandes fotografías enmarcadas, casi pósters, en los que Sanchís aparecía con varias celebridades: Günter Grass, Paul Auster, Carlos Fuentes”²¹²⁰) o, simplemente, el reconocimiento en tu localidad de origen como una autoridad cultural: “En Tuy yo era <<el escritor>>, su más ilustre referencia cultural, aquél a quien se le invitaba para dar charlas a niños y adolescentes acerca del arte de escribir, el que era buscado afanosamente para que presidiese actos a favor de algo, de la paz, de la integración de alguna minoría, de las camelias”²¹²¹.

El proceso de eclosión del éxito inesperado de un autor debutante, en nuestra época, es descrito por Pablo Sánchez en *Caja negra*:

Héctor Ugarte [...] lee el manuscrito de mi novela y consigue [...] que lo publique la editorial Maldolor. El editor se queda convencido de las posibilidades comerciales y firmo un contrato por primera vez en mi vida [...] Reseñas elogiosas en casi todos los medios de comunicación. No sé cómo, pero la novela funciona bien comercialmente, incluso en el boca-oreja [...] dos periódicos me ofrecen una columna semanal, la Agencia Carmen Balcells se pone en contacto conmigo, la editorial me ofrece un contrato magnífico para que me comprometa con ellos los próximos diez años y distribuye el libro por Hispanoamérica. [...] En septiembre los escritores ya me reconocen como miembro de la nobleza literaria²¹²².

En otra época, tras la Guerra Civil, César González Ruano, como cualquier autor de éxito, ya ha publicado “más de treinta libros, y centenares de artículos y crónicas periodísticas. [...] Ha colaborado en revistas vanguardistas, ha dado múltiples conferencias y ha asistido a distintas tertulias del Madrid de la Edad de Plata”²¹²³; pero, durante los cuarenta años de dictadura franquista, se reconocía al autor triunfante no exiliado por otros méritos: “En el cuarenta y dos obtuvo la flor natural en los juegos florales de Burgos con su poemario

²¹¹⁴ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.191)

²¹¹⁵ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.88)

²¹¹⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.122)

²¹¹⁷ MARTÍNEZ, Guillermo (2007), *La muerte lenta de Luciana B*, Barcelona: Destino (pp.33-34)

²¹¹⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.204-205)

²¹¹⁹ RIESTRA, Blanca (2007), *Todo lleva su tiempo*, Madrid: Alianza (pp.264-265)

²¹²⁰ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.59)

²¹²¹ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro. (p.124)

²¹²² SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.37-39)

²¹²³ LLOP, José Carlos (2007), *París: Suite, 1940*, Barcelona: RBA (p.17)

César, dedicado al <<invicto caudillo>>, y al año siguiente [...] publicó los Cuadernos del Guadarrama, conjunto de poemas épicos que cantaban en endecasílabos la gesta de la conquista de Madrid por las tropas nacionales²¹²⁴.

Tradicionalmente los autores fracasados han conservado la ilusión de lograr el reconocimiento general *post mortem*, como le ha sucedido a “Roberto Bolaño -cuya consagración literaria coincidió, maldita la gracia, con su fallecimiento”, pero los impacientes reniegan de esa posibilidad apostando por otro resultado: “Posteridad, 0; Éxito, 3”²¹²⁵; pocos de ellos son conscientes de lo beneficioso que puede resultar para sus descendientes que el autor pase a la posteridad y dure en el tiempo, y por eso resulta necesario que sus herederos les manden recado desde el futuro agradeciéndoles lo que han escrito y animándoles a continuar²¹²⁶.

Juan Pedro Aparicio, interesado en desentrañar los entresijos de la celebridad literaria, plantea el paradójico ejemplo de un autor desconocido que, confiando en la fama *post mortem*, finge su muerte y, cuando comprueba que ésta pasa desapercibida, ha de continuar creando bajo seudónimo; cuando por fin los textos de este escritor inventado triunfan, no puede disfrutar de los beneficios del éxito para no desvelar su engaño²¹²⁷.

En otro ejemplo de la misma colección de cuentos, un mediocre escritor que confunde calidad literaria con celebridad acuerda con el diablo que, a cambio de su alma, éste lo convierta en “el mejor escritor de todos los tiempos”; cuando al venir a saldar la deuda el escritor le recrimina que no ha cumplido su parte, puesto que no ha alcanzado la fama (“no has hecho de mí el mejor escritor del mundo”), el diablo le responde: “Lo eres, pero nadie lo reconoce [...] ¿O crees que en tiempos de Cervantes alguien le dijo a él tal cosa?”²¹²⁸. Incluso hay quien piensa que la calidad literaria resulta incompatible con el éxito comercial, como explica el hecho de que “ni las primeras novelas de Cercas, ni Vilas ni Sebastián ni Pérez Álvarez ni Félix J. Palma ni Fernández Porta ni Vicente Mora [...] han visto, o no verán, sus obras en las estanterías del Opencor”²¹²⁹. Y es que hasta los autores más marginales, los que creen en el arte puro de la literatura, terminan por reconocer que buscan el éxito igual que lo ansía cualquier otro escritor: “Lo quiero todo: gloria, éxito, mujeres, distinción. Y estoy en venta, dispuesto a venderme a lo que sea y, sobre todo, al éxito fácil”²¹³⁰. En ocasiones el autor está más obsesionado por alcanzar el éxito “que por la paciente construcción de esa obra”, y la única razón de que el reconocimiento no llegue es “porque su talento queda anegado por la extrema obsesión del éxito que a él le guía siempre”²¹³¹.

Otro de los términos que se utiliza para hablar del éxito o reconocimiento de un autor es el de “escritor de culto”, que supuestamente se diferencia del “escritor de éxito” en que el

²¹²⁴ PERNAS, Ramón (2006), *Del viento y la memoria*, Madrid: Espasa (pp.106-107)

²¹²⁵ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.128)

²¹²⁶ APARICIO, Juan Pedro (2006), “Los Diarios de Ardón” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.23-24)

²¹²⁷ APARICIO, Juan Pedro (2006), “El mejor” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.87)

²¹²⁸ APARICIO, Juan Pedro (2006), “El reconocimiento” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.117)

²¹²⁹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.180)

²¹³⁰ GUEL BENZU, José María (2005), *Esta pared de hielo*, Madrid: Alfaguara (pp.130-131)

²¹³¹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (pp.338-339)

segundo es admirado por el número de ejemplares vendidos, "un éxito rotundo, casi doscientas mil copias"²¹³², y el primero por la calidad de su obra reconocida también por sus colegas²¹³³. El aspirante a "escritor de culto" no sueña con el dinero sino con "premios, traducciones, como profesor invitado, hijo adoptivo, académico, laureado"²¹³⁴, y con que, sin importar "lo que escriba, hay cien mil personas aguardando a que su última novela desembarque en las librerías"²¹³⁵.

El narrador que ha conocido el éxito inesperado con una sola novela se sorprende agradablemente de llevar "20 semanas en el número uno de los libros más vendidos y [...] Pixar está interesada en los derechos para el cine"²¹³⁶, y puede pretender dejar el trabajo que hasta entonces le permitía mantenerse económicamente mientras lo compaginaba con la escritura²¹³⁷, pero pronto abomina de la fama y de lo que provoca en el que la padece y en sus allegados, y se atreve a advertirnos asegurando que "es imposible sobrevivir con dignidad al éxito [...]. De modo que, si te empeñas en ser escritor, aplaza todo lo que puedas el éxito"²¹³⁸, porque "[e]l éxito [...] puede sacar al hijo de puta o al cretino que algunos llevan dentro"²¹³⁹.

Como cierto sector del público lector sigue considerando que un autor es bueno si vende una cantidad considerable de libros, diciendo de él que es un autor "de los buenos, si nos fiamos de las listas de libros más vendidos"²¹⁴⁰, alguien que ha vivido el éxito muy joven puede llegar fácilmente a confundir "el alcance mediático y logros económicos con triunfo literario"²¹⁴¹, por lo cual, si descuida la parte que lo ha encumbrado, "las antesalas, los pasillos, las recomendaciones, los apadrinamientos" y se centra sólo en su talento pronto volverá al lugar en que estaba antes de su triunfo²¹⁴².

Si tiene un mínimo de tranquilidad para reflexionar con distancia, el autor exitoso se extraña de que, si antes era ignorado por todos los agentes del mundo editorial, ahora "todo el mundo me ofrece dinero para que escriba cosas"²¹⁴³, y de que sus padres conserven los recortes de cualquier entrevista o reseña que aparezca en la prensa²¹⁴⁴. Si el éxito es desproporcionado y su presencia mediática lo agobia, puede renegar de esa novela de la que "había obtenido la fama, el éxito y todo el placer [...] el status social, el reconocimiento, las mejores críticas y este encierro maldito"²¹⁴⁵; además, puede haber otros efectos secundarios, como la pérdida de las cualidades amatorias, lo cual le sucede a un exitoso escritor de

²¹³² TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.26)

²¹³³ LLAMAZARES, Julio (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid: Alfaguara (p.57)

²¹³⁴ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.286)

²¹³⁵ ABAD, Mercedes (2009), "Un hombre agradecido" en *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara (p.132)

²¹³⁶ POSADAS, Gervasio (2007), *El secreto del gazpacho*, Madrid: Siruela (pp.311-314)

²¹³⁷ CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy (p.32)

²¹³⁸ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.67)

²¹³⁹ *Ibid.* (pp.196-197)

²¹⁴⁰ LOUREIRO, Aurelio (2006), *La séptima partida*, Madrid: EDAF (p.9)

²¹⁴¹ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.262)

²¹⁴² CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad Veracruzana (p.207)

²¹⁴³ TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino (pp.109-111)

²¹⁴⁴ VALENCIA, Leonardo (2008), *Kazbek*, Madrid: Funambulista (pp.40-41)

²¹⁴⁵ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (pp.24-25)

literatura erótica²¹⁴⁶.

También sorprende el éxito del *Buscón* a Quevedo, pero en su caso porque la obra fue impresa sin su permiso, al igual que *Los sueños*, y por eso afirma "el éxito es arma engañosa, producto la mayoría de las veces de la imaginación calenturienta de los lectores más que de la creación del escritor"²¹⁴⁷.

El escritor que tiene éxito con una novela corre el riesgo de pretender repetir la fórmula *ad infinitum* así que, si es lo suficientemente lúcido, ha de buscar otras vías estilísticas que le permitan afianzar su carrera de autor de largo recorrido, concluyendo que "un éxito precoz no hace a un escritor y, por el contrario, puede ser su perdición"²¹⁴⁸.

Sarcásticamente se dice que "[e]n ocasiones una novela alcanza un éxito evolutivo tan grande que se transforma en una plaga que llega a amenazar el equilibrio de todo un sistema"²¹⁴⁹, máxime si se trata de una obra que toma elementos de otras muchas novelas anteriores y que, a su vez, será imitada por otros autores que buscan igualar su recepción mediática. En estas ocasiones, el éxito de un libro, si hablamos en términos de número de ejemplares vendidos, depende del público adolescente y de los profesores de educación secundaria, que pueden decidir la suerte de una obra incluyéndola en el catálogo de lecturas obligatorias; pueden incluso provocar el éxito inesperado de un libro de poemas²¹⁵⁰ o que una autora de "novelas de fantasía para adolescentes" alcance "un millón de ejemplares vendidos en el país de cada uno de sus títulos"²¹⁵¹.

2.4.3.1 El escritor en las librerías

Incluso en las librerías podía tener charlas agradables con libreros cultos que me informaban de las novedades²¹⁵².

Tanto el escritor recién editado como el veterano, el exitoso como el que ha caído en desgracia, todos ellos tienen la oportunidad de comprobar cuál es el estado de su reconocimiento acudiendo a una de las librerías de las tratadas en un apartado anterior, para lo cual puede entrar directamente en una de ellas y preguntar al encargado qué tal es y qué tal se vende un libro sin confesar ser él su autor²¹⁵³, o acudir a una biblioteca pública e intentar averiguar si alguno de sus ejemplares es tomado en préstamo con frecuencia.

Al escritor que ha logrado publicar su obra, y que ahora pretende que los lectores la compren, le preocupa no hallarla en las librerías, por lo que no duda en protestar a la persona encargada, "he publicado varias novelas y quiero saber por qué ustedes no tienen ninguna de

²¹⁴⁶ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (pp.381-382)

²¹⁴⁷ MAGRO, Baltasar (2008), *La hora de Quevedo*, Barcelona: Roca Editorial (p.40)

²¹⁴⁸ WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de vísperas*, Barcelona: Edhasa (pp.118-119)

²¹⁴⁹ VOLPI, Jorge (2008), "De parásitos, mutaciones y plagas" en *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma (p.34)

²¹⁵⁰ BONILLA, Juan (2009), "El lector de Perec" en *Tanta gente sola*, Barcelona: Seix Barral (p.206)

²¹⁵¹ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (pp.72-73)

²¹⁵² TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral (p.78)

²¹⁵³ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.192)

mis novelas en esta librería"²¹⁵⁴, pero, si las encuentra, le obsesiona su ubicación, por lo que protesta en la misma librería o transmite las quejas "a sus editores y a sus agentes con angustiadas e indignadas llamadas telefónicas"²¹⁵⁵. En ocasiones son ellos mismos los que cambian de sitio sus libros, "que estaban confinados en la mesa de saldos y liquidaciones", colocándolos "encima de los títulos que tal vez detestaba en secreto, los de sus enemigos, los autores más populares, aquellos que vendían decenas de miles de ejemplares"²¹⁵⁶, o "en las mesas de <<Recomendaciones>> y <<Los más vendidos>>"²¹⁵⁷.

El narrador de *Doctor Pasavento* confiesa que en una determinada época de su vida permanecía largo tiempo en las librerías "y contaba los minutos que pasaban hasta que alguien me reconocía. Cuando eso sucedía, me mostraba seco ante quien me había abordado, como si me hubieran interrumpido en plena meditación trascendental. Y, sin embargo, no podía sentirme más satisfecho de haber sido abordado"²¹⁵⁸. Para otros autores, las personas molestas son los empleados de las librerías, que no dejan "de saludarme y, por qué no decirlo, entretenerme", si bien es cierto que este comportamiento servil se debe a "que los escritores pertenecen a un tipo particular de neuróticos que muy pronto se agobian si creen que ellos o sus libros son injustamente ninguneados"²¹⁵⁹.

Para el autor debutante que autoedita su obra, puede resultar un experimento promocional repartir subrepticamente ejemplares por las librerías ("normalmente dejaba uno, a veces dos, si consideraba que la sección de poesía era lo suficientemente importante"²¹⁶⁰), escribiendo su precio a lápiz en la primera página, fantaseando después con quién habrá comprado alguno de ellos ante el estupor del dependiente: "me gusta imaginar la cara del librero en el momento de cobrar, preguntándose de dónde salió ese libro, qué negligente empleado marcó su precio de un modo tan tosco, o por qué diablos la referencia no aparece en el ordenador"²¹⁶¹.

Y el escritor que ha logrado publicar su obra volviendo después al anonimato, para recordar que en algún momento fue alguien, ha de acudir a una librería de viejo, donde sabe que aún tienen sus libros, "[e]ntonces los cojo, leo mi nombre en el lomo y unos poemitas de dentro", y los coloca al lado de los de "Cela, de Umbral, de Torrente"²¹⁶².

En ciertas ocasiones, no es el propio autor quien entra en el establecimiento para comprobar *in situ* el alcance de su obra, sino que envía a algún amigo o familiar para que realice tal tarea mientras permanece en el exterior "nos paramos junto al escaparate de una librería. [...] [M]e pidió que entrase a averiguar si había algún libro suyo en los anaqueles del establecimiento. [...] Sin mala intención le pregunté por qué no entraba ella. Se ofendió. <<¿Estás loco? ¿No te das cuenta de que podrían reconocerme?>> [...] <<¿Qué hay de malo

²¹⁵⁴ BAILY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (pp.237-238)

²¹⁵⁵ MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara (pp.112-113)

²¹⁵⁶ BAILY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (p.193)

²¹⁵⁷ RONCAGLILO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara (p.241)

²¹⁵⁸ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.308)

²¹⁵⁹ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.182)

²¹⁶⁰ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.112-113)

²¹⁶¹ *Ibid.* (pp.110-113)

²¹⁶² MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (pp.17-18)

en que te reconozcan?>>, le pregunté. Contestó que sufriría ataques crónicos de vergüenza si llegaba a oídos de críticos y compañeros de letras la noticia de que la habían pillado haciendo recuento de sus obras en una librería²¹⁶³.

2.4.3.2 Los fans

A mí pedir un autógrafo me parece el *súmmum* de la estupidez. ¿Para qué quiere alguien un papel emborronado por otro alguien con una firma y, en el mejor de los casos, una dedicatoria absurda? Y además, a todo esto: ¿quién soy yo? [...]

Cuando abro la boca para hacerle comprender al tipo que un garabato mío no tiene ningún valor [...], me corta con la brusquedad de quien se sabe estafado:

-Oye, tú no eres X.

Me acaban de confundir con una actriz de teleserie [...]²¹⁶⁴.

Otro de los beneficios del autor de éxito es el de poder conocer en persona a alguno de sus anónimos lectores; para cada escritor resulta inolvidable la primera vez que es “mirado por primera vez como un escritor” por alguien que ha leído su obra²¹⁶⁵, aunque la conversación consecuente suele ser similar en todos los casos:

-¿Ricardo Estrada? -preguntó.

-Sí. Soy yo.

-Verá, yo me llamo Ángel. He leído su libro²¹⁶⁶.

El lector puede tener mala suerte y toparse con un autor insensible más preocupado por las ventas que por el goce de los lectores, y que devuelve una pregunta incómoda a quien afirma haber disfrutado de su libro:

-Leí tu libro. Me encantó.

-¿Lo compraste o te lo prestaron?²¹⁶⁷

Ciertos autores aceptan como mal necesario la relación epistolar con los lectores, no sólo en un sentido unidireccional sino de forma recíproca (“contestar a las ocasionales cartas que algún lector perdido me escribe, y hasta atender las raras llamadas telefónicas²¹⁶⁸”), pero no desean establecer “contactos que puedan ir más allá de eso, o que tengan lugar fuera del ámbito de un acto público²¹⁶⁹, ya que pueden interpretar erróneamente ciertos pasajes de sus obras y sentirse parte de ellos complicando la vida privada del escritor (“Me acusaba también de haberle sacado muy mal en la novela, sin que yo pudiese comprender con qué personaje pretendía identificarse²¹⁷⁰”), y todo por ese afán de negarse a aceptar “que el libro que lee debe ser el único vínculo con el autor que lo ha escrito²¹⁷¹”.

²¹⁶³ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (pp.71-72)

²¹⁶⁴ MUÑOZ DE LA TORRE, Ana (2007), *Ella y la orgía perpetua*, Madrid: Gens Ediciones (pos.2126)

²¹⁶⁵ APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edilesa (p.8)

²¹⁶⁶ BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (p.183)

²¹⁶⁷ BONILLA, Juan (2009), “En la azotea” en *Tanta gente sola*, Barcelona: Seix Barral (p.162)

²¹⁶⁸ MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa (pp.208-209)

²¹⁶⁹ *Ibid.* (pp.208-209)

²¹⁷⁰ MERINO, José María (2002), “Epistolario” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (pp.92-93)

²¹⁷¹ *Ibid.* (p.93)

Las razones por las que un lector quiere conocer a su autor favorito son variadas: hablar con la persona que ha sido capaz de emocionarlo “y que me había acompañado línea a línea, lágrima tras lágrima”²¹⁷², acumular firmas de escritores célebres a cambio de una noche de placer²¹⁷³, aprovechando que “[l]a intelectualidad artística resulta a muchas mujeres más atractiva que los rasgos físicos”²¹⁷⁴, recibir algún consejo útil para su incipiente carrera de escritor²¹⁷⁵, o ser el destinatario de una exclusiva dedicatoria personalizada:

<<Eres valiente y fuerte, Laura. Tienes alma de artista. Aprende a ser libre. Valora la libertad por encima de todo>>. Esto le escribió Sabino Quiroga a Laura Galarza en la dedicatoria de su tercera novela, *El emisario de la muerte*, recién salida de las prensas²¹⁷⁶.

Otras veces los fans no saben explicar para qué quieren conocer a su autor favorito, convirtiéndose el hipotético y deseado encuentro en un fin en sí mismo, y no un medio para conseguir otra cosa: “Simplemente es mi maestro y quisiera conocerle. O, al menos, en su defecto, llegar a verle”²¹⁷⁷. Y si el autor ha muerto y por tanto resulta imposible el contacto directo, el *fan* se mostrará obsesionado por visitar el lugar donde vivió, o donde creó alguna de sus obras, o donde está enterrado:

Clara, en cambio, rinde culto a los escritores célebres. Visita sus tumbas, lee sus biografías, se encandila en presencia de objetos que les pertenecieron: una hoja manuscrita, una pluma estilográfica, un sombrero... Bártulos, en mi opinión, que no afectan al valor literario de los libros²¹⁷⁸.

2.4.3.3 El *best seller*

Ahora el éxito de un libro se decide antes de llegar a las librerías, casi antes incluso de escribirse, por supuesto antes de ser leído, si es que alguna vez llega a serlo y no pasa directamente a la estantería. Fíjate en *Autobús a El Saler*, de Agustín Vidal. Antes de lanzar la novela se hizo un estudio de mercado, y los distribuidores me llamaron para averiguar cuántos ejemplares calculaba que podría vender. De cuatrocientos a quinientos, dije, y eso les animó a hacer una primera tirada de nada menos que veinte mil. Ya va por la novena edición²¹⁷⁹.

Originalmente, antes de convertirse en casi un nuevo género literario, un libro se consideraba *best seller* cuando era el más vendido del año; para conocer ese dato en España, a día de hoy, se consultan ciertas librerías, por lo que algún escritor “compró más de cien ejemplares de su propio libro en algunas de las librerías que consultan los suplementos

²¹⁷² CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.23)

²¹⁷³ VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino (p.256)

²¹⁷⁴ TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.110)

²¹⁷⁵ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.97)

²¹⁷⁶ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.31)

²¹⁷⁷ MEDRANO, Diego (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus (p.24)

²¹⁷⁸ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (p.223)

²¹⁷⁹ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.60)

culturales para elaborar la lista de obras más vendidas y hasta consiguió colar *La peste*, durante tres semanas, entres los ansiados diez primeros ejemplares”²¹⁸⁰. Las ventas masivas pueden suceder inmediatamente después de la publicación del libro, o puede tratarse de un éxito lento y progresivo que eclosione meses e incluso años después de su aparición, lo que ha sucedido con dos obras de nuestro catálogo que aparecen mencionadas como ejemplo de *best seller*, *Soldados de Salamina* y *La sombra del viento*, que algunos consideran de mayor calidad que las de otros autores que venden muchos ejemplares: “De todos modos, tengo que reconocer que, sin llegar a ser buena literatura, son las mejores de esa plaga de bestsellers nacionales de última hornada. Y es que lo de la Asensi, la Navarro o el Reverte no tiene nombre”²¹⁸¹.

Hay editoriales que, lejos de buscar la excelencia literaria, aspiran a ocupar los primeros puestos en las listas de ventas de cualquier género, y por eso se convierten en “una empresa que publica fascículos de esoterismo, y guías para un salutífero intercambio conyugal, y promiscuas colecciones de bolsillo en donde se amanceban los Padres de la Iglesia, los místicos sufíes y la última generación de niños asesinos narradores; y relatos policíacos en los que el detective -un individuo excéntrico que cultiva bonsais y estudia sánscrito- resuelve crímenes por ordenador”²¹⁸², lo cual se ve justificado con una pobre argumentación: “Escribir lo que el mercado demanda no es indigno, se trata de proporcionar al público obras amenas y fáciles de leer, sin pretensiones literarias en su prosa ni jeroglíficos complicados, que den poco trabajo a sus editores a la hora de corregirlas y un gran beneficio a la cuenta de resultados”²¹⁸³.

En *Ritmo delta*, Daniel Sada recoge las instrucciones del manual que un conjunto de expertos ha redactado para que se utilice en las editoriales que pretenden fabricar *best sellers*: en primer lugar hablan de la extensión de las novelas, que “no deben rebasar las ciento cincuenta páginas, pero tampoco deben ser tan magras que no lleguen a las cien” para que se puedan disfrutar en “dos horas ininterrumpidas de lectura; ello considerando que el nivel del lector común es de secundaria”²¹⁸⁴; recomiendan también alejarse de la originalidad y retomar “modelos ya probados hasta la saciedad”²¹⁸⁵, otorgar relevancia al sustantivo obviando la adjetivación²¹⁸⁶, evitar el vocabulario que “la gente no usa en la vida diaria”²¹⁸⁷, y, sobre todo, intentar ser ameno, entretener y no aburrir²¹⁸⁸.

Determinados escritores creen haber encontrado las claves para construir un libro de éxito; para uno de los personajes ideados por Carlos Marzal en *Los reinos de la casualidad* se trata de ingredientes: “1.Dos cucharadas de violencia física de brocha gorda [...] 2.Abundante carnalidad descarnada [...] 3.Un fraseo de sintaxis preparada al vapor [...] 4.Un argumento

²¹⁸⁰ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.37)

²¹⁸¹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.31)

²¹⁸² MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (pp.268-269)

²¹⁸³ CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara (p.102)

²¹⁸⁴ SADA, Daniel (2005), *Ritmo Delta*, Barcelona: Destino (pp.30-31)

²¹⁸⁵ *Ibíd.* (p.176)

²¹⁸⁶ *Ibíd.* (p.176)

²¹⁸⁷ *Ibíd.* (p.177)

²¹⁸⁸ *Ibíd.* (p.177)

que pueda resumirse en el trayecto de tres pisos en ascensor”²¹⁸⁹, mientras que “la Fórmula” calculada por un personaje de Felipe Benítez Reyes consiste en una combinación de “lenguaje directo, con estratégicas metáforas que les creen a los lectores la ilusión de estar devorando *gran literatura* gentilmente asimilable; sentimientos ruines con apariencia de sentimientos elevados, erotismo apastelado con contrapuntos de folleto implacable, papilla argumental un poco espesada para que el público piense que se halla en un laberinto emocional”²¹⁹⁰.

El *best seller* no llega al público de la mano de las reseñas críticas sino a través de los reclamos publicitarios, como cualquier otro producto de consumo; esto sucede porque “si el crítico tiene por costumbre pasar por alto las novelas de gran público, [...] el gran público corresponde no leyendo o no haciendo caso de lo que dice el crítico”²¹⁹¹, y así, el lector poco cultivado en busca de una “literatura de evasión”²¹⁹², que es el objetivo principal de las abundantes campañas de *marketing*, compra los libros aunque luego se encuentre con “mamotretos que no se pueden leer ni de chiripa”²¹⁹³.

El autor que piensa en la posibilidad de vender muchos ejemplares mientras está concibiendo la obra, “a lo mejor gracias a él esta historia emprende el vuelo y se convierte en un estruendoso bestseller”²¹⁹⁴, es vencido por la tensión que lo atenaza, y sólo logrará el número uno de la lista de ventas si deja de buscarlo, ya que “[l]a relajación habrá traído el éxito”²¹⁹⁵. De todas formas, al autor que vende mucho sus colegas lo criticarán por ser “pedantesco, poco conceptuoso y nada inteligente”, o se burlarán de él afirmando que “sus libros sólo se ven en manos de sus amigos o de sus enemigos. ¡Y que tiene muchos de ambos bandos!”²¹⁹⁶.

Sin embargo, aun admitiendo ser incapaz de comprender las razones del éxito de determinados libros (“Con frecuencia un público coincide con el gusto de un autor, pero no hay autor que sea capaz de inventarse el gusto de un público”), Ray Loriga cree que “[l]os autores de éxito no deben ser nunca despreciados, pues conocen algo que los escritores sin éxito ignoran”²¹⁹⁷. Lo cierto es que cada vez más se intenta si no justificar, al menos sí argumentar por qué no hay nada malo en crear una obra literaria pensando en el público que la pueda disfrutar, ya que “[a]hora es el público el que te señala el camino y ahí es donde has de poner todo tu esfuerzo. Nos hemos liberado de complejos, buscamos al lector para ver qué es lo que necesita”²¹⁹⁸.

Además, aunque el público piense que el autor de *best sellers* se mantiene en su estatus privilegiado de por vida, la verdad es que en ciertos casos puede llegar a caer en el olvido y

²¹⁸⁹ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.137)

²¹⁹⁰ BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), *Oficios estelares*, Barcelona: Destino (pp.257-258)

²¹⁹¹ GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360º*, Barcelona: Seix Barral (pp.247-248)

²¹⁹² GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.32)

²¹⁹³ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela

²¹⁹⁴ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.105)

²¹⁹⁵ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.355)

²¹⁹⁶ VALLVEY, Ángela (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (p.233)

²¹⁹⁷ LORIGA, Ray (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph (pp.118-119)

²¹⁹⁸ GUELLENZU, José María (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara (p.495)

regresar a la posición marginal que tenía cuando empezó a escribir, recordando con nostalgia cómo “durante una extraña suma de meses fui el secreto y aliviado autor de un bestseller”²¹⁹⁹.

2.4.3.4 Los premios literarios

-¿Hubieras preferido recibir el Nacional de Narrativa?

-Sí, claro. Pero es un premio que no tendré nunca.

-¿Por qué?

-Porque soy un autor de provincias. Porque vivo en el campo. Porque seguramente tampoco me lo merezco, aunque sí. Porque nadie me conoce.²²⁰⁰

Dada la dificultad que representa para un joven escritor la publicación de sus trabajos, resulta una buena forma de darse a conocer o de, al menos, mantener la ilusión por seguir intentándolo, la obtención de un premio literario. La relación de premios y concursos es tan grande, “hoy en día reparten los premios como en las rifas”²²⁰¹, que no extraña que los escritores se muestren tan confiados de “que alguno de ellos estaba reservado para mí”²²⁰². Sin embargo, ciertos autores marginales desconfían de los premios y de lo que pueden aportar a su carrera literaria, aunque los allegados intenten convencerlos de su importancia:

-¿Te darán algún premio?

-Yo no quiero premios, Camille. [...]

-Los premios consolidan una carrera literaria²²⁰³.

