

Branka Kalenić Ramšak  
Universidad de Ljubljana  
Eslovenia

# Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de la *autoficción* en la narrativa española actual

Recibido 21 de febrero de 2013 / Aceptado 11 de junio de 2013

**Resumen:** El artículo presenta la novela española contemporánea basándose en los textos de algunos autores que al inicio del nuevo siglo intentan encontrar salidas al eterno reciclaje posmodernista. Con el paso del siglo XX al XXI los escritores empezaron a preguntarse sobre el futuro estético de la literatura y de la novela. Aunque en el siglo pasado se anunció ya muchas veces la muerte de esta, este género tan resistente todavía no ha desaparecido, es más, de cada crisis ha salido renovado y más decidido a sobrevivir. En el mundo occidental está ganando terreno un nuevo género que aborda el problema de la relación entre lo verdadero y lo verosímil. Se trata de un pacto novelesco y un pacto autobiográfico, de autobiografía ficticia o de autoficción (*autofiction*) cuya característica principal es el mestizaje de géneros que pertenecen tanto al mundo real, como al mundo ficticio. Otra vez se ha mostrado la influencia decisiva del *Quijote*. Los que buscan salida del círculo vicioso posmodernista, raspando como nuevos palimpsestos las huellas imborrables del *Quijote*, son también textos narrativos de Enrique Vila-Matas y de Javier Cercas.

**Palabras clave:** autoficción, narrativa española contemporánea, posmodernismo.

**Abstract:** The paper presents the contemporary Spanish novel based on texts of some authors that at the beginning of the new century are trying to find exits from the perpetual postmodernist recycling. In the course of the 21<sup>st</sup> century, writers began to wonder about the future of literature and aesthetics of the novel. Although in the past century the death of the novel was announced many times, this genre has not disappeared yet, indeed, each crisis has left it renewed and more determined to survive. In Western literature, a new genre that addresses the problem of the relationship between the truth and the verisimilitude is gaining place. In the contemporary novel, a pact between the fiction and the autobiography is emerging, the fictional autobiography known as *autofiction*, whose main characteristic is the mix of genres belonging both to the real and the fictional world. Once again the decisive influence of Cervantes's *Don Quixote* has been shown. The texts that are looking for the way out of the vicious postmodernist circle, as new palimpsests of *Don Quixote*, scraping the traces that cannot be erased, are as well narrative texts of Enrique Vila-Matas and Javier Cercas.

**Key words:** autofiction, contemporary Spanish narrative, postmodernism.

## 1. Introducción

En la antigüedad o en la época medieval, cuando la escritura escaseaba o era un proceso muy caro, los manuscritos escritos sobre los pergaminos se borraban o mejor dicho se raspaban para eliminar la parte superficial; nuevos manuscritos se escribían sobre los

pergaminos anteriores. El término griego *palimpsestos* significa *palin* ‘de nuevo’ y *psestós* ‘rascado’. Claro, los textos rascados no eran completamente eliminados, sino que conservaban sus restos.

La crítica literaria posterior utilizó la metáfora del palimpsesto para declarar que cada texto literario tiene huellas de textos anteriores, que escribir en general significa reescribir y que todo texto conserva huellas de una escritura anterior que es visible, aludida o borrada artificialmente. La pregunta básica que se impone ya desde el concepto clásico de *imitatio* es cómo entender las complejas y conflictivas relaciones entre los textos viejos y los nuevos, es decir, cómo delimitar influencias entre la tradición y la originalidad<sup>1</sup>. Tal como sucede en la historia literaria, por ejemplo, con la primera parte del *Quijote* de Cervantes, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda y la segunda parte del *Quijote* de Cervantes. Hans Robert Jauss en su libro *Wege des Verstehens* (1994)<sup>2</sup>, considera que todo nuevo texto entra en las redes culturales –polifónicas e intertextuales– con el pasado de modo que jamás se pueden borrar las huellas de los textos anteriores:

Todo viejo texto puede convertirse en *pretexto* o palimpsesto de nuevos textos, se renuncia a la singularidad de la obra autónoma, abriéndose, en cambio, el horizonte de una intertextualidad en la que el presente tematizado de otros textos permite incluso la más libre disposición de todas las culturas pasadas en la polifonía del texto que así se forma. (Jauss, en Saldaña Sagredo 2013: 45)

