Universidad de Oviedo

Programa de doctorado en Investigaciones Humanísticas

Confabulaciones discursivas

Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea

Guillermo Sánchez Ungidos

Universidad de Oviedo

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: *Confabulaciones discursivas*. Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea	Inglés: *Discursive Confabulations.* Integration of literary theory in the drifts of contemporary fiction

2.- Autor	
Nombre: Guillermo Sánchez Ungidos	
Programa de Doctorado: Investigaciones Humanísticas	
Órgano responsable: Centro Internacional de Postgrado	

FOR-MAT-VOA-010 (Reg.2018)

RESUMEN (en español)

La presente tesis doctoral surge como un intento de cartografiar la integración de la teoría literaria en ficciones literarias contemporáneas y sus implicaciones hermenéuticas. *Confabulaciones discursivas. Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea* centra sus esfuerzos en un corpus de narrativa académica y otras narrativas «excéntricas» que abarca desde finales de los años ochenta hasta nuestros días. Se estudia el espacio de confluencia que ambos discursos, el de la Teoría y el de la Literatura, ocupan dentro y fuera de lo académico y cómo se unen para crear uno totalmente híbrido. Estructurada en tres capítulos, esta investigación posee un enfoque eminentemente teórico y utiliza una metodología pluralista e interdiscursiva, que hacer servir el texto literario también de modelo teórico.

El primer capítulo, «Confabulaciones discursivas», realiza un recorrido teórico por los interrogantes esenciales de ambos discursos como instituciones. Primero, partiendo de la obra de David Foster Wallace, se desvela la necesidad de matizar y superar conceptos como los de *metaficción* o *metaliteratura*, heredados de una tradición posmoderna caducada, en un contexto diferente en el que prima la multiplicidad de niveles de lectura. Luego, asumiendo que la conexión entre lo académico y lo literario es el resultado de un proceso de hibridación entre una Teoría cada vez más literaria y una Literatura cada vez más teórica, se trata de caracterizar en el contexto postestructuralista un tipo de «ficción teórica» —«ficción académica», «ficción crítica»— que no participa en sí del lenguaje académico común, tal y como se regula institucionalmente, y que desestabiliza las nociones de literatura, pensamiento y educación.

A la luz de lo investigado en el capítulo anterior, en el segundo, «Espacios libres de f(r)icción: el fácil uso de la teoría», se concretan las *formas* de la teoría en las obras narrativas, esto es, la organización de sistemas teóricos dentro de sistemas ficcionales a partir de una serie de variables que ponen de relieve las impurezas de sus discursos y su valor funcional, y configuran lo que hemos denominado, reapropiándonos de un término económico de Bill Gates, un espacio «libre de f(r)icción».

El desarrollo de la tesis concluye con un último apartado, «Actitudes (y aptitudes) teóricas de la ficción contemporánea», donde se da forma a un pensamiento derivado que integra la práctica como una forma de pensar sobre lo construido como una continuación de la creación y de la interpretación. Este capítulo proyectivo, al amparo de conceptos como el de «objeto teórico», hace visible una instancia comunicativa libre de las relaciones de poder que se manifiestan entre los discursos aquí trabajados, en un espacio creativo y epistemológico de confluencia y consolidación «autoteórica». Finalmente, se propone, al calor de Walter Benjamin y su «¡Prohibido fijar carteles!», una serie de técnicas para la escritura (de ficción) teórica.

La tesis incluye a modo de pórtico una introducción; y a modo de cierre, unas conclusiones. Cierra el trabajo una bibliografía dividida en dos bloques: la «Bibliografía primaria | Corpus» —el núcleo central de este trabajo— y una «Bibliografía general».

RESUMEN (en Inglés)

This doctoral thesis emerges as an attempt to map the integration of literary theory in contemporary fictions and its hermeneutical implications. *Discursive confabulations. Integration of literary theory in the drifts of contemporary fiction* focus on a corpus of academic narratives and other «eccentric» narratives that spans from the late eighties to the present day. The space of confluence that both discourses, the one of Theory and the one of Literature, occupy inside and outside of academia and how they come together to create a totally hybrid one, is studied. Structured in three chapters, this research has an eminently theoretical approach and uses a pluralistic and interdiscursive methodology, which makes the literary text also serve as a theoretical model.

The first chapter, «Discursive confabulations», makes a theoretical journey through the essential questions of both discourses as institutions. First, based on the David Foster Wallace's work, it reveals the need to qualify and overcome concepts such as metafiction or metaliterature, inherited from an outdated postmodern tradition, in a different context in which the multiplicity of reading levels prevails. Then, assuming that the connection between the academic and the literary is the result of a hybridization process between an increasingly literary Theory and an increasingly theoretical Literature, we try to characterize in the poststructuralist context a «theoretical fiction» —«academic fiction», «critical fiction»— that does not itself participate in the common academic language, as it is institutionally regulated, and that destabilizes the notions of literature, thought and education.