Sea como sea, todos los autores recuerdan con nostalgia y cariño el primer premio que obtuvieron y la cantidad a él adjudicada, tanto en moneda nacional (“trocientas mil pesetas de la época”²²⁰⁴) como foránea (“me acuerdo de mis primeros cien dólares ganados con la literatura, un concurso de cuentos de la ciudad de New York”²²⁰⁵), aunque algunos aseguren de los premios “que casi nunca son económicos” y que lo que impera en ellos es “el ansia de *demonstrar*, de presentar un examen impecable y entrar en la orla de los elegidos”²²⁰⁶.

En su novela satírica *España, aparta de mí esos premios*²²⁰⁷, Fernando Iwasaki enumera una serie de consejos para que cualquier aspirante a escritor logre sacar partido “al tumulto de premios desperdigados por toda la geografía española”²²⁰⁸: así, entre otras cuestiones, recomienda que el aspirante a un premio alimenticio no pretenda que su texto trascienda a la historia de la literatura ni impresionar al jurado, que firme “siempre con seudónimos femeninos” o que busque una temática campestre si el premio es convocado por una localidad urbana haciendo lo contrario si se trata de una localidad rural²²⁰⁹.

²¹⁹⁹ ENRIGUE, Álvaro (2005), “Superación personal”, en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.17)

²²⁰⁰ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.248)

²²⁰¹ CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento (p.16)

²²⁰² RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo (p.405)

²²⁰³ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.209)

²²⁰⁴ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), “Gaseosa en la cabeza” en *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (p.234)

²²⁰⁵ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.67)

²²⁰⁶ ORDÓÑEZ, Marcos (2010), *Turismo interior*, Barcelona: Lumen (p.257)

²²⁰⁷ IWASAKI, Fernando (2009), *España, aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma

²²⁰⁸ *Ibid.* (p.13)

²²⁰⁹ *Ibid.* (pp.155-157)

En los textos seleccionados se nos mencionan premios reales de cuentos como el Max Aub²²¹⁰ y el Miguel de Unamuno, o premios de novela como el Pío Baroja²²¹¹. Todos los premios reseñados mantienen una periodicidad anual, pudiendo premiar a un autor por una obra en concreto (Premio de la Crítica, Pulitzer²²¹²), por toda una trayectoria (Cervantes, Nobel, Príncipe de Asturias), o por la relevancia que tiene como personalidad pública dentro de la cultura de un país, como el Premio Konex argentino²²¹³. Hay premios de importancia y prestigio internacional contrastado, como el “Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos”²²¹⁴, y premios menores otorgados por cajas de ahorros²²¹⁵ o por pequeños ayuntamientos que ofrecen “[v]einticinco mil pesetas y la publicación de la obra”²²¹⁶, e incluso concursos literarios escolares, cuyo premio “consistía en una enciclopedia muy grande con miles de cuentos, fotos y dibujos”²²¹⁷; precisamente hay quien se queja de que los autores, a medida que van aumentando su prestigio y ganando premios de mayor renombre, “descartan de su solapa los galardones más modestos, [...] los primeros, los que le animaron a continuar”²²¹⁸.

Uno de los reproches fundamentales que se formula a los premios literarios, tanto a los editoriales como a los que recogemos ahora, es que adolecen de falta de transparencia: a las manipulaciones de los miembros del jurado y de los representantes de las instituciones que los convocan, se suman las filtraciones que todos ellos van haciendo y que provocan que muchas veces se sepa el nombre del ganador antes que se produzca el fallo; esto sucede incluso en el Premio de la Crítica, uno de los más importantes en lengua española y para muchos una antesala para el ingreso en la Academia (“LO CONSEGUISTE. IMAGINO SÓLO FALTA ACADEMIA”²²¹⁹), aunque aquí se ridiculice como Premio de la Crítica, en el cual, como en cualquier otro premio, se producen discusiones intensas por ver quién lo obtiene: “las discusiones de los Premios de la Crítica duran mucho, porque las cosas se las toman muy en serio. Este año [...] lo va a ganar La Pelos, que es como la llamábamos [...]. Y como La Pelos tiene muchos enemigos que se creen que escriben mejor que ella y que tienen amigos entre los miembros del Gremio de los Críticos, pues la discusión iba a ser muy reñida”²²²⁰. Se critica también que los jurados no deciden libremente porque “están dados de antemano y lo único que hacen es reírse de toda la gente que se presenta”²²²¹, provocando que el ingenuo candidato rivalice “con otros seiscientos originales y uno más que era el ganador de antemano (un argentino, como siempre)”²²²². Siendo también el Premio de la Crítica, pero en un contexto

²²¹⁰ MERINO, José María (2002), “Una aparición” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.122)

²²¹¹ RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (p.40)

²²¹² LAGO, Eduardo (2006), *Lláname Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.354-355)

²²¹³ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.112-113)

²²¹⁴ BOLAÑO, Roberto (2007), “Sevilla me mata” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.177)

²²¹⁵ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.23)

²²¹⁶ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.37)

²²¹⁷ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2001), *El pequeño Borges imagina la Biblia*, Barcelona: Sirpus (p.31)

²²¹⁸ MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.296)

²²¹⁹ MARZAL, Carlos (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets (p.75)

²²²⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.178)

²²²¹ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.81)

²²²² SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.35)

más reducido, un autor, a lo largo de su trayectoria literaria, puede obtener sólo “el Premio de la Crítica de la Comunidad Valenciana, aunque, eso sí, en nueve ocasiones²²²³”.

Por toda la red de conexiones que se crean entre los diferentes agentes que intervienen en el mundo literario, ciertos autores consideran que no basta con mandar manuscritos a concursos, sino que para ciertos premios hay que postularse como candidato, o lograr que te presenten otros (“¡No sabes la que se ha montado [...] con eso de que te han presentado al premio Príncipe de Asturias...!”²²²⁴), y hacer méritos para conseguir ganarlo, ya que está aceptado de antemano que “el premio es de quien lo trabaja, pero no por los méritos literarios del manuscrito”²²²⁵; en circunstancias coyunturales concretas, también puede ser merecedor de un premio un autor por “los asuntos que trataba y el modo de abordarlos” y no por criterios exclusivamente literarios²²²⁶.

Aunque en ocasiones el galardón sea “compartido con otros cinco prestigiosos autores nacionales”²²²⁷, en general el premiado se enfrenta en soledad a la tarea de dirigirse al público asistente, a la institución organizadora del evento y a los “señores miembros del jurado, para decirles cuánto me ha emocionado que su elección haya recaído en mi persona”²²²⁸. Pero los hay muy reacios a este tipo de eventos porque se sienten incómodos con la multitud, entre la “que yo me desplazaba tratando de mantener las distancias”²²²⁹ y siendo objeto de las miradas, por lo que en ocasiones excepcionales el premiado “no se presentó a la ceremonia de entrega” y el premio “lo recogió en nombre suyo el cómico Irwin Corey”²²³⁰.

Muchos aspirantes pertinaces confiesan participar en los concursos adaptando “sus trabajos al jurado o al Ayuntamiento” según las bases exigidas por la organización, sea un poema, convirtiendo “versos parnasianos en neoclásicos, poemas románticos en existencialistas, o poemas redondos en cubistas”²²³¹, o una obra narrativa, llegando a “escribir auténticos cuentos a la carta”, ya que “[s]i la población convocante contaba con un célebre monumento, un personaje ilustre o una leyenda centenaria, sin el menor escrúpulo la incorporaba a la narración”²²³²; practican también lo que Fernando Iwasaki llama relatos “homotextuales”, el mismo texto con leves modificaciones que lo acercan a las características propias de la localidad que convoca el premio, y por eso al aspirante no “le gusta que salgan del armario esos cuentos premiados” con la publicación de la obra, prefiriendo la recompensa económica para poder “comer caliente, llegar a fin de mes e incluso comprarse un ordenador nuevo”²²³³. Más flagrantes resultan los casos en que, en vez de adaptar la propia obra, deciden tomar prestada obra de otros autores y “copiar línea por línea las narraciones, cambiando los

²²²³ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (p.34)

²²²⁴ CEREZALES LAFORET, Cristina (2009), *Música blanca*, Barcelona: Destino (p.150)

²²²⁵ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (pp.217-218)

²²²⁶ PADURA, Leonardo (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona: Tusquets (p.77)

²²²⁷ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.112-113)

²²²⁸ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (p.11)

²²²⁹ AIRA, César (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo (pp.112-113)

²²³⁰ LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (pp.354-355)

²²³¹ MONTERERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (p.175)

²²³² GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.52)

²²³³ IWASAKI, Fernando (2009), *España, aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma (p.13)

nombres y las profesiones de los protagonistas²²³⁴.

Si se repite el nombre de los aspirantes premio tras premio, también es frecuente encontrar los mismos nombres al analizar la relación de miembros de los diferentes jurados, y ello se debe a que su participación se ve generosamente remunerada “con más de trescientos euros, seiscientos en algunos casos”²²³⁵; Iwasaki recoge en su novela el mismo relato “homotextual” premiado en convocatorias diferentes, en cuyos jurados aparece siempre el nombre de Hipólito G. Navarro, junto a autores de nuestra nómina como Javier Cercas, Enrique Vila-Matas o Andrés Neuman²²³⁶, Ángela Vallvey²²³⁷, Felipe Benítez Reyes o Félix Palma²²³⁸.

2.4.3.5 El Premio Nobel

En el año 1945, Gabriela Mistral recibió el Nobel de Literatura por su trabajo. [...] Mistral es la única mujer latinoamericana que lo ha recibido a la fecha. Seis años después, en Chile, le dieron el premio nacional de Literatura²²³⁹

Pese a que se trata de unos galardones otorgados por una institución local, la Academia Sueca, el Premio Nobel es considerado universalmente como el reconocimiento más importante en múltiples disciplinas del conocimiento. En lo que respecta al premio Nobel de Literatura, el jurado tiene la voluntad de ir variando las nacionalidades y las lenguas utilizadas por los autores premiados, valorando su trayectoria general sin tener en cuenta distinciones genéricas premiando indistintamente narradores, poetas y dramaturgos, aunque suelen reconocer “[m]ás poetas que novelistas”²²⁴⁰.

No existen candidaturas oficiales, sino que cualquier autor vivo que practica cualquier género literario en cualquier idioma es premiable (por lo que se suele afirmar que “el Nobel se lo dan al premiado y al traductor y al editor”²²⁴¹ que ayudan a darlo a conocer en otros países), pero cada año se habla de autores más probablemente galardonables; los rumores sobre los posibles candidatos pueden tener una base sólida cuando trasciende que “un miembro de la academia sueca [...] se había puesto en contacto con su editora para sondearla acerca de la actitud del escritor caso de resultar premiado”²²⁴², pero en general hay eternos aspirantes porque han logrado previamente otros premios relevantes: “premio Príncipe de Asturias de las Letras, premio Cervantes de Literatura, y muy firme candidato al Premio Nobel”²²⁴³.

Como destacan una trayectoria coherente confirmada a lo largo de los años, puesto que, salvo excepciones (“Kipling a los 42 y Camus 44”), “el Nobel cosa es de viejos”²²⁴⁴, cualquier

²²³⁴ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.23)

²²³⁵ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (pp.171-172)

²²³⁶ IWASAKI, Fernando (2009), *España, aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma (p.33)

²²³⁷ *Ibid.* (p.73)

²²³⁸ *Ibid.* (p.154)

²²³⁹ APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus (p.124)

²²⁴⁰ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (pp.372-373)

²²⁴¹ *Ibid.* (pp.372-373)

²²⁴² BOLAÑO, Roberto (2004), Barcelona: Anagrama (p.141)

²²⁴³ VILAS, Manuel (2008), *España*, Barcelona: DVD (p.173)

²²⁴⁴ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (pp.372-373)

escritor espera que en algún momento “[m]e habrán llamado de la Academia Sueca con la nueva [...]. Me pasará a los sesenta, recibiré el Nobel de literatura: en el salón azul el banquete, en la sala dorada el baile”²²⁴⁵. También imagina ese momento el narrador de *La luz es más antigua que el amor*, de Ricardo Menéndez Salmón, quien tras estrechar la mano del rey de Suecia y escuchar los aplausos²²⁴⁶, piensa en la grandeza de los nombres que han obtenido el galardón (“Mann, Camus, Faulkner”), pero también en “quienes no recibieron el emblema: Kafka, Joyce, Borges”²²⁴⁷.

Ese momento de gloria supone también la elaboración de un discurso que será escuchado por millones de personas; algún autor pretende aprovechar dicho momento para saldar sus cuentas pendientes y mostrar su amargura por haber tenido que plegarse a las exigencias y a los gustos de los grupos de poder, pero en el último instante prefiere seguir el guión que todos esperan “y comenzó a dar las gracias a unos y a otros y a ser tan bendita y políticamente correcto que alcanzó la ovación más grande que había recibido nunca”²²⁴⁸. Antes del discurso del premiado, un miembro de la Academia explica las razones por las que se lo conceden: “Llega aquí manchado por la batalla de la vida, pero nos trae también el polvo de las estrellas. Y, por eso, merece que su nombre quede unido al de Alfred Nobel: un compatriota nuestro, un hombre de conciencia que luchó en la batalla de las contradicciones humanas y nos legó un testamento idealista. Doctor Gustav Mayer, reciba de manos de nuestro monarca el premio que la Academia Sueca le concede y le ofrece con la más sincera felicitación”²²⁴⁹.

Dado que “rechazarlo pudiera considerarse una pose de mal gusto y exagerada”, algunos autores deciden aceptar el premio y “los treinta y seis mil dólares tan bienvenidos”, pero renuncian “a viajar hasta Estocolmo para asistir a una ceremonia tan insulsa y gastada como la de recibir el Premio Nobel”²²⁵⁰. Por el contrario, para otros escritores resulta imposible acudir a la entrega del premio debido a su propio carácter retraído, como le sucedió a Elfriede Jelinek, quien justificó su ausencia escribiendo “que <<el peor lugar para un artista es la fama y que la marginación es el lugar del escritor>>”²²⁵¹, lo cual es definido más prosaicamente en otro lugar: “Follarse a un gato debe ser como algún día recoger el Premio Nobel de Literatura”²²⁵².

En cuanto a la literatura en lengua española, Guerra Garrido resalta “el desprecio de los españoles hacia sus premios Nobel”, centrando sus críticas en el desprecio hacia Echegaray, afirmando que “[e]n cualquier país europeo un Echegaray [...] sería una gloria nacional. Aquí al contrario, le nombras y de inmediato te dan de baja en el club de los intelectuales exquisitos”²²⁵³. También recuerda Vila-Matas las circunstancias de la concesión de este premio a Juan Ramón Jiménez, cuya mujer se hallaba gravemente enferma cuando se tomó la

²²⁴⁵ *Ibid.* (p.434)

²²⁴⁶ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2010), *La luz es más antigua que el amor*, Barcelona: Seix Barral (p.165)

²²⁴⁷ *Ibid.* (p.169)

²²⁴⁸ APARICIO, Juan Pedro (2006), “La ovación más grande” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.73)

²²⁴⁹ WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de visperas*, Barcelona: Edhasa (pp.1127-1134)

²²⁵⁰ PADURA, Leonardo (2006), *Adiós, Hemingway*, Barcelona: Tusquets (p.96)

²²⁵¹ VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.339)

²²⁵² MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.30)

²²⁵³ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.121)

decisión: “Zenobia regresa de Boston para morir al lado de Juan Ramón. [...] Su llegada a San Juan, sin que ella lo sepa, coincide con la de unos periodistas suecos que ya saben que el Premio Nobel de ese año va a ser otorgado al poeta español. El corresponsal de un periódico sueco en Nueva York pide a Estocolmo que adelante la concesión del premio para dárselo a conocer a Zenobia antes de morir”²²⁵⁴.

2.4.3.6 Los homenajes

Heme aquí en las costas de la patria, en la ciudad de Barranquilla, en el mes de abril; la multitud se agolpa a las puertas del hotel para darme la bienvenida. Las autoridades han tenido que llamar a la policía, que custodia día y noche el edificio, para evitar a los fanáticos que pretenden trepar por los balcones. [...] Al día siguiente los voceadores de los diarios gritaban la noticia: “¡Vargas Vila en Colombia!”, “¡Vargas Vila en Colombia!”²²⁵⁵

Además de los premios, existen otras formas de demostrar a un autor que ha alcanzado cierto reconocimiento por sus méritos literarios. Cuando está vivo puede convocarse un homenaje por el aniversario de la aparición de una obra relevante en su trayectoria, o simplemente por “la publicación de su vigésimosegunda novela”, o “con motivo de sus sesenta años”; si no están organizados por alguna institución pública, detrás de estos homenajes suele adivinarse “una astuta maniobra de su agente”²²⁵⁶ buscando darle un nuevo impulso a su representado.

También existe el homenaje como acto paralelo a una edición de la Feria del Libro, al que el autor puede abstenerse de acudir, algo predecible en ciertos escritores discretos y esquivos: “El año pasado lo invitaron dos veces y a última hora decidió no asistir. El año antepasado lo invitaron cuatro veces y a última hora decidió no asistir. Hace tres años lo invitaron ya no recuerdo cuántas veces y a última hora decidió no asistir”²²⁵⁷.

Si no hay homenaje proveniente del mundo literario, a partir de los cincuenta a un escritor le resulta probable “recibir un premio del ayuntamiento de su localidad, o de la diputación de su provincia”, por lo que puede ir preparando con tiempo al menos “parte del discurso de agradecimiento”²²⁵⁸. También supone una suerte de homenaje la semblanza laudatoria que se publica en un periódico con motivo de la concesión de un premio a un escritor; el encargado de redactarla ha de destacar sus virtudes literarias aunque no las comparta, y “juntar palabras de elogio, labrar frases sobre los méritos del novelista”²²⁵⁹.

Aunque no pueda disfrutar de ellos personalmente, existen multitud de homenajes póstumos que ensalzan la figura de un escritor importante, y a ellos suelen acudir los herederos del autor; para los demás escritores y agentes del mundo literario, es una ocasión

²²⁵⁴ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama (p.120)

²²⁵⁵ TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral (p.190)

²²⁵⁶ REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro (pp.160-161)

²²⁵⁷ BOLAÑO, Roberto (2007), “Muerte de Ulises” en *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama (p.161)

²²⁵⁸ MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets (p.119)

²²⁵⁹ SOLANO, Francisco (2007), “Fabulario, o bien, Prosa nuclear” en *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera (pp.53-54)

muy buena para dejarse ver y mostrar su afecto por algún compañero, e incluso los que no van intentan aparentar que sí han acudido: “muchos aseguraron haber participado en el homenaje póstumo a Juárez”²²⁶⁰. Resulta muy habitual instalar una placa conmemorativa allí donde una figura prestigiosa de la literatura ha nacido, ha vivido o ha creado parte de su obra; al acto, dependiendo de la relevancia del autor, acude más o menos gente: “se reduce a cinco personas y un micrófono [...]. Solar, el joven profesor, una becaria muy abrigada, un fotógrafo del periódico local y el adjunto a la concejalía de cultura del Ayuntamiento”²²⁶¹. Sucede lo mismo cuando se trata de bautizar una calle, avenida o plaza con el nombre de algún escritor; aparentemente alguien le predijo a Franz Kafka que “vendrá un día en el que pondrán su nombre a una calle de su ciudad, en Praga, o tal vez le erijan una estatua”²²⁶², provocando dicha idea una angustia mayor en el escritor, que aumentó los deseos de destruir su obra creada.

Algún “escritor inmensamente rico y famoso”, deseoso de saber si su éxito comercial va a convertirse en consagración duradera, “decidió hacerse pasar por muerto. ¿Para qué? Para ver qué se decía de él. Todo lo demás ya lo tenía”²²⁶³.

De todos modos, este éxito póstumo no parece figurar entre las prioridades de muchos escritores:

-¡La gloria! –repetí arrebatado [...]-. Pero a veces llega después de muerto.
-¡No, no, eso no me interesa! Quiero la gloria ahora, la gloria, la admiración, el reconocimiento, esa mierda es lo que mi alma desea, ese veneno, Esteban...²²⁶⁴

Cuando se pretende que el homenaje se convierta en la recuperación de una figura olvidada, puede plantearse como un trabajo a largo plazo de reedición de sus obras: de ello se puede encargar la hipotética “comisión de homenaje” creada dentro de la Sociedad Argentina de Autores y Escritores, “que [...] rescató los originales del maestro y ha comenzado a publicar sus ediciones críticas”²²⁶⁵.

2.4.3.7 El fracaso

Me ha pasado algo muy divertido mientras venía de camino hacia esta antología. [...] No había nadie por las calles. Como en el episodio inaugural de *The Twilight Zone*. Semejante circunstancia [...] me lleva a inferir que, quizás, soy, como Charlton Heston, el Último Hombre Vivo. Y, puestos a ver la botella medio llena y encontrarle el lado luminoso al asunto, también soy el Único Escritor Vivo de Mi Generación. Hoy por hoy, un Superventas. Aunque siga sin vender un puto libro. [...] He estado de suerte: a los 40 ya no podía aspirar a la etiqueta de Joven Promesa y el sambenito de Gandulazo es lo único que parecía ir cobrando forma en

²²⁶⁰ MONTESERÍN, Pepe (2007), *La lavandera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.155)

²²⁶¹ MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.122-123)

²²⁶² RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante (p.94)

²²⁶³ BIZZIO, Sergio (2010), *El escritor comido*, Buenos Aires: Mansalva (p.7)

²²⁶⁴ IBÁÑEZ, Andrés (2009), *Memorias de un hombre de madera*, Palencia: Menoscuarto (p.106)

²²⁶⁵ FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica (pp.12-13)

el horizonte²²⁶⁶.

Analizaremos ahora cómo ven los autores estudiados el concepto de 'fracaso', entendido como reverso del éxito que hemos analizado antes: venta masiva de ejemplares y/o reconocimiento socio-cultural; no incluimos aquí, por tanto, el rechazo editorial, pues ya ha sido tratado en el apartado de la mediación.

El mayor miedo de un autor que publica su obra por vez primera y que aspira a “ser un escritor importante” es constatar al poco tiempo que “su primer libro, que salió cuando él ya tenía más de treinta años, fue un fracaso. Nadie lo compró”²²⁶⁷, convirtiéndose por tanto en un escritor “de nulo éxito, cuyos libros envejecían en los anaqueles más mohosos de las librerías o se saldaban o eran olvidados en los almacenes de las editoriales antes de ser guillotizados”²²⁶⁸. Lejos de afectar sólo al autor, un fracaso comercial y de crítica incide también en la salud de la editorial que lo ha publicado, no sólo económicamente, pues “nunca recuperó el modesto anticipo que habían firmado en el contrato”²²⁶⁹, sino también en lo que concierne a su prestigio. La relación con los editores, por tanto, se vuelve tensa cuando la obra no funciona bien en el mercado, y desde la empresa pueden llegar a calificar al escritor como “su *worstseller*”²²⁷⁰; por todo ello dejan de apoyar a su cliente, lo cual deriva en una situación penosa para él en la que “[n]ingún editor quería mis libros, ningún crítico mi obra, no tenía yo ni un triste lector, ni un académico, ni el más perdido, se interesaba en, ya no digo estudiarme, siquiera en nombrarme”²²⁷¹.

Pese los aspectos negativos que conlleva indirectamente el fracaso, como la falta de éxito económico y de reconocimiento social, hay quien dice que es más profundo en el escritor el “miedo a ser malos”, “a habitar, para siempre jamás, en el infierno de los malos escritores”²²⁷². También existe, lógicamente, el miedo a terminar “en plena indigencia” sin haber logrado el reconocimiento deseado, citándose ejemplos de escritores “cuya obra ha sido póstuma: Pessoa, Kafka, Emily Dickinson”²²⁷³; por el contrario, determinados autores han gozado de la fama en vida para ser automáticamente olvidados a su muerte: “Ni un libro de Cavani se vendía. Ni una foto de él en la Feria del Libro. Nada de nada, con todo el éxito que había tenido antes”²²⁷⁴.

Ernesto Calabuig, escritor y crítico, crea un acertado símil entre el éxito literario y el mundo de los aviones:

A sus cuarenta y uno era evidente que, como escritor, no había despegado, o

²²⁶⁶ COSTA, Jordi (2007), “500 % Costa” en FERRÉ et ORTEGA (ed.) *Mutantes (Narrativa española de última generación)*, Córdoba: Berenice (p.127)

²²⁶⁷ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (p.182)

²²⁶⁸ BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (p.18)

²²⁶⁹ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (p.330)

²²⁷⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado (p.68)

²²⁷¹ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.25)

²²⁷² BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama (pp.902-903)

²²⁷³ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.329)

²²⁷⁴ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (pp.233-234)

que, si acaso había despegado, no eran desde luego muchos los que habían interrumpido el sorbo del café de la mañana [...] para contemplar desde las cristaleras del aeropuerto el elevarse de su avión [...]. Eran [...] tantos los aviones, tan escasas las oportunidades, tan arbitrarias las concesiones de pista. Tan cerrada esta niebla que no permitía hacerse notar y volver visibles los destellos de sus luces anticolidión²²⁷⁵.

Los que sí gozan del éxito, con falsa modestia, intentan hacernos creer que resulta muy duro soportarlo, y que “la condición ideal de un escritor es el fracaso”, pero acaban reconociendo que “[n]o hay nada mejor que el éxito”²²⁷⁶. En realidad, nociones como éxito o fracaso “nunca han de existir con anterioridad a la propia apuesta del creador”²²⁷⁷ pues perturban su obra, y deben tener en cuenta además un factor decisivo a la hora de determinar qué obras triunfan y qué obras pasan directamente al olvido, la suerte²²⁷⁸; aun así, algunos autores buscan culpables donde sea, incluso en su propia familia: “el fracaso siempre tiene un origen primero, nada incierto, en nuestros propios padres”²²⁷⁹.

Aunque para algunos el fracaso consiste en no poder seguir publicando ni vivir de la literatura, para otros que sí publican, la desesperación proviene de verse obligado, por culpa de un contrato vitalicio, a escribir literatura de quiosco (“Escribo basura, señor Zarco. [...] Yo preferiría escribir otro tipo de novelas”²²⁸⁰), cuando en realidad desearían “ganar el Premio Nadal, ir a conferencias, escribir novelas serias que debatiesen los sesudos críticos, asistir a simposios y comerme todo el jamón y tirarme a todas mis lectoras”²²⁸¹.

El miedo al fracaso está presente no sólo en el escritor que intenta abrirse hueco en este mundo, sino también, y especialmente arraigado, en el que ya ha alcanzado cierto prestigio y corre el riesgo de perderlo, confesando que “escribe con la angustia de verse deshonrado por una obra fallida. El fracaso de una obra supone una gran vergüenza personal, porque uno no ha podido demostrar ni su inteligencia ni su talento”²²⁸², por lo que se convierte en “imprescindible y urgente para mí terminar una buena novela. Vital para mi buen nombre y para mi confianza en mí mismo, tan debilitada últimamente”²²⁸³. Sin embargo, quien ha gozado del éxito y luego lo ha perdido es capaz de extraer conclusiones renegando del sistema que había encumbrado su obra por seguir los dictados de la “moda, algo que se lleva o no, que se introduce en grupos amparados por otros grupos: de prensa, de crítica, de televisión, o de lo que, en general, se llama lo mediático”²²⁸⁴.

La sensación de ser alguien importante en el terreno de la literatura puede alterarse si uno viaja a otros países cuyos sistemas literarios lo mantienen en una posición marginal: “No

²²⁷⁵ CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto (pp.9-10)

²²⁷⁶ CERCAS, Javier (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets (p.236)

²²⁷⁷ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.335)

²²⁷⁸ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (p.156)

²²⁷⁹ MEDRANO, Diego (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus (pp.14-15)

²²⁸⁰ SANZ, Marta (2010), *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama (p.59)

²²⁸¹ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (p.85)

²²⁸² VILA-MATAS, Enrique (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama (p.124)

²²⁸³ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (p.9)

²²⁸⁴ GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta (pp.105-106)

tengo ya costumbre de ser tratado sin el menor rastro de la consideración que suele depararme mi nombre. No estoy acostumbrado a estar con personas del mundo literario para las que soy un desconocido. Lección difícil de humildad”²²⁸⁵. De todas formas, pese a la constante presencia del fracaso, existen todavía autores optimistas que, en lugar de deprimirse por el hecho de ser incapaces siquiera de ganar “ni cuando mi tío el concejal estaba en el jurado de aquel premio de mierda”, siguen creando “[p]orque me lo paso de puta madre escribiendo. [...] Yo no estoy frustrado. Si dejara de escribir lo estaría”²²⁸⁶.



²²⁸⁵ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral (pp.40-41)

²²⁸⁶ OLMOS, Alberto (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.160-161)



3 LA NARRACIÓN METAFICCIONAL

Como ha quedado explicado en la introducción, reservamos este apartado para intentar comprobar si los mecanismos metaficcionales siguen estando vigentes en este período, escogiendo entre las obras antologadas ejemplos clarificadores. Y dado que en algunos recursos el término todavía no está definitivamente fijado, intentaremos dar para cada caso, si resulta oportuno, una explicación de nuestra elección, si bien es evidente que seguimos las teorías de Ródenas de Moya y de Antonio Gil al reconocer como textos metaficcionales únicamente aquellos en los que se dé una dislocación de planos ficcionales, o aquellos en los que se rompa el pacto de ficcionalidad mediante la revelación del artificio, distinguiendo dos grandes grupos, la metaficción discursiva y la metaficción diegética.

3.1 LA METAFICCIÓN DISCURSIVA

3.1.1 La narración autorreflexiva (autorreferencia a la creación de la obra)

Ahí están los pelados, a ratos riendo, a ratos planeando, a ratos empujándose, este pogo, que nadie puede parar ni matándolos. Mis Skinheads por la Paz. Nunca preocupados, pero lo van a estar. Van a tener sus razones.

A esto se le llama intervención del narrador en el texto.

No preguntéis.

Pero de momento estamos en el Provi, que es Casa, que es un punto azul de la Fuga de Colditz.²²⁸⁷

A través del pacto ficcional, el lector se ha comprometido a aceptar varios tipos de voz narrativa, incluyéndose entre otras la del narrador personal que cuenta la historia en primera persona desde su propia perspectiva; dando un paso más allá, el autor rompe el pacto adjudicándole a esa primera persona no sólo el papel enunciador de la historia, sino también el de escritor de la misma que narra en el mismo momento de escribirla. No estaríamos hablando aquí de las narraciones epistolares, o de las que simulan una confesión diarística o memorialística, o de las que se dirigen a un lector concreto representado en la segunda persona gramatical, sino de aquellas narraciones autorreflexivas que reconocen formar parte de un artificio, de una ficción.