El contexto epistémico posmodernista se hizo actual en el siglo XX, particularmente en la segunda parte del siglo pasado. El arte contemporáneo y también la literatura, que en su fondo siguen siendo posmodernistas, ya no se pueden explicar únicamente desde las perspectivas estéticas tradicionales o modernistas, sino que tienen que ser abordados en su incesante proceso de mutabilidad. El posmodernismo se sitúa en el vacío entre la cultura canonizada y la cultura popular, la cultura marginada, entre el pasado tradicional y la contemporaneidad original. Entre estos dos extremos hay mil y una maneras de combinar, de nuevos contextos, de *palimpsestos* en los que muchas veces las referencias originales resultan absolutamente irreconocibles. Todo se permite, todo se puede mezclar, el arte de la sublime estética con el arte antiestético, todo es posible, nada es seguro. El posmodernismo supone la simultaneidad de distintos discursos, de diferentes poéticas, estéticas y filosofías que no se excluyen entre sí, sino que se complementan y en el sistema de nuevas relaciones ofrecen nuevas posibilidades. Así pues, el arte posmodernista, ya en tan democrática definición, abierta y espontánea, no tiene ningún inconveniente en utilizar cualquier estrategia artística que lo pueda llevar al alcance de sus objetivos. La característica principal de la literatura en general y de la prosa en particular –también de la novela española– de las últimas décadas es la pluralidad de tendencias. La novela de fines del siglo XX ha vivido la multiplicación de mensajes sin normas estéticas o principios dominantes. En la heteroglosia comunicativa la literatura se ha convertido en un mensaje más.

A pesar de la gran variedad de temas y de formas, la mayoría de los narradores contemporáneos manifiestan la duda esencial de su escritura: ¿cómo se relaciona su originalidad con los textos del pasado? O sea, ¿cómo se puede determinar la propia

---

<sup>1</sup> Gérard Genette explica las múltiples relaciones de los textos entre sí en el libro *Palimpsestes* (1982).

<sup>2</sup> En la traducción española (2012) el libro se titula *Caminos de la comprensión*.

originalidad? En *La huella en el margen*, último libro de Alfredo Saldaña Sagredo, se exponen interesantes ideas sobre la originalidad literaria en el posmodernismo:

El pensamiento posestructuralista de la posmodernidad traslada el concepto de “originalidad” a una profunda crisis y el texto literario se contempla al calor de una determinada tradición literaria edificada desde antiguo sobre la palingenesia y el palimpsesto en la que los textos surgen, se desarrollan y, algunos de ellos, provocan la escritura de otros textos. (Saldaña Sagredo 2013: 45)

Los escritores contemporáneos establecen la relación dialéctica hacia sus predecesores, que la entienden a la vez como herencia positiva, como deuda insostenible o como negación de la tradición. Y en el escenario literario de polifonía, de heteroglosia y de simultaneidad, donde *anything goes* (John Barth) o todo se repite “pero con ironía, no inocentemente” (Eco 1984: 67), los nuevos textos son, sobre todo, “versión, cita, adaptación, traducción, glosa, comentario, interpretación, influencia, crítica, alusión, homenaje, imitación, parodia, etc.” (Saldaña Sagredo 2013: 46).

## 2. Otro camino para la novela

“Hombre entre dos aguas del siglo habrá tenido el privilegio agridulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente” (Cortázar 1971: 10).

Con el paso del siglo XX al XXI, parecido a lo que solía ocurrir en el pasado con los cambios de los siglos, como lo preveía también Cortázar basándose en la experiencia de los siglos pasados, los escritores empezaron a preguntarse sobre el futuro estético de la literatura y de la novela. Aunque en el siglo pasado se anunció ya muchas veces la muerte de esta, este género tan resistente todavía no ha desaparecido, es más, de cada crisis ha salido renovado y más decidido a sobrevivir.

El límite entre mundo real y ficción se ha derrumbado; no es solo el autor el que entra en el mundo de la ficción sino como uno de los personajes allí se encuentra también el lector. La novela de inicios del siglo XXI deja de contar solo lo que ocurre en el mundo real (la novela realista del siglo XIX) o en las correspondencias ocultas entre los objetos (el modernismo) o en el interior de los personajes, en la realidad interior de su conciencia (p. ej. Kafka), por contra se orienta también hacia el mundo estético de la literatura. El texto literario ya no tiene sus fundamentos exclusivamente en la realidad exterior o en la realidad interior sino también en la realidad estética literaria, o sea en el mundo narrativo (p. ej. Borges, Vila-Matas).

En el mundo occidental está ganando terreno un nuevo género que aborda el problema de la relación entre lo verdadero y lo verosímil. Los anglosajones, con su típica inclinación al pragmatismo, empezaron a llamarlo *faction* (*fact* + *fiction*), una nueva forma de novelar en la que lo real aspira a convertirse en ficción. Se trata de la fusión de *hecho* y *ficción*, de la mezcla de la relación entre *verdad* y *verosimilitud*. Lo verosímil no es una propiedad de objetos o de historias sino de su construcción artística, como lo definió Aristóteles en su *Poética*. Este axioma parecía hasta ahora intocable y excluyente, porque lo *verdadero* era y sigue siendo una categoría de la realidad que carece de valor literario, y la

*verosimilitud* de un relato es lo que le otorga la razón de existencia –la labor principal de un novelista es hacer creíble su relato. Sin embargo, la nueva novela invierte esas relaciones y el nuevo género híbrido amplía la ficción con lo verdadero con intención de que lo verosímil también influya sustancialmente sobre lo verdadero hasta que se borren los límites entre ellos.