Continuing the research in the previous chapter, in the second one, «Free f(r)iction spaces: the easy use of theory», the forms of theory in narrative works are specified, that is, the organization of theoretical systems within fictional systems based on a series of variables that bring out the impurities of their discourses and their functional value, and configure what we have called, reappropriating an economic term from Bill Gates, a space «free f(r)iction».

The thesis' development concludes with a last section, «Theoretical attitudes (and aptitudes) of contemporary fiction», where a derivative thought is shaped in a way that integrates practice as a meaning of thinking about what is built as a continuation of creation and interpretation. This projective chapter, under the protection of concepts such as the «theoretical object», makes visible a communicative instance free of the power relations that are manifested between the discourses worked on here, in a creative and epistemological space of «autotheoretical» confluence and consolidation. Finally, based on Walter Benjamin and his «Post No Bills», a series of techniques for theoretical (fiction) writing is proposed.

The thesis includes an introduction as an entrance; and as a way of closing, some conclusions. The work ends with a bibliography divided into two blocks: «Main Bibliography | Corpus» —the core of this work— and a «General Bibliography».

SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS

Universidad de Oviedo

Guillermo Sánchez Ungidos

– Tesis doctoral –

Confabulaciones discursivas

Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea

Director

Javier García Rodríguez

Programa de doctorado en Investigaciones Humanísticas

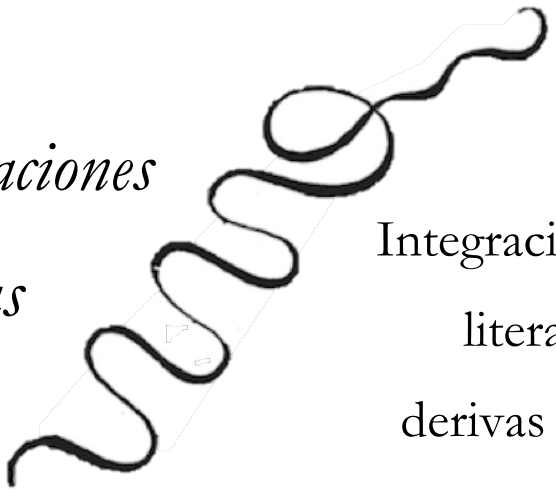
Línea de investigación: Literatura, Lenguaje y Comunicación

Departamento de Filología Hispánica

Universidad de Oviedo

2023

Confabulaciones discursivas



Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea

© Guillermo Sánchez Ungidos, 2023
Universidad de Oviedo

Ilustración: Laurence Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy Gentlemen*

A la mujer poema. A mis padres.
Por habitar cada página. Siempre.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 19

RESUMEN 23

ABSTRACT 25

INTRODUCCIÓN 29

0.1 INICIACIÓN A LA VERDADERA TRISTEZA ADULTA 31

0.2 METODOLOGÍA 39

0.3 OBJETIVOS 51

I. CONFABULACIONES DISCURSIVAS 57

1.1 EN TÉRMINOS DE LA UÑA DEL PIE. (META)FICCIÓN Y TEORÍA 69

1.1.1 El agotamiento, agotado. Instrucciones (hacia el Oeste) para salir de la casa encantada 80

1.1.1.1 *E unibus pluram* 85

1.1.1.2 La guerra de los seminarios 88

1.1.1.3 ¿Por qué seguir escribiendo? 94

1.1.1.4 La vuelta del entretenimiento 98

1.1.2 La reconstrucción del espacio metaficitivo: manifiesto para una con*fabulación* a modo de acertijo 101

1.1.3 La expectativa teórica: el papel del lector (de teoría literaria) 113

1.1.3.1 *La amante de Wittgenstein*: David Markson y el problema teórico del posmodernismo 117