Esta revelación de la artificiosidad del texto, que algunos consideran que obedece a “la vanidad del autor, la necesidad de marcar su territorio textual con ciertas huellas no exclusivamente estilísticas”²²⁸⁸, presenta diversas manifestaciones, desde la descripción del momento o de las intenciones que rodean al acto creativo mismo (diferente del apartado del proceso de creación analizado *supra*, donde se nos presentaba a un escritor que creaba *un*

²²⁸⁷ AMAT, Kiko (2009), *Rompepistas*, Barcelona: Anagrama (p.125)

²²⁸⁸ SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Madrid: Mondadori (p.83)

texto literario, no *este* texto literario), la reflexión sobre el propio proceso creativo (lingüístico, estilístico, estructural,...) o la invocación a un hipotético lector abstracto consumidor de literatura de ficción.

Al comienzo, al final o durante el desarrollo del libro, el narrador determina el relato “que el lector tiene entre sus manos”²²⁸⁹, revelándose autor del texto que leemos (“pero ahora no hablo del autor, de mí”²²⁹⁰), y desvelándonos al mismo tiempo su inefable doble condición de autor²²⁹¹ y de “propio y desgraciado personaje”²²⁹², que ejerce la tarea de reflexionar sobre los demás personajes, dado que los ha conocido y ha interactuado con ellos²²⁹³. En muchos casos, se trata de un personaje que interviene en la historia y va encontrando momentos sueltos para ir contándonos lo que le acaba de suceder: “Luego corrí a mi habitación, deseoso de poner por escrito mi encuentro en Tel Aviv con la señorita Jessica”²²⁹⁴, aun cuando “[I]a impresión de peligro todavía permanece”²²⁹⁵, para a continuación seguir viviendo los acontecimientos: “Abandono las primeras líneas de esta novela cuyo rumbo desconozco, y me abrigo y salgo a caminar por las calles adoquinadas del boscoso y tranquilo barrio de Djursholm”²²⁹⁶.

Aun “cuando la palabra <<novela>> no debería aparecer nunca en una novela, a no ser que alguno de los protagonistas esté leyendo una”²²⁹⁷, el narrador autoconsciente, a modo de presentación de lo narrado, o desde el mismo prólogo²²⁹⁸, analiza el género en que se puede inscribir su creación, en ocasiones afirmando sin ambages ser el “que escribe esta novela”²²⁹⁹, incluso sabiendo que se trata de “una mala novela”²³⁰⁰, pero que él ha decidido llamarla así porque “fue idea mía asignarles a mis papeles escritos la denominación de novela”²³⁰¹, aunque otras veces pretenda negar su carácter ficcional afirmando que “esto no es, por fortuna, una novela”²³⁰² sino algo “que me niego a llamar novela porque no hay nada ficticio en sus páginas”²³⁰³.

También nos informa del “pretexto de este viaje y de estas páginas”²³⁰⁴, aun cuando sus motivaciones se resuman en un desapasionado “mi aburrimiento”²³⁰⁵, en un incontestable “porque me dio la gana”²³⁰⁶, en un enigmático “[...] porque quería romper la nervedura de los

²²⁸⁹ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.442)

²²⁹⁰ TORRES, Maruja (2009), *Esperadme en el cielo*, Barcelona: Destino (p.180)

²²⁹¹ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.571)

²²⁹² MORA, Vicente Luis (2006), “Así se cuenta un cuento” en *Subterráneos*, Barcelona: DVD (pp.129-130)

²²⁹³ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (p.512)

²²⁹⁴ GAMBOA, Santiago (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (p.370)

²²⁹⁵ MERINO, José María (2002), “Segundo sobrante” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.12)

²²⁹⁶ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.11)

²²⁹⁷ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (pp.15-16)

²²⁹⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.12)

²²⁹⁹ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.13)

²³⁰⁰ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (pp.15-16)

²³⁰¹ ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets (pp.411-412)

²³⁰² ZAMBRA, Alejandro (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama (pp.51-52)

²³⁰³ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.30)

²³⁰⁴ SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2006), *La calavera de Robinson*, Irún: Alberdania (p.11)

²³⁰⁵ VALDÉS, Zoé (2007), *La cazadora de astros*, Barcelona: Plaza & Janés (p.63)

²³⁰⁶ MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca (pp.249-250)

planetas, quería sumergirme en la catarsis política de todos los órdenes de la Tierra²³⁰⁷, o en una benevolente concesión a los deseos de un amigo editor, que “[m]e pedía que escribiera este libro²³⁰⁸. Dichas explicaciones suelen producirse al final del libro, cuando el narrador que ha permanecido anónimo nos desvela su participación en la trama²³⁰⁹ y aprovecha la ocasión “para despedirme de ustedes, dado que ya se presiente el final de esta historia, como esos actores que empiezan a agitar la mano antes de abandonar el escenario²³¹⁰”.

La enunciación del narrador puede suponer una reflexión sobre el proceso creativo, desde su propia presentación, con la que quiere “aprovechar la oportunidad para darles la bienvenida a esta historia que acaba de empezar²³¹¹, al planteamiento inicial del texto, que “debe versar sobre los siguientes asuntos²³¹², o a su misma estructura cuyas partes aparecen divididas según el número de páginas que ocupan: “[l]a primera parte de la obra se extiende durante setenta y cinco páginas²³¹³; el narrador se va asombrando de la evolución del mismo, sin tener muy claro cómo va a proseguir tras acabar un párrafo²³¹⁴ o “este primer capítulo²³¹⁵, y aunque afirma que “no me gusta lo que he escrito²³¹⁶ y conserva la sensación “de que no estoy expresando lo que siento²³¹⁷, sigue descuidando el estilo porque “[a]l fin y al cabo esto es un borrador²³¹⁸; en otros momentos sí se preocupa por el estilo o por la sobreabundancia de conjunciones, preposiciones o signos ortográficos: “(Abuso del <<que>>, [...] los dos puntos y el punto y coma. [...] Releo esto. Me duele la cabeza (abuso del pero), pero por primera vez en muchos días logro recuperar una alegría pasajera²³¹⁹, o analizando su manera de construir los “diálogos sin entrecomillar, entrelazados con la acción, como a ti te gustaba²³²⁰”.

En un claro ejemplo de *work in progress*, el narrador nos anuncia que “el libro sigue hasta que ella vuelva” porque “cuando ella regrese la novela se acaba²³²¹, y en otras ocasiones, dado que “esta es una novela de suspense”, el narrador va posponiendo detalles argumentales explicando que “no viene a cuento ahora, lo dejo para el final²³²², y verbalizando el personaje o el decorado sobre el que va a apuntar el foco narrativo cuando “[s]e trata de una escena que [...] puede durar varios exasperantes minutos, y que veo innecesario detallar²³²³”.

No sólo reflexiona sobre el proceso de narración en sí mismo, sino que también nos

²³⁰⁷ VILAS, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara (p.255)

²³⁰⁸ RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori (p.149)

²³⁰⁹ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta (pp.660-661)

²³¹⁰ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (pp.620-621)

²³¹¹ *Ibid.* (p.15)

²³¹² ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.98-99)

²³¹³ FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica (pp.66-67)

²³¹⁴ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.300)

²³¹⁵ GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Àurea Editores (p.36)

²³¹⁶ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.29)

²³¹⁷ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.13)

²³¹⁸ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (pp.303-304)

²³¹⁹ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (pp.44-45)

²³²⁰ LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (p.79)

²³²¹ ZAMBRA, Alejandro (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama (pp.38-39)

²³²² CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad veracruzana (p.35)

²³²³ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (p.15)

muestra las condiciones de la creación, en ocasiones feliz (“me lo estoy pasando pipa”²³²⁴, “con mi anís y mi cigarro frente a la computadora, y estoy escribiendo con más soltura que nunca”²³²⁵), o más resignado (“insomne, solo, a escribir estas palabras”²³²⁶), condiciones que pueden ser influidas por los propios acontecimientos narrados: “Amelia se había marchado y [...] se me hizo presente entonces que mi mano, la que sostiene la pluma, había perdido la seguridad de su trazo y se ondulaba nerviosa”²³²⁷, por las personas que conviven con el autor, “mientras Claudia y la niña dormían [...] empecé a escribir esta historia”²³²⁸, alguna de las cuales “intuye lo que escribo”²³²⁹, o bien por quien lo visita ocasionalmente: “+. Este signo no lo he escrito yo, sino Adrián. [...] Hoy lo he cogido en brazos y le he enseñado el ordenador, que es cuando ha tocado la tecla del signo de más. Que quede constancia que esta novela la he escrito a cuatro manos con él”²³³⁰.

En realidad, dado que “[a]l público le encanta destripar el juguete para ver cómo funciona”²³³¹, y le interesa más “cómo se escriben las historias que las historias mismas”²³³², el autor acaba “desnudando la tramoya, destapando los bastidores, enseñando la ropa interior, colocando los naipes boca arriba y revelando siempre al lector la letra oculta”²³³³ en este tipo de narraciones autorreflexivas.

Sin embargo, esa doble condición de ser ficcional y autor real puede llevar a abismos narrativos de difícil digestión por parte del lector; hablamos en este caso de la hipertrofia de la autorreflexión, y la vemos claramente representada en un fragmento de Raúl Guerra Garrido, que, como nos recuerda Jean-Claude Villegas, retoma un “conocido fragmento de Salvador Elizondo (1972), que figura también como epígrafe de apertura en *La tía Julia y el escribidor*²³³⁴”, y que gira sobre sí mismo sin posibilidad de salida:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo²³³⁵.

Paradójicamente, aunque la autoconciencia sea producto de una identificación total entre autor y narrador de la obra, y para evitar llegar al abismo autorreflexivo representado en el caso anterior, podemos encontrar ejemplos de narración en tercera persona que, sin embargo, presenta a un personaje que es el auténtico creador de la obra que leemos, tanto desde el

²³²⁴ PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper (p.103)

²³²⁵ ENRIGUE, Álvaro (2005), “La pluma de Dumbo” en *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama (p.14)

²³²⁶ NEUMAN, Andrés (2006), “El editor no duerme” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.141)

²³²⁷ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (p.170)

²³²⁸ GARRIGA VELA, José Antonio (2008), *Pacífico*, Barcelona: Anagrama (p.167)

²³²⁹ CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: Acentilado (p.172)

²³³⁰ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (p.251)

²³³¹ SOMOZA, José Carlos (2000), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.221)

²³³² D’ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.672)

²³³³ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.48)

²³³⁴ Villegas, Jean-Claude, “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (p.261)

²³³⁵ GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (p.252)

planteamiento inicial: “<<¿Y si la novela fuera la reconstrucción de lugares en los que algo le había pasado o pudiera pasarme?>>”, pensó²³³⁶, a la introducción: “[...] y se siente más tranquila cuando puede sentarse un rato ante el ordenador para escribir parte de esta narración introductoria²³³⁷”, a los comentarios sobre aspectos estilísticos: “[...] Pensó que tantos <<que>> en una misma frase eran muchos <<que>>, pero por lo que le pagaban podían irse al infierno todos los relativos²³³⁸”, al desarrollo de la trama: “Desayunado y limpio, llama a la editorial: irá a verlos en el capítulo siguiente y lo despedirán, pero él todavía no lo sabe²³³⁹”, o al desenlace: “Ese final no era el que Carlos había planeado. [...] El lápiz lo había guiado, casi en un estado febril, a convertir al tipo en asesino; eso desbarataba por completo la cuidada construcción de la intriga²³⁴⁰”.

Hallamos incluso ciertas invocaciones en segunda persona que, lejos de dirigirse al lector del libro, suponen una dislocación de la figura narrante que se interpela a sí mismo: “Eres conducido por esta mujer, [...] ahora, en este instante en que escribes [...]. Concéntrate [...]. Escribe las palabras que adeudas a estos dioses tan pobres²³⁴¹”, o bien una confesión autorial camuflada en forma de diálogo: “[...] Usted, [...] en lugar de reflexionar sobre lo que le ocurre de un modo tradicional, escribe una historia. En su cabeza, pero la escribe. [...] ¡Tiene que escribir esa novela, amigo mío!”²³⁴².

3.1.1.1 Los comentarios de un segundo autor (epanortosis)

Quiero insistir en que tras esta suerte de trampas y artificios muy bien puede haber algún oscuro propósito. [...] Es por ello que, desde el primer momento, juzgué oportuno acompañar este sospechoso texto con mis comentarios, imprescindibles para conferirle a la historia una *realidad humana* [...] sin la que no podría entenderse en su justa medida²³⁴³.

Emilie Delafosse²³⁴⁴, en su artículo recogido en *Metanarrativas hispánicas*, hace referencia a la “epanortosis” de Florence Godeau²³⁴⁵, que se asemeja a lo que nosotros hemos denominado más llanamente “comentarios de un segundo autor”. Este recurso revela también la artificiosidad del texto, y entronca con el cuestionamiento de la figura autorial que hemos destacado anteriormente como uno de los rasgos de la narrativa posmoderna; así aparece, en

²³³⁶ KOHAN, Silvia Adela (2003), *Ava lo dijo después. La novela y el proceso de su escritura paso a paso*, Barcelona: Graefin Ediciones (p.83)

²³³⁷ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.22)

²³³⁸ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.11)

²³³⁹ RAMOS GARCÍA, Pedro A. (2006), *Masculino singular*, Madrid: Edaf (p.31)

²³⁴⁰ LABBÉ, Carlos (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica (pp.11-12)

²³⁴¹ LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa (pp.227-228)

²³⁴² SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.145)

²³⁴³ JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005) “Proust Fiction” en *Proust Fiction*, Barcelona: Poliedro (p.136)

²³⁴⁴ “Relacionada por esencia a la metatextualidad intratextual, la epanortosis participa de una distanciaci3n de la narraci3n, de la cual uno de los modos privilegiados no es otra cosa que la perturbaci3n de la funci3n de control tradicionalmente atribuida al narrador de un relato. En efecto, 3sta se ve subvertida por el juego constante de las autocorrecciones”: Delafosse, Emilie, “La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, dos novelas de Eduardo Bertl: Modalidades y alcance”, en 3lvarez, Marta, Antonio J. Gonz3lez Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hisp3nicas*, Zurich: Lit, cop. (p.99) [la traducci3n es suya]

²³⁴⁵ Godeau, Florence (2000), “M3tatextualit3 et crise de la repr3sentation : la figure d l'3panorthose dans 'Der Bau' ('Le terrier') de Franz Kafka et *L'Innommable* de Samuel Beckett”, en *Narratologie 3, La m3tatextualit3* (pp137-148)

ocasiones, la figura de un segundo autor que valora o matiza las afirmaciones presentadas como veraces por el autor primero. Esta segunda voz suele aparecer claramente diferenciada de la del primero, o bien en notas al pie, o separada de ésta en capítulos aparte, o bien compartiendo el cuerpo del texto aunque en tipografía diferente.

Las notas al pie, lejos de aparecer únicamente en los textos ensayísticos, o ser el espacio de expresión del traductor de la obra, se concibe desde hace tiempo como lugar para el desarrollo de la ficción, e incluso ha habido autores como Vila-Matas que, siguiendo el ejemplo de Borges, ha reducido en su *Bartleby y compañía*²³⁴⁶ el texto a las notas al pie que explicarían el inexistente e hipotético relato principal.

La novela *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*²³⁴⁷, de Isaac Rosa, se presenta como los comentarios a pie de página que un lector realiza sobre una antigua novela del mismo autor, *La malamemoria*²³⁴⁸, publicada en 1999 y también incluida en el texto. En el paratexto que precede a la obra, una voz que se pretende la del propio Rosa, advierte y sugiere

a los lectores que no atiendan a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación, y que se dediquen a leer *La malamemoria* pasando por alto sus inoportunos comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero podamos eliminar en próximas ediciones.

Según él, darle valor a las opiniones de este comentarista podría suponer “que los lectores pierdan el debido respeto al autor, esto es, a su autoridad, y acaben no ya criticándolo, sino hasta mofándose de él, desnudándolo en la plaza pública”²³⁴⁹.

En otros casos la nota al pie puede servir al auténtico autor de la obra para explicar alguna cuestión que se le ha quedado en el tintero y que, ahora que lo va a presentar definitivamente al lector, pretende aclarar. Así, puede aprovechar este momento para justificarse por no haber investigado un dato, en realidad poco relevante:

-¿Y se puede saber qué pasa con el “astro de luz”, señor de Campoamor? –se amostazó Núñez de Arce, que no recordaba si habría usado la expresión en alguna de sus composiciones. (28)

(28) Lo más probable es que sí, aunque ahora mismo no me voy a levantar para comprobarlo.²³⁵⁰

En otros casos, la figura del autor, que se pretende desligar de la voz del narrador, encuentra su lugar al pie de la página, evitando así interrumpir el discurso del narrador y entrar de nuevo en discusión con él:

²³⁴⁶ VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama

²³⁴⁷ ROSA, Isaac (2007), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral

²³⁴⁸ ROSA, Isaac (1999), *La malamemoria*, Badajoz: Del Oeste Ediciones.

²³⁴⁹ ROSA, Isaac (2007), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral (pp.9-10)

²³⁵⁰ REIG, Rafael (2006), *Manual de literatura para canibales*, Barcelona: Debate (p.94)

[...] así que dejo a un lado sus memorias y desvíos [...], y digo que en tiempo real a nosotras nos quitaban (1) [...]

(1) Nota de la autora: No nos dice quién les quitaron las maletas de las manos y dieron instrucciones. No sabemos qué corte acompañó hasta Brooklyn al célebre escritor que está por presentarnos.²³⁵¹

Esta segunda voz de la que estamos hablando puede pertenecer también a un editor, que se presenta a sí mismo como tal, y que se ocupa de ordenar los materiales depositados por un autor para que él los presente en su forma definitiva al público, explicando cuestiones textuales (“Incluimos aquí la nota de Tortor. En cuanto al plano que menciona en esta página, no hemos conseguido encontrarlo. (N. del E.)”²³⁵²), o bien recopilando las diferentes versiones de un mismo hecho, reconociendo desde el inicio que

[n]o soy el autor. [...] Mi labor es lo más cercana la de un editor y, en la medida de lo posible, he intentado extenderla a la de *comentador* [...]. Lo que sigue ahora son los cuatro textos y algunas breves anotaciones que he insertado al pie de las páginas²³⁵³.

En la novela *El círculo de los escritores asesinos* nos hallamos ante un editor que, al mismo tiempo, ha sido personaje de la trama, por lo que se permite cuestionar y valorar las informaciones que los demás actantes han reflejado, tanto en lo que corresponde a sus datos personales:

No recuerdo ahora su verdadero nombre pero sí su controvertido apellido: Medrano. [...] (8).

(8) [...] Agradezco a Ganivet no consignar mi verdadero apellido que no es Medrano.²³⁵⁴

como a su aspecto físico:

[...] salvo Sawa que era enorme (19), los integrantes del Círculo tendíamos a una brevedad corporal [...].

(19) ¿Con 1.92 cm. de estatura considera justo que se me trate de enorme?²³⁵⁵

para intentar finalmente poner en duda la veracidad de la declaración de alguno de los personajes llegando a aconsejar al lector “que, en adelante, tome con pinzas muchas de las informaciones de este hombre delirante. Esta pretendida historia de verdad ha sido, finalmente, entregada a las garras de la ficción”²³⁵⁶, y así lograr que la suya sea la versión que el lector asuma como autorizada, dado que “[p]ara bien o para mal, es el comentador el que

²³⁵¹ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.58)

²³⁵² RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (pp.105-106)

²³⁵³ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.22)

²³⁵⁴ *Ibid.* (p.54)

²³⁵⁵ *Ibid.* (p.95)

²³⁵⁶ *Ibid.* (p.161)

tiene la última palabra²³⁵⁷.

En otras ocasiones, el segundo autor se presenta como un investigador que ha analizado la obra del autor primero y la presenta al lector con comentarios que le permitan comprenderla mejor; esto sucede en *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, donde García Ureta aparece como el comentador del diario personal de Max B., supuesto novelista inédito:

Mi día no vale la pena, aunque ya llevo unas 50 páginas –sin corregir– de *Monopolygamia*.(xvi)²³⁵⁸

(xvi) Se sabe que *Monopolygamia* –novela inacabada de Max– [...] es la historia del despertar de la resaca en un joven que recuerda, dolorido e indolente, cómo la noche anterior ha traicionado la amistad de su mejor amigo con la suegra de éste. (Nota de Iñigo García Ureta)²³⁵⁹.

Sin embargo, lo más habitual es que la nota aparezca de forma anónima como el comentario crítico de un investigador académico, como ocurre en un cuento de Carme Riera en el que se nos explica una errata:

Ojalá que la Paca* no haya dado al traste con su existencia y podamos averiguar el enigma.

*Considero que una terrible errata se inmiscuyó en el texto. Donde se lee Paca hay que leer Parca, personaje mitológico que corta el hilo de la vida. De lo contrario, ¿quién es Paca?²³⁶⁰

o en otro relato de Sáez de Ibarra, donde el investigador aventura interpretaciones y justifica recursos estilísticos del autor:

Como en otros pasajes, el autor duplica el nombre de Alfonso; con ello enfatiza su presencia y subraya su creciente protagonismo en todos los niveles: en la filmación, en el encuentro de los amigos para comentarla, y en el relato mismo que leemos²³⁶¹.

La nota al pie es un elemento recurrente en la narrativa de Manuel Vilas y, pese a su estilo científico, lejos de aportar informaciones veraces o comentarios críticos, sirve para profundizar la duda ficcional del lector:

[...] John Flandes me llevó al Instituto Cervantes de Nueva York porque quería presentarme a la escritora española Manuela Vilas*, que acababa de ser nombrada directora del mencionado Instituto.

*Manuela Vilas (antes Manuel Vilas) se hizo célebre en España por protagonizar el primer

²³⁵⁷ *Ibid.* (p.312)

²³⁵⁸ GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama (p.77)

²³⁵⁹ *Ibid.* (p.195)

²³⁶⁰ RIERA, Carme (2008), “Doce poemas inéditos eróticos de Victoria Rossetta (Homenaje de urgencia en el aniversario de su muerte)” en *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara (p.73)

²³⁶¹ SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (p.106)

cambio de sexo que se daba en el ámbito de las letras españolas, en el ámbito del mundo intelectual. [...] Para entender mejor el movimiento literario conocido como el Neovagginismo es imprescindible la web www.neovagginismo-poshispanico.com, allí se recoge una abundante bibliografía y los principales hitos del movimiento, como el ya mentado hito de la transformación sexual de Manuela, con los antecedentes y los consecuentes más célebres²³⁶².

Fuera de las notas al pie, la inclusión de dos voces autoriales puede dar lugar a confusión cuando aparecen simultaneadas en el cuerpo de texto, como sucede en *El complot de los románticos*, de Carmen Boullosa. Sólo con la presencia de las comillas que introducen sus alocuciones, se hace complicado distinguir a quién pertenecen las palabras, máxime cuando confluyen más de dos voces:

Lo dije ya cuando describí someramente el libro: su trama es improbable. Parece novela de Carmen.

<<¡Un momento! Convinimos en que no habría ataques.>>

<<No es ataque>>, le digo a mi autora, <<es descripción, pelona y fría>>.

Bastó esto para que se me venga encima. Me amenaza con darme cran antes de acabar con mis páginas. Sé que es pura bravuconada, por nada del mundo tiraría su novela. Porque yo soy su novela, quiéralo o no.

<<¡En esto también te equivocas!>>, me dice una voz.

-¿Tú quién eres? –yo.

-El otro autor de este libro.

-¿El que tiró la toalla?

-Estoy de acuerdo con él –habló otra voz-, totalmente de acuerdo. Carmen sola no es la autora, aunque se empecinen en decirlo. Sin él, una voz autorizada; sin mí, una desautorizada. Y tú: eres un personaje ridículo, no sirves paraná-a, como las cataratas.

-¡El escritorcete! –caigo en la cuenta.

-Dime como quieras, insúltame, ¡anda! Si este libro se hunde será por tu culpa, no por irresponsabilidad de Carmen, o por pomposidad o cobardía del Autorizado que tiró la toalla, o porque yo me haya entremetido cuando los agarré distraídos²³⁶³.

Para distinguirlos dentro del mismo párrafo, se puede optar por plasmar una de las voces en un tamaño de fuente inferior a la otra, y así podemos identificar perfectamente la voz del autor final frente al negro que le da forma escrita, en *El último negro*: “Interpreten ustedes lo que les plazca. Un fabricante de refrescos, cuando compra un negro, lo compra con gas. Qué chiste. Es mío, no del negro. Él se resistió a transcribirlo”²³⁶⁴, o a la del autor frente al editor que recopila sus textos para darles la forma definitiva, en *El hacedor de páginas*:

Y en aquel preciso instante el hombre que había intentado y casi conseguido matarle se disponía a llevar a su boca un muslo de pollo cuya grasa brillantaba su bigote. Vaya, hombre, qué casualidad, así cualquiera, comentó Tortor, sarcástico. Y esta vez, sin

²³⁶² VILAS, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara (p.44)

²³⁶³ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.246)

²³⁶⁴ BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza (p.19)

poderlo evitar, ofendido en su calidad de corrector, volvió a lanzar el manuscrito contra el muro²³⁶⁵.

Sin embargo, para que el resultado final resulte más sencillo de comprender, se suele escoger reservar espacios bien diferenciados para las distintas voces. El caso más recurrente es el del segundo autor al que el primero ha pedido ayuda con la novela que pretende escribir, y que debe dejar claro que él es sólo un corrector o un amigo que opina. Así, las novelas escritas por Gutiérrez Solís y protagonizadas por Germán Buenaventura (*La novela de un novelista malaleche*²³⁶⁶, *El batallón de los perdedores* y *Guadalajara 2006*) son presentadas por un segundo autor “para impedir que el lector zozobre en la confusión y en la duda” considerando “especialmente necesario el esclarecer algunos hechos y datos que Germán Buenaventura nos ha relatado”²³⁶⁷, e incluso ordenar los materiales, ya que “los textos que me envía Germán Buenaventura [...] carecen de la menor estructura narrativa, no son una historia, no forman una unidad y carecen de cualquier rigor, ya sea literario o documental”²³⁶⁸ y ante sus constantes elipsis (“Germán apenas aporta información”) el segundo autor se ve “en la obligación de obtenerla [...] de otras maneras”²³⁶⁹.

En *Los amantes de silicona*, Javier Tomeo también plantea este juego entre dos autores. El encargado de presentarnos el texto nos explica que su amigo Ramón, aspirante a novelista, le va dejando en un sobre capítulos de la obra que va creando y, cuando lo haya leído, “esta misma tarde, a las seis, me llamará por teléfono para conocer mi opinión”²³⁷⁰. Además de incluirse el texto original, también leemos las conversaciones entre Ramón y su amigo, el cual intenta ir guiándolo en su tarea: “Es cierto que los novelistas pueden permitirse el lujo de contar cosas imposibles, pero incluso esas cosas imposibles tienen que ser verosímiles. Ése es el principal defecto que encuentro en estos primeros folios”²³⁷¹.

En la ya mencionada novela de Vanessa Montfort, *Mitología de Nueva York*, se produce este mismo recurso, diferenciado tipográficamente con el empleo de la negrita para el relato primero y la tipografía habitual para el secundario; el primer relato, adjudicado a un autor llamado Abbott, tiene como protagonista a un confidente de la policía, Dan Rogers, que en el relato secundario –aunque por extensión y relevancia podría ser el principal– se erige en segundo autor para matizar lo relatado por Abbott, y se dirige al lector para explicarle las opciones que tiene:

[...] quedarte con la visión superficial de Abbott, el mediocre que ha escrito mi vida, o escuchar a quien realmente conoce esta historia, es decir, a mí. Tú decides qué parte leer. Aunque también es cierto que existe una tercera opción, y es leer las dos. Probablemente eso te dé una visión más completa. Más objetiva²³⁷².

²³⁶⁵ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.218)

²³⁶⁶ Gutiérrez Solís, Salvador (1999), *La novela de un novelista malaleche*, Barcelona: DVD

²³⁶⁷ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice (p.74)

²³⁶⁸ GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice (p.11)

²³⁶⁹ *Ibid.* (p.11)

²³⁷⁰ TOMELO, Javier (2008), *Los amantes de silicona*, Barcelona: Anagrama (p.24)

²³⁷¹ *Ibid.* (p.26)

²³⁷² MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (p.21)

Pese a su aparente frialdad objetiva y su deseo de mantenerse al margen (“No pretendo interrumpir gratuitamente al autor”²³⁷³), en ocasiones ha de interrumpir la narración de Abbott de forma repentina y tajante: “¡Esto ya no es un oxímoron, esto es una gilipollez!”²³⁷⁴.

En otros dos casos, nos encontramos con la revelación final de la autoría del texto que hemos estado leyendo. Así, en *El sueño de Borges*, Blanca Riestra nos cuenta cómo el auténtico Jorge Luis Borges regala al joven aspirante a escritor que lo visita la novela que le ha ido dictando durante varios días y que nosotros hemos ido disfrutando: “Te regalo esta novela. Es demasiado tarde para cambiar de género y los críticos me despedazarán, haga lo que haga”²³⁷⁵.

Y en *El hombre que amaba a los perros*, de Leonardo Padura, se nos desvela en el desenlace que toda la narración en primera persona que ha creado Iván es ofrecida a su discípulo Daniel “para que hagas con eso lo que te salga... Yo no soy escritor ni nunca lo fui, y no me interesa publicarlo ni que nadie lo lea...”²³⁷⁶; a Daniel se le plantean dudas sobre qué hacer con el manuscrito, “[m]ás de quinientos folios mecanografiados, plagados de tachaduras y añadidos, pero cuidadosamente ordenados en tres sobres”²³⁷⁷, una “responsabilidad que Iván me había soltado encima y que yo no sabía cómo manejar: ¿qué iba a hacer yo con lo que Iván estaba terminando de escribir? ¿Guardarlo en un cajón, como podía hacer él? ¿Intentar publicarlo, como también podía, pero no quería hacer él?”²³⁷⁸.