José María Guelbenzu (*cf.* en Heredia 2007: 217) considera que el nuevo género híbrido que está ganando terreno en el mundo de la escritura, aunque todavía sin nombre definido, es mezcla de autobiografía, reportaje e invención. Se trata de un pacto novelesco y un pacto autobiográfico, de autobiografía ficticia o de autoficción (*autofiction*) cuya característica principal es el mestizaje de géneros que pertenecen tanto al mundo real (al mundo de los hechos), como al mundo ficticio (al mundo de la imaginación).

Enrique Vila-Matas, en el discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos, también expresa su certidumbre de que la literatura del futuro tiene que ser una literatura mixta, mestiza tanto en temas como en formas

donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre. De un tiempo a esta parte, creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana<sup>3</sup>.

La pregunta que se impone por sí sola y que nos ayudará entender esta nueva tendencia narrativa es: ¿Dónde está la raíz de la autoficción, de ese raro mestizaje de géneros literarios y no literarios?

## 2.1. La novela de la metafiction

La *autoficción* es una amplificación de la metafiction, que por su lado es independiente tanto de la época en la que nace como de la moda literaria del momento. La metafiction es siempre una forma de experimentación de nuevas posibilidades de narración que no siguen los moldes tradicionales de narrar, que cuestionan la convicción de que la literatura sea la representación estricta de la realidad.

La metafiction puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en cualquier contexto. La literatura de metafiction es aquella que se vuelve hacia sí misma a través de diversos recursos literarios y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. Metafiction es la ficción acerca de la ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o diegética (*cf.* Hutcheon 1996: 41-42) centrada en la conciencia del proceso narrativo.

El término inglés *metafiction* fue usado por la primera vez por William Gass en 1970, en su ensayo *Philosophy and the Form of Fiction*, que forma parte de su obra *Fiction and the Figures of Life*. Luego, importantes investigadores de la metafiction fueron Robert Scholes y, en las décadas siguientes, también Robert Alter, Linda Hutcheon, Robert C.

---

<sup>3</sup> [www.analitica.com/bitbliblioteca/vila\\_matas/romulo\\_gallegos.asp](http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp).

Spires, Patricia Waugh y muchos otros; en el área de la literatura española, Gonzalo Sobejano y sobre todo José María Pozuelo Yvancos.

En todas las novelas de metaficción se encuentran planteamientos en torno a las relaciones entre la vida y la literatura, entre la realidad y la ficción y consecuentemente entre el autor, su creación y el lector como intérprete. En todas ellas subyace una concepción de la realidad y un misterio en torno a la creación literaria. Pero la respuesta a la pregunta de cómo son estas relaciones no es única en todas las épocas literarias; hay que tomar en consideración distintas implicaciones estéticas y epistemológicas, algunas más generales y otras más específicas. La metaficción lleva implícita una concepción dinámica del género narrativo que está en continua evolución y en continuo movimiento sobre el círculo que va desde la escritura a la lectura y al revés, desde la lectura hacia la escritura.

La estrategia principal de la metaficción consiste en convertir el acto de escribir y/o el acto de leer en el tema de la ficción, de la narración. De este modo, el contexto de escritura original se convierte en una ficción que forma parte del horizonte de resemantización de la lectura. Y el acto de leer, por su parte, pasa por la selección de los contextos de interpretación, entendidos así como contextos de producción textual.

La lectura de materiales metaficcionales es una actividad activa, cómplice y arriesgada. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura, corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo, pero el mayor riesgo es tal vez la duda acerca de las fronteras entre la realidad y las convenciones que suelen utilizarse para representarla.

En la historia literaria se ha identificado las características metaficcionales más importantes: el antirrealismo, la autoconciencia, la reflexión autocrítica, la teorización literaria dentro de la narración, el carácter lúdico, la importancia de la recepción, el carácter intertextual o autotextual, la consciencia de que toda escritura es reescritura, el narrar cómo se está narrando o la reflexión sobre la propia escritura que se manifiesta a través de la técnica del espejo, de la *mise en abyme*.

Todas las características mencionadas se valoran bien mediante el acto de escribir, o mediante el acto de leer, o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso: el ejemplo clásico de estos tres aspectos es el *Quijote*.