1.1.3.2 El expediente Danielewski: *La casa de hojas* y el fracaso metodológico de la teoría 123

1.1.3.3 El fraude como gesto teórico 136

1.2 ESA EXTRAÑA INSTITUCIÓN LLAMADA TEORÍA: FRICCIONES ACADÉMICAS 147

1.2.1 La Teoría y su relato 155

1.2.2 La *función* de la crítica 162

1.2.2.1 Modos de resistencia al discurso académico 169

1.2.2.2 Ficciones académicas, ficciones críticas 184

1.2.2.2.1 La Teoría en el campus 186

1.2.2.2.2 La Teoría como discurso 197

II. ESPACIOS LIBRES DE F(R)ICCIÓN: EL FÁCIL USO DE LA TEORÍA 211

2.1 EL PROBLEMA DEL LENGUAJE 225

2.1.1 *Fabling*: el caso de *Glyph* (1999) 229

2.1.2 La segunda muerte de Roland Barthes: sobre *La séptima función del lenguaje* (2015) 240

2.2 EL AUTOR, EL TEÓRICO: FIGURACIONES DEL *HOMO THEORETICUS* 253

2.2.1 El último postestructuralista: la narrativa de Malcolm Bradbury 255

2.2.2 Paul de Man *à clef* 266

2.2.2.1 *La muerte del autor* (1992) 268

2.2.2.2 *Imposturas* (2002) 282

2.2.3 Borrar al autor: *About the Author* (2001) y *El rey pálido* (2011) 293

2.3 EL MUNDO, EL CAMPO Y EL TEXTO 305

2.3.1 Campo literario y meta-carácter 307

2.3.1.1 *Textermination* (1991) 310

2.3.1.2 *Manual de literatura para caníbales* (2016) 320

2.3.2 La Teoría se sube a la mesa 329

2.3.2.1 *Cuando Alice se subió a la mesa* (1997) 331

2.3.2.2 *Un momento de descanso* (2011) 337

2.3.2.3 *Fresy Cool* (2012) 342

2.4 LA INTERPRETACIÓN Y LAS EXPERIENCIAS DE LEC-TEORÍA 351

2.4.1 Morir de Teoría 354

2.4.1.1 *Murder at the MLA* (1993) 357

2.4.1.2 *Death in a Delphi Seminar* (1995) 359

2.4.2 Escribir la lectura teórica 365

2.4.2.1 *X* (2000) 368

2.4.2.2 *Magistral* (2016) 375

2.4.2.3 *Noche y océano* (2020) 378

2.5 LA (DE)CONSTRUCCIÓN DEL CANON TEÓRICO 385

2.5.1 El discurso en el Otro: sobre *Posesión* (1990) y *The Biographer's Tale* (2000) 388

2.5.2 «El bando del arrebato»: de *Meetings of the Mind* (2000) y *El cuento del docente* (2001) 396

2.5.3 Proyecciones éticas de la Teoría 408

2.5.3.1 *Las teorías salvajes* (2008) 413

2.5.3.2 *Una odisea. Un padre, un hijo, una epopeya* (2017) 417

III. ACTITUDES (Y APTITUDES) TEÓRICAS DE LA FICCIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA 425

3.1 LA FICCIÓN COMO *OBJETO TEÓRICO* 435

3.1.1 Las huellas invisibles de la teoría 439

3.1.2 Ficciones teóricas 448

3.1.3 Fragmentos de un discurso teórico 465

3.1.3.1 El texto urbanizable 466

3.1.3.2 Teoría topológica de la Gran Concavidad 472

3.1.3.3 El montaje como eje teórico 486

3.2 HACIA UNA POÉTICA *AUTOTEÓRICA* 505

3.2.1 Dejar de ser (hu)ellas para ser nosotros 510

3.2.1.1 Una autotextualidad moldeable por la teoría 512

3.2.1.2 La red de teorías 518

3.2.2 Aut(e)oría-ficción 528

3.3 LA TÉCNICA DE LA ESCRITURA TEÓRICA EN TRECE TESIS 543

3.3.1 La técnica de la ficción 547

3.3.2 Contra los esnobs 550

3.3.3 La técnica de la teoría 552

CONCLUSIONES 557

CONCLUSIONS 565

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA | CORPUS 573

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 587

AGRADECIMIENTOS

He bailado (muy brevemente) la conga.

David Foster Wallace, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*

Nunca he estado en un crucero. Pero sí he bailado (muy brevemente) la conga en uno.

El viaje corre a cuenta de la Consejería de Ciencia, Innovación y Universidad del Principado de Asturias, que durante cuatro años (desde diciembre de 2018 hasta diciembre de 2022) ha financiado este proyecto gracias a una ayuda predoctoral del programa «Severo Ochoa» para la formación en investigación y docencia.

Se han hecho varias paradas en el camino. La primera, con distancia de seguridad, en la Université de Monteral, donde se hizo una estadía de tres meses (1 de abril - 31 de junio de 2021) bajo la dirección del *professeur titulaire* Javier Rubiera, quien tuvo la amabilidad de acogerme fantasmagóricamente y abrir una vía de diálogo académico y personal entre las dos instituciones. La segunda, ya presencial y financiada por una ayuda para la realización de estancias breves en otros centros de investigación del Programa «Severo Ochoa», fue supervisada por la dra. Katarzyna Gutkowska-Ociepa y tuvo como destino Polonia, en concreto el Instituto de Estudios Literarios de la Universidad de Silesia en Katowice (Uniwersytet Śląski w Katowicach), entre el 8 de noviembre y el 12 de diciembre de 2021. Agradezco la hospitalidad de la profesora Gutkowska-Ociepa, que me guío en zona minera y me proporcionó capital académico y capital humano para la extracción de mineral teórico-crítico.

La travesía polaca fue intensa, y a la conga se unieron los profesores Magda Potok y Alfons Gregori, de la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), y las profesoras Justyna Ziarkowska y Justyna Salamon Nowicka, de la Universidad de Breslavia (Uniwersytet Wrocławski), a quienes agradezco que me abrieran las puertas de sus departamentos y me invitaran también a bailar públicamente la danza de la narrativa española contemporánea.

Toda coreografía necesita una escuela, incluso una (muy breve) conga, por ello debo explicitar mi gratitud a ASETEL, la Asociación Española de Teoría de la Literatura, cuyos ritmos disciplinados —y disciplinares— han contribuido a cartografiar el trayecto de este crucero, que empieza, realmente, en 2015, cuando desembarcaba en la Universitat de Barcelona para armarme caballero de la Teoría. A mis profesores y mis compañeros condales les debo también el compás.