3.1.2 Autorreferencia en las figuras de enunciación

Sí, la verdad transforma la vida: a partir de este momento me referiré por escrito a Cainus en tercera persona, porque me considero alejado de sus acciones, porque al plasmar sus vivencias las siento como conatos de ser, porque usted ya conoce mi verdadero nombre, y porque al despojarme, renazco. [...] Pierda cuidado, no cometeré el delito imperdonable, el colosal error de objetivarme literariamente²³⁷⁹.

En una nueva revelación del artificio, el autor-narrador se erige en figura de autoridad suprema anunciando el cambio del punto de vista o transfigurándose él mismo en tercera persona: “La lucha o pulsión artística entre el yo y la tercera persona es la lucha del hombre por descubrirse u ocultarse tras el espejo”²³⁸⁰. No se trata de que coincidan el supuesto autor del texto que leemos con el que definitivamente firma el libro, lo cual sería simplemente un caso de narración autobiográfica, sino que se crea una figura de ficción, narrador de la

²³⁷³ *Ibid.* (p.43)

²³⁷⁴ *Ibid.* (p.201)

²³⁷⁵ RIESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (pp.283-284)

²³⁷⁶ PADURA, Leonardo (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona: Tusquets (p.562)

²³⁷⁷ *Ibid.* (p.569)

²³⁷⁸ *Ibid.* (p.559)

²³⁷⁹ PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo (p.38)

²³⁸⁰ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.107)

historia, que se erige en autor de la misma, y que al mismo tiempo decide transformar su voz enunciativa y declarando este artificio en el propio texto, como se puede contemplar en los ejemplos seleccionados: “es posible que ese narrador que es Urbano, o sea, yo, se encuentre en todo esto que escribo”²³⁸¹.

La razón por la que va a contar “todo lo que ha pasado en tercera persona” es hacer dudar al lector de si finalmente su voz pertenece a otros personajes o “les estoy hablando de mí mismo”²³⁸², narrando “los acontecimientos a la manera de un narrador omnipresente, igual que si hubiera estado cada vez en cada sitio, y éstas no son ni mi voz ni mi manera de hablar”²³⁸³, convirtiéndose así en “la novela de un escritor, sin referirme a mí mismo, ya que mi novela no es mi novela, sino la del protagonista de la novela”²³⁸⁴.

También puede optar por la primera, o incluso la segunda persona (“La persona que escribe -tú, es decir, yo-”²³⁸⁵), cuando el escritor se ve “[i]ncapaz de dar con un personaje adecuado para mi futura novela”, optando por “convertirme yo mismo en el protagonista”²³⁸⁶, por lo que se encuentra “[f]eliz por haber caído –como el investigador en su caldo de cultivo– dentro de mi futura narración y no tener más que escribirla”²³⁸⁷; esto sucede porque al narrador personal le gusta de vez en cuando “convertirme en tercera persona [...]: dejar por unos minutos de ser Yo, Tú, Nosotros, Vosotros, Ellos... para, de esta forma, aplazándome, poder ser solamente ÉL”²³⁸⁸, y así “puedo verme a través de las palabras como del otro lado del vidrio [...]. Tan lejos que parece actuar fuera de mi conciencia, sorprendiéndome”²³⁸⁹ y al verse desde otra perspectiva comprenderse mejor.

En otros casos, es el pudor el que obliga al narrador a camuflarse bajo otra voz, avisándonos de ello y justificándose:

Lo que sucedió después me avergüenza de tal manera que apenas si encuentro fuerzas para proseguir. [...] Permíteme, pues, que continúe narrando (porque me he propuesto contarlo todo) en tercera persona. De esta forma, gracias a tan particular subterfugio literario, lograré distanciarme de la conducta de un Juan Cabo que [...] me pareció indigno de ser yo mismo²³⁹⁰.

La inclusión de diferentes voces narrativas en un “poco disimulado baile de puntos de vista”²³⁹¹, que el autor ha de mantener definidas en aras de la comprensión del lector tradicional, se convierte en estas narraciones autorreflexivas en “un pequeño malabarismo

²³⁸¹ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.194-195)

²³⁸² PRADO, Benjamín (2000), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa (p.7)

²³⁸³ *Ibid.* (p.8)

²³⁸⁴ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.88-89)

²³⁸⁵ MERINO, José María (2002), “Círculo vicioso” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.133)

²³⁸⁶ PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (p.119)

²³⁸⁷ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (p.58)

²³⁸⁸ MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.16)

²³⁸⁹ KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral (p.33)

²³⁹⁰ SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (pp.113-114)

²³⁹¹ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (p.82)

narrativo²³⁹², un juego complejo que enturbia la comprensión del texto: “¿Han adivinado ya nuestros lectores quién era el anciano misterioso?, añadió Tortor, en ese punto del relato. [...] vamos, hombre, esto sólo ocurre en las novelas, cuando oyó la vocecita de su otro yo: *Pero ¿qué te has creído que es esto? ¿Un libro de álgebra?* Ya lo sé, confirmó TT hoscamente²³⁹³. Por el contrario, en otras ocasiones la revelación del artificio se realiza para guiar al lector en el salto ficcional y que comprenda rápidamente que “yo ya no soy Borges sino el doctor Marcus Marci, ilustre rector de la universidad de Carlos. Estamos en 1665”²³⁹⁴.

-Hola.

-Buenos días. ¿Está escribiendo?

-Sí, bueno, ahora sólo copio. A veces el libro es así. Sólo recoge.

-Entonces, ¿yo salgo en él?

-Sí, ahora mismo está saliendo, y seguirá si habla despacio.

-Bien. Me estaba mirando porque le sorprende mi actitud, ¿no es cierto?

-Sí.

-Déjeme ver que ha escrito... Sí. Bien, más o menos²³⁹⁵.

Muchas narraciones tradicionales con un narrador impersonal se vuelven autorreflexivas cuando se nos revela la primera persona, impaciente (“–confesémoslo ya: ¡el lector se merece la verdad!- ese joven soy yo”²³⁹⁶) para que podamos descubrir que es él quien narra aunque se camufle: “Te sentaste en el sofá [...], y Luis –yo- permanecí de pie”²³⁹⁷. Tal desdoblamiento, además de ser sólo un adorno metaficcional, puede servirle a la figura autorial para introducir “a la narradora, que soy yo, dentro de sus propias entrañas”²³⁹⁸, o para escapar al infortunio que le espera al personaje ficcional que lo recrea: “dejaré que sea él quien padezca el terrible asalto, él quien se las componga con tan prometedora anécdota, mientras yo me dedico a proseguir, silbando, con este más que lindo paseo hacia el crepúsculo!”²³⁹⁹, aunque, en general, se recurre a él para “ocultarse detrás de la máscara de alguien que no soy yo [...]”²⁴⁰⁰, atribuyéndose incluso un nuevo nombre:

“Y ese alguien, a quien me acojo, se llamará Clarice como homenaje a Clarice Lispector [...]”²⁴⁰¹

“Hablaré de mí -Nano, Nanucho, Nanín... Dragó- en tercera persona, me llamaré Dionisio...”²⁴⁰²

²³⁹² *Ibid.* (p.114)

²³⁹³ RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen (pp.191-192)

²³⁹⁴ RIESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (p.25)

²³⁹⁵ MORA, Vicente Luis (2007), *Circular 07. Las afueras*, Córdoba: Berenice (pp.141-142)

²³⁹⁶ NEUMAN, Andrés (2006), “Sobre las bondades del punto de vista” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.160)

²³⁹⁷ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.70)

²³⁹⁸ SANZ, Marta (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona: RBA (pp.236-237)

²³⁹⁹ NEUMAN, Andrés (2006), “Sobre las bondades del punto de vista” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.160)

²⁴⁰⁰ STEFANO, Victoria de (2006), *Lluvia*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (pp.97-98)

²⁴⁰¹ *Ibid.* (pp.97-98)

²⁴⁰² SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.553)

“[...] el personaje a quien voy a llamar Lorenzo (y que no es otro sino yo mismo hace algunos años)”²⁴⁰³.

3.1.2.1 La invocación al lector (autorreferencia en la recepción de la obra)

El centro es el modo de mirar. Y yo soy el que indica el camino; pero tú, lector, quien lo mira: ambos somos este libro. Nosotros somos el centro en tanto nosotros. Este libro es el centro. No hay principio ni fin fuera de él. Lo que es como decir, lector: no hay nada dentro ni fuera de ti.²⁴⁰⁴.

Otra de las marcas de la narración autorreferencial es la invocación al lector; el autor-narrador, que confiesa estar creando un artificio ficcional, se dirige al hipotético receptor de su trabajo con diversos motivos. La interpelación directa al futuro lector de esta obra de ficción puede confundirse con otros usos de la segunda persona: los relatos epistolares, los diarios, las memorias,... o una dislocación de la voz narradora. Según la terminología propuesta por Darío Villanueva²⁴⁰⁵, nos hallaríamos aquí ante un discurso nouménico, pues no se halla justificada narrativamente la presencia de un narratario, sino de un lector implícito que se explicita al referirse a él.

Esta necesidad es explicada por el narrador de *La mirada de sal*, quien afirma:

Como si me dirigiese a un tú que pudiera oírme sin decir nada. Como si escribiera una novela sobre los movimientos terribles del corazón que son tan ignotos como muchas vidas narradas en paralelo. Como si lo escribiese en realidad para alguien que pudiera mirarse en este espejo roto y sangrante de emociones. Me digo cosas como si se las dijese a alguien [...] aunque sepa que no hay nadie, o sólo yo desdoblado²⁴⁰⁶.

La interpelación que analizamos en este apartado supone un paso más allá de la figura retórica que en la narrativa decimonónica obligaba al narrador a comunicarse con el receptor de su historia tratando de captar su atención; esta *captatio benevolentiae* que, lejos de romper el pacto ficcional, en realidad lo reafirmaba, sigue vigente en nuestro período, con marcas textuales como “amado lector”²⁴⁰⁷, “sufrido lector”²⁴⁰⁸, “astuto lector”²⁴⁰⁹ o “querido lector”²⁴¹⁰, que contrastan con improperios agresivos que más que atraer parecen pretender alejar la benevolencia del lector: “Escúchame, marica! [...] ¿Qué clase de bastardo lector eres? ¿Qué inculta mula de muladar, estúpido, estúpido, más que estúpido?”²⁴¹¹.

En el caso de *Mitología de Nueva York*, de Vanessa Montfort, uno de los narradores

²⁴⁰³ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (pp.58-59)

²⁴⁰⁴ MORA, Vicente Luis (2007), *Circular 07. Las afueras*, Córdoba: Berenice (p.176)

²⁴⁰⁵ Darío Villanueva (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Júcar (p.32)

²⁴⁰⁶ REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca (p.10)

²⁴⁰⁷ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.17)

²⁴⁰⁸ GOYTISOLO, Juan (2008), *El exiliado de aquí y allá*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores (p.10)

²⁴⁰⁹ *Ibid.* (p.11)

²⁴¹⁰ BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (p.40)

²⁴¹¹ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (p.161)

interpela al lector con la intención de que éste acepte lo que él le cuenta y no lea una página del relato principal que este narrador está comentando y matizando, y para ello le propone un juego literario: “Solo te pido una oportunidad. [...] Se trata de una apuesta a una sola mano. [...] Si la gano yo, si logro convencerte a tiempo, no leerás una página concreta de este libro”²⁴¹².

En otros casos, con su intervención, el autor-narrador puede aspirar a dejar claro al lector “que ustedes sólo son lectores, no detectives” y que él es quien marca las directrices del desarrollo de la trama, “y, si no les gustan, es mejor que se vayan ahora, que se olviden”²⁴¹³, con una clara intención de ir dirigiendo el relato: “Mientras yo les pongo económicamente al tanto de nuestras vicisitudes, no pierdan de vista la montaña de arena ni al escultor”²⁴¹⁴, de anticipar lo que vendrá después (“un relato [...] cuyo título podrán conocer si pasan la página”²⁴¹⁵) o de “convencer al lector de mi sinceridad desde estas primeras páginas”²⁴¹⁶, para después dejarlo solo en sus apreciaciones (“Eso lo deben juzgar ustedes”²⁴¹⁷); otros narradores más benevolentes buscan de los lectores “que sean mis cómplices”²⁴¹⁸, “unos aliados”²⁴¹⁹, y los interpelan fácticamente para ir hilando el relato cuando abundan las digresiones: “Les decía que aquella mañana estaba en mi despacho”²⁴²⁰, aun sin tener claro que exista un lector al otro lado: “y lo siento por el lector, si es que me está leyendo y se da por aludido”²⁴²¹.

Para dirigirse al lector, el autor puede utilizar un vocativo neutro con tratamiento coloquial, individual (“Precisamente, lector, lo que llevas leído [...]”²⁴²²) o colectivo (“¿La oís? [...] ¿tampoco la oís ahora? [...] me he empezado a dirigir a vosotros de una manera directa”²⁴²³), un tratamiento de cortesía, singular (“si usted y yo estamos aquí”²⁴²⁴) o plural (“Permítanme que descomponga mi relato con la analepsis de mi jefe”²⁴²⁵), o la discreta tercera persona: “compadézcame el lector por mi trabajo”²⁴²⁶. Al finalizar, como el mago que da por rematado el truco, este narrador autorreflexivo puede llegar a despedirse de sus espectadores: “Bueno, ya se lo he dicho, me voy a dormir, no les entretengo más”²⁴²⁷, “les agradezco su atención y les deseo que pasen una buena noche”²⁴²⁸.

3.2 LA METAFICCIÓN DIEGÉTICA

²⁴¹² MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (p.15)

²⁴¹³ PRADO, Benjamín (2000), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa (pp.7-8)

²⁴¹⁴ BONILLA, Juan (2005), “El dragón de arena” en *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral (p.71)

²⁴¹⁵ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.70)

²⁴¹⁶ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.12)

²⁴¹⁷ CANTERO, David (2005), *Amantea*, Barcelona: RBA (p.37)

²⁴¹⁸ PERNAS, Ramón (2006), *Del viento y la memoria*, Madrid: Espasa (pp.18-19)

²⁴¹⁹ ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral (p.273)

²⁴²⁰ PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara (pp.9-10)

²⁴²¹ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.190-191)

²⁴²² MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores (p.84)

²⁴²³ MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.94-95)

²⁴²⁴ MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (p.121)

²⁴²⁵ OLMOS, Alberto (2006), *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo (p.164)

²⁴²⁶ JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (p.34)

²⁴²⁷ PRADO, Benjamín (2000), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa (p.170)

²⁴²⁸ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.279)

En este apartado incluiremos todos los recursos metafictivos en el nivel de la historia, y que se oponen por tanto a la metaficción discursiva, que afectaba a las figuras de la enunciación. Nos referiremos a la metaficción metaléptica, a la metaficción aporética (o *mise en abyme*), y a la anagnórisis metaficcional.

3.2.1 La metaficción metaléptica

Estoy viendo la televisión otra vez. Estoy sola, para variar, tumbada en la cama. Necesito distracción. En uno de los canales de pago pasan una película sobre un gángster inglés que vive retirado en la costa española. Un día le llaman de Londres para hacerle un encargo criminal. Le llama alguien a quien parece temer. Cuando el tipo aparece en el aeropuerto, lo reconozco enseguida. Me sobresalto con razón. Era el mismo de la otra noche. [...] Las mismas maneras, los mismos gestos, el mismo rapado, la misma perilla, la misma violencia flagrante. Por un momento, temí que aporreara mi puerta otra vez. Cómo puede un personaje de ficción haberse colado en mi vida hasta tal punto. Me estremezco cada vez que lo veo enfadarse en la película con los otros personajes. [...] Cuando el mafioso muere de manera violenta en una escena imborrable de la película, me identifico de inmediato con sus asesinos. Me siento aliviada también. Profundamente. Me duermo antes del final de la película. Totalmente tranquila. Descanso en paz²⁴²⁹.

Como hemos ido anticipando a lo largo de este trabajo, reservamos el término *metaficción metaléptica* para los casos en que, habiendo en el texto diferentes niveles ficcionales, las fronteras entre ellos se rompen y se produce una interacción de planos. El término metalepsis es utilizado por Genette “lorsqu’un auteur (ou son lecteur) s’introduit dans l’action fictive de son récit ou lorsqu’un personnage de cette fiction vient s’immiscer dans l’existence extradiégétique de l’auteur ou du lecteur”²⁴³⁰. Son varios los recursos que podemos encontrar para insertar el relato que supone un nuevo salto ficcional, siendo el caso paradigmático el del relato enmarcado que está escribiendo el narrador o uno de los personajes, aunque también puede suceder que la propia voz autorial irrumpa en la narración de los acontecimientos interaccionando con el narrador o con los personajes (*metalepsis del autor*), o bien el relato secundario consiste en la traducción de otro relato implícito.

Así, en *La Caverna de las ideas*, de José Carlos Somoza, el relato principal supone la traducción de un texto antiguo escrito en griego, llevada a cabo por un traductor contemporáneo nuestro que, en las notas al pie, comenta aspectos del texto que le resultan sorprendentes; en un determinado momento, se produce una ruptura de la frontera ficcional cuando uno de los personajes del relato principal se dirige al traductor: “-¡Escucha, Traductor! –gritó con su voz poderosa-. [...] ¡Dime quién soy!... ¡Interpreta mi lenguaje y defíneme!”, mientras el interpelado no sabe cómo interpretar este párrafo: “La traducción es literal, pero no comprendo muy bien a quién se refiere el autor con este inesperado salto gramatical a segunda persona. (*N. del T.*)”²⁴³¹. Aun sin estar completamente seguro de que se dirige

²⁴²⁹ FERRÉ, Juan Francisco (2006), “Moda de Londres” en *Metamorfosis*, Córdoba: Berenice (Referencias por la antología FERRÉ et ORTEGA (ed.) (2007) *Mutantes (Narrativa española de última generación)*, Córdoba: Berenice (p.124)

²⁴³⁰ Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil (p.58)

²⁴³¹ SOMOZA, José Carlos (2000), *La Caverna de las Ideas*, Madrid: Alfabuara (pp.126-128)

realmente a él, encuentra otro pasaje que parece resumir su vida:

Este hombre aspiraba a ser escritor como su padre, pero las Musas no lo habían bendecido con igual talento. Así pues, aprendió otras lenguas y se dedicó a traducir textos: fue el oficio más parecido a la profesión paterna que pudo encontrar [...] ²⁴³².

Sus dudas se resuelven en la nota al pie afirmando: “*Estoy en el texto* [...] No sé cómo ni por qué, pero soy yo. El autor me describe como una estatua esculpida por uno de los personajes, a la que llama <<El traductor>>, que se encuentra sentado ante una mesa traduciendo lo mismo que yo”, mientras que en el relato principal leemos cómo un personaje observa la estatua que “redactaba la traducción en el pergamino. [...] Intrigado, [...] se asomó por encima del hombro de la figura y leyó las palabras que, se suponía, acababa de <<traducir>>. No supo qué podían significar. Decían: *No supo qué podían significar. Decían*” ²⁴³³. En el desenlace de la novela se aclara que todo lo incluido en las notas forma parte en realidad del texto original y, por lo tanto, se ficcionaliza la existencia hasta entonces supuestamente real del traductor quien, para su sorpresa y desesperación, pasa de ser traductor a mero personaje de la obra.

Similar recurso es utilizado por Javier Rodríguez Alcázar en *El escolar brillante*, aunque en este caso el relato principal está conformado por la narración en primera persona de un estudiante español, recién llegado a una universidad norteamericana, que recibe el encargo de traducir al castellano un texto escrito por un compatriota suyo cuya peripecia vital coincide ligeramente con la del narrador; además, ambos personajes tienen el mismo nombre, Julio Aguilera, aunque el antiguo escribiese *The Bright Scholar* bajo el seudónimo J. Bird. La defectuosa traducción que va realizando se incluye en el propio cuerpo de texto, aunque en un tamaño de fuente inferior, pero separada de éste por una línea rectangular que sirve a su vez de marco físico y estilístico; en ocasiones, encontramos en ella pasajes similares a los que nos han ido narrando en el relato principal:

Se sentó en la cama sin decir nada, la espalda apoyada en la pared, y le ofrecí un vaso de té, que aceptó. También aceptó una magdalena. Me hizo gracia recordar que sólo tres días antes había estado traduciendo un pasaje de *El escolar brillante* en el que una mujer, sentada más o menos en la misma postura que Carla, mojaba, como ella, unas magdalenas en el té. [...]

(J. Bird, *The Bright Scholar*)

También le ofrecí uno de esos dulces [...] llamados magdalenas [...]. Ella tomó una y la mojó en su vaso. [...] Se comió entonces la magdalena en unos pocos bocados y luego se lamió las puntas yemas de los dedos ²⁴³⁴.

En otros momentos, el narrador se nutre de datos que ha encontrado en el texto que ha de traducir para camuflar los nombres verdaderos de las personas con las que se cruza:

²⁴³² *Ibid.* (pp.156-157)

²⁴³³ *Ibid.* (pp.220-225)

²⁴³⁴ RODRIGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005), *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori (pp.91-93)

Margarita Cabeza, una antigua novia de cuando estudiaba la carrera. [...] Por cierto que su verdadero nombre no es Margarita Cabeza. La llamaré así a partir de ahora, como otra antigua novia que aparece en *El escolar brillante*. No esperen que les dé su nombre real. [...]

(J. Bird, *The Bright Scholar*)

Más tarde tuve una novia que se llamaba Margarita Cabeza²⁴³⁵.

Todas estas coincidencias llegan a inquietar al narrador, puesto que tiene la sensación de que en la novela escrita por J. Bird se anticipan cosas que le acaban pasando realmente a él, aunque el profesor a quien se lo comenta, y que le había propuesto la traducción del libro de Bird, le resta importancia:

-Horacio, a veces siento como si todo lo que me ocurre estuviera anunciado en esa novela.[...]

-Oye, en este mundo no hay magia. A los tipos que se parecen les acaban pasando las mismas cosas, eso es todo²⁴³⁶.

Al igual que en *La caverna de las ideas*, ambos textos se funden y se complementan, anulando la frontera ficcional que los separaba e infundiendo al personaje, que hasta entonces se consideraba como “real”, una duda ontológica insalvable. Entre las páginas 243 y 246 de *El escolar brillante*, el texto secundario que ocupa un espacio mínimo en la página la invade en su totalidad y recoge exactamente lo mismo que se reproduce en el texto primario, produciéndose la identificación absoluta que se había ido insinuando durante toda la obra, pero que se anulará cuando se prefiere ampliar el discurso del narrador en la parte secundaria quedando en suspenso en el relato principal; a continuación, siendo el narrador consciente del salto metaficcional, intentará por todos los medios crear para su historia un final diferente al del Julio Aguilar del pasado.

[...] y de que hubiera conseguido llegar hasta una universidad de Estados Unidos de [...] y de que hubiera conseguido llegar hasta una universidad de Estados Unidos de Norteamérica (¿cómo es eso, dabas las clases en inglés?), andar con chicas extranjeras (¿y te entendías con ellas en inglés?), conocer a gentes de casi todos los países y entenderte con ellos en inglés, con lo distinto que es ese idioma²⁴³⁷.

En otros casos, los más habituales, el relato enmarcado ha sido creado por el narrador del relato principal, que es escritor, o por alguno de los personajes escritores y, aunque en la mayoría de los ejemplos la frontera resulta clara e infranqueable, hay algunos donde ésta se rompe y se produce una invasión de uno de los planos en el otro. La invasión puede producirse en las intervenciones de los personajes, alternándose el discurso del relato principal y el del secundario sin que se distingan claramente, como sucede cuando el protagonista de *Los amigos del crimen perfecto*, de Andrés Trapiello, ve cómo se intercalan en su mundo real los diálogos de los personajes que está creando, y en el texto los leemos sin que haya una diferenciación tipográfica que represente la distancia ficcional:

²⁴³⁵ *Ibid.* (p.27)

²⁴³⁶ *Ibid.* (pp.258-259)

²⁴³⁷ *Ibid.* (p.244)

-Basta de chácharas, Delley. Abre de una vez, ¿me oyes? Se me está acabando la paciencia. Te voy a concluir.

-Te oigo, Olson, no grites. Déjame en paz.

-Paco, ¿estás en casa?

-He dicho que me dejes en paz; iros u os meteré más plomo en el cuerpo del que cabe en una linotipia.

[...]

-¿Vas a abrir de una vez, Delley?

-¿Y a ti, Olson, no te han enseñado a preguntar más cosas?

-Paco, ¿estás en casa?

Alguien estaba llamando a la puerta.

Paco tardó en hacerse una idea aproximada del tiempo transcurrido desde que se había sentado a escribir esa mañana²⁴³⁸.

También escritor es el protagonista de *La historia que me escribe*, de Fernando Trías de Bes y, cuando por fin logra romper su bloqueo creativo y comenzar la nueva novela, se da cuenta de que las intervenciones de uno de sus personajes, plasmadas en el texto con una tipografía diferente, no obedecen a la voluntad de su teórico autor, sino que lo interpelan para que deje de fingir ser la máxima autoridad y acepte por fin su condición de personaje:

-¿Usted me escrib...? Pero... ¡¿qué dice?!

MR. WILFORT: [...] ¿Tantas ganas tenía de ser real que creyó serlo? Nada de su vida sucedió. Usted nunca fue escritor. Sus novelas jamás fueron escritas ni publicadas, no tiene ni tuvo lectores, no estudió en Nebrácola, que, de hecho, no existe, como tampoco el Itsmo de Todos los Santos ni Santa Catalina del Océano. [...] Lo único real que hay en su interior soy yo. No hay nada más. Nada.²⁴³⁹

Estos casos de metaficción metaléptica suponen un intento de trasladar a la literatura los célebres dibujos imposibles de M.C.Escher:

-Manos que se trazan mutuamente. De eso se trata.

-¿Cómo quiere lograr eso con un libro? Es inviable. Un texto no puede escribirse a sí mismo -le respondí.

-También eran imposibles los dibujos de Escher [...]. Debemos llegar a un punto donde, como en las manos que se dibujan la una a la otra, la ficción y la realidad se encuentren, un punto en el que lo real y lo imaginado compartan un mismo plano²⁴⁴⁰.

Así, resulta que lo que suponíamos relato secundario se convierte en relato principal, el marco sigue manteniéndose pero se revierte la jerarquía ficcional, creándose la paradoja temporal de que el nuevo relato marco anticipe lo que habrá de suceder veinte años después:

²⁴³⁸ TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (p.14)

²⁴³⁹ TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.206)

²⁴⁴⁰ *Ibid.* (pp.35-37)

MR. WILFORT: [...] Se lo repito: soy yo quien escribe cuanto hace y deja de hacer. Haga el favor de venir a la habitación desde la que lo escribí, la habitación número dos, en la segunda torre gemela.[...]

-Ahí solamente está el manuscrito de un filólogo, fallecido en 1974. Lo que afirma es imposible. Ahí no puede estar escrito lo que ahora está sucediendo, en 1993²⁴⁴¹

provocando que el que se creía autor del texto, al igual que sucedía en *La caverna de las ideas* y en *El escolar brillante*, dude de su entidad real convirtiéndose en lo que aquí consideraremos como un personaje autoconsciente:

¿Estaba realmente siendo escrito por Mr. Wilfort? ¿Era yo un personaje en lugar de un ser de carne y hueso? Si yo era el protagonista de una novela, ¿cuál era el motivo de hacérmelo saber? ¿Con qué objeto tendría sentido comunicarle a un personaje de ficción que lo es?²⁴⁴²

En *El alma de la mariposa*, de Queta García, el relato principal plantea cómo un personaje llamado Edgar, autor de un gran éxito literario, se instala en el piso inferior al que ocupa el narrador, llamado Gerard. El relato secundario, escrito en itálica, es el texto que crea Gerard narrando lo que hace Edgar y cómo éste entra en contacto con Ingrid. Tras leer la primera novela de Edgar, *Azul es la noche*, Ingrid siente curiosidad por la nueva obra que Edgar escribe en su estudio; cuando se atreve a invadir su espacio privado, descubre el piso de Gerard y el ordenador donde éste está creando *El alma de la crisálida*, título provisional de lo que finalmente será *El alma de la mariposa*, novela en la que tanto Edgar como Ingrid son personajes y no personas reales: “Ya no podía esperar más, así que buscó el primer capítulo y dio comienzo a una lectura que, desde la primera línea, la mantuvo en vilo y pegada al monitor. [...] Un poco más tarde llegaría la sorpresa, el reconocimiento y el pavor”²⁴⁴³. Un poco antes, Gerard nos había confesado que Edgar no es más que su personaje, de hecho un mero anagrama de su nombre: “*Azul es la noche*, aquel mi primer y único éxito que firmé con pseudónimo, eligiendo para ello mi apellido y el nombre de mi personaje principal: Edgar Riera, en una caprichosa combinación de letras (E D G A R por G E R A R D)”²⁴⁴⁴.

Otras veces, la ruptura de la frontera ficcional no provoca un cataclismo ontológico en los personajes, sino que, tras una leve sorpresa inicial, se asume como normal que alguno de los personajes creado por el autor invada el plano “real” para cuestionar su autoridad; estos saltos transfronterizos, normalmente esporádicos²⁴⁴⁵ y humorísticos, entroncan con una larga tradición en la literatura del siglo XX, y tiene como principales ejemplos representativos la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno, y *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello. Este tipo de metalepsis en grado ascendente ha sido calificado por Genette como

²⁴⁴¹ *Ibid.* (p.207)

²⁴⁴² *Ibid.* (p.211)

²⁴⁴³ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.207)

²⁴⁴⁴ *Ibid.* (pp.200-201)

²⁴⁴⁵ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.85)

“*anti-métalepse*” para oponerla a la tradicional irrupción de la figura autorial en el mundo ficcional que está creando.

En *Crematorio*, de Rafael Chirbes, un personaje que cree haber sido utilizado como modelo en la novela de un escritor de su localidad, acude a su casa para pedirle explicaciones por haberlo hecho, mientras piensa en los modelos literarios: “El protagonista de su mejor novela [...] visita al autor, una representación muy a lo Pirandello, a lo Unamuno, hablar, razonar, discutir, enfrentarnos; que el personaje se defienda y le explique al autor”²⁴⁴⁶.