## 2.2. El caso *Quijote*

La novela moderna, en el sentido más amplio de la palabra, nace con el *Quijote*. Cervantes pega el salto decisivo hacia la modernidad literaria: da el paso de la mirada literal a la mirada literaria (*cf.* Guelbenzu, en Heredia 2007: 214). Cuando apareció el *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, Cervantes no se defendió como autor ante el usurpador, al contrario hizo que se defendiesen los personajes mismos en la segunda parte: “No de autor a autor, sino de libro a libro, la escritura vive en su propia materialidad y se define a sí misma: eso es la literatura” (Guelbenzu, en Heredia 2007: 214).

Y con ese paso Cervantes funda también la novela metaficcional, una novela que no refiere solo un mundo representado o imaginado, sino, principalmente a sí misma, que pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. El *Quijote* es el texto paradigmático de la escritura metaficcional con la que Cervantes cuestiona las

convenciones literarias dominantes y funda otra realidad mediante la imaginación y el lenguaje, mezclando los géneros y burlándose de ellos.

En el *Quijote* encontramos, entre otros recursos metaficcionales, personajes que comentan la primera parte del *Quijote* o que se divierten con un ejemplar de esta novela, la multiplicación de la voz narrativa, la representación del narrador y el protagonista por medio del teatro de guiñol, la pérdida y recuperación del manuscrito en el que se apoya la escritura, diversos comentarios formulados por otros personajes acerca de la narrativa contemporánea a la producción de la novela de Cervantes, con lo cual se establece un diálogo intertextual.

La novela de Cervantes, en su narración y en su composición, reflexiona sobre el género novelístico y expone una nueva estética. Cuestionando el mundo de la ficción, Cervantes cuestiona también la realidad. Con los recursos y estrategias metanovelísticos genera muchos interrogantes sobre los límites entre la ficción y la realidad confundiendo, intencionalmente, ambos mundos a lo largo de la novela. Lo ficticio parece real y lo real parece ficticio.

De este modo Cervantes abrió un abanico de posibilidades a la novela posterior, tanto a la realista, a la modernista, como a la posmodernista y, últimamente, a la autoficcional. Todos los escritores contemporáneos reconocen su influencia, especialmente los que intentan buscar salir del círculo vicioso posmodernista, raspando como nuevos palimpsestos las huellas imborrables del *Quijote*. Entre ellos se encuentran también textos narrativos de Enrique Vila-Matas y de Javier Cercas.

### 3. Enrique Vila-Matas: *Homme de lettres*

Sus antecedentes se encuentran en la crisis modernista de las artes mimético-representativas, pues reacciona contra el concepto posmodernista de *anything goes* o *todo vale*. Vila-Matas se ha dado cuenta de que, con el cambio del siglo XX al XXI, la verdadera literatura, la del gozo estético, tiene un futuro incierto. Y la imagen de la agonía literaria le provoca un terrible sentimiento de melancolía y soledad, que presenta en *El mal de Montano*:

A comienzos del siglo XXI, como si mis pasos llevaran el ritmo de la historia más reciente de la literatura, me encontré solitario y sin rumbo en una carretera perdida, al atardecer, en marcha inexorable hacia la melancolía. Una lenta, envolvente, cada vez más profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo se confundía con la niebla a la hora de crepúsculo. [...] En el arte me veía rodeado de odiosas mentiras, falsificaciones, mascaradas, fraudes por todas partes. Y además me sentía muy solo. Y cuando miraba lo que tenía frente a mis ojos veía siempre lo mismo: la literatura a comienzos del siglo XXI, agonizando. (Vila-Matas 2009: 245)

Sin embargo no se conforma con la aparente situación sin salida, sino que cree en el futuro de la literatura y de la novela que no ha muerto, sino que liberada de todo tipo de funcionalismos, evoluciona hacia su autonomía absoluta: “Decidí que en mi diario novelado

yo encarnaría de pronto –para salvarla de la extinción– a la literatura misma, nunca tan gravemente amenazada como a comienzos de este siglo” (Vila-Matas 2009: 226).

Solo la verdadera literatura puede salvar al hombre. En el discurso de recepción del XII Premio Internacional Rómulo Gallegos en 2001 expuso lo siguiente:

El orgullo del escritor de hoy tiene que consistir en enfrentarse a los emisarios de la nada –cada vez más numerosos en literatura– y combatirlos a muerte para no dejar a la humanidad precisamente en manos de la muerte. En definitiva: que a un escritor le podamos llamar escritor. Porque digan lo que digan, la escritura puede salvar al hombre. Hasta en lo imposible<sup>4</sup>.