Agarro fuerte la cintura de mis infatigables «esnifadores de literatura post-», quienes no dudaron en comprar un billete para subirse al barco. Pau Ferrandis Ferrer, todoterreno saidiano, clásico liberado e intenso conversador. Juan Evaristo Valls Boix, santidad intelectual a la que venero, el sabio que lleva el timón de la conga. Y mi querida Marta Soldado, lectora sagaz, escritora brillante, que les ha puesto música a muchos de los pasos de este baile a través de las palabras. Gracias, amigos; gracias, amiga.

Esta conga no sería una conga sin mis compañeros predoctorales (doctores ya). Gracias, Inés, por darle imagen y sonido al baile, y por ayudar desinteresadamente con los permisos de navegación. Gracias también a Miguel Rodríguez Monteavaro, por darle humanidad a cada movimiento, por enseñarnos a bailar en camaradería. A José Ángel Baños Saldaña, murciano de nacimiento, asturiano de acogida, le dejé la puerta abierta, literalmente. A ese despiste le debo su sabiduría y la luz arrojada sobre nuestra gran expectativa, la *meta*; y le agradezco que haya traído la sidra.

Debo la decoración de la cubierta, de proa a popa, a la tripulación, al Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, sin cuya maestría en el cuidado de la atmósfera esta conga hubiera sido (muy) larga. Y no puede

faltar a la fiesta Laro del Río Castañeda, a quien debo agradecer casi todo lo bueno que ha ocurrido en el cuarto pasillo de la segunda planta, Departamento de Filología Española, lugar de nuestros ensayos. Sin su compañía, y su ritmo trapero, ninguno de estos movimientos tendría sentido, *ahora lo veo todo claro*.

El coreógrafo, Javier García Rodríguez, a quien debo (culpar de) todo. Llegamos a la Universidad de Oviedo a la vez, me inyectó el veneno de la Teoría, y me enseñó a bailar durante más de una década. Javier ha sido siempre un maestro por su visión práctica de la teoría literaria, su interés por lo complejo, su vindicación de abrir el espacio académico, su esfuerzo por acoger toda propuesta arriesgada. Nada habría tenido lugar en esta fiesta de no haber sido por su apuesta, en 2012, por dedicar una clase de segundo de grado a David Foster Wallace, y por recomendarme su lectura. Debido a esa apuesta hoy esta conga versa sobre la teoría en la ficción. Gracias, en fin, por enseñarme a mirar teórico y a traspasar todos los límites, por tenderme la mano. Tócala otra vez.

Llevan más de veinte años subidos al crucero, de fiesta, mis amigos. Óscar, Miguel, Cueto, Killyam, gracias por entender las ausencias, la intensidad de la palabra y la falta de coordinación motriz. Especialmente quiero agradecer a Pepe que me haya abierto la puerta de su vida en aquel pequeño rincón a la intemperie. Gracias, hermano, por corregir todo fallo de coordinación.

Al cansancio del intenso movimiento llega justo en este instante la falta de lenguaje. Me conformo con señalar con el dedo a mis padres, Guiomar y Leopoldo, que no han cesado de supervisar cada uno de mis pasos, que me han agarrado fuerte tras las tormentas y no han dudado en recomponer la coreografía cuando no había fuerzas. A mi padre quiero agradecerle el ejemplo, la inscripción del signo en la página. Mi madre, por su parte, me ha enseñado que una conga dura para toda la vida, y que tanto la enfermedad como sus metáforas son también sus síntomas. Todo lo que está escrito tiene el sello de nuestros *lugares comunes*.

A punto de tocar tierra, con la misma impotencia lingüística, quiero agradecer especialmente a Sara, mujer poema, su presencia y su existencia en cada página que

escribo; mi compañera de vida, sin la que nada de esto tendría sentido. A quien le debo los libros (des)ordenados, las sonrisas en el suelo, las mesas llenas, el sillón con orejas de gata, todos los días completamente… al aire de su vuelo. Acechando en los cristales de la cubierta busco una figura, la catedral, tu cuerpo, la otra mano que escribe, para ejecutar un último movimiento. Todo empezó con un baile y desde entonces una melodía:

> Y si esto era la estancia de la vida
> esta casa es contigo.

RESUMEN

La presente tesis doctoral surge como un intento de cartografiar la integración de la teoría literaria en ficciones literarias contemporáneas y sus implicaciones hermenéuticas. *Confabulaciones discursivas. Integración de la teoría literaria en las derivas de la ficción contemporánea* centra sus esfuerzos en un corpus de narrativa académica y otras narrativas «excéntricas» que abarca desde finales de los años ochenta hasta nuestros días. Se estudia el espacio de confluencia que ambos discursos, el de la Teoría y el de la Literatura, ocupan dentro y fuera de lo académico y cómo se unen para crear uno totalmente híbrido. Estructurada en tres capítulos, esta investigación posee un enfoque eminentemente teórico y utiliza una metodología pluralista e interdiscursiva, que hacer servir el texto literario también de modelo teórico.