En varios de los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio se recogen rebeliones de los personajes con respecto a sus creadores, y así encontramos que, envidiando el éxito del “autor demasiado celebrado [...], sus personajes lo mataron a puñetazos”²⁴⁴⁷, limitándose otras veces a presentarse en la conferencia de su autor “sus personajes, los desarrapados de sus novelas que habían tomado el salón y sacaban de sus asientos al público burgués que le leía, le compraba y le agasajaba”²⁴⁴⁸. En otro caso se produce una alteración ficcional romántica cuando el autor “dejó que uno de sus personajes femeninos se enamora de él”, relación truncada cuando “se puso a escribir otra novela”²⁴⁴⁹.

En *Dafne desvanecida*, Somoza plantea una trama según la cual un escritor, amnésico tras recibir un golpe en la cabeza, ha de recuperar sus recuerdos apoyándose en lo último que escribió antes de sufrir el accidente. En varias ocasiones ve cómo un hombre de aspecto desagradable lo observa sin disimulo apuntando cosas en una libreta; cuando por fin se enfrenta a él se entera de que el otro está escribiendo un texto de ficción apoyándose en lo que él dice y en lo que le sucede, aunque transformando su sexo y convirtiéndolo en Natalia:

-¿Quién es usted? –dije-. ¿Por qué me sigue?

Escribió. Aguardó. Me acerqué dos pasos.

-¿Qué es lo que escribe?

[...]

-¡Deme el maldito cuaderno!- grité, arrebatándoselo.

Eché un vistazo a las últimas frases, las que acababa de anotar (y que revelaban, claro, una caligrafía urgente y difícil). Se trataba de un diálogo. Las palabras no me causaron excesiva sorpresa (las esperaba), pero un detalle me dejó sin habla.

-¿Quién es usted? –preguntó Natalia-. ¿Por qué me sigue?

El hombre no dijo nada y escribió. Ella se acercó dos pasos. Su faldita ondeaba con la brisa, desnudándole los muslos.

-¿Qué es lo que escribe? –preguntó, irritada.

El hombre volvió a escribir. Aguardó. Natalia se acercó un poco más. Sus bellos rasgos se contraían de ira.

Alcé la vista, atónito²⁴⁵⁰.

²⁴⁴⁶ CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama (pp.410-411)

²⁴⁴⁷ APARICIO, Juan Pedro (2008), “La sombra de la dicha” en *El juego del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.15)

²⁴⁴⁸ APARICIO, Juan Pedro (2006), “Tomar partido” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (pp.43-44)

²⁴⁴⁹ APARICIO, Juan Pedro (2006), “El compromiso” en *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma (p.116)

²⁴⁵⁰ SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (pp.167-168)

La escritora protagonista de *Bailar con la vida*, de Zoé Valdés, en un momento de crisis creativa y de zozobra personal, ve cómo uno de los personajes creado por ella en la narración que se esfuerza en hacer avanzar, se tropieza con la autora en su devenir cotidiano y la ayuda en un momento de flaqueza:

-Tom Bent. –Otro de mis personajes que se hacía realidad me brindó su brazo con calculada elegancia-. ¿Puedo acompañarla a algún sitio? [...] Supongo que no se sentirá en condiciones físicas como para ir andando...²⁴⁵¹.

El autor, a lo largo del proceso creativo de su novela, puede albergar dudas acerca de la evolución de alguno de sus personajes, motivo por el cual puede optar por dejarlos aparcados un tiempo mientras decide qué hacer con ellos; dicho enclaustramiento, metafórico en la mayoría de los casos, encuentra su concreción física en *El mar de todos los muertos*, de Javier Argüello, donde el escritor protagonista del relato, tras tener la idea de crear una novela cuyos personajes navegan sin rumbo, se pierde en digresiones transversales dejándolos encerrados en una habitación de la casa; cuando por fin se acuerda de ellos y decide liberarlos, ya que nadie “me había pedido [...] que los trajera a este mundo para negarles luego la posibilidad de existir”, se encuentra con que “[l]a puerta de la habitación estaba abierta de par en par, la cerradura destrozada, el picaporte en el suelo. [...] No habían querido esperar a que los liberara, con buen juicio habían dudado de que algún día fuera a hacerlo”²⁴⁵². Tiempo después se topa de nuevo con ellos y, tras presentarse (“No sabe quién soy, ¿verdad? [...] Soy el que le encerró en aquella habitación oscura en la casa de más arriba”), uno de ellos, lejos de guardarle rencor, se limita “a decirme que eso había ocurrido hacía ya mucho tiempo y que no debía preocuparme. [...] Desde que dejamos esta isla han pasado muchas cosas, dijo”²⁴⁵³.

Esta interacción entre autor y personajes, como hemos visto antes, puede aterrar al primero de ellos, que ve cuestionada su entidad real; así, tras observar casualidades extrañas que le llegan a hacer pensar que “mis personajes me hubieran perseguido desde las páginas de la novela hasta dar conmigo al otro lado de una vieja tumba veneciana”²⁴⁵⁴, o que “mis propios personajes me estuvieran convirtiendo en una marioneta cuyos hilos movían a su antojo”²⁴⁵⁵, la narradora escritora de *Bajo el león de San Marcos* opta por no tocar las perlas reales que tanta importancia tienen en el relato que acaba de crear, porque

[p]ertenecían a un mundo de irrealidades, de ficciones. No debían traspasar la frontera. No debía tocarlas con mi piel ni un segundo más. Era como si hubieran salido del cuadro, de la novela, para que yo las acariciara²⁴⁵⁶.

Mitología de Nueva York, de Vanessa Montfort, plantea una nueva variante de metaficción metaléptica, según la cual Dan Rogers, su personaje principal, es capaz de ver a

²⁴⁵¹ VALDÉS, Zoé (2006), *Bailar con la vida*, Barcelona: Planeta (pp.142-143)

²⁴⁵² ARGÜELLO, Javier (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen (pp.54-56)

²⁴⁵³ *Ibid.* (pp.242-243)

²⁴⁵⁴ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (pp.394-395)

²⁴⁵⁵ *Ibid.* (p.403)

²⁴⁵⁶ *Ibid.* (p.470)

Laura, lectora de la novela que él protagoniza; esto lo sabemos porque, como hemos visto antes, Dan Rogers se convierte en segundo autor comentando lo que el primer autor, Abbott, ha escrito y contándonos él mismo lo que le sucede. Así, acude al cine a ver *Superman* y mientras su amigo sigue viendo en la pantalla las escenas de la película, a él se le aparecen las imágenes de Laura leyendo sus aventuras:

sobre la pantalla donde hacía solo unos segundos Superman aterrizaba en el ático aquel por el que Lois Lane sería definitivamente odiosa [...], se coló de pronto una secuencia que parecía pertenecer a otra película, como si alguien hubiera cambiado de canal. [...] La escena comenzaba en el interior de la cocina de un bar desde donde espiábamos la barra. [...] Luego, con bastante movimiento, la imagen se enfocaba dentro de un bolso. Unas manos de mujer, parecía, hurgaban en él con prisa hasta encontrar un libro. Luego enfocaba sobre el título: *Mitología de Nueva York*²⁴⁵⁷.

Aunque en primer lugar no sabe quién es la mujer, acaba por darse cuenta de que “era [...] la lectora silenciosa de mi mundo y de mi historia”²⁴⁵⁸. Siendo consciente de su carácter ficcional, aguarda con impaciencia los momentos en que ella retoma su historia porque él es capaz de percibir el mundo real, “ese *otro lado*”, y entonces, “cuando ella volvía a sumergirse en la lectura o simplemente tomaba contacto con el libro, me bastaba para dejar de ver mi mundo y penetrar en el suyo”²⁴⁵⁹.

Invención para una duda, de Antonio Prieto, supone un ejemplo algo diferente, puesto que plantea la trama focalizada en la persona que, por casualidad, descubre que en realidad es un personaje que forma parte de la novela creada por un escritor; cuando acude a él para pedirle explicaciones (“[...] quisiera saber por qué me escogió usted para su novela. De dónde me sacó para transformarme en personaje”, en principio acepta la explicación que le da según la cual no ha sido inventado por él, sino que “[m]ás bien supuse que habría una persona como usted”²⁴⁶⁰), por lo que abre la posibilidad de una doble existencia real y ficcional. A lo largo de sucesivas entrevistas con él, y tras exhaustivas investigaciones, por fin se da cuenta de que se trataba de una mentira piadosa del autor, viéndose obligado, por tanto, a aceptar su condición única de personaje ficcional.

Sin embargo, un poso de rebeldía le impide admitir que los acontecimientos que le han ocurrido obedezcan a los deseos del autor o, más aún, que lo haya abandonado en el momento en que decidió no continuar contando su historia, forzándolo a un peregrinar insustancial del que no conserva recuerdo alguno, por lo que decide “que yo escaparía de las rejas y me escribiría saliéndome de las páginas y haciéndome nueva y distinta existencia”²⁴⁶¹. A esto lo anima un amigo del novelista que intenta justificarlo: “Estoy seguro de que él lamenta no haberte tratado con cariño. Era su primera novela, y no tenía experiencia para acercarse a los personajes y quedarse con ellos, ser también en ellos”.

²⁴⁵⁷ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (pp.79-80)

²⁴⁵⁸ *Ibid.* (p.88)

²⁴⁵⁹ *Ibid.* (p.94)

²⁴⁶⁰ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (pp.30-31)

²⁴⁶¹ *Ibid.* (pp.57-58)

Al mismo tiempo, con su intervención, y en un nuevo giro metaficcional, nos transmite la posibilidad de que también esta toma de conciencia por parte del personaje sea en realidad un quiebro ideado por el propio novelista:

-Tal vez lo repare algún día haciéndote reaparecer en el regreso de Baroa, cuando te haces habitante de Madrid. [...] Puede que hasta te presente relatando tú mismo los pasos que va dando la novela. Algo escrito en primera persona²⁴⁶².

Para intentar escapar de su inefable condición, el personaje opta no sólo por seguir con el plan según el cual “[m]e estaba escribiendo a mí mismo”²⁴⁶³, sino también por narrar las actividades cotidianas del novelista que hiciera de él un personaje literario: “Ahora veía allí sentados, quietos, sin otra voz que la de mi escritura, al novelista Gabriel y al profesor de la Complutense don Lino Martín. Percibí, no obstante, un ligero matiz de inquietud en sus ojos. Como si fueran muchas las palabras que se les habían quedado sin pronunciar”²⁴⁶⁴.

Este poco habitual recurso de la doble metaficción, que podríamos calificar como *metaficción recursiva*, se produce también en un cuento de Javier Argüello titulado “Volver a verla”: en él, un escritor llamado Ramiro está escribiendo la historia de otro escritor, Joaquín, al que hace interactuar con un personaje femenino llamado Sasha. En una de las pausas que Ramiro efectúa, dejando en suspenso lo que Joaquín estaba a punto de escribir, sale a la calle y se topa con una mujer que le resulta conocida pero a la que no identifica en un primer momento, aunque pronto logra “caer en la cuenta de que las facciones de la chica encajaban perfectamente en las de la mujer de su relato”²⁴⁶⁵; esta presencia consigue ponerlo en guardia y que se plantee si se ha roto la barrera ficcional: “¿Y si por algún extraño fenómeno la ficción había dejado escapar a ese personaje y se había colado en la realidad?”²⁴⁶⁶.

Para tranquilizarse, retorna al relato que está creando, pero nota que el texto que su personaje Joaquín debería redactar y cuya escritura había pospuesto Ramiro, ya ha sido incluido, “como si alguien en su ausencia hubiera continuado la historia”; en él se recoge precisamente el momento en que Sasha entra en contacto con el escritor llamado Ramiro, “*sintió que la mano de ella se apoyaba sobre su hombro, y un frío helado le recorrió todo el cuerpo. Ramiro giró lentamente y se encontró con dos ojos frágiles que lo miraban incisivos, y con una manito pequeña que acariciaba su mejilla*”²⁴⁶⁷.

En conclusión, por fin entendemos que el escritor que creíamos que residía en el plano de la realidad creando a su vez relatos de ficción, se halla en realidad dentro de uno de los textos enmarcados. Esta paradoja metaficcional provoca que el personaje sienta “un espantoso mareo acompañado de fuertes náuseas, acaso el mareo y las náuseas que Joaquín estaría

²⁴⁶² *Ibid.* (pp.105-106)

²⁴⁶³ *Ibid.* (p.218)

²⁴⁶⁴ *Ibid.* (p.222)

²⁴⁶⁵ ARGÜELLO, Javier (2002), “Volver a verla” en *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen [Referencias por la edición de 2008] (pp.20-21)

²⁴⁶⁶ *Ibid.* (pp.25-26)

²⁴⁶⁷ *Ibid.* (pp.25-26)

escribiendo en ese mismo momento”; superada la sorpresa inicial, Ramiro acepta su condición de ente ficcional: “Y no le importó no ser más que el invento de ese imbécil, un personaje ridículo en una novela ridícula [...], con la esperanza de que inventara un nuevo encuentro entre él y Sasha, para poder volver a verla”²⁴⁶⁸.

Similar interacción de planos se produce en el cuento “La sombra de Alfau”, de Eduardo Lago; en él, un personaje del escritor Felipe Alfau, que se ha convertido en su sombra, lo acompaña hasta su casa y lo observa mientras éste acaba un relato al que ha llamado “Identidad” y en el que incluye como personaje a su sombra; al pedirle su opinión sobre el relato, la sombra se muestra descontenta y propone algunas variaciones, desde el título hasta su nombre como personaje literario. Como no llegan a un acuerdo, Alfau lo invita “a seguir la narración”, por lo que el ahora bautizado como Gastón Bejarano toma la pluma para escribir: “<<Ahora que mi autor me ha puesto sobre el papel, dándome cuerpo y un comienzo, seguiré yo con la historia, contándola con mis propias palabras>> (página 20)”; sin embargo, se da cuenta de “lo difícil que es el oficio de escritor” y solicita al autor que lo ayude.

Éste, en un nuevo giro metaficcional, asume la perspectiva del personaje para narrar lo sucedido “[h]aciéndose pasar por mí” y escribiendo, verbalizando así la paradoja:

<<Ella era un ente real y yo tan sólo un personaje. ¿Me había colado yo en la realidad donde vivía ella o más bien era ella quien había entrado en mi mundo de ficción? Quizás nos encontráramos en una zona intermedia entre los dos mundos, paseando juntos por aquella frontera fascinante>> (página 22).

Este problema de la toma de conciencia del autor-personaje había sido anunciado por el propio autor, según nos cuenta el personaje: “Con tono paciente, me explicó que, al tomar el control del relato, sin darme cuenta me había salido del plano de la ficción, metiendo las narices en el ámbito de la realidad”²⁴⁶⁹.

3.2.1.1 La metalepsis del autor

Nos referiremos ahora a un fenómeno que también se ha conocido como “presentación diegética del productor”²⁴⁷⁰, término acuñado por Lucien Dällenbach, y que nos recuerda Pérez Bowie en su artículo en *Metanarrativas hispánicas*²⁴⁷¹. En ciertas ocasiones, el salto se produce desde el plano real al ficcional, cuando esporádicamente el autor interviene en la diégesis que teóricamente está creando. Dicha aparición, la metalepsis *sensu stricto* según la narratología, puede ser constante pero camuflada bajo la apariencia de un personaje inventado, hasta que otro de los personajes revela su auténtica identidad. Esto sucede en un ejemplo de literatura juvenil, *Malditas matemáticas*, de Carlo Fabretti: uno de los personajes principales del relato es Lewis Carroll, lo cual *a priori* no tendría ninguna implicación metaficcional, aunque sí metaliteraria; sin embargo, sí podemos hablar de un cierto grado de metaficción cuando otro de los personajes lo presenta como autor del texto *Alicia en el país*

²⁴⁶⁸ *Ibid.* (pp.25-26)

²⁴⁶⁹ LAGO, Eduardo (2008), “La sombra de Alfau” en *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino (pp.266-268)

²⁴⁷⁰ Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil (p.100)

²⁴⁷¹ Marta Álvarez, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop. (p.36)

de las maravillas y por tanto creador de personajes como la Reina de Corazones, la Liebre de Marzo o el Sombrero Loco, presentes también en este libro, y los amenaza con la posibilidad de que su autor los elimine de la narración: “Él es nada menos que Lewis Carroll, tu autor, y puede hacerte desaparecer si lo desea”²⁴⁷². Es necesario resaltar que el salto ficcional no es perfecto, ya que el libro donde coinciden en el mismo plano autor y personajes no es el suyo propio, sino que han tenido que ser llamados por otro autor, que los tiene como referencia hipotextual, para que se encuentren en el mismo nivel jerárquico.

Sí se da una coincidencia plena en otro libro concebido para un público joven; Carlos Cañeque, autor de la novela metaficcional *Quién*²⁴⁷³, y de una recopilación de ensayos sobre Jorge Luis Borges²⁴⁷⁴, decide crear una serie de libros donde se dé a conocer la figura del autor argentino utilizando como base los textos que para él son fundamentales en el fomento del gusto por la literatura: la *Biblia*, la *Odisea* y el *Quijote*. Así publicó junto al ilustrador Ramón Moscardó, además de *El pequeño Borges imagina la Biblia* y *El pequeño Borges imagina la Odisea*, *El pequeño Borges imagina el Quijote*, en el que en primer lugar hace coincidir al joven Borges con el personaje de Don Quijote, para a continuación hacerlos toparse con dos individuos que resultan ser los autores del libro: Cañeque y Moscardó, que se dirigen a ellos en estos términos: “Dignísimos señores -dijo el del bigote-, somos Cañeque y Moscardó. Hemos venido remando desde Cadaqués para captar el espíritu de este momento. Estamos intentando hacer un cuento para niños sobre ustedes y queríamos conocerlos”²⁴⁷⁵.

En algunos casos, el autor no tiene voz propia, sino que su presencia es anunciada por el narrador, quien sigue gozando de un estatus jerárquico superior al del autor, como vemos en *Telón de sombras*, de Camilo José Cela Conde: “¡Alto!, se oye la voz del autor, que, aunque tarde, se da cuenta de las muchas torpezas que encierra su texto; eso no debes decirlo; aún no”²⁴⁷⁶.

La irrupción de la figura del autor puede presentarse, entonces, como irrupción extradiegética, o bien como revelación metaficcional; un personaje con tal entidad, en un determinado momento, es reconocido por los demás personajes como autor del texto que leemos y en el que están insertados los otros. Así sucede en *La caja de marfil*, de José Carlos Somoza, donde se nos revela que la chica secuestrada que escribe incansablemente, en realidad inventa todo lo que sucede a su alrededor:

-¿Ve? -dijo el señor Guante-. Ahora está escribiendo. Siempre lo hace a estas horas de la tarde. [...] Esta historia, la tuya y la mía, debe destruirse... Leer y destruir. Yo soy su prisionero. Lo somos todos. Ella nos ha encerrado”²⁴⁷⁷.

De todas formas, como se reconoce en *Invencción para una duda*, de Antonio Prieto, la

²⁴⁷² FRABETTI, Carlo (2000), *Malditas matemáticas. Alicia en el País de los Números*, Madrid: Alfaguara (p.32)

²⁴⁷³ Cañeque, Carlos (1997) *Quién*, Barcelona: Destino.

²⁴⁷⁴ Cañeque, Carlos (1995) *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona: Destino

²⁴⁷⁵ CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2003), *El pequeño Borges imagina el Quijote*, Barcelona: Sirpus (pp.22-23)

²⁴⁷⁶ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.14)

²⁴⁷⁷ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (p.234)

figura del autor que irrumpe en el plano de la ficción tiene más entidad de personaje que de autor, aunque los demás actantes le atribuyan una relevancia jerárquica: por eso al narrarse un fragmento en el que el personaje dialoga con quien lo ha creado, éste dice que en la conversación se hallan presentes tres personas, “el autor de la novela que nos ofrece la materia y nos invita a dialogar, y estamos usted y yo”²⁴⁷⁸.

En ciertas ocasiones, el autor puede aparecer únicamente para presentar la obra o concluirla, aunque deje clara su condición extradiegética que lo distingue de la figura del narrador, tanto al inicio (“Soy yo quien decidiré su suerte, soy yo quien daré sentido a su itinerario [...] Porque no se trata aquí de hacerle un autorretrato. No es Alberto Manguel quien a usted le interesa”²⁴⁷⁹) como al final: “Así que yo, el autor, tengo algo de libresco [...]; sin embargo, [...] lo que hace de mí un escritor (sólo ahora lo sé), es mi amor por la condición humana”²⁴⁸⁰.

Sin embargo, en *El complot de los románticos*, de Carmen Boullosa, la del autor es una figura discursiva que viene a interrumpir la voz de la narradora cuando lo que ésta cuenta no es de su agrado, llegando a arrepentirse de haberla escogido “como personaje y, peor todavía, como narradora de la novela que escribo”²⁴⁸¹. La narradora, que normalmente opta por obviar esta voz que se inmiscuye en su narración, “yo me someto, la que firma este libro que no soy yo, porque yo soy la que lo habla, yo la que lo escribe”, en ocasiones se ve obligada a contestar produciéndose una acalorada disputa: “<<¡Por qué voy a dejarte clavar a medio libro mío (que tú lo firmarás, pero el hecho es que es mío) tus tonterías?>> <<¡Tonterías! ¡Tú me sales con que yo digo tonterías!, qué cara dura [...]>>”²⁴⁸². La cuestión se complica cuando en medio de las discusiones autora-narradora se escucha la voz del que se presenta como “[e]l otro autor de este libro”, así como la del que llaman “[e]l escritorcete”, una nueva voz autorial, y ambas critican a la narradora por creerse la responsable máxima de la obra que leemos²⁴⁸³.

Finalmente, cuando se despide de los receptores de su historia, la narradora nos intenta hacer creer que “[l]as entradas de otros autores fueron por mi invocación, porque supe que el libro los necesitaba”, reconociendo que se trataba de figuras de ficción opuestas a la de “la autora con quien tuve, a lo largo de este libro, tan difícil relación”²⁴⁸⁴.

3.2.2 La mise en abyme

Recurrimos de nuevo a Emilie Delafosse, que nos recordaba en su artículo las figuras que recogía Lucien Dällenbach en su ensayo de 1977. Así, encontramos un primer grupo de ejemplos que se adscribirían a la reduplicación simple de Dällenbach, “ya que la obra en abismo y la novela que la incluye sólo mantienen “una relación de similitud”²⁴⁸⁵”; en el primer

²⁴⁷⁸ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (pp.32-33)

²⁴⁷⁹ MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA (p.20)

²⁴⁸⁰ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.678)

²⁴⁸¹ BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (p.206)

²⁴⁸² *Ibid.* (pp.48-49)

²⁴⁸³ *Ibid.* (p.246)

²⁴⁸⁴ *Ibid.* (p.251)

²⁴⁸⁵ Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil. (p.51) [cita y traducción de

apartado, recogemos los casos en que la obra marco y la obra en abismo coinciden en el número de página o en el título general.

3.2.2.1 Las autorreferencias textuales: paginación y título (reduplicación simple)

Estoy volando a 111 km por hora en dirección a un árbol [...]. Cuando impacte contra él, mi cuello se partirá como un barquillo mojado en champán.

Pero de momento aún estoy paralizado en el aire. El tiempo se hizo barro, y el aire, membrillo. Lo conté al principio, hace 280 páginas. Congelado en el aire²⁴⁸⁶.

Como hemos visto en variados ejemplos, el narrador que construye textos literarios se muestra preocupado por el avance de sus progresos, cualitativa y cuantitativamente; del mismo modo, el creador de una narración autorreflexiva menciona el número de hojas que lleva escritas (“ya van noventa y cuatro folios, que no está nada mal”²⁴⁸⁷) o que va a escribir (“Había sacado una carpeta sin estrenar para empezar a tantear una novela, unas cuatrocientas páginas, calculó”²⁴⁸⁸), número que coincide de forma exacta (“Abres la novela [...] y comienzas a leer por la página 181”²⁴⁸⁹) o aproximada (“Una novela de 500 páginas”²⁴⁹⁰) con el que leemos en la propia página del libro.

También coincide de forma exacta cuando se trata de dos relatos en niveles ficcionales diferentes, uno de los cuales consiste en los comentarios sugeridos por el otro, como sucede en la novela *Mitología de Nueva York*, de la que hemos hablado y hablaremos en otros apartados: “Puede que incluso tengas aún esta novela abierta sobre tus manos. Este libro que ahora sujetas con el pulgar pegado a la página 437 cuyas líneas puedo leer ahora, nítidamente”²⁴⁹¹.

Otro ejemplo con el que el narrador nos desvela que se trata del autor del texto ficcional que estamos leyendo es el de la coincidencia del título de la obra que está creando con el de la obra definitiva (“encendí el ordenador y comencé a escribir esto [...] que he decidido titular *Dafne desvanecida*”²⁴⁹²). No incluimos aquí, como es lógico, aquellos textos en que aparece mencionada la palabra o frase que luego resulta servir como título general, sino sólo los ejemplos en que se da una coincidencia total entre los títulos de la obra en los diferentes planos de ficción.

La invención del título puede deberse a la pericia del narrador, “Esta novela *-El clitoris de Camille-* es la ruina minuciosa de un hombre”²⁴⁹³, o a la propuesta de alguno de los personajes, voluntaria (“Y, de repente, me parece una maravilla el comentario de Candelilla, y

Emilie Delafosse, *op. cit.* (p.98)]

²⁴⁸⁶ AMAT, Kiko (2007), *Cosas que hacen Bum*, Barcelona: Anagrama (pp.290-291)

²⁴⁸⁷ GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo (p.94)

²⁴⁸⁸ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.400)

²⁴⁸⁹ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.181)

²⁴⁹⁰ RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre (p.508)

²⁴⁹¹ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (p.437)

²⁴⁹² SOMOZA, José Carlos (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (p.234)

²⁴⁹³ MEDRANO, Diego (2005), *El clitoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral (p.325)

pienso que lleva razón, que ese y no otro ha de ser el título de mi novela: “*El Alma de la Mariposa*”.”²⁴⁹⁴) o involuntaria:

-... Hoy por la mañana terminé la novela [...] Lo que aún no sé es el título. Quería que me sugirieras uno. Tú tienes buen gusto para eso.
 -No, mira, Luis. [...] Esto se tiene que acabar. Lo siento. [...] Mala suerte.
 [...]
 -¿Mala suerte? [...] ¡Coño! Ese título no le va mal²⁴⁹⁵.

La decisión del título, a cuyas variaciones podemos asistir a lo largo de la narración (“la inmediata, y más importante, sustituir el término “novelón” del título por “folletón”²⁴⁹⁶), le vale al autor para ir anunciando a la gente que lo rodea que “ahora mismo estoy acabando una novela... se titula *Masculino singular*”²⁴⁹⁷.

En un ejemplo más propio de la metaficción metaléptica como interacción de planos de ficción, el personaje de una historia puede encontrarse con un libro y enfadarse al descubrir que se titula como el cuento que estamos leyendo: “En un momento dado, el lector lee: Queneau asaltaba ancianas. [...] Hace una mueca de disgusto y cierra el libro. “¡Esto es un robo!”, exclama el lector, antes de marcharse a dar una caminata melancólica por el puerto”²⁴⁹⁸. Otras veces, uno de los personajes se topa casualmente, en un nuevo ejemplo del “manuscrito encontrado” del que ya hemos hablado, con una carpeta que se llama como el título general de la recopilación, dentro de la que se hallan los diferentes relatos: “Entre las carpetas, reconozco una que he visto en otras ocasiones: [...] <<Horrores cotidianos>>, donde se encuentran los archivos correspondientes a los relatos aún inéditos [...]. Entre ellos llama mi atención un archivo llamado <<Palabras>>”²⁴⁹⁹. También se puede topar con el mismo título que nosotros leemos cuando investiga en un buscador encontrándose con la información sobre un libro “todavía inacabado, que se titula *La cinta de Moebius*”²⁵⁰⁰.

3.2.2.2 La metaficción aporética

Antes, cuando terminé esta novela.

Luego, pocas horas antes de Sant Jordi, la entregué a mis editores. Me voy a México, les dije. Y hasta hoy, viernes 2 de mayo, sesenta y cuatro años después del día exacto en que mi padre dejó de tomar leche materna y comenzó a beber leche Raza, no había vuelto a revisarla. Falta el epílogo, les dije, necesito distancia para escribirlo, les dije. Y hoy, que estoy en Oaxaca, hoy que he vuelto a México, he pasado la tarde con mi amigo Emiliano, un escritor increíble que me prestó una de sus frases para dar inicio a este texto. Después, hemos venido a mi habitación del hotel para charlar un rato. Y luego él me ha dicho: hace demasiado calor en Oaxaca, me voy a duchar de nuevo. ¿Quedamos en el bar en media hora y tomamos una cerveza fría? Y entonces Emiliano se ha ido y yo he buscado en mi

²⁴⁹⁴ GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (p.217)

²⁴⁹⁵ APARICIO-BELMONTE, Juan (2003), *Mala suerte*, Madrid: Lengua de Trapo (p.188-189)

²⁴⁹⁶ TORREGROSA, José (2006), *Abordajes (Folletón por entregas)*, Ferrol: Embora (p.391)

²⁴⁹⁷ RAMOS GARCÍA, Pedro A. (2006), *Masculino singular*, Madrid: EDAF (p.78)

²⁴⁹⁸ NEUMAN, Andrés (2006), “Queneau asaltaba ancianas” en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma (p.134)

²⁴⁹⁹ ROAS, David (2007), “Palabras” en *Horrores cotidianos*, Palencia: Menoscuarto (p.135)

²⁵⁰⁰ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (p.101)

ordenador la canción *Seria fantàstic* de Joan Manel Serrat, que últimamente es la manera más rápida que tengo de abrazar a mi padre. Enontonces he abierto un documento en blanco en mi ordenador y he escrito <<Mercadal>>.

Y después he escrito:

Antes, cuando terminé esta novela.

Luego, pocas horas antes de Sant Jordi, la entregué a mis editores. Me voy a México, les dije. Y hasta hoy, viernes 2 de mayo, sesenta y cuatro años después del día exacto en que mi padre dejó de tomar leche materna y comenzó a beber leche Raza, no había vuelto a revisarla. Falta el epílogo, les dije, necesito distancia para escribirlo, les dije. Y hoy, que estoy en Oaxaca, hoy que he vuelto a México, he pasado la tarde con mi amigo Emiliano, un escritor increíble que me prestó una de sus frases para dar inicio a este texto. Después, hemos venido a mi habitación del hotel para charlar un rato. Y luego él me ha dicho: hace demasiado calor en Oaxaca, me voy a duchar de nuevo. ¿Quedamos en el bar en media hora y tomamos una cerveza fría? Y entonces Emiliano se ha ido y yo he buscado en mi ordenador la canción *Seria fantàstic* de Joan Manel Serrat, que últimamente es la manera más rápida que tengo de abrazar a mi padre. Entonces he abierto un documento en blanco en mi ordenador y he escrito <<Mercadal>>.