Sus novelas se caracterizan por la actitud renovadora fundamentada en la técnica metaficcional con el fin de rehuir los esquemas tradicionales del narrar, pero sin caer en el mero experimentalismo. Vila-Matas se empeña en establecer un interesante juego de ficción con los materiales narrativos –ficionales, históricos, biográficos, ensayísticos, etc.– intentando borrar los límites entre los géneros. Lleva la intertextualidad a extremos insospechados; no para de citar textos y autores, de comparar la vida de sus personajes con la de personajes ficcionales de otros autores o con personajes reales. Su motivación principal es establecer una reconstrucción estética y canónica explotando la dimensión metaliteraria. En la necesidad de desmontar el mecanismo de la ficción realista, entiende la literatura como una extraña forma de vida que se ha convertido en el material de su escritura. El asunto principal de su literatura es la propia literatura, su ámbito, los escritores, críticos, lectores..., y las actividades intelectuales relacionadas –escritura y reescritura, lectura, interpretación... Se trata de un novelista del agotamiento, del acabamiento, *of the exhaustion*, según la definición de John Barth.

La gran entrada de Enrique Vila-Matas en el mundo narrativo ya tuvo lugar con *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Pero las novelas con las que afronta nuevas técnicas narrativas son sobre todo las que toman como punto de partida a *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), una *catedral metaliteraria* según algunos críticos. Sus personajes viven diferentes males de la creación: uno deja de escribir (*Bartleby*), otro tiene el mal de no poder dejarlo (*Montano*), el tercero se vuelve loco por querer desaparecer totalmente (*Pasavento*). Las características meta y autoficcionales se pueden destacar también en los textos posteriores, por ejemplo en *Dublinesca* (2010).

### 3.1. *Historia abreviada de la literatura portátil*

El mecanismo de la autoficción de Vila-Matas realiza el ensanchamiento de la novela de tal modo que el autor hace ambigua la relación narrador-autor y consecuentemente invade y modifica la realidad con su ficción. Muchas veces se trata de artistas y escritores reales que participan en la formación de una sociedad secreta, del movimiento conspirador *Shandy*. Ya desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) comparten unas instrucciones para decodificar un mensaje secreto: *Si Hablas Alto Nunca Digas Yo*. Las mayúsculas forman el anagrama de la palabra SHANDY, referencia a

---

<sup>4</sup> [www.analitica.com/bitbliblioteca/vila\\_matas/romulo\\_gallegos.asp](http://www.analitica.com/bitbliblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp)

*Tristram Shandy*, la novela de Laurence Sterne. Los escritores *shandys* engendraron la escritura autoficcional de Vila-Matas, lo cual es una constante de buena parte de sus escritos. *Historia abreviada de la literatura portátil* incide sobre todo en la ruptura de la causalidad narrativa que se ofrece como una lectura densa, desdoblada en muchas secuencias que se apropian de otros textos. Mediante esa salida de sí mismo, *Historia...* sitúa su lectura en una red de textos que, en última instancia, invoca toda la textualidad.

### 3.2. *Bartleby y compañía*

En *Bartleby y compañía* el punto principal de inflexión para una nueva forma de novela lo ofrece el juego con los límites genéricos y principalmente la transición constante que en este libro se da entre lo real y lo imaginario, lo inventado y lo sucedido. Los dos procedimientos o mecanismos para producir esa impresión son la mixtura de géneros que ponen en un mismo nivel ensayo, diario íntimo y novela, y el mecanismo conocido como *autoficción*, lo que provoca un constante juego con la credibilidad de la voz narrativa, sometida a sospecha (*cf.* Pozuelo Yvancos 2004: 269-270).

Es un libro sobre sí mismo, una novela “haciéndose” (Pozuelo-Yvancos 2004: 271), un laberinto de recurrencias en forma de un tejido de 86 teselas con claros rasgos autorreferenciales acerca del arte de no escribir. El escribiente Bartleby es un personaje que opta por el silencio, por la inactividad: “Ese oficinista de un relato de Herman Melville [...] que, cuando se le pregunta dónde nació o se le encarga un trabajo o se le pide que cuente algo sobre él, responde siempre diciendo: –Preferiría no hacerlo” (Vila-Matas 2004: 12). Desde el inicio la novela se impone como un comentario a un texto invisible: “Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como una suspensión en la literatura del próximo milenio” (Vila-Matas 2004: 13-14).

Se trata, pues, de un palimpsesto en el que los textos primarios, de literatura comparada con otros autores, y los secundarios, comentarios de Vila-Matas, se mezclan en la red intertextual y quedan al mismo nivel, indistintamente, sin límites entre sí para crear un nuevo género narrativo, una nueva forma de novelar. *Bartleby* es un libro, como sostiene Vila-Matas, dedicado a la literatura del No, al arte de rechazo, al silencio. Vila-Matas escribe precisamente en vez de los escritores que han dicho no a la escritura, intentando resolver con autoficción un problema personal con la escritura, y al mismo tiempo problematizar la relación entre realidad y ficción.