El primer capítulo, «Confabulaciones discursivas», realiza un recorrido teórico por los interrogantes esenciales de ambos discursos como instituciones. Primero, partiendo de la obra de David Foster Wallace, se desvela la necesidad de matizar y superar conceptos como los de *metaficción* o *metaliteratura*, heredados de una tradición posmoderna caducada, en un contexto diferente en el que prima la multiplicidad de niveles de lectura. Luego, asumiendo que la conexión entre lo académico y lo literario es el resultado de un proceso de hibridación entre una Teoría cada vez más literaria y una Literatura cada vez más teórica, se trata de caracterizar en el contexto postestructuralista un tipo de «ficción teórica» —«ficción académica», «ficción crítica»— que no participa en sí del lenguaje académico común, tal y como se regula institucionalmente, y que desestabiliza las nociones de literatura, pensamiento y educación.

A la luz de lo investigado en el capítulo anterior, en el segundo, «Espacios libres de f(r)icción: el fácil uso de la teoría», se concretan las *formas* de la teoría en las obras narrativas, esto es, la organización de sistemas teóricos dentro de sistemas ficcionales a partir de una serie de variables que ponen de relieve las impurezas de sus discursos y su valor funcional, y configuran lo que hemos denominado, reapropiándonos de un término económico de Bill Gates, un espacio «libre de f(r)icción».

El desarrollo de la tesis concluye con un último apartado, «Actitudes (y aptitudes) teóricas de la ficción contemporánea», donde se da forma a un pensamiento derivado que integra la práctica como una forma de pensar sobre lo construido como una continuación de la creación y de la interpretación. Este capítulo proyectivo, al amparo de conceptos como el de «objeto teórico», hace visible una instancia comunicativa libre de las relaciones de poder que se manifiestan entre los discursos aquí trabajados, en un espacio creativo y epistemológico de confluencia y consolidación «autoteórica». Finalmente, se propone, al calor de Walter Benjamin y su texto «¡Prohibido fijar carteles!», una serie de técnicas para la escritura (de ficción) teórica.

La tesis incluye a modo de pórtico una introducción; y a modo de cierre, unas conclusiones. Cierra el trabajo una bibliografía dividida en dos bloques: la «Bibliografía primaria | Corpus» —el núcleo central de este trabajo— y una «Bibliografía general».

PALABRAS CLAVE: usos de la teoría literaria, ficción, confabulación, narrativa contemporánea, literatura de campus, literaturas «excéntricas», «espacios libres de f(r)icción»

ABSTRACT

This doctoral thesis emerges as an attempt to map the integration of literary theory in contemporary fictions and its hermeneutical implications. Discursive confabulations. Integration of literary theory in the drifts of contemporary fiction *focus on a corpus of academic narratives and other «eccentric» narratives that spans from the late eighties to the present day. The space of confluence that both discourses, the one of Theory and the one of Literature, occupy inside and outside of academia and how they come together to create a totally hybrid one, is studied. Structured in three chapters, this research has an eminently theoretical approach and uses a pluralistic and interdiscursive methodology, which makes the literary text also serve as a theoretical model.*

The first chapter, «Discursive confabulations», makes a theoretical journey through the essential questions of both discourses as institutions. First, based on the David Foster Wallace's work, it reveals the need to qualify and overcome concepts such as metafiction or metaliterature, inherited from an outdated postmodern tradition, in a different context in which the multiplicity of reading levels prevails. Then, assuming that the connection between the academic and the literary is the result of a hybridization process between an increasingly literary Theory and an increasingly theoretical Literature, we try to characterize in the poststructuralist context a «theoretical fiction» —«academic fiction», «critical fiction»— that does not itself participate in the common academic language, as it is institutionally regulated, and that destabilizes the notions of literature, thought and education.

Continuing the research in the previous chapter, in the second one, «Free f(r)iction spaces: the easy use of theory», the forms of theory in narrative works are specified, that is, the organization of theoretical systems within fictional systems based on a series of variables that bring out the impurities

of their discourses and their functional value, and configure what we have called, reappropriating an economic term from Bill Gates, a space «free f(r)iction».

The thesis' development concludes with a last section, «Theoretical attitudes (and aptitudes) of contemporary fiction», where a derivative thought is shaped in a way that integrates practice as a meaning of thinking about what is built as a continuation of creation and interpretation. This projective chapter, under the protection of concepts such as the «theoretical object», makes visible a communicative instance free of the power relations that are manifested between the discourses worked on here, in a creative and epistemological space of «autotheoretical» confluence and consolidation. Finally, based on Walter Benjamin and his «Post No Bills», a series of techniques for theoretical (fiction) writing is proposed.

The thesis includes an introduction as an entrance; and as a way of closing, some conclusions. The work ends with a bibliography divided into two blocks: «Main Bibliography | Corpus» —the core of this work— and a «General Bibliography».