Y después he escrito:

(Lolita Bosch, *La familia de mi padre*, Literatura Mondadori, 2008.)²⁵⁰¹

Estaríamos en este caso hablando de lo que Dällenbach llama reduplicación aporética, es decir, el caso en que un relato secundario enmarcado, reconocido y presentado como tal en el relato marco, reproduce las palabras exactas de éste, tanto en su inicio como en el desarrollo del mismo²⁵⁰², suponiendo una representación literaria de la figura geométrica conocida como *cinta de Moebius*.

Existe una novela titulada precisamente así, *La cinta de Moebius*, donde encontramos no sólo uno sino dos ejemplos de esta estructura recursiva; esto sucede porque se entrelazan dos narraciones diferentes en momentos temporales distantes. En uno de ellos leemos cómo el narrador, realizando una búsqueda azarosa en internet, se encuentra con su propio nombre asociado a una obra inacabada llamada *La cinta de Moebius*, de la que se incluyen algunos párrafos; el primero de ellos, transcrito en el relato de ese narrador en la página 103 (“A renglón seguido (en rojo), asimismo copio y pego para ti los primeros párrafos”), repite otro fragmento ya presente anteriormente:

Hoy es el 25 de marzo de 2009. Amanece en las praderas transparentes del cielo. Gabriel ha despertado más temprano de lo habitual a causa de un rayo de sol que de improvviso ilumina su cuarto desde la ventana entreabierta²⁵⁰³.

Al final de *La cinta de Moebius*, en la página 401, otro narrador nos cuenta que un personaje, que se apresta a dar comienzo a la escritura de una novela, “abrió un archivo nuevo de texto. Le dio un nombre de trámite o de batalla, Nueva novela, y comenzó a describir la escena, a dar palabras a la imagen nacida en el duermevela del insomnio”, para a continuación incluir en diferente tipografía el inicio del relato enmarcado, que coincide palabra por palabra con el inicio de nuestra obra:

²⁵⁰¹ BOSCH, Lolita (2008), *La familia de mi padre*, Barcelona: Mondadori (p.258)

²⁵⁰² “[...] réduplication aporistique (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut)” (Dällenbach 1977: 51)

²⁵⁰³ TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (p.17)

La música, llena de pasadizos a la memoria, sonaba inmune a sentimientos y a recuerdos, se apropiaba del jardín y hacía de la noche un espacio en el que no existía el presente, un lugar de los años perdidos y las amistades borrosas y los sueños amputados.²⁵⁰⁴

Como hemos explicado, este ejemplo de doble cinta de Moebius es un caso aislado, un alarde metaficcional poco frecuente, siendo mucho más habitual el segundo caso, un relato en cuyo desenlace se nos presenta al personaje que ha protagonizado la historia en el momento de comenzar a convertirla en novela, o en imaginar cómo la va a plasmar por escrito. Así sucede en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, en cuyas últimas páginas su narrador nos cuenta: “[...] supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (<<Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas>>)”²⁵⁰⁵, lo que coincide exactamente con el inicio de la novela que hemos leído en la página 15.

Idéntico recurso, ya un tópico en la historia de la narrativa moderna, lo encontramos en otras cuatro novelas de este período, *Concierto del No Mundo*, de A.G. Porta, en *La traición de Borges*, de Marcelo Simonetti, en *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, de Leonardo Valencia, y en *Nocilla Lab*, de Agustín Fernández Mallo. En las dos primeras un narrador omnisciente nos relata cómo un escritor se prepara para iniciar la escritura de su novela, que resultará la misma que hemos leído y deberíamos volver a iniciar en una lectura eterna pasando de un lado a otro de la cinta de Moebius. En la página 358, el personaje escritor de la novela de Porta “deja un espacio entre el título y el inicio y escribe” el párrafo que también encontramos al principio: “Para mí que en este preciso instante un guionista solvente debería conocer o tener una clara intuición de cómo acabará la historia que pretende narrar, piensa de corrido el guionista...”²⁵⁰⁶, lo que sucede también en la página 213 de *La traición de Borges*, cuando el escritor “[t]omó aire y comenzó a escribir” el primer párrafo de los dos libros que confluyen en uno solo, el que él escribe y el que nosotros leemos: “La información era escueta y ocupaba unas pocas líneas en el apartado de breves internacionales. <<Detenido falso Borges chileno>>, rezaba el titular, y en las líneas que le seguían se detallaba que <<un chileno fue detenido frente a la Casa Rosada, en pleno corazón de Buenos Aires, haciéndose pasar por el célebre escritor argentino...”²⁵⁰⁷.

En la novela de Valencia el narrador es también el autor de la novela que leemos, como reconoce al incluir la primera frase de ella: “Tomo los primeros apuntes con el lápiz y las hojas membretadas del Hotel del Lago. Escribo de prestado. Anoto: nadie lanza nunca un libro al agua”²⁵⁰⁸, que nos hace retomar la frase que introducía el primer párrafo de la novela:

Nadie lanza nunca un libro al agua. Se lo echa al fuego, se lo aprisiona en una caja, se lo enterra de pie en una biblioteca. Pero nadie lanza jamás un libro al agua.

²⁵⁰⁴ *Ibid.* (p.13)

²⁵⁰⁵ CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets (p.209)

²⁵⁰⁶ PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acantilado (p.9)

²⁵⁰⁷ SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (p.11)

²⁵⁰⁸ VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*, Madrid: Funambulista (p.251)

Nadie. Nunca. Jamás²⁵⁰⁹.

Y en *Nocilla Lab*, tercera parte del *Proyecto Nocilla*, el narrador llamado Agustín Fernández Mallo, que nos cuenta estar creando un Proyecto ambicioso junto a la chica con la que viaja, se encuentra con otro personaje que también asegura llamarse como el narrador, y que además confiesa estar redactando un Proyecto cuyo texto coincide exactamente con el inicio²⁵¹⁰, la parte intermedia²⁵¹¹ y el final²⁵¹² de la Parte 1 titulada “Motor automático de búsqueda”.

Hay pequeñas modificaciones que suponen una novedad en este recurso metaficcional: una de ellas propone que el salto de planos no se produzca al final y al comienzo de la novela, sino en un punto intermedio de la misma; al igual que sucedía en *La cinta de Moebius*, dos líneas narrativas lejanas en el tiempo, aunque con ciertas similitudes argumentales, se van alternando a lo largo del libro *La luna roja*, de Luis Leante, y en un momento dado el narrador de la línea más actual nos cuenta que el personaje “[e]ncendió el ordenador y abrió un documento nuevo. Escribió una frase y la borró. Cogió un folio impreso y probó a escribirla en el reverso: <<Desde el último piso del edificio de la calle Goya, el cielo de Madrid al amanecer se veía como una plancha plomiza que fuera a caer sobre las terrazas y los tejados aún adormecidos de la ciudad>>²⁵¹³, frase que iniciaba un capítulo anterior en la página 55.

Otra variante consiste en dejar en suspenso una frase que encuentra su continuación en el inicio del libro; la novela *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, de Juan Aparicio-Belmonte termina “¿Sabes por qué lo hice? Lo hice porque...”²⁵¹⁴, y se inicia “... me lo pidió la novela que le he enviado al gobernante, que es la verdadera culpable de todo”²⁵¹⁵. Dicha construcción no sería más que un caso de estructura circular muy abrupta, si toda la novela no estuviese saltando entre la narración de lo que le sucede a Luis, la novela que el propio Luis escribe, y las opiniones que despierta la novela en los allegados que la van leyendo a medida que se desarrollan los hechos y él avanza en la escritura.

Unas líneas antes del final estricto de la novela, Luis se dirige a la destinataria, su ex mujer, para confesarle que “como tú sospechaste una noche paranoica, en el propio texto de la novela está la clave de por qué lo hice. [...] allí, en el primer párrafo, encontrarás las razones por las que terminé con esos dos personajes”; este fragmento, que es puro discurso del narrador, se convierte en intervención del personaje que se llama como él en el texto que va creando: “... “me lo pidió la novela que le he enviado al gobernante, que es la verdadera culpable de todo. Besos amargos. Luis” escribe Luis Pellitero en pijama”²⁵¹⁶.

²⁵⁰⁹ *Ibid.* (p.11)

²⁵¹⁰ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara (p.123 / p.13)

²⁵¹¹ *Ibid.* (p.124 / p.151)

²⁵¹² *Ibid.* (p.125 / p.78)

²⁵¹³ LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara (p.88)

²⁵¹⁴ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.251)

²⁵¹⁵ *Ibid.* (p.13)

²⁵¹⁶ *Ibid.* (p.13)

En *La sombra del viento*, la diferencia con el recurso estándar que hemos analizado radica en el cambio de los nombres de los personajes y en el punto de vista desde el que se narra la acción, dejando prácticamente igual el resto del párrafo; así, lo que en el relato principal aparecía:

-Daniel, lo que vas a ver hoy no se lo puedes contar a nadie –advirtió mi padre-. Ni a tu amigo Tomás. A nadie.
-¿Ni siquiera a mamá? –inquirí yo, a media voz.
[...]
-Claro que sí –respondió cabizbajo-. Con ella no tenemos secretos. A ella puedes contárselo todo²⁵¹⁷

aparece en el final de la novela como:

-Julián, lo que vas a ver hoy no se lo puedes contar a nadie. A nadie.
-¿Ni siquiera a mamá? –inquire el muchacho a media voz.
[...]
-Claro que sí –responde-. Con ella no tenemos secretos. A ella puedes contárselo todo²⁵¹⁸

lo cual transmite la idea de la repetición de la historia a lo largo del tiempo, más que un eterno retorno al origen.

En *Las desventuras de un escritor en provincias*²⁵¹⁹, el inicio de la novela se retoma desde el final, pero de nuevo sin que la correspondencia sea exacta:

Distraído, pensaba cuánto le gustaría escribir una novela que empezara allí, justo en aquel rincón de la Explanada de los Amantes, con una mano masculina asomando por la ventanilla de un coche y dejando caer un preservativo, y una mano femenina arrojando un pañuelo de papel por la ventanilla opuesta [...]. (p.244)

En la explanada de tierra reseca y algarrobos, bajo la luna llena, una mano robusta asomó por la ventanilla de un automóvil que llevaba aparcado poco más de una hora y dejó caer un preservativo usado, que quedó momentáneamente prendido en unas hierbas altas y fue resbalando hasta el suelo.

Poco después, una mano delgada, con anillos en tres de los dedos esbeltos, lanzó por la ventanilla opuesta un pañuelo de papel arrugado y luego otro [...]. (p.9)

También hay pequeñas diferencias entre lo que el narrador nos cuenta y lo que luego deja por escrito en *Sólo un muerto más*, de Ramiro Pinilla. Dicho narrador afirma incansablemente al inicio del libro: “No estoy escribiendo en un papel, simplemente lo hago en mi cabeza. Pero

²⁵¹⁷ RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta (p.7)

²⁵¹⁸ *Ibid.* (p.576)

²⁵¹⁹ MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar

estoy escribiendo, que nadie lo dude. Y lo que leo me gusta...²⁵²⁰; en este supuesto, para él la narración de la historia equivale a la escritura de la misma, lo cual es refutado por los personajes a los que les cuenta su idea.

Convencido por ellos, cuando por fin se decide a redactarla, en los tiempos de soledad y descanso, las diferencias con lo que nos ha ido narrando son mínimas, y probablemente obedecen a la corrección de estilo que la reflexión y el paso del tiempo permiten y que la inmediatez de la acción narrada en el mismo instante de ocurrir impide.

Así, entre las páginas 40 y 41 nos cuenta:

[...] me dispongo a escribir la primera línea, la primera palabra. La mano me tiembla. [...]

-¿Cómo empezarías tú? –susurro-. [...] Escucha lo que escribí esta mañana en la playa: <<Estoy escribiendo sin pluma ni papel, simplemente en mi cabeza. Estoy escribiendo, que nadie lo dude. Y lo que leo me gusta...>> (pp.40-41).

La última variedad de este retorno y, al mismo tiempo, salto metaficcional, lo encontramos en *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, de Luis Morales, pero el fragmento que se recupera no es el inicio de la novela, o un fragmento intermedio, sino el paratexto que lo encabeza. El personaje principal, Oliverio, se topa casualmente con otro chico, que una lectura atenta puede identificar como un trasunto del autor del libro, y éste le cuenta que tiempo atrás logró publicar una novela; se la muestra en una librería a la que acuden, y Oliverio ve que “[h]ay una cita en italiano que precede al texto...

[...]

... *la stranezza di un cielo che non e il tuo*...²⁵²¹. Dicha sentencia, entonces debidamente atribuida a su autor, es la cita que abre el libro en la página 17:

“

La stranezza di un cielo che non e il tuo
*Cesare Pavese*²⁵²².

Estos últimos ejemplos pueden ser considerados casos límites dentro del apartado *metaficción aporética*, puesto que lo que se retoma no es el mismo texto literal, sino algún indicio sutil que nos hace pensar en el libro que leemos. El mismo caso límite, si cabe ya propiamente una *mise en abyme* de las mencionadas en el apartado anterior, existe en otras novelas de este período, cuando alguno de los personajes se topa con nuestro libro, al que reconocemos normalmente por su título.

El texto puede estar oculto en una carpeta dentro del ordenador, y allí puede consultarlo uno de los personajes de *La cinta de Moebius*, constatando que cada vez que abre el documento, éste ha ido aumentando de tamaño incluyendo lo que ha dicho y hecho tras la consulta anterior: “acabo de hacer un inciso para abrir en pantalla la carpeta donde se encuentra *La cinta de Moebius* y, tal como esperaba, ya no consta de dos capítulos, sino de

²⁵²⁰ PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets (pp.21-22)

²⁵²¹ MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem (pp.141-142)

²⁵²² *Ibid.* (p.17)

tres. ¿Adivinas cuál es el tercero, aún inacabado? Ni más ni menos el que tú y yo estamos escribiendo”²⁵²³.

Al contrario de lo que sucede con el caso que acabamos de comentar, en general los personajes se encuentran con una obra ya acabada donde se incluye a su vez el propio hallazgo, lo cual diferencia este recurso con el del *manuscrito encontrado*. Esto es lo que le ocurre al escritor protagonista de *La historia que me escribe*, quien se topa con “un grueso fajo de folios mecanografiados; en portada, el título: *La historia que me escribe*” donde se reproduce “con fidedigna exactitud lo que me había sucedido”: el propio narrador describe este fenómeno con la misma imagen que hemos usado nosotros, “quedando atrapado para siempre en una cinta de Moebius sin fin, esta vez hilvanada con palabras”²⁵²⁴.

También totalmente rematada, e incluso editada, está la novela *Lecciones de ilusión*, y es leída por un viajero que comparte trayecto con su autor en la ficción Lorenzo Bellini, el cual la contempla asombrado sin ser consciente de haberla escrito nunca: “De modo que aquel individuo [...], ¡leía una novela escrita por mí! De modo que yo había escrito aquellas páginas ¡sin tan siquiera darme cuenta!”²⁵²⁵.

No por su título, pero sí por el resumen de la trama o por la descripción de sus personajes, la protagonista escritora de la novela *Juego de niños*, de Carmen Posadas, nos cuenta los avances que va sufriendo la novela que intenta escribir y que nos presenta con este resumen: “esta historia tendría además otra protagonista importante: la madre de la niña, una escritora de éxito que [...] empieza a pensar desde los primeros capítulos que un accidente ocurrido en su infancia ha vuelto a repetirse en la vida de su hija”²⁵²⁶, que coincide con el argumento de la propia novela que leemos.

3.2.3 Los personajes autoconscientes (anagnórisis metaficcional)

Desde que me destinaran a vivir en una novela quise, de alguna manera, rebelarme. Pero hasta ahora nunca he encontrado la ocasión. [...] Mi primera queja, y tengo unas cuantas, tiene que ver con el nombre con el cual fui estigmatizado siempre²⁵²⁷.

Reservamos para este último apartado el momento en que los personajes, antes de ficción, toman conciencia de su condición artificiosa dentro de una metaficción metaléptica, en lo que Pedro Javier Pardo ha denominado la *anagnórisis metaficcional*²⁵²⁸.

El salto metaficcional se puede producir de forma sorpresiva e instantánea cuando, según el parlamento de uno de los personajes, éste se plantea si su identidad no dependerá de los

²⁵²³ TALENS, Manuel (2007) *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá (pp.116-117)

²⁵²⁴ TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara (p.245)

²⁵²⁵ D'ORS, Pablo (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama (p.667)

²⁵²⁶ POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta (p.386)

²⁵²⁷ SMITH, Sharon E. (2010), “Carta al periódico *La Nación*” en Luna Walker, Benalmádena: E.D.A. Libros (p.54)

²⁵²⁸ Pardo García, Pedro Javier “La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.151-174)

designios de un autor que lo está creando de forma artificiosa y, por tanto, “de no ser real”²⁵²⁹. Se trata más de una duda, una suposición, que de una certeza y, en algunas ocasiones, nos vale para confirmar que ha habido una invasión de planos ficcionales. Cuando el personaje plantea sus dudas ontológicas, puede toparse con alguien que lo refuerza en sus sensaciones:

-¿Y ahora dónde estamos?
-En una novela, claro²⁵³⁰.

Como norma general de este apartado de los personajes autoconscientes, podemos destacar que aluden a la figura autorial de forma vaga y abstracta, no existiendo apenas una concreción de su identidad o de su descripción, puesto que saben que nunca “miraremos a los ojos de quien nos dio esta breve vida”²⁵³¹.

Así, encontramos referencias como “[m]uy lejos de ti se cuentan escenas de tu vida”²⁵³², “[i]maginemos que yo fuese una criatura escrita [...] que [...] está siendo modificada por la imaginación de un autor”²⁵³³, “[a]l hombre le gustaría saber escribir como la persona que ha creado las historias que han transformado su vida”²⁵³⁴, “tuvimos la certeza de que en alguna página estaba escrito que nos encontraríamos”²⁵³⁵, “[p]ienso en nosotros como si fuésemos muñecos pugnando por escapar del decorado de un teatro”²⁵³⁶, “[p]uede que sólo seamos los personajes desquiciados de una novela anónima”²⁵³⁷, “pensé que podía ser el intérprete inconsciente de una novela que alguien, un ser desconocido y oculto, escribía”²⁵³⁸.

También puede suceder que el personaje, en lugar de obedecer a los designios de un autor literario, tenga la sensación de ser producto de un equipo de guionistas de televisión, que crean “la <<Biblia>>, [...] el libro cuya escritura precedía a la de los guiones y donde se describía minuciosamente el carácter de los personajes”²⁵³⁹, de formar parte de un “*reality show*”, ya que “le daba por imaginar que una cámara lo grababa en secreto y que se emitían por televisión y en directo algunos pasajes de su vida privada”²⁵⁴⁰, de pertenecer al *Dramatis personae* “de una obra de teatro, que repite cada noche el mismo diálogo, y en cada función agrega o quita algo, para evitar el tedio”²⁵⁴¹, “de una película que alguien dirige”²⁵⁴², o bien de atribuir su existencia no al supuesto autor de la obra, sino al “narrador, el que cuenta la historia”²⁵⁴³.

²⁵²⁹ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (p.400)

²⁵³⁰ RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (p.153)

²⁵³¹ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.111)

²⁵³² MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara (pp.178-179)

²⁵³³ MERINO, José María (2002), “Un autor caprichoso” en *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral (p.161)

²⁵³⁴ SOMOZA, José Carlos (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté (p.187)

²⁵³⁵ MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.145)

²⁵³⁶ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.475)

²⁵³⁷ TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya (p.111)

²⁵³⁸ RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza (p.230)

²⁵³⁹ MILLÁS, Juan José (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral (p.124)

²⁵⁴⁰ LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets (p.26)

²⁵⁴¹ SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.218)

²⁵⁴² RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza (p.393)

²⁵⁴³ RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta (p.152)

En otros casos se lo identifica como una entidad divina:

- O sea que para usted él es Dios -termina Kazuo.
- ¿De quién estás hablando?
- [...]
- Del creador omnipotente que nos ha puesto en esta tesitura²⁵⁴⁴

ya que “no hay que descartar que Dios, allá donde esté, escriba una Novela sobre un hombre que soy yo que escribe una novela”²⁵⁴⁵, o como “alguien de otra realidad, por ejemplo de ese universo paralelo tan parecido al suyo”²⁵⁴⁶, o bien se le atribuyen calificativos relacionados con la escritura manuscrita: “recordé la voz de aquel viejo escriba que me dicta en sueños las palabras que he de decir”²⁵⁴⁷, “vi al calígrafo mudo, el libro enorme, el tintero rojo. Ahí está escrito su nombre y el mío, y todo lo que hacemos y tal vez también lo que ahora decimos”²⁵⁴⁸.

En casos aislados, el personaje autoconsciente sabe quién es el autor de sus aventuras, y puede ser a su vez un autor de novelas inventado: “sabe que un escritor de ciudad, un imbécil [...] tan mediocre como Alberto Santín, habrá de reducirlo a la nada en una novela digna del infierno”²⁵⁴⁹, otro personaje que no se presenta como escritor, “[l]os dos somos una invención de Cerro -aclaré también”²⁵⁵⁰, o un autor existente real, “podía ser un personaje de Paul Auster, incluso yo mismo podía serlo”²⁵⁵¹.

Los personajes autoconscientes también están jerarquizados y, aunque la revelación metaficcional la sufre normalmente “el protagonista principal de la novela”²⁵⁵², en ocasiones “sólo era un personaje terciario en historias ajenas; ni siquiera llegaba a la categoría de secundario”²⁵⁵³, o bien tiene la impresión de no ser tratado con la debida atención y mimo:

Pienso en nosotros como si se tratara de personajes asomándose al escenario de un teatro con el papel mal dibujado porque el autor no les prestó tal vez la suficiente atención²⁵⁵⁴

¿Y si fueran dos personajes esbozados de una novela sin escribirse²⁵⁵⁵.

Como norma general, la toma de conciencia de su condición ficcional supone un momento de crisis identitaria, como nos resume el narrador de *Mitología de Nueva York* en la

²⁵⁴⁴ MARTÍNEZ, Gabi (2004), *Ático*, Barcelona: Destino (p.57)

²⁵⁴⁵ D'ORS, Pablo (2008), *Las andanzas del impresor Zollinger*, Barcelona: Anagrama (p.24)

²⁵⁴⁶ PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (pp.620-621)

²⁵⁴⁷ RUESTRA, Blanca (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (p.277)

²⁵⁴⁸ DE SANTIS, Pablo (2001), *El calígrafo de Voltaire*, Barcelona: Destino (p.129)

²⁵⁴⁹ TOSCANA, David (2005), *El último lector*, Barcelona: Mondadori (p.190)

²⁵⁵⁰ IZAGUIRRE, Boris (2006), *El vuelo de los avestruces*, Barcelona: Alpha Decay (p.129)

²⁵⁵¹ CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafiado*. Baladas de Nueva York, Donostia: Erein (p.158)

²⁵⁵² SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Barcelona: Mondadori (p.77)

²⁵⁵³ ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (p.75)

²⁵⁵⁴ CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza (p.13)

²⁵⁵⁵ ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida (p.222)

novela: “¿Cómo encajar que todo es mentira? Cómo hacerte consciente de todo: tu nombre, tus rasgos, tu familia, tus deseos han sido creados como un capricho para el entretenimiento de otros”²⁵⁵⁶, que afecta no sólo a su origen y estatus ontológico, sino también al propio desarrollo vital, pues también ha comprendido que, con cada nueva lectura de la obra, “cada vez [...] comienza y termina su vida”²⁵⁵⁷, repitiéndose ésta *ad infinitum* o, peor aún, dejando de existir si no hay lectores que la renueven, en un fenómeno que el narrador ha bautizado como “ficcionicidio”, y que sucede cuando “[d]ejas, como personaje, de ser leído. [...] El primer síntoma de que este proceso ha comenzado es que empiezas a perder las referencias temporales. Sientes como, uno por uno, te vas borrando de la mente de los lectores que te han acompañado hasta entonces y llega un momento en que casi no queda ni rastro de ti en ninguno de ellos. [...] El libro es retirado a un almacén, es arrinconado en el anaquel de una biblioteca, empieza a enterrarse en polvo y se produce el desastre. Llega el ficcionicidio, la muerte masiva de los personajes. Un letargo en el que puedes quedar atrapado años o meses o toda la eternidad”²⁵⁵⁸.

Igualmente traumático resulta para una persona segura de su condición real el hecho de recibir una novela en la que la narradora mantiene haberse inventado toda su biografía, de haberlo inventado como personaje; esta situación es la base de la novela *Las heridas de los elefantes*, de Miguel Tomás-Valiente, en la cual el personaje principal lee: “Dispuesta a crear mi personaje, a inventarte, busqué donde sabía que ya no estabas y comencé por construirte una infancia de la que te quedase el regusto, en parte feliz y en parte triste, de añorarla”²⁵⁵⁹, tras lo cual describe sus sensaciones, “[m]e imaginé que era un pez al que, en un instante, se le congela el agua alrededor: me faltó el aire. Noté que, aun dotado de raciocinio, no era capaz de explicarme nada; me quedé sin aliento, sin poder moverme, sin tiempo, sin sangre. En ese momento no pude ni cerrar el libro. No reaccioné. [...] No sabía si me había atropellado un tren, si estaba dormido y soñando o si algo o todo o nada era verdad o mentira”²⁵⁶⁰. Angustiado por la posibilidad de que alguien conociese tan profundamente su personalidad y algunos datos secretos de su biografía, comparte sus inquietudes con un amigo:

- [...] Si soy (o, al menos, ella considera que soy) un personaje en sus manos, puede hacer lo que quiera conmigo...
- Contigo no: con *su* personaje [...].
- Ya, pero *su* personaje soy yo²⁵⁶¹.

Contrariamente a la norma general, en que el personaje se sorprende de su nuevo estatus ficcional, hay personas de las que se nos cuenta que aspiran a serlo y que sienten “unos novedosos deseos de <<verme escrita>>”²⁵⁶², ya que “le divierte imaginarse escrito”²⁵⁶³ y para

²⁵⁵⁶ MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (p.91)

²⁵⁵⁷ *Ibid.* (p.207)

²⁵⁵⁸ *Ibid.* (pp.308-309)

²⁵⁵⁹ TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2010), *Las heridas de los elefantes*, Madrid: 451 Editores (p.59)

²⁵⁶⁰ *Ibid.* (p.59)

²⁵⁶¹ *Ibid.* (p.74)

²⁵⁶² AMPÜERO, Fernando (2007), *Putas lindas*, Madrid: Salto de página (p.121)

²⁵⁶³ SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Barcelona: Mondadori (p.119)

lo cual “[t]al vez compre la novela [...]. Igual hasta salgo en ella”²⁵⁶⁴, o bien viviendo como si ya lo fuesen, “[h]a construido su vida como la de un personaje de novela”²⁵⁶⁵.

De nuevo la explicación de este fenómeno ha de venir de la mano de Escher (“Elías Betancourt y yo hemos sido los protagonistas de una dolorosa aporía y parece que nos hemos instalado en algún cuadro de Escher”²⁵⁶⁶), que sería el artista que mejor ha plasmado en sus imágenes imposibles el “milagro posmoderno”²⁵⁶⁷. Efectivamente, en ocasiones un personaje toma conciencia de su condición al leer una ficción y comenzar a sentir los síntomas que allí se describen: “¿te puedes creer que desde que leí esa parte de la novela lo veo todo naranja, como les ocurre a los personajes de la propia novela?

[...]

-Ja, ja, ja... O sea que eres un personaje de novela”²⁵⁶⁸.

También le sucede al escritor en soledad que, al comenzar a escribir, “me complazco en imaginar, alguien narra mi historia, alguien me inventa al tiempo que yo tenso las palabras y las adelgazo para que se oiga el paso del viento”²⁵⁶⁹, y al que le suceden cosas que son propias “de una novela que alguien escribe en otra parte” o, en un nuevo giro metaficcional, que pueden ser “sólo fruto de mi fantasía de escritor, [...] y no algo que ocurre en esta vida, sino sólo en las páginas de la novela que escribo”²⁵⁷⁰, llegando a tener un escritor la sensación de “que aquello no estaba sucediendo más que en mi imaginación. Nos habíamos convertido en dos personajes del libro que estaba escribiendo”²⁵⁷¹.

Recogeremos ahora ciertos ejemplos en los que, a pesar de que se mencione la posibilidad de que alguno de los personajes pueda formar parte de un relato de ficción, en realidad se está haciendo referencia al hecho de que el escritor, que conoce al personaje, se basará en él para caracterizar a uno de sus protagonistas. No se trataría por tanto aquí de ningún tipo de metaficción en cuanto salto o invasión de planos ficcionales, sino de la modelización de un personaje que posee un referente más o menos lejano en el plano de la realidad.

Así, una persona del mundo real se sorprende cuando “Iturbe me dijo que quería contar mi historia, [...] darle un enfoque novelesco”²⁵⁷², porque desde el punto de vista del autor, alguno de los individuos con los que se va cruzando “tenía más interés como personaje que, como él pretendía, como escritor”²⁵⁷³. La gente que rodea al escritor en su vida cotidiana, tarde o temprano tiene la sospecha, el deseo o el miedo de verse reflejado en alguno de sus

²⁵⁶⁴ SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página (p.241)

²⁵⁶⁵ SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (p.558)

²⁵⁶⁶ SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (p.252)

²⁵⁶⁷ *Ibid.* (pp.253-254)

²⁵⁶⁸ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (pp.52-53)

²⁵⁶⁹ MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa (pp.330-331)

²⁵⁷⁰ AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé (p.43)

²⁵⁷¹ LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara (pp.364-365)

²⁵⁷² ITURBE, T.G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta (p.7)

²⁵⁷³ LLAMAZARES, Julio (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid: Alfaguara (p.76)

personajes, y por eso le pregunta impaciente: “¿Me vas a immortalizar? [...] Pues no alargues la espera. ¡Trabaja!”²⁵⁷⁴. Otras veces son los demás quienes dan por sentado que algún escritor plasmará para la posteridad, como agradecimiento por sus servicios, o su compañía, a algún ser cercano: “Supongo que su amigo tendrá la delicadeza de incluirle en su narración”²⁵⁷⁵. Para comprobarlo, el modelo referente “[p]asaba las páginas del libro con disimulada precipitación [...]”. Quería comprobar el milagro de verme retratado”²⁵⁷⁶. Pero como quedó ejemplificado en el apartado de la relación de los autores con su entorno, el resultado final puede no satisfacerle, pudiendo llegar a sentirse “muy asombrado, ahora resulta que soy un asesino. Soy el personaje malo de tu novela”, aunque el autor le asegure que de él “[t]omé prestado sólo el nombre”²⁵⁷⁷; si no se siente retratado verazmente (“Falsea usted mis rasgos fisiognómicos”), la persona reniega de su nueva condición ficcional “¡Es que no quiero ser un personaje literario! Prefiero ser lo que soy”²⁵⁷⁸.