El procedimiento estilístico que refuerza la ruptura de fronteras entre la realidad y la ficción, entre los géneros, es la *mise en abyme*, utilizado también en esta novela (*cf.* la tesela 72). El texto escrito por Vila-Matas se convierte en el comentario, en una duplicación de la literatura comentada. El resultado de la duplicación es que el texto no se distingue del comentario. Así se borran las fronteras entre la realidad y la ficción, “de modo que resulta absurdo salir de la literatura para efectuar un comentario que no sea, él mismo, literario” (Pozuelo Yvancos 2004: 273).

### 3.3. *El mal de Montano*

Es aquí donde Vila-Matas explica más directamente su estética literaria o, mejor dicho, metaliteraria. Si Bartleby ha propagado la poética del silencio, Montano es su



oposición: está enfermo de libros, padece de: “una peligrosa enfermedad [...], *litteratosi* –así calificaba Onetti a la obsesión por el mundo de los libros” (Vila-Matas 2009: 64). Todo el texto es un flujo discursivo, construido de fragmentos, su autor nunca sale de la órbita literaria concebida por otros autores. El espacio de la novela lo forman las imágenes de duplicidad, de laberinto, de juego de espejos, de *mise en abyme*:

El tema del doble –y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos– se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que –ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy– es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: “Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre”.

Quizás la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. (Vila-Matas 2009: 16)

La novela trata el motivo de la autobiografía ficticia, de una duplicidad de espejo, puesto que el joven Montano ha escrito una “peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir” (Vila-Matas 2009: 15)<sup>5</sup>, Vila-Matas está escribiendo *El mal de Montano*. El texto va trazando al mismo tiempo el dibujo autobiográfico de escritor-lector, de personaje-persona, estableciendo el juego metaficcional entre realidad y ficción, entre los personajes reales y sus *correspondencias* literarias. El libro es Vila-Matas que, al ponerse ante el espejo, la imagen que ve en el cristal es la literatura, solo la literatura. La literatura se mezcla con la vida y a la vez influye sobre ella, la está formando; es al mismo tiempo causa del mal, pero también la única medicina:

Porque si algo oscuramente persiguen estas páginas de diario que escribo son *la creación de sí mismo* y una mejora moral, que busco por medio del trabajo y la reflexión sobre la precaria situación de mi vida, de la vida de los otros y de la vida de la literatura, a la que tanto necesito para sobrevivir y que a comienzos de este siglo recibe como nunca los furiosos asaltos de los enemigos de lo literario. (Vila-Matas 2009: 181)

### 3.4. *Doctor Pasavento*

El doble yo literario del autor en esta novela intenta desaparecer, ansía disolverse del grupo de los *shandys* o raros que han dejado de escribir o están enfermos por escribir, incluso acaba en la locura por querer desaparecer:

– ¿De dónde viene tu pasión por desaparecer?

Mi acompañante deseaba saber de dónde venía esa idea de desaparecer que tanto anunciaba yo en escritos y entrevistas, pero que no acababa nunca de llevar a la práctica. [...]

–Pues no lo sé –terminé al poco rato contestando–, ignoro de dónde viene, pero sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas

---

<sup>5</sup> Referencia a *Bartleby y compañía*.

tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo (Vila-Matas 2008: 11).

Se trata de una especie de viaje sin retorno al fin del mundo, al borde de un abismo que se convierte en metáfora de la existencia.

El escritor suizo Robert Walser, encerrado en un manicomio cercano a Basilea, es el personaje cuya búsqueda representa el hilo argumental. El escritor Pynchon, disfrazado de psiquiatra, el doctor Pasavento, realiza un recorrido de identidades y geografías del escritor suizo como centro de su propia aventura personal, donde se confunde lo real con lo inventado. En esta novela los lectores ya no podemos saber cuál de los rostros de su otro yo, que Vila-Matas trae ante el espejo de su literatura, es verdadero y cuál fabulado. “En *Doctor Pasavento* el experimento del sujeto alcanza a ser una metonimia de la Literatura” (Pozuelo Yvancos, en Heredia 2007: 385). Todos sus autores, reales o ficticios, con todas las identidades asumidas que han emprendido la aventura de la desaparición o de la muerte, solo pueden encontrar su salvación en la metamorfosis literaria, “su captura en las palabras, en la literatura, único tesoro de aquella infancia lejana que la vida le ha respetado” (Pozuelo Yvancos, en Heredia 2007: 387).