KEY WORDS: Uses of literary theory, Fiction, Confabulation, Contemporary fiction, Campus fiction, Eccentric fiction, Free f(r)iction spaces.

—¡Mientras uno está libre…!, exclamó el cabo haciendo con su bastón un garabato en el aire así.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Mi existencia camina hacia los hechos intrigantes, y en la intriga parece haber gravedad. La gente debería darse cuenta de que en su vida hay intrigas, maquinaciones, contubernios. Hay acciones cuyo significado se desconoce. […] En esas confabulaciones hay una intencionalidad ciega, hay manipulación y decisión.

Manuel Vilas, *Ordesa*

—La última estación —murmuró la mujer—. ¿Estás segura?

—Sí. Por lo menos eso dice mi billete. Es un billete tan extraño que el número se me quedó grabado, rojo sobre negro. El noveno reino, decía. Es una manera curiosa de nombrar las estaciones de tren.

—Con el tiempo te acostumbras […]. Igual que a todas las pequeñas y absurdas divisiones y subdivisiones y clasificaciones. Arbitraria, es lo que es. Arbitraria. Pero nadie parece darse cuenta, hoy en día. Un pequeño movimiento, un gesto positivo, y toda la estructura se desmoronaría, se vendría abajo por completo.

Sylvia Plath, *Mary Ventura y el noveno reino*

Per això la nostàlgia més poderosa insisteix a arrapar-se amb les urpes a les ciutats antigues per continuar forçant la vida a ser complexa. Perseverar sempre en aquesta lluita diària per la complexitat, per obligar els espais a la dimensió, al volum. Resistir, en canvi, al plànol, a la pantalla. Resistir-s'hi perquè el que està en joc és la vida mateixa; resistir-s'hi tot estimant totes les ciutats antigues i alliberant la potència que rau en l'anhel de voler-hi tornar sabent com sabem, d'entrada, que és una empresa impossible i que hem perdut la batalla. Perquè sabem com sabem que en realitat no es lluita per guanyar, es lluita potser perquè la lluita mateixa aporti sentit.

Marta Soldado, *El cap i la cua del drac*

INTRODUCCIÓN

> Probablemente lo más peligroso que tiene la educación académica, por lo menos en mi caso, es que habilita mi tendencia a intelectualizar las cosas en exceso, a perderme en el pensamiento abstracto en lugar de limitarme a prestar atención a lo que está pasando ante mí. Y en lugar de prestar atención a lo que está pasando *dentro* de mí.
>
> David Foster Wallace, *Esto es agua*

0.1 Iniciación a la verdadera tristeza adulta

Cuando salí de mi villita perdida en el Asturias central para asistir al alma máter y subí las empinadas y oscuras escaleras del Campus de El Milán, al norte de Oviedo, de repente me empezaron a «flipar» los acertijos. Empecé a entender por qué me pasó cuando pisé una clase de Teoría de la literatura: los acertijos literarios suscitan y catartizan la nostalgia. Yo había crecido en el seno intelectual de medievalismos, realismos, costumbrismos, posguerrismos y estilismos, extraños remolinos de agua en el desagüe topográfico de una vasta extensión de historia literaria planchada por el fuego, asentada y girando sobre las placas del historicismo. El área que se extiende detrás y debajo era —ahora lo entiendo con aun más nitidez— la teoría literaria, un despertar que desmanteló los acuerdos y sacó a la luz todas las contradicciones, «fue también mi iniciación a la verdadera tristeza adulta» (Foster Wallace, 2008a: 22). La literatura me resultó, de forma bastante literal, un acertijo. Con ello, como David Foster Wallace, había desarrollado una especie de *hybris* en torno a mi capacidad teórica para controlar la falta de teoría. Había creado una religión íntima con el Texto.

Este proyecto le debe intelectualmente mucho al escritor estadounidense, pero también se lo debe a su escritura. Estas primeras líneas no son otra cosa que un parafraseo intencional de algunas líneas de «Deporte derivado en el corredor de los tornados». En los ejercicios de teoría-ficción estudiados a lo largo de estas páginas, se especula sobre la fragmentariedad, la apropiación y la recontextualización de materiales y se practican. Con este convencimiento, quien firma esta tesis doctoral participa de la condición estética de la contemporaneidad: más allá de describir el mecanismo

de una metodología —hasta cierto punto— habitual en el género académico, se consideran sus posibilidades creativas.

Por eso, la presente investigación deriva de dos momentos, dos potenciales estéticos para un texto aún inacabado que postulan dos reacciones posibles a la vida adulta, en tanto que se refieren a la grieta que los separa y que los hace irreductibles el uno al otro. El primero, un párrafo subrayado en la primera lectura del relato «Octeto», que describe en un giro explícitamente autoconsciente, la forma textual que tan solo quien escribe estas líneas podría haber hecho:

> Eres, por desgracia, escritor de ficción. Estás tratando de escribir un ciclo de textos literarios muy cortos, textos que no son exactamente *contes philosophiques* ni tampoco viñetas, situaciones, alegorías o fábulas, pero que tampoco pueden determinarse «relatos» (ni siquiera a la manera de esas Ficciones Súbitas sobrevaloradas y preparadas en el microondas que se han vuelto tan populares en los últimos años, aunque estos textos literarios son realmente breves no funcionan como se supone que funcionan las Ficciones Súbitas). (Foster Wallace, 2011[1999]: 183-184)

Estas líneas se alargan lo suficiente como para subrayar también su propia utilidad a la hora de registrar una experiencia propia de la teoría literaria, que demanda una sustitución del objeto por el sujeto, y del sujeto por el objeto: *eres, por desgracia, lector de ficción*.