El narrador y personaje principal, además de autor, de las peripecias que le suceden, anuncia a la gente con la que interactúa: “Escribo mis pasos y os escribo a vosotros, la novela soy yo y sois vosotros”²⁵⁷⁹; cuando lo hace, aunque la mayor parte de ella lo ignora, hay algún personaje aislado que se siente entusiasmado por esta idea, y en medio de sus diálogos inserta preguntas sobre su traslado a la ficción: “¿Recogerás también esta conversación nuestra? ¿Cuándo y cómo la escribirás?”²⁵⁸⁰, llegando incluso a pedirle al autor “[s]óplame lo que debo decir ahora para que tu escena quede a tu gusto”²⁵⁸¹.

Y en un pequeño fragmento de la novela *Putita linda*, de Fernando Ampuero, se nos dan las claves que explican este fenómeno; de un lado, ciertas personas como Noemí que, parafraseando a Pirandello, “era un personaje que andaba buscando autor”, y de otro, el ansia con que los autores desean convertir en personajes literarios a las personas que van conociendo: “Quiero escribir sobre ti [...]. No puedo seguir viviendo si es que no escribo sobre ti”²⁵⁸².

Recíprocamente, también puede suceder que un autor, habituado a sumergirse en el mundo de la ficción, tienda en la realidad a “comportarme como si yo mismo fuera un personaje literario, pendenciero y teatral, uno más de mis novelas”²⁵⁸³. Además, el buen escritor, según dice uno de los personajes de *Laura y Julio*, de Juan José Millás, tiene la capacidad de detectar qué personas del mundo real son en realidad personajes novelescos:

Fue mi olfato de escritor el que me empujó, por ejemplo, a hacerme vuestro

²⁵⁷⁴ GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis (p.181)

²⁵⁷⁵ PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral (p.388)

²⁵⁷⁶ PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral (p.14)

²⁵⁷⁷ VALDÉS, Zoé (2006), *Bailar con la vida*, Barcelona: Planeta (p.172)

²⁵⁷⁸ PUJOL, Carlos (2007), “John Watson y el arte de escribir” en *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*, Palencia: Menoscuarto (pp.73-74)

²⁵⁷⁹ PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets (p.112)

²⁵⁸⁰ *Ibid.* (pp.157-158)

²⁵⁸¹ *Ibid.* (p.180)

²⁵⁸² AMPUERO, Fernando (2007), *Putita linda*, Madrid: Salto de página (p.139)

²⁵⁸³ APARICIO-BELMONTE, Juan (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (p.70)

3 LA NARRACIÓN METAFICCIONAL

amigo. [...] Vosotros no os dais cuenta, pero sois personajes muy novelescos, se os observe en conjunto o uno a uno. Podría escribir una novela sobre los dos, pero es mejor viviros que escribiros²⁵⁸⁴.



²⁵⁸⁴ MILLÁS, Juan José (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral (pp.15-16)



4 CONCLUSIONES

En este trabajo, realizado a lo largo de siete años, y que ha supuesto una continuación y readaptación del Trabajo de Investigación Tutelado *El componente metaliterario en la narrativa española contemporánea (2000-2007: el caso Vila-Matas)*, con el que este investigador obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura e Lingüística Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, se partía de dos objetivos generales: aclarar la distinción entre narración metaliteraria y narración metaficcional, y comprobar qué recursos de la narración metaficcional se seguían empleando en la primera década del siglo XXI. Sin embargo, al oponer narración metaficcional a narración metaliteraria, vimos cómo esta última, la mera alusión a la tarea literaria, que ya había aparecido tematizada en numerosas novelas y cuentos a lo largo de la historia de la literatura española, se había generalizado considerablemente hasta convertirse en un fenómeno habitual gracias al cual se podía incluso comprender el hecho literario en toda su dimensión. Creímos entonces, tras escuchar los oportunos comentarios del tribunal que juzgó el TIT²⁵⁸⁵, que resultaba poco revelador centrarse en un solo autor (aunque la trayectoria de Vila-Matas aglutinase muchos de los recursos recogidos en el trabajo), y que sería más conveniente alejar la cámara y mostrar un plano general del complejo sistema literario en lengua española, empleando como elemento cohesionador el de la narración metaficcional.

Coincidimos en este aspecto con alguno de los pioneros de la sociología, como Émile Durkheim, cuando propuso aplicar los métodos científicos en el terreno de las Humanidades, creyendo que era la observación minuciosa de los fenómenos sociales, y en nuestro caso el de los textos literarios, la que nos podía dar las claves para establecer o verificar las hipótesis y crear categorías tipológicas. Aunque parezca ingenuo nuestro planteamiento, no dista mucho del método de la observación científica, puesto que en muchos momentos de la elaboración de este trabajo hemos preferido suspender nuestros conocimientos previos en teoría de la literatura y establecer categorías terminológicas a través de los textos mismos. Del mismo modo, también estamos de acuerdo con las teorías de la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu, que proponen que cualquier estudio del campo literario debe tener en cuenta las relaciones que se establecen entre los agentes implicados, no sólo el emisor y el receptor, sino también los mediadores y distribuidores.

Fue entonces necesario establecer una categorización del panorama en sí mismo, partiendo de la base del hecho literario como un acto comunicativo, con al menos cuatro grandes instancias: el emisor, la mediación, el contexto y el receptor; tras buscar ejemplos que

²⁵⁸⁵ Presidido por José Manuel González Herrán y compuesto también por el tutor Antonio Gil González y Teresa Vilariño Picos.

se adscribiesen a las diferentes subcategorías incluidas dentro de esas instancias, nos dimos cuenta de que, por primera vez en la historia de la literatura en lengua española, y de un modo casi absoluto, los autores de este período habían logrado que el fenómeno literario se explicase a sí mismo sin necesidad de recurrir a trabajos ensayísticos.

A la hora de articular este trabajo, una vez establecida su estructura general, hubo que tomar una decisión importante: si los textos en sí mismos explicaban sus propias condiciones de creación, difusión y recepción, ¿cómo dejarlos al margen de la argumentación? En un primer momento se pensó, tomando como ejemplo los recientes ensayos de Javier Aparicio Maydeu recogidos en la bibliografía, en incluir como anexo al trabajo todo el catálogo de ejemplos, agrupado por obras o por apartados, para su fácil consulta, dejando para el cuerpo del texto nuestras explicaciones y paráfrasis de los ejemplos. Sin embargo, algunos de ellos eran tan reveladores y paradigmáticos que nos hemos visto obligados a incluirlos en la propia argumentación, bien como ejemplos destacados (en citas sangradas con una tipografía más pequeña), o bien insertados en el cuerpo de texto, tomando como referente la reciente novela *Los libros repentinos*, de Pablo Gutiérrez²⁵⁸⁶; asimismo, aunque dificulte la lectura, hemos optado por el entrecomillado alto (en lugar de las itálicas del libro de Gutiérrez), para que quede bien claro cuáles son nuestras palabras y cuáles las de los escritores e investigadores citados.

Pese al convencimiento de que era necesario insertar los ejemplos en la argumentación, fuimos acumulando los materiales que debían aparecer con ciertas reservas; varias referencias recientes nos alertaban de la posibilidad de que el trabajo se convirtiese en una “casa de citas”²⁵⁸⁷, reproche intertextual que se le hace a una gran parte de la literatura metaliteraria de nuestro período. Y aunque también en el origen se refiere al terreno de la creación literaria, Fernando R. de la Flor, en su artículo “Apropiación y plagio en la literatura”, hace un recorrido por las diferentes técnicas de apropiación, tocándonos de cerca en alguna de ellas, advirtiéndonos:

Ya en el espacio académico resultará por lo demás evidente la manera en que el discurso analítico y ensayístico se alimenta casi con exclusividad de pre-textos sancionados por una tradición, a la que resulta canónico referirse siempre. Se trata del arte de la cita; por otro lado, tan cercano al del plagio, que sólo lo salvará de él el uso de unas comillas altas. La cita, cuya presencia es hoy continuada y obsesiva en el discurso de factura universitaria, es, al cabo, una operación insidiosa, cuyo último objetivo es el revestir de autoridad un texto que, tal vez, sin estas joyas empedradas en el barro dialéctico, no cosecharía ninguna atención. [...] De ahí esa costumbre, hoy en día muy extendida, de situar las palabras y las ideas del otro al frente del escrito propio, con la intención evidente de utilizarlas eventualmente como escudo o, más precisamente, como <<escapulario>> o hasta <<detente bala>>.²⁵⁸⁸

²⁵⁸⁶ Gutiérrez, Pablo (2015), *Los libros repentinos*, Barcelona: Seix Barral.

²⁵⁸⁷ Javier Aparicio Maydeu (2011), *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid: Cátedra (p.475)

²⁵⁸⁸ de la Flor, Fernando R. (2012), en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (p.91)

Asimismo, corríamos el riesgo, según el mismo autor, de convertir nuestro trabajo en una mera compilación, por lo que hemos insistido en incluir en la antología la menor cantidad de ejemplos de cada obra y de cada subcategoría, “desechando cuantos casos se nos ofrezcan como iguales, seleccionando lo mejor producido en un mismo plano de cosas”²⁵⁸⁹.

Considerábamos también que la vasta antología de textos debía ser de fácil consulta; por ello la hemos incluido ordenada de dos maneras diferentes; en una de ellas, el lector interesado por profundizar en un autor, una novela, en un cuento, o en una colección de cuentos concretos, podrá seguir el orden alfabético de autores hasta dar con todos los ejemplos seleccionados de dicha obra, mientras que si lo que capta su interés es una de las categorías o subcategorías establecidas en la estructura general, podrá acudir al anexo dividido por apartados y contrastar los diferentes ejemplos.

Dado que algunos de los autores antologados son a un tiempo creadores e investigadores, y dado que hemos incluido citas suyas tanto literarias como ensayísticas, hemos preferido diferenciar tipográficamente, en nuestro trabajo, las referencias a los textos antologados (cuyos autores aparecen nombrados en las notas al pie con letra mayúscula), de las referencias a monografías o a artículos académicos, cuyos autores aparecen en las notas con letra minúscula, al igual que sucede en las bibliografías finales (bibliografía primaria (o antología) y bibliografía general).

De todos modos, y aunque este trabajo se pretende exhaustivo y abarcador, nace de una derrota inicial, que es la de estar seguros de la imposibilidad de recoger todos los libros que en el período estudiado, entre los años 2000 y 2010, publicados originalmente en lengua española, han incluido un ejemplo metaliterario o metaficcional. Aunque el vínculo entre el campo literario español y el campo literario latinoamericano (en caso de que se pudiese hablar de un único campo literario latinoamericano) es muy fuerte, y aunque “[l]a textualidad de una consideración transatlántica se ha ido configurando como el camino abierto del hispanismo internacional del siglo XXI”²⁵⁹⁰, todavía resulta complicado, desde este lado del Océano Atlántico, estar atento a todas las novedades editoriales que se producen en América.

Por ello, aunque en nuestra antología se han incluido trescientas setenta y cuatro obras, estamos convencidos de que algunas más se habrán quedado fuera de ella. Asimismo, hemos ido comprobando cómo, una vez finalizado el período estudiado, y hasta nuestros días, en el verano del año 2015, los ejemplos metaliterarios y metaficcionales se han seguido produciendo, toda vez que la nueva narrativa española (sea pangeica, nocillera o mutante), que se está imponiendo como corriente literaria de prestigio tras sus inicios iconoclastas, sigue siendo considerada como profundamente meta y autorreferencial. Pese a lo que argumenta Juan Francisco Ferré en uno de sus artículos (“la “tecno-narrativa” o ficción mediática [...] supera de una vez por todas los dilemas de representación en que sumía al

²⁵⁸⁹ “La compilación es, sí, un trabajo menor, y ostenta también una condición meramente archivadora, formando parte, podríamos decir, de la administración de los depósitos textuales.” *Ibid.* (p.92)

²⁵⁹⁰ Ortega, Julio (2012), “Noticia” en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert (p.10)

discurso literario la ya desfasada metaficción²⁵⁹¹), coincidimos con Jean-Claude Villegas cuando afirma que “si la escritura metaficcional aparece en un primer término ligada al mercado, al asentamiento y a la evolución de la profesión de escritor [...], también está íntimamente relacionada con el avance de la tecnología, con las nuevas prácticas de escritura, y por ende de lectura impuestas en estas últimas décadas por la era de la informática²⁵⁹², por lo que no parece arriesgado afirmar que lo meta seguirá formando parte de las nuevas creaciones literarias de los próximos años.

Análisis del corpus estudiado

En nuestra antología se han incluido trescientas setenta y cuatro obras. De ellas, trescientas catorce son novelas, y sesenta son colecciones de cuentos, y casi todas son publicadas por editoriales españolas (detectando únicamente trece obras publicadas en países latinoamericanos, si bien es cierto que algunas grandes editoriales con matriz española poseen filiales en otras ciudades americanas²⁵⁹³).

Si pretendemos hacer un análisis desde el punto de vista empresarial observamos que, del corpus general, algo más de la mitad (doscientas) pertenecen a grandes grupos editoriales (Planeta, Anagrama, Tusquets, Seix Barral, Random House Mondadori, Destino, Alfaguara, RBA, Espasa, Plaza & Janés, Alianza, Algaida,...), mientras que ciento sesenta y cinco han sido publicadas en pequeñas editoriales independientes: Páginas de Espuma, DVD, Lengua de Trapo, Siruela, Periférica, El Acantilado,... Esto demuestra, como se había dicho en la introducción, que el fenómeno *meta*, lejos de ser una corriente transgresora para un público exigente, se ha ido convirtiendo en un recurso más acorde con cualquier tipo de lector, especialmente si nos damos cuenta de que al menos cincuenta de estas obras han obtenido algún premio editorial (Premio Planeta, Premio Nadal, Premio Herralde, Premio Alfaguara,...), lo cual también da cuenta de que las propias empresas han propiciado este tipo de literatura.

Si nos fijamos en la autoría de las obras, constatamos una mayoría abrumadora de hombres (doscientos veintitrés frente a treinta y tres mujeres), aunque se dan un par de casos anecdóticos de escritura mixta compartida. La franja de edad mayoritaria es la que acoge a los escritores nacidos entre 1950 y 1969 (ciento treinta y cuatro), mientras que sólo hay sesenta autores nacidos antes de 1950 (siendo los más veteranos, entre los vivos, Antonio Prieto y Juan Eduardo Zúñiga (1929), o Ramiro Pinilla, nacido en 1923 pero ya fallecido en 2014, como otros catorce escritores del catálogo). Entre los autores noveles, cincuenta y uno de ellos han nacido después de 1970, siendo la más joven Inés Acevedo, nacida en 1983. Hay

²⁵⁹¹ Ferré, Juan Francisco (2014), “Zona Cero. Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa”, en Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds.), (2014), *Nueva narrativa española*, Barcelona: Red Ediciones (p.244)

²⁵⁹² Villegas, Jean-Claude (2012) “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea”, en AA.VV., *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (p.270)

²⁵⁹³ Así, los trabajos de Benavides, Guebel, Caparrós o de Niño de Guzmán, fueron originalmente publicados en las sedes de Lima y Buenos Aires de editoriales como Alfaguara, Planeta o Random House Mondadori.

que destacar, sin embargo, que de trece autores ha sido imposible encontrar datos biográficos que permitan delimitar su edad²⁵⁹⁴.

En cuanto a las nacionalidades de los autores antologados, hay una mayoría nacida en España (ciento ochenta y nueve) mientras que cincuenta y ocho son nacidos en países de Latinoamérica. De todas formas, no resulta muy relevante dicha distinción, puesto que en algunos casos es difícil vincularlos a un lugar concreto, dado que el país de nacimiento ha sido uno pero las circunstancias vitales han hecho que se haya instalado en otro; así sucede con escritores como Andrés Neuman y Carlos Salem (Argentina y España), Carmen y Gervasio Posadas (Uruguay y España), Lolita Bosch (España y México) o Sharon E. Smith (Estados Unidos y España). En este sentido, es paradigmático el caso de Roberto Bolaño, nacido realmente en Chile, pero cuyo carácter errático lo llevó hasta México o España, siendo reivindicado para su canon por todos los países en los que se alojó por un tiempo más o menos prolongado.

En suma, creemos haber demostrado de manera inductiva a través de la documentación y análisis de un amplísimo corpus, el carácter sistemático de la tematización exhaustiva y recurrente de todos los aspectos y fenómenos de carácter metaliterario y metaficcional en la producción narrativa del período estudiado. Y de forma subsecuente, por lo tanto, la conversión en una convención generalizada y de gran productividad de lo que se presentó inicialmente como una práctica de naturaleza experimental y transgresora o incluso considerada definitoria de la escritura postmoderna. Por último creemos contribuir modestamente, a través de los anexos antológicos como fuente de la propuesta taxonómica que articula el estudio introductorio, a la futura apertura de líneas específicas y estudios de caso sobre textos muchas veces no canónicos y otras apenas conocidos; o, al menos, en cualquier caso, a tener en cuenta en cualquier revisión historiográfica sobre la producción narrativa de la primera década del siglo XXI, lo que no ya los agentes del sistema literario tienen que decir, sino lo que dicen las obras mismas: el texto en sí, la novela por sí misma, doblemente vuelto sobre sí mismo tanto –paradójicamente– proyectado omnímera y aporéticamente sobre sus múltiples contextos de producción, circulación y recepción.

²⁵⁹⁴ Queta García, Luis Corbacho, María Jesús González Vázquez, Toni Iturbe, Silvia Adela Kohan, Aurelio Loureiro, José María Mijangos, Lourdes Millán, Ana Muñoz de la Torre, Alfonso Rey, Joaquín Rodríguez, Javier Rodríguez Alcázar, Joaquín Rubio Tovar.



5 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA / ANTOLOGÍA

- ABAD, Mercedes (2000), *Sangre*, Barcelona: Tusquets.
_____ (2004), *Amigos y fantasmas*, Barcelona: Tusquets.
_____ (2007), *El vecino de abajo*, Madrid: Alfaguara.
_____ (2009), *Media docena de robos y un par de mentiras*, Madrid: Alfaguara.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2000), *Basura*, Madrid: Lengua de Trapo (I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora)
_____ (2007), *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral.
_____ (2010), *El amanecer de un marido*, Barcelona: Seix Barral.
_____ (2010), *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara.
- ACEVEDO, Inés (2008), *Una idea genial*, Buenos Aires: Mansalva.
- AGIRIANO, Jon (2005), *La noche vencedora*, San Sebastián: Hiria.
- AIRA, César (2003), *El tilo*, Rosario: Beatriz Viterbo.
_____ (2005), *Cómo me reí*, Rosario: Beatriz Viterbo.
_____ (2007), *La vida nueva*, Buenos Aires: Mansalva.
_____ (2010), *El error*, Barcelona: Mondadori.
- ÁLAMO, Antonio (2004), *El incendio del paraíso*, Barcelona: Mondadori (Premio Jaén de Novela)
- ALCOLEA, Ana (2009), *Bajo el león de San Marcos*, Sevilla: Algaida.
- AMAT, Kiko (2003), *El día que me vaya no se lo diré a nadie*, Barcelona: Anagrama.
_____ (2007), *Cosas que hacen Bum*, Barcelona: Anagrama.
_____ (2009), *Rompepistas*, Barcelona: Anagrama.
- AMILIBIA, J.M. (2005), *El amigo de Jack Nicholson*, Madrid: Ézaro.
- AMORÓS, Andrés (2005), *El juego de las parejas*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- AMPUERO, Fernando (2007), *Putita linda*, Madrid: Salto de página.
- AMPUERO, Roberto (2008), *Los amantes de Estocolmo*, Barcelona: Emecé.
- ANTOLÍN RATO, Mariano (2005), *No se hable más*, Madrid: Alianza.
- APABLAZA, Claudia (2008), *Diario de las especies*, México D.F.: Jus.
- APARICIO, Juan Pedro (2000), *Qué tiempo tan feliz*, León: Edileisa.
_____ (2006), *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma.
_____ (2008), *El juego del diablo*, Madrid: Páginas de Espuma.
- APARICIO-BELMONTE, Juan (2003), *Mala suerte*, Madrid: Lengua de Trapo (I Premio de Narrativa Caja Madrid)
_____ (2006), *El disparatado círculo de los pájaros borrachos*, Madrid: Lengua de Trapo (XII Premio Lengua de Trapo)
- ARAMBURU, Fernando (2010), *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona: Tusquets.
- ARGÜELLO, Javier (2002), *Siete cuentos imposibles*, Barcelona: Lumen.
_____ (2008), *El mar de todos los muertos*, Barcelona: Lumen.
- ÁVILA SALAZAR, Alberto (2006), *Todo lo que se ve*, Madrid: Lengua de Trapo (IX Premio de Arte Joven de Narrativa de la Comunidad de Madrid)
- AZÚA, Félix de (2000), *Momentos decisivos*, Barcelona: Anagrama.
- BAYLY, Jaime (2005), *Y de repente, un ángel*, Barcelona: Planeta (Finalista Premio Planeta 2005)
- BARRERO, Miguel (2008), *Los últimos días de Michi Panero*, Barcelona: DVD (XII Premio de

Novela Juan Pablo Forner)

- BECERRA, Ángela (2009), *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona: Planeta (Premio iberoamericano de narrativa Planeta-Casamérica 2009)
- BEGAZO, Jaime (2005), *Los testigos*, Palma de Mallorca: Cort (XIII Premio de Novela Breve Juan March Cencillo)
- BEILIN, Armando (2005), *Se detendrán las aguas de mi río. La novela de Borges*, A Coruña: InÉditor.
- BELLATIN, Mario (2004), *Flores*, Barcelona: Anagrama ((2001) México DF: Joaquín Mortiz)
- _____ (2005), *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006), *La jornada de la mona y el paciente*, Oaxaca: Almadia.
- _____ (2007), *El Gran Vidrio*, Barcelona: Anagrama.
- BENAVIDES, Jorge Eduardo (2009), *La paz de los vencidos*, Lima: Alfaguara (XII Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro 2009)
- BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), *Oficios estelares*, Barcelona: Destino.
- BERTI, Eduardo (2004), *Todos los Funes*, Barcelona: Anagrama (Finalista Premio Herralde)
- BIZZIO, Sergio (2009), *Era el cielo*, Madrid: Caballo de Troya.
- _____ (2010), *El escritor comido*, Buenos Aires: Mansalva.
- BLANDINA, A., OTERO, C., VELASCO, S., VILLARROYA, M. (2008), *Hotel postmoderno*, A Coruña: InÉditor
- BOLAÑO, Roberto (2001), *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004), *2666*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.
- BONELLS, Jordi (2009), *Dar la espalda*, Madrid: Alianza (Premio Fernando Quiñones de Novela)
- BONILLA, Juan (2005), *El estadio de mármol*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2009), *Tanta gente sola*, Barcelona: Seix Barral.
- BOSCH, Lolita (2008), *La familia de mi padre*, Barcelona: Mondadori.
- BOULLOSA, Carmen (2009), *El complot de los románticos*, Madrid: Siruela (Premio Café Gijón 2009)
- BRIZUELA, Leopoldo (2010), *Lisboa. Un melodrama*, Madrid: Alianza.
- BUENAVENTURA, Ramón (2005), *El último negro*, Madrid: Alianza.
- BUXÁN, Alfredo (2007), *Enroque*, A Coruña: InÉditor.
- CABALLERO, Ignacio y GAGO, Blanca (2009), *Rara Avis: retablo de imposturas*, Barcelona: Montesinos.
- CALABUIG, Ernesto (2010), *Expuestos*, Palencia: Menoscuarto.
- CALAVIA, Óscar (2008), *Las botellas del señor Klein*, Madrid: Lengua de Trapo.
- CALDERÓN, Emilio (2009), *La bailarina y el inglés*, Barcelona: Planeta.
- CALVO, Javier (2010), *Corona de flores*, Barcelona: Mondadori.
- CANO, Harkaitz (2003), *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*, Donostia: Erein.
- CANTERO, David (2005), *Amantea*, Barcelona: RBA.
- CAÑEQUE, Carlos y MOSCARDÓ, Ramón (2001), *El pequeño Borges imagina la Biblia*, Barcelona: Sirpus.
- _____ (2003), *El pequeño Borges imagina el Quijote*, Barcelona: Sirpus.
- _____ (2004), *El pequeño Borges imagina la Odisea*, Barcelona: Sirpus.
- CAPARRÓS, Martín (2006), *El interior*, Buenos Aires: Planeta.
- CARRANZA, Andreu (2009), *Imprenta Babel*, Madrid: Temas de hoy.
- CARRERO, Natalia (2008), *Soy una caja*, Madrid: Caballo de Troya.
- CARRIÓN, Jorge (2010), *Los muertos*, Barcelona: Mondadori.
- CASARIEGO, Martín (2009), *La jauría y la niebla*, Sevilla: Algaida (II Premio Logroño de Novela)
- CASTAÑEDA, Armando Luigi (2007), *Guía de Barcelona para sociópatas*, Veracruz: Universidad

Veracruzana.

- CASTRO, Celso (2007), *el cerco de beatrice*, A Coruña: Ediciones del Viento.
 _____ (2010), *el afinador de habitaciones*, Barcelona: Libros del Silencio.
- CASTRO, Luisa (2006), *La segunda mujer*, Barcelona: Seix Barral (Premio Biblioteca Breve)
- CASTRO, Mercedes (2010), *Mantis*, Madrid: Alfaguara.
- CATELLI, Mario (2009), *El heredero*, Barcelona: Bruguera (IV Premio Bruguera de Novela)
- CELA CONDE, Camilo José (2005), *Telón de sombras*, Madrid: Alianza.
- CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
 _____ (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- CEREZALES LAFORET, Cristina (2009), *Música blanca*, Barcelona: Destino.
- CERVERA, Alfons (2009), *Esas vidas*, Barcelona: Montesinos.
- CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona: Anagrama.
- CHIVITE, Fernando Luis (2007), *Insomnio*, Barcelona: El Acantilado.
- CONGET, José María (2005), *Bar de anarquistas*, Valencia: Pre-Textos.
- CORBACHO, Luis (2006), *Mi amado Mr. B*, Barcelona/Madrid: Egales.
- COSTA, Jordi (2007), “500 % Costa” en FERRÉ et ORTEGA (ed.) *Mutantes (Narrativa española de última generación)*, Córdoba: Berenice.
- CUERDA, Luisa (2009), *El chico de las cigüeñas*, A Coruña: Ediciones del Viento.
- DE SANTIS, Pablo (1999), *La traducción*, Barcelona: Destino.
 _____ (2001), *El calígrafo de Voltaire*, Barcelona: Destino.
- DÍEZ, Luis Mateo (2001), *Balcón de piedra*, Madrid: Ollero & Ramos.
 _____ (2001), *El diablo meridiano*, Madrid: Alfaguara.
 _____ (2003), *El eco de las bodas*, Madrid: Alfaguara.
 _____ (2004), *Las lecciones de las cosas*, León: Edilesa (Premio Miguel Delibes)
 _____ (2006), *El árbol de los cuentos*, Madrid: Alfaguara.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María (2004), *La casa de papel*, Barcelona: Mondadori.
- D'ORS, Pablo (2003), *Las andanzas del impresor Zollinger*, Barcelona: Anagrama.
 _____ (2008), *Lecciones de ilusión*, Barcelona: Anagrama.
- ENRIGUE, Álvaro (2005), *Hipotermia*, Barcelona: Anagrama.
- FADANELLI, Guillermo (2007), *Malacara*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ, Patricio (2008), *Los Nenes*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006), *Nocilla dream*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
 _____ (2008), *Nocilla Experience*, Madrid: Alfaguara.
 _____ (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara.
- FERRÉ, Juan Francisco (2006), *Metamorfosis*, Córdoba: Berenice.
 _____ (2009), *Providence*, Barcelona: Anagrama (Finalista Premio Herralde de Novela)
- FOGWILL, Rodolfo Enrique (2009), *Un guión para Artkino*, Cáceres: Periférica.
- FRABETTI, Carlo (2000), *Malditas matemáticas. Alicia en el País de los Números*, Madrid: Alfaguara.
- FRESÁN, Rodrigo (2001), *Mantra*, Barcelona: Mondadori.
 _____ (2003), *Jardines de Kensington*, Barcelona: Mondadori.
 _____ (2009), *El fondo del cielo*, Barcelona: Mondadori.
- FREIXAS, Laura (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona: Destino.
- GALA, Antonio (2008), *Los papeles de agua*, Barcelona: Planeta.
- GAMBOA, Santiago (2005), *El síndrome de Ulises*, Barcelona: Seix Barral.
 _____ (2009), *Necrópolis*, Barcelona: Belacqua (Premio La Otra Orilla)
- GARCÍA, Queta (2007), *El alma de la mariposa*, Barcelona: DVD (X Premio de Novela Juan Pablo Forner)

- GARCIA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid: Alfaguara.
_____ (2010), *El manuscrito de nieve*, Madrid: Alfaguara.
- GARCÍA LLIBERÓS, María (2006), *Babas de caracol*, Barcelona: Áurea Editores.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo (2000), *Lobo*, Madrid: Ollero & Ramos.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2009), *Mutatis Mutandis*, Zaragoza: Eclipsados.
- GARCÍA RUBIO, Manuel (2008), *Sal*, Madrid: Lengua de Trapo.
- GARCÍA URETA, Iñigo (2002), *Todo tiene grietas (El cancionero de Max B.)*, Madrid: Trama.
- GARRIGA VELA, José Antonio (2008), *Pacífico*, Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco (2002), *El adoquín azul*, Barcelona: Zeta.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M^a Jesús (2006), *Placeres recuperados*, Madrid: Atlantis.
- GOYTISOLO, Juan (2008), *El exiliado de aquí y allá*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- GOYTISOLO, Luis (2000), *Diario de 360°*, Barcelona: Seix Barral.
_____ (2006), *Oído atento a los pájaros*, Madrid: Alfaguara.
_____ (2009), *Cosas que pasan*, Madrid: Siruela.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2010), *Diario del hombre pálido*, Madrid: Demipage.
- GUEBEL, Daniel (2007), *El derrumbe*, Buenos Aires: Mondadori.
_____ (2009), *El caso Voynich*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUEL BENZU, José María (2005), *Esta pared de hielo*, Madrid: Alfaguara.
_____ (2010), *El amor verdadero*, Madrid: Alfaguara.
- GUERRA GARRIDO, Raúl (2010), *Quien sueña novela*, Madrid: Alianza (XI Premio de Novela Fernando Quiñones)
- GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2001), *Spin Off*, Barcelona: DVD.
_____ (2006), *El batallón de los perdedores*, Córdoba: Berenice.
_____ (2007), *Guadalajara 2006*, Córdoba: Berenice.
- HIDALGO BAYAL, Gonzalo (2009), *El espíritu áspero*, Barcelona: Tusquets.
- HUMANES, Iván (2010), *La emboscada*, A Coruña: InÉditor.
- IBÁÑEZ, Andrés (2009), *Memorias de un hombre de madera*, Palencia: Menoscuarto (IV Premio Tristana de Novela Fantástica)
- ITURBE, Antonio G. (2005), *Rectos torcidos*, Barcelona: Planeta.
- IWASAKI, Fernando (2009), *España, aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma.
- IZAGUIRRE, Boris (2006), *El vuelo de los avestruces*, Barcelona: Alpha Decay.
- JARAMILLO, Darío (2006), *La voz interior*, Barcelona: Anagrama (Premio Herralde)
- JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005), *Proust Fiction*, Barcelona: Poliedro.
- KOCIANCICH, Vlady (2007), *Amores sicilianos*, Barcelona: Seix Barral.
- KOHAN, Silvia Adela (2003), *Ava lo dijo después. La novela y el proceso de su escritura paso a paso*, Barcelona: Grafein Ediciones.
- LABBÉ, Carlos (2007), *Navidad y matanza*, Cáceres: Periférica.
_____ (2009), *Locuela*, Cáceres: Periférica.
- LAGO, Eduardo (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino (Premio Nadal)
_____ (2008), *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino.
- LAHOZ, Eusebio (2005), *Leer del revés*, Barcelona: El Cobre.
- LAMA, Marco Valerio (2006), *Utensilios*, A Coruña: InÉditor.
- LANDERO, Luis (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets.
- LATORRE, José María (2007), *Fragmentos de eternidad*, Oviedo: Lara.
- LEANTE, Luis (2009), *La luna roja*, Madrid: Alfaguara.
- LEÓN, Francisco (2009), *Carta para una señorita griega*, Madrid: Artemisa.
- LEVRERO, Mario (2008), *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori.