### 3.4. “Tapiz que se dispara en muchas direcciones”

Vila-Matas se siente heredero y en íntima relación con un tipo de escritura que no puede calificarse como posmoderna sino más bien vinculada a la tradición de la modernidad, a las vanguardias narrativas. Su inconformismo creativo tiene su ascendiente en la crisis moderna de las artes mimético-representativas, más que en la actitud irónica y lúdica del posmodernismo. Su poética es una poética de la escritura como mezcla de los géneros. Lo híbrido meta y autoficcional es un nuevo género de escritura, un “tapiz que se dispara en muchas direcciones: material ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco...” (Ródenas de Moya, en Heredia 2007: 290). Él va componiendo una nueva imagen, un mosaico:

un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de la elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio medular de la búsqueda, imagen cabal del viaje, cifra viva de su creación. (Pozuelo Yvancos, en Heredia 2007: 404)

Vila-Matas ha encontrado en la práctica de la autoficción una de las posibles salidas del agotamiento de lo literario posmoderno. También ha mostrado la garantía que la novela no desaparecerá, sino que seguirá disfrutando de una larga, saludable y promiscua agonía (*cf.* Ródenas de Moya, en Heredia 2007: 296).

## 4. *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas

*Soldados de Salamina* (2001) es un intento de novela histórica, de plausible ambigüedad ideológica, que recrea un episodio de la guerra civil española, el frustrado fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, al que el autor/narrador pretende dar verosimilitud

mediante la forma de reportaje y las recurrencias metaliterarias personales. El título hace alusión al famoso episodio histórico de la antigüedad, la batalla de Salamina, en la que la flota griega venció a la persa.

La novela se basa en una escena de tremendo simbolismo, el encuentro de dos “soldados de Salamina”, dos soldados de bandos opuestos en la contienda española, que están frente a frente, y el uno tiene en sus manos el destino del otro. En ese momento crucial, se impone el valor ético, el perdón del ser humano (*cf.* Cercas 2002: 102-104), que en el momento más irracional es capaz de alcanzar una dimensión ejemplar:

Así, loca y confusa la encendida mente, aguarda Rafael Sánchez Mazas –poeta exquisito, ideólogo fascista, futuro ministro de Franco– la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega, y Sánchez Mazas, como si ya hubiera muerto y desde la muerte recordara una escena de sueño,

[...]

–¿Hay alguien por ahí?

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven:

[...]

este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

–¡Aquí no hay nadie!

Luego da media vuelta y se va. (Cercas 2002: 103-104)

La esencia de lo novelesco está aquí en los acontecimientos reales, en la historia de la guerra civil española, en la memoria colectiva. La novela es aquí testimonio de vida real, de lo que fue la tragedia colectiva más grande de España. Su modo de narrar también mezcla elementos de ficción y de realidad histórica como lo hicieron algunos otros autores del pasado, por ejemplo Tolstoi, Proust o Flaubert. Pero con Cercas, o con Vila-Matas, su relato, su modo de narrar autoficcional, pierde precisión del límite de la frontera misma que en otros textos se creía ser bastante clara.

La autoficción de Cercas además tiene un ingrediente fundamental que la diferencia de la de Vila-Matas: si en este la materia prima es la literatura misma, en aquel se trata de la mezcla de lo autobiográfico, lo histórico y lo inventado. En la novela mezcla lo real y lo inventado, lo sucedido y lo imaginado, pero en su autoficción pierden claridad las fronteras entre todo ello; entreteje la ficción con la autobiografía, de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe no en el nivel de los hechos, sino en su propia raíz, en el lenguaje:

En vez de proponer una invención en la que lo real se subsume, lo que hace es ficcionalizar la fuente misma del lenguaje, haciendo que el origen mismo de la novela se vuelva sobre sí, y pueda su escritura *nivelar* por tanto lo que un novelista ha vivido y lo que ha inventado. (Pozuelo Yvancos 2004: 283)

*Nivelar* en este caso significa que la realidad y ficción se encuentran en el mismo nivel de historicidad y ficcionalidad. La ficción crea un mundo tan verdadero como el de la realidad,

y al revés, toda ficción es tan real que el lector la vive como si hubiese ocurrido de verdad. Cercas llama a esta poética de narrar “relato real” (*Relatos reales*, 1999, y es también título de un libro de cuentos en que ensayó esta técnica). Como Unamuno en su *nivola*, Cercas también aparece en su texto como autor-narrador con algunas circunstancias de su vida real (aparece su nombre, el título real de sus novelas, la amistad con Bolaño, el conocimiento con el poeta Andrés Trapiello y su conversación con él sobre Sánchez Mazas y otros detalles). Todos esos indicios de la realidad, junto a otros muchos, sean históricos o inventados, construyen una novela verosímil que a la vez narra la realidad y su propia construcción.

Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables. (Cercas 2002: 89)

Cercas utilizó la misma poética meta y autoficcional en su siguiente texto, *Anatomía de un instante* (2009), que con su verosímil estético ofrece profundas reflexiones sobre la hibridez de los géneros y los límites difusos de realidad y ficción (cfr. Rodríguez Díaz del Real 2012).

## 5. Conclusión

Todos los textos mencionados, tanto los de Enrique Vila-Matas como los de Javier Cercas, y posiblemente se podrían encontrar los de otros autores de la narrativa española actual, ofrecen su narración también como reflexión sobre la realidad, la ficción y sobre los límites de los géneros. Al tejer el nuevo tipo de narración, su “arte de multiplicidad” (Vila-Matas 2004: 186), como dice Italo Calvino, no es una historia de línea recta, sino un cuento sin fin, un “cuento de nunca acabar” (Vila-Matas 2004: 186), que según Laurence Sterne:

tendrá, además, diversos  
Relatos que compaginar:  
Anécdotas que recopilar:  
Inscripciones que descifrar:  
Historias que trenzar:  
Tradiciones que investigar:  
Personajes que visitar. (Vila-Matas 2004: 187)

Enrique Vila-Matas y Javier Cercas han intentado buscar la salida de la opacidad narrativa en que se ha encontrado la novelística posmoderna con la mixtura de referentes históricos con referentes imaginarios. El callejón cerrado se ha abierto al inicio del nuevo milenio. Y tiene razón Antonio Tabucchi cuando dice:

Tal vez el problema se plantee hoy en otros términos: dicen que estamos envueltos por una red global, una red de la que no se puede escapar. Pero las redes están hechas también de agujeros. Quizás alguno de nosotros está buscando los agujeros, con silencio o con las palabras oportunas en el momento justo. (Chrisostomidis, en Heredia 2007: 201)

El silencio en el camino de la autoficción parece ser una clara propuesta. Como Cervantes que con su risa, su ironía, que es su propuesta de silencio, generó más interrogantes que respuestas, Vila-Matas y Cercas proponen el silencio como límite de su narración, de su palimpsesto, de su escribir borrando, que se va convirtiendo en el motivo central de la escritura:

Camina, preserva, ora y calla, que donde no hallarás sentimiento, hallarás una puerta para entrarte en tu nada, conociendo que eres nada, que puedes nada, ni aun tener un buen sentimiento. [...] no mires nada, no desees nada, no quieras nada, ni solicites saber nada, y en todo vivirá tu alma con quietud y gozo descansada. (Molinos, en Saldaña Sagredo 2013: 175)

Los escritores que se encuentran ante una realidad raspada, desaparecida, disimulada, renuncian a su ficción, la deconstruyen y la escriben en la vida. Están “bailando en los límites de la ficción” (Navarro Casabona 2008: 146).

## Bibliografía

- BARTH, John, “The Literature of Exhaustion”, en *The Atlantic Monthly*, 220, 1967: 29-34.
- CHRISOSTOMIDIS, Anteos, “La locuacidad del silencio”, en HEREDIA, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, 2007: 197-201.
- CORTÁZAR, Julio, *Pameos y meopas*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- ECO, Umberto, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984.
- GASS, William, “Philosophy and the Form of Fiction”, en GASS, William, *Fictio and the Figures of Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970: 3-26.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GUELBENZU, José María, “Otro camino para la novela”, en HEREDIA, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, 2007: 213-231.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York, London, Routledge, 1996.
- MOLINOS, Miguel de, *Guía espiritual*, Madrid, Alianza, 1989.
- NAVARRO CASABONA, Alberto, “El silencio y las líneas de fuga en la escritura de Vila-Matas”, en *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2, Anexos de Tropelías, Colección Trópica 13, Universidad de Zaragoza, 2008: 135-146.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción*, Barcelona, Península, 2004.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Final de partida”, en HEREDIA, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, 2007: 384-387.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en HEREDIA, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil*, Barcelona, Candaya, 2007: 273-299.
- RODRÍGUEZ DÍAZ DEL REAL, Alejandro, “Tiempo, realidad y ficción en *Anatomía de un instante* de Javier Cercas”, en *Ars & Humanitas*, 6(2), 2012: 37-47.
- SALDAÑA SAGREDO, Alfredo, *La huella en el margen*, Zaragoza, Mira Editores, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique, *Barleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Los límites de la ficcionalidad:  
ejemplos de la *autoficción* en la narrativa española actual

VILA-MATAS, Enrique, *El doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2008.

VILA-MATAS, Enrique, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2009.

VILA-MATAS, Enrique, “El discurso de recepción del XII Premio Internacional de Rómulo Gallegos”, en [http://www.analitica.com/bitblioteca/vila\\_matas/romulo\\_gallegos.asp](http://www.analitica.com/bitblioteca/vila_matas/romulo_gallegos.asp)  
[26/03/2013]