El segundo, toma forma de una narración que impone un inicio (delineable desde el conocimiento retrospectivo del final) y que articula el narrador, el tiempo de la narración (una mezcla entre pasado, presente y futuro en una imbricación única) y la exterioridad de lo que se narra, la experiencia por la cual se justifica el empeño de iniciarse en la *verdadera tristeza adulta*: Jacques Derrida, ante la atenta mirada de sus amigos René y Chantal Major, disfruta de una patata frita, de bolsa (Dick y Ziering Kofman, 2002), presentando así el saber con el cual el narrador de estas páginas comienza a establecer una mínima posibilidad de desarrollo de un proyecto con forma irregular, amarilla y crujiente. Es en ese instante, a punto de ser ingerida, cuando esta tesis se convierte en algo posible: el tejido de asociaciones que despliega ese acto, la idea misma de ingerir un alimento extraño, la única forma de conseguir que hable de

su propio cuerpo, como sugiere René Major unos segundos después de la ingesta. Ambos inicios explican la (anti)estética demanda de experiencia teórica-literaria que caracteriza estas páginas, o como mínimo, la experiencia particular que se esconde tras ellas.

Por eso seguí obsesionado con hacerme mayor. La potencia en acto de este gesto doble permite situarnos en el centro de los principios reguladores de una escritura a lo *gonzo*, una marcha neurótica, obsesiva, que se persigue a sí misma en una proliferación de ideas al pie que jamás corregirán las *imperficciones* que ellas mismas generan en su necesidad de precisión y una textura moralizante que, de pronto, toma forma de un lamento metairónico.

Los dos principios de este texto funcionan tanto como la conquista de una aproximación propia al objeto de estudio como de denuncia de la naturaleza ideológica y utilitaria, descontextualizada, de dos discursos indisociables. Lo que está en juego es la resistencia a la desaparición de una y otra experiencia (que se quiere nombrar, que se quiere producir) en el código que la refiere. Esta aproximación particular es el resultado de la puesta en marcha para resistir a la petrificación de la experiencia teórica, que es, por definición, la negación de toda experiencia literaria. A su lado, es el conjunto de estas torsiones del código el que, en la medida en que la hacen aparecer, producen un efecto de realidad que toma, más bien, la forma de un efecto teórico de la experiencia literaria. Si la experiencia es tanto un significado que conjuga un grupo heterogéneo de significados en un campo de fuerzas diacrítico como un recordatorio del límite cognoscitivo de la literatura, que indica un remanente inauténtico que escapa a su objetivo homogeneizador, la forma de trabajo que propone el primer inicio parece ponerse al servicio de la construcción de una dimensión excesiva de la experiencia literaria que demanda y justifica estas transgresiones del código teórico. Es por medio de ellas que se produce el efecto, la ilusión, de una forma de experiencia teórica irreductible en el código literario. En este sentido, teoría y ficción se convierten en indisociables.

En el caso del texto de Wallace, además, esta forma de experiencia es la de una imposibilidad de hacer, de decir teoría. El *acertijo* funciona como una figura

paradigmática de la dimensión de simulacro de una literatura anhedónica, excesiva, exagerada. En ello, todo está disponible, al servicio de una ilusión de escoger lo que reprime, la posibilidad de todo contacto con la alteridad que trae consigo un proceso de transformación del sujeto. El elemento irónico de ambas acciones es la utilización de una retórica de la experiencia que esconde precisamente lo que no es, la eliminación de toda frontera. Este enfoque complejo se hizo evidente también en la lectura de *X*, de Percival Everett. Cuando su protagonista, el escritor-académico Thelonious «Monk» Ellison, presenta una conferencia de la «Nouveau Roman Society» en la que analiza el título y algunas frases del primer párrafo de *S/Z* de Roland Barthes, lo que se produce es una metaparodia, si no de *Sarrasine*, al menos del rigor crítico desplegado por los colegas estructuralistas de Barthes. Al dar prioridad analítica a otros textos teóricos sobre los literarios, Everett, de hecho, subraya la importancia del texto literario como acertijo:

> vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato…* Como si hubiese algún relato del que alguien hubiera dicho «¿Y esto es un relato?» sin segundas intenciones, sin querer dar a entender lo pésimo que era. […] Pero tal digresión tiene en cuenta la noción en su totalidad (aunque solo un fragmento del texto) y se aleja del espíritu de análisis. tantos (HER. tantos SEM. tantos)** se antoja irónico, provocador, incluso: aunque da la impresión de que se alaba la productividad de aquellos que han escrito los relatos, el comentario se ofrece entre paréntesis, compartimentando, así, a los escritores de los relatos sin llegar a mencionarlos nunca. (Everett, 2020: 32)

En este sentido, el trabajo que se despliega persigue una finalidad clara de visibilidad de una forma de violencia que sostiene los cimientos de los discursos. En ello, resuena todavía una confianza en la capacidad de desocultación de la literatura como forma teórica, con el objetivo de conquistar un espacio, ya no como una experiencia plena, sino, como mínimo, por la toma de conciencia de la enfermedad de la experiencia contemporánea.