- LLAMAZARES, Julio (2005), *El cielo de Madrid*, Madrid: Alfaguara.
- LLOP, José Carlos (2007), *París: Suite, 1940*, Barcelona: RBA.
- _____ (2010), *En la ciudad sumergida*, Barcelona: RBA.
- LORIGA, Ray (2007), *Días aún más extraños*, Barcelona: El Aleph.
- _____ (2008), *Ya sólo habla de amor*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2010), *Sombrero y Mississippi*, Barcelona: El Aleph.
- LOUREIRO, Aurelio (2006), *La séptima partida*, Madrid: EDAF.
- MACHADO, José (2003), *Grillo*, Madrid: Lengua de Trapo (IX Premio Lengua de Trapo)
- MADRID, Juan (2008), *Adiós, princesa*, Barcelona: Ediciones B.
- MAESTRE, Pedro (2006), *El libro que Sandra Gavrilich quería que le escribiera*, Madrid: Lengua de Trapo.
- MAGRO, Baltasar (2008), *La hora de Quevedo*, Barcelona: Roca Editorial.
- MALPARTIDA, Juan (2008), *Reloj de viento*, Madrid: Artemisa.
- MANGUEL, Alberto (2008), *Todos los hombres son mentirosos*, Barcelona: RBA.
- MAÑAS, José Ángel (2001), *Mundo burbuja*, Madrid: Espasa.
- _____ (2005), *Caso Karen*, Barcelona: Destino.
- MARÍAS, Fernando (2005), *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla: Algaida (Premio Ateneo)
- MARÍAS, Javier (2007), *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara.
- MARTÍN, Javier (2004), *Morir en agosto*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
- MARTÍNEZ, Gabi (2004), *Ático*, Barcelona: Destino.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2001), *Infierno Grande*, Barcelona: Destino.
- _____ (2004), *Los crímenes de Oxford*, Barcelona: Destino.
- _____ (2006), *Acerca de Roderer*, Barcelona: Destino.
- _____ (2007), *La muerte lenta de Luciana B*, Barcelona: Destino.
- MARTÍNEZ CORADA, Pedro M. (2008), *Nunca llueve sobre el Sáhara*, Madrid: Mandala & LápizCero.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2003), *El perro de Dostoievski*, Barcelona: Muchnik Editores.
- MARZAL, Carlos (2005), *Los reinos de la casualidad*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (2010), *Los pobres desgraciados hijos de perra*, Barcelona: Tusquets.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2001), *La puerta del inglés*, Barcelona: El Acantilado.
- MAYORAL, Marina (2000), *La sombra del ángel*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2007), *Casi perfecto*, Madrid: Alfaguara.
- MEDRANO, Diego (2005), *El clítoris de Camille*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2008), *Una puta albina colgada del brazo de Francisco Umbral*, Madrid: Nowtilus.
- MENDOZA, Eduardo (2009), *Tres vidas de santos*, Barcelona: Seix Barral.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007), *Gritar*, Madrid: Lengua de Trapo.
- _____ (2009), *El corrector*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2010), *La luz es más antigua que el amor*, Barcelona: Seix Barral.
- MERINO, José María (2000), *Los invisibles*, Madrid: Espasa.
- _____ (2002), *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003), *El heredero*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2004), *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2008), *Las puertas de lo posible*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MIJANGOS, José María (2006), *Braille para sordos*, Barcelona: Martínez Roca.
- MILLÁN, Lourdes (2007), *El archivo de Suzanne*, A Coruña: InÉditor.
- MILLÁS, Juan José (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Espasa (Premio Primavera de Novela)
- _____ (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2007), *El mundo*, Barcelona: Planeta (Premio Planeta)

- _____ (2010), *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona: Seix Barral.
- MOLINA FOIX, Vicente (2006), *El abrecartas*, Barcelona: Anagrama.
- MONSÓ, Imma (2009), *Una tormenta*, Barcelona: RBA.
- MONTERO, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara.
- MONTESERÍN, Pepe (2006), *La conferencia (El plagio sostenible)*, Madrid: Lengua de Trapo (Premio de Ensayo Juan Gil Albert)
- _____ (2007), *La lavandera*, Madrid: Lengua de Trapo (Premio Lengua de Trapo)
- _____ (2007), *Tráeme pilas cuando vuelvas*, Gijón: Trea.
- MONTFORT, Vanessa (2010), *Mitología de Nueva York*, Sevilla: Algaida (XLII Premio de Novela Ateneo de Sevilla)
- MORA, Vicente Luis (2006), *Subterráneos*, Barcelona: DVD (Premio Andalucía Joven de Narrativa)
- _____ (2007), *Circular 07. Las afueras*, Córdoba: Berenice.
- MORALES, Luis (2004), *La extrañeza de un cielo que no es el tuyo*, Oviedo: Septem.
- MORENO, Javier (2009), *Atractores extraños*, A Coruña: InÉditor.
- MUÑOZ DE LA TORRE, Ana (2007), *Ella y la orgía perpetua*, Madrid: Gens Ediciones.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001), *Sefarad*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2007), *Días de diario*, Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), *Las desventuras de un escritor en provincias*, Alzira: Algar (Premio Alfons el Magnànim Valencia de Literatura)
- NAVARRO, Julia (2010), *Dime quién soy*, Barcelona: Plaza & Janés.
- NAVARRO, Justo (2003), *F*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007), *Finalmusik*, Barcelona: Anagrama.
- NEUMAN, Andrés (2006), *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma.
- _____ (2009), *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara (Premio Alfaguara de Novela)
- NIELSEN, Gustavo (2009), *La fe ciega*, Madrid: Páginas de Espuma.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo (2008), *Algo que nunca serás*, Lima: Planeta.
- OLMOS, Alberto (2006), *Trenes hacia Tokio*, Madrid: Lengua de Trapo (X Premio de Arte Joven de Novela de la Comunidad de Madrid)
- _____ (2007), *El talento de los demás*, Madrid: Lengua de Trapo.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2010), *Turismo interior*, Barcelona: Lumen.
- OTERO, Miqui (2010), *Hilo musical*, Barcelona: Alpha Decay.
- OVEJERO, José (2009), *La comedia salvaje*, Madrid: Alfaguara.
- PADURA, Leonardo (2002), *La novela de mi vida*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (2006), *Adiós, Hemingway*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona: Tusquets.
- PAJARES, Santiago (2004), *El paso de la hélice*, Madrid: Tabla Rasa.
- PALMA, Félix J. (2008), *El mapa del tiempo*, Sevilla: Algaida (XL Premio Ateneo de Sevilla)
- PALOMARES, José Antonio (2006), *Me llaman Fuco Lois*, Madrid: EDAF (Premio de Narrativa Joven Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid)
- PASTOR, Javier (2009), *Mate jaque*, Barcelona: Mondadori.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002), *La materia del deseo*, Madrid: Alfaguara.
- PÉREZ ÁLVAREZ, José María (2002), *Nembrot*, Barcelona: DVD.
- _____ (2008), *La soledad de las vocales*, Barcelona: Bruguera (III Premio Bruguera de Novela)
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007), *Los principes valientes*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (2010), *Todo lo que se llevó el diablo*, Barcelona: Tusquets.
- PÉREZ AZAUSTRE, Joaquín (2004), *América*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2005), *El gran Felton*, Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ PLASENCIA, Ezequiel (2008), *El orden del día*, Santa Cruz de Tenerife: Benchomo.

- PÉREZ SUBIRANA, Manuel (2005), *Egipto*, Barcelona: Anagrama (Finalista Premio Herralde)
- PERNAS, Ramón (2006), *Del viento y la memoria*, Madrid: Espasa.
- PIGLIA, Ricardo (2010), *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.
- PINILLA, Ramiro (2009), *Sólo un muerto más*, Barcelona: Tusquets.
- PIÑA, Román (2009), *Stradivarius Rex*, Palma de Mallorca: Sloper.
- POMBO, Álvaro (2009), *La previa muerte del lugarteniente Aloof*, Barcelona: Anagrama.
- PORTA, A.G. (2005), *Concierto del No Mundo*, Barcelona: El Acanalado (Premio de Novela Café Gijón)
- POSADAS, Carmen (2006), *Juego de niños*, Barcelona: Planeta.
- POSADAS, Gervasio (2007), *El secreto del gazpacho*, Madrid: Siruela.
- PRADO, Benjamín (2000), *La nieve está vacía*, Madrid: Espasa.
- _____ (2006), *Mala gente que camina*, Madrid: Alfaguara.
- PRIETO, Antonio (2006), *Invención para una duda*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2009), *La sombra de Horacio*, Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- PRON, Patricio (2010), *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, Barcelona: Mondadori.
- PUJOL, Carlos (2007), *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*, Palencia: Menoscuarto.
- RABINAD, Antonio (2005), *El hacedor de páginas*, Barcelona: Lumen.
- RAMÍREZ CODINA, Juan (2008), *El tiempo según san Marcel*, Barcelona: El Cobre.
- RAMOS GARCÍA, Pedro A. (2006), *Masculino singular*, Madrid: EDAF.
- REIG, Rafael (2005), *Hazañas del Capitán Carpeto*, Madrid: Lengua de Trapo.
- _____ (2006), *Manual de literatura para caníbales*, Barcelona: Debate.
- REINA, Manuel Francisco (2006), *La mirada de sal*, Barcelona: Roca Editorial.
- REY, Alfonso (2005), *El escándalo de Julia*, Madrid: Huerga y Fierro.
- REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona: Anagrama.
- RICO, Manuel (2008), *Verano*, Madrid: Alianza.
- RIERA, Carme (2008), *El hotel de los cuentos y otros relatos de neuróticos*, Madrid: Alfaguara.
- RIESTRA, Blanca (2001), *La canción de las cerezas*, Sevilla: Algaida (Premio Ateneo Joven de Sevilla)
- _____ (2005), *El sueño de Borges*, Sevilla: Algaida (XVII Premio de Novela Tigre Juan)
- _____ (2007), *Todo lleva su tiempo*, Madrid: Alianza (Finalista del Premio de Novela “Fernando Quiñones” 2007)
- _____ (2008), *Madrid blues*, Madrid: Alianza.
- _____ (2010), *La noche sucks*, Madrid: Alianza.
- RÍOS, Julián (2008), *Quijote e hijos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- RIVERA DE LA CRUZ, Marta (2009), *La importancia de las cosas*, Barcelona: Planeta.
- ROAS, David (2007), *Horrores cotidianos*, Palencia: Menoscuarto.
- _____ (2010), *Distorsiones*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRIGO BRETO, José Carlos (2008), *Kafkarama*, Madrid: Almirante.
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2007), *Las mujeres que vuelan*, Madrid: Lengua de Trapo.
- RODRÍGUEZ, Julián (2008), *Cultivos*, Barcelona: Mondadori.
- RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005), *El escolar brillante*, Barcelona: Mondadori (Premio Jaén de Novela)
- ROMEO, Félix (2001), *Discothèque*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008), *Amarillo*, Madrid: Plot.
- ROMERO, Francisco (2005), *Papel carbón*, Madrid: Calambur (Premio Río Manzanares)
- RONCAGLIOLO, Santiago (2009), *Memorias de una dama*, Madrid: Alfaguara.
- ROSA, Isaac (2004), *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2007), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral.

- ROYUELA, Fernando (2007), *El rombo de Michaelis*, Madrid: Alfaguara.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (2007), *El sueño de los espejos*, Madrid: Ed. de Discreta.
- RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2006), *El difamador*, Madrid: Calambur (Finalista del VIII Premio Río Manzanares de Novela)
- RUIZ ZAFÓN, Carlos (2002), *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta.
- _____ (2008), *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta.
- SACCOMANNO, Guillermo (2003), *La lengua del malón*, Barcelona: Planeta.
- SADA, Daniel (2005), *Ritmo Delta*, Barcelona: Destino.
- SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009), *Mirar al agua*, Madrid: Páginas de Espuma (I Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero)
- SALEM, Carlos (2008), *Matar y guardar la ropa*, Madrid: Salto de página.
- SÁNCHEZ, Pablo (2005), *Caja negra*, Madrid: Lengua de Trapo (XI Premio Lengua de Trapo)
- _____ (2010), *El alquiler del mundo*, Barcelona: Destino (Premio Francisco Casavella 2010)
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando (2006), *Muertes paralelas*, Barcelona: Planeta (Premio Fernando Lara)
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2006), *La calavera de Robinson*, Irún: Alberdania.
- SANTOS, Care (2004), *Matar al padre*, Sevilla: Algaída.
- _____ (2009), *Los que rugen*, Madrid: Páginas de Espuma.
- SANZ, Marta (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona: RBA.
- _____ (2010), *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama.
- SIERRA, Germán (2009), *Intente usar otras palabras*, Barcelona: Mondadori.
- SIERRA I FABRA, Jordi (2006), *Kafka y la muñeca viajera*, Madrid: Siruela (Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2007)
- _____ (2009), *Poe*, Barcelona: Los libros del zorro rojo.
- SILVA, Lorenzo (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona: Destino.
- SIMONETTI, Marcelo (2005), *La traición de Borges*, Madrid: Lengua de Trapo (Premio Casa de América de Narrativa)
- SMITH, Sharon E. (2010), *Luna Walker*, Benalmádena: E.D.A. Libros.
- SOLANO, Francisco (2006), *Rastros de nadie*, Madrid: Siruela.
- _____ (2007), *La trama de los desórdenes*, Barcelona: Bruguera.
- SOMOZA, José Carlos (2000a), *La Caverna de las Ideas*, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2000b), *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino (Finalista Premio Nadal)
- _____ (2003), *La dama número trece*, Barcelona: Mondadori.
- _____ (2004), *La caja de marfil*, Barcelona: Areté.
- STEFANO, Victoria de (2006), *Lluvia*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
- TALENS, Manuel (2007), *La cinta de Moebius*, Jaén: Alcalá.
- THAYS, Iván (2000), *La disciplina de la vanidad*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TIZÓN, Eloy (2006), *Parpadeos*, Barcelona: Anagrama.
- TOMÁS-VALIENTE, Miguel (2008), *El hijo ausente*, Madrid: 451 Editores.
- _____ (2010), *Las heridas de los elefantes*, Madrid: 451 Editores.
- TOMEIO, Javier (2008), *Los amantes de silicona*, Barcelona: Anagrama.
- TORREGROSA, José (2006), *Abordajes (Folletón por entregas)*, Ferrol: Embora.
- TORREJÓN, David (2000), *Más lo siento yo*, Madrid: Ediciones de la Discreta.
- _____ (2002), *Mi querida Don Juan*, Madrid: Ediciones de la Discreta.
- TORRES, Maruja (2009), *Esperadme en el cielo*, Barcelona: Destino (Premio Nadal)
- TORT, Joan (2006), *No sólo por dinero*, Madrid: Odisea (Finalista Premio Odisea)
- TOSCANA, David (2005), *El último lector*, Barcelona: Mondadori.
- TRAPIELLO, Andrés (2003), *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino (Premio Nadal)

- _____ (2004), *Al morir don Quijote*, Barcelona: Destino.
- TRELLES PAZ, Diego (2005), *El círculo de los escritores asesinos*, Canet de Mar (Barcelona): Candaya.
- TRÍAS DE BES, Fernando (2008), *La historia que me escribe*, Madrid: Alfaguara.
- TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2008), *La semilla de la ira*, Bogotá: Seix Barral.
- TUSSET, Pablo (2006), *En el nombre del cerdo*, Barcelona: Destino.
- VAL, Tomás (2006), *El rastro de la ficción*, Las Palmas de Gran Canaria: Idea / Santa Cruz de Tenerife: La Página.
- VALDÉS, Zoé (2006), *Bailar con la vida*, Barcelona: Planeta.
- _____ (2007), *La cazadora de astros*, Barcelona: Plaza & Janés.
- VALENCIA, Leonardo (2006), *El libro flotante de Caytran Dölphin*, Madrid: Funambulista.
- _____ (2008), *Kazbek*, Madrid: Funambulista.
- VALLEJO, Fernando (2002), *La rambla paralela*, Madrid: Alfaguara.
- VALLVEY, Ángela (2002), *Los estados carenciales*, Barcelona: Destino (Premio Nadal)
- _____ (2008), *Muerte entre poetas*, Barcelona: Planeta (Finalista Premio Planeta)
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2004), *Los informantes*, Madrid: Alfaguara.
- VICENT, Manuel (2008), *León de ojos verdes*, Madrid: Alfaguara.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (2005), *Turistas del ideal*, Barcelona: Destino.
- _____ (2006), *Contramundo*, Barcelona: Destino.
- VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005), *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007), *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008), *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010), *Dublinesca*, Barcelona: Seix Barral.
- VILAS, Manuel (2002), *Zeta*, Barcelona: DVD.
- _____ (2008), *España*, Barcelona: DVD.
- _____ (2009), *Aire nuestro*, Madrid: Alfaguara.
- VILLALOBOS, Juan Manuel (2006), *La vida frágil de Annette Blanche*, Oviedo: Losada.
- VOLPI, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de Espuma.
- WIESENTHAL, Mauricio (2008), *Luz de visperas*, Barcelona: Edhasa.
- ZAMBRA, Alejandro (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama.
- ZUÑIGA, Juan Eduardo (2010), *Brillan monedas oxidadas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

OTROS TÍTULOS MENCIONADOS

- Bajwa, Rupa (2005), *El vendedor de saris*, Barcelona: Salamandra.
- Bioy Casares, Borges y Ocampo (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires: Sur.
- Cañeque, Carlos (1995), *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona: Destino.
- _____ (1997), *Quién*, Barcelona: Destino.
- Cortázar, Julio (1963), *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana.

- Diderot, Denis (1778), *Jacques le fataliste et son maître en Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1778-1780)
- Doubrovski, Serge (1977), *Fils*, Paris: Galilée.
- García Márquez, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gutiérrez, Pablo (2015), *Los libros repentinos*, Barcelona: Seix Barral.
- Gutiérrez Solís, Salvador (1999), *La novela de un novelista malaleche*, Barcelona: DVD.
- Joyce, James (1922), *Ulysses*, Paris: Shakespeare and Company.
- Krabbé, Tim (2005), *La hija de Kathy*, Barcelona: Salamandra.
- Martín Gaite, Carmen (1979), *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino.
- _____ (1979), *Retahílas*, Barcelona: Destino.
- _____ (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama.
- Murakami, Haruki (2001), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Barcelona: Tusquets.
- Murakami, Haruki (2002), *Sputnik, mi amor*, Barcelona: Tusquets.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, Paris: Gasset.
- Rosa, Isaac (1999), *La malamemoria*, Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- Sterne, Laurence (1759-1767), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London: Ann Ward (vol.1-2), Dodsley (vol.3-4), Becket & DeHondt (vol.5-9)
- Torga, Miguel (2006), *La creación del mundo*, Madrid: Alfaguara.
- Unamuno, Miguel (1914), *Niebla*, Madrid: Renacimiento.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1992), *Autobiografía del general Franco*, Barcelona: Planeta.
- Vila-Matas, Enrique (1984), *Impostura*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (1985), *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (1991), *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama.



6 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22)
- Alter, Robert (1975), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.
- Álvarez, Marta, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop.
- Álvarez, Marta (ed.) (2013), *Imágenes conscientes (AutoRepresentaciones # 2)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.
- Aparicio Maydeu, Javier (2008), *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*, Madrid: Cátedra.
- _____ (2011), *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- _____ (2013), *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid: Alianza.
- _____ (2015), *La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada*, Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (1959), “Littérature et méta-langage” en *Essais critiques*, París: Seuil, 1964 (pp.106-108)
- _____ (2002), *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977. Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris: Seuil-IMEC.
- Bértolo, Constantino (2008), *La cena de los notables*, Cáceres: Periférica.
- Bessière, Jean (1999), “Le concept de métafiction: typologie, stratégies fictionnelles, croyances fictionnelles et partages culturels” en Steven Tötösy de Zpetnek, *Comparative Literature. New Theories and Practice*, París: Honoré Champion (pp.21-30)
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Boyd, Michael (1983), *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London / Toronto: Associated University Press.
- Camarero, Jesús (2004), *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos.
- Carrión, Jorge (2013), *Librerías*, Barcelona: Anagrama.
- Christensen, Inger (1981), *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen / Oslo: Universitetsforlaget.
- Cifre Wibrow, Patricia (2003), *De la autoconsciencia moderna a la la metaficción postmoderna*, Salamanca: Universidad.
- Currie, Mark (ed.) (1995), *Metafiction*, London / New York: Longman.
- Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Dalmau, Miguel y Piña, Román (2014), *La mala puta: réquiem por la literatura española*, Palma de Mallorca: Sloper.
- Delafosse, Emilie, “La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, dos

- novelas de Eduardo Berti: Modalidades y alcance”, en Álvarez, Marta, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.) (2012), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop. (pp.93-109)
- Dotras, Ana María (1994), *La novela española de metaficción*, Gijón: Júcar.
- Federman, Raymond (ed.) (1975), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago: Swallow Press.
- Fernández-Porta, Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosion mediática*, Córdoba: Berenice.
- Flor, Fernando R. de la (2012), “Apropiación y plagio en la literatura de la modernidad tardía”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Galván, Fernando *et al.* (1994), *Ensayos sobre metaficción inglesa*, La Laguna: Universidad.
- García Fernández, Carlos Javier (1994), *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón: Júcar.
- García Rodríguez, Javier (2012), Reloaded. (La estética del momento), en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Gass, William (1970), “Philosophy and the Form of Fiction” en *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred A. Knopf.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- _____ (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____ (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Seuil.
- Gil González, Antonio J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2003), *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (coord.) (2005) *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, 208.
- _____ (2005), “Variaciones sobre el relato y la ficción” en Gil González, A. J. (coord.) *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, 208 (pp.9-28)
- _____ (2011), “Diálogos metaficcionales e intermediales de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora con la *postnovela* española” en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.241-257)
- _____ (2012), + *narrativa(s) : intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2012), “En la frontera *meta*. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metaficcional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.67-92)
- _____ (2012), “Hacia una postnovela postnacional”, en Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Gil González, Antonio J. (ed.) (2014), *Las sombras del novelista (AutoRepresentacioneS # 3)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.
- Godeau, Florence (2000), “Métatextualité et crise de la représentation: la figure d'épanorthose dans 'Der Bau' ('Le terrier') de Franz Kafka et *L'Innommable* de Samuel Beckett”, en *Narratologie 3, La métatextualité* (pp137-148)
- Gómez, María Asunción (1998), *Estrategias metatextuales en el teatro y cine españoles. Bodas de*

- Sangre y ¡Ay, Carmela!*, Valencia: Episteme.
- Goytisolo, Luis (2013), *Naturaleza de la novela*, Barcelona: Anagrama.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española Tomo 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2011*. Barcelona: Crítica.
- Hamon, Philippe (1977), "Texte littéraire et métalangage" en *Poétique*, 31 (pp.261-284)
- Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London / New York: Routledge.
- Juan-Navarro, Santiago (1998), *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia: Episteme.
- Kellman, Steven (1980), *The Self-Begetting Novel*, New York: Columbia University Press.
- Kunz, Marco y Gómez, Sonia (eds.), (2014), *Nueva narrativa española*, Barcelona: Red Ediciones.
- Latorre Madrid, Miguel A. (2003), *La narrativa de A. Muñoz Molina: "Beatus Ille" como metanovela*, Málaga: Universidad de Málaga.
- Lauzen, Sarah (1986), "Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title" en *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, Larry McCaffery (ed.) (pp.93-116)
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lozano Mijares, Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco/Libros.
- Mora, Vicente Luis (2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- _____ (2007), *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba: Berenice.
- _____ (2011) "El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges" en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.259-278)
- Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid: Arco/Libros.
- Ortega, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Otero, Carlos Peregrín (1980), "Lenguaje e imaginación: La nueva novela en castellano" en *Quimera* 2, (pp. 9-21)
- Pardo García, Pedro Javier "La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metafictional de *Niebla* a *Abre los ojos*", en AA.VV. (2012), *La galaxia metafictional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.151-174)
- Pérez Bowie, J.A. (2005) "El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla" en Gil González, A. J. (coord.) *Metáliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, 208 (pp.122-137)
- _____ (2012), "Metaficción cinematográfica. Algunas notas más sobre la cuestión", en Marta Álvarez, Antonio J. González Gil, Marco Kunz (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, Zurich: Lit, cop. (pp.19-36)
- Pérez Firmat, Gustavo (1980), "Metafiction Again" en *Taller Literario*, 1 (pp.1-14)
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía (Teoría y estilos)*, Barcelona: Crítica.
- Pron, Patricio (2014), *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid: Turner.
- Pulgarín, Amalia (1995), *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid: Fundamentos.
- Quesada Gómez, Catalina (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco/Libros

- _____ (2011) “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin” en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011), Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (pp.297-320)
- Ricardou, Jean (1975), “La population des miroirs” en *Poétique*, 22 (pp.196-226)
- Ródenas de Moya, Domingo (1997), *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Barcelona: Universidad [Microforma].
- _____ (1998), *Los espejos del novelista. Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Barcelona: Península.
- Rodríguez Magda, Rosa María (2004), *Transmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo: Universidad.
- Sánchez-Pardo González, Esther (1991), *Postmodernismo y metaficción*, Madrid: Universidad Complutense.
- Scarano, Laura *et al.* (1996), *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Scarano, Laura (ed.) (2013), *La poesía en su laberinto (AutoRepresentacioneS # 1)*, Villeurbanne: Orbis Tertius.
- Scholes, Robert (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press.
- Sobejano, Gonzalo (1988), “La novela ensimismada” en *España Contemporánea* 1.1. (invierno) (pp. 9-26)
- _____ (1989), “Novela y metanovela en España” en *Ínsula*, 512-513 (pp.4-6)
- Sobejano-Morán, Antonio (2003) *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger.
- Spires, Robert (1984), *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Stark, John (1974), *The Literature of Exhaustion*, Durham: Duke University Press.
- Villanueva, Darío (1992), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Júcar (2ª ed.).
- _____ (1993), “La nueva sociología literaria (sobre *Les règles de l'art*, de Pierre Bourdieu), en *Saber leer*, nº 66, 1993 (pp.4-5)
- _____ (1994) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos (2ª ed.)
- _____ (1997) *Cronología de la Literatura española, IV. Siglo XX (Primera parte)*, Madrid: Cátedra (En colaboración con Margarita Santos Zas)
- _____ (2002), “La muerte de la realidad”, en *Anthropos*, nº 196, 2002 (pp.104-111)
- _____ (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (2011), “La noción de literatura, hoy”, en *Nueva revista de política, cultura y arte*, nº 132, 2011 (pp.41-52)
- _____ (2011), “Novela y postliteratura”, en *La Página* nº 93-94, 2011 (pp.179-190)
- _____ (2014), “Posmodernidad y Filología”, en Barros Roel (ed.lit.), *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2012) (pp.193-199)
- Villegas, Jean-Claude, “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea”, en AA.VV. (2012), *La galaxia metafictional: desafíos críticos*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Número 22) (pp.257-272)
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York: Routledge.
- Zavala, Lauro (2005), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2008), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, Ciudad de México: UACM.