Por otro lado, sin hacer pasar el gesto de Derrida como representativo de otra cosa que no sea él y su obra, nos parece que indica la persistencia de una problemática

contemporánea: la dificultad de referir una atrofia, una crisis, una corrupción, del discurso de la teoría desde su propio medio, que, por su constitución, sostiene la ilusión de una experiencia que la causa y que ella misma expresa. Entendiendo que la organización de una narración, y de un sujeto de la enunciación que se hace responsable de ella, sostiene una noción determinada de experiencia teórica, explorar y modificar las diversas maneras en que podemos hacer de una ficción un objeto teórico será una de las herramientas privilegiadas de quien enuncia para revertir esa experiencia previa. A su lado, una forma particularmente efectiva de denunciar la automatización y naturalización de códigos que han perdido la capacidad de expresar el núcleo de una experiencia de la literatura irreductible a estos códigos teóricos agotados.

Los dos momentos descritos podrían considerarse como detalles aparentemente menores al lector, pero, a nuestro juicio, responden a un estado de época, o al menos, un estado de ánimo frente a la teoría, su presencia, sus implicaciones (creativas), su recepción institucional, su implantación sociocultural y su representación dentro y fuera de la academia.

Las preguntas que invocan son las mismas que han motivado la presente indagación teórico-literaria, cuyo propósito general consiste en pensar las relaciones entre teoría y literatura como algo contemporáneo. La vinculación entre ambos momentos, y por consiguiente con las páginas que siguen, se traduce en el desvanecimiento de toda figura y, con ello, del sentido del lenguaje. Sin embargo, la actividad de los escritores, y el movimiento de su escritura ficcional —su deriva, su destino—, se excita en este momento gracias a la reflexión en lugar de agotarse. Por ello, una primera lección de la lectura de esta investigación consiste en asumir que son las instituciones y el sentido los que agotan las intrusiones discursivas, los que reducen el postergar el mensaje a una forma de destino. Tanto esos principios como nuestro estudio no dejan de señalar, por tanto, la dimensión política de ambos discursos, sea como sentido de la institución o como aventura del escritor.

Solo la *confabulación* permite la pregunta: «¿qué es un texto?», «¿qué dice un texto?», «¿cómo dice un texto?», «¿qué hacer (con un) texto?». Solo cuando el acertijo se desvela, o cuando la patata es ingerida, el vínculo entre teoría y ficción se hace

patente como un nudo que contenía en sus esencias el valor creativo de sus propiedades discursivas. La relación entre la transgresión del código y la creación de ese efecto de colisión toma un tono característico en ficciones contemporáneas. Dispuestas sobre un plano dual, presentan una pluralidad de lecturas: puede ser interpretada como el análisis irónico de un género literario; como una investigación metarreferencial sobre los estudios literarios pasada por el filtro de la literatura; o sobre todo como una forma consciente de ampliar el espacio literario (y el espacio teórico). Con todo, es una alegoría alternativa al mundo de la teoría (y de la ficción), una forma lingüística creada para exponer, en la revisión crítica de las ideas de simplicidad y claridad, un pensamiento metafórico y experimental en torno a la educación y el estudio de la literatura desde la contemporaneidad.

Si bien coincidimos con Gil González en que «no debemos preocuparnos la adecuación del léxico crítico, sino su rigor conceptual» (2001: 20), es necesario precisar la selección del término *ficción* en este contexto metarreferencial. Es Ródenas de Moya quien señala que, «una vez despojados de su ambigüedad y su esclavitud del Posmodernismo», el término metaficción «designa, así, no solo 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» (1998: 14). Heredamos, por tanto, la traducción española del término inglés para aludir a narraciones literarias, novelas y relatos, esto es «ficción literaria», siendo conscientes de que, pese a no ser objetivo de esta tesis doctoral, podríamos abordar también otro tipo de *ficciones*, de carácter audiovisual, por ejemplo, que ya han sido abordadas en otras investigaciones como la de Inés Méndez Fernández (2020), u otros géneros literarios como la poesía, aun por explorar.

Atendiendo entonces al subtítulo de esta investigación, entendemos esta escritura como una solución integradora en el marco de la cual se pueden estudiar las intersecciones entre el texto literario y la teoría, desarticulando, así, la polémica entre objetivismo y subjetivismo en la que la teoría literaria se encuentra desde hace algún tiempo. El valor de esta investigación reside, por tanto, en proponer un diálogo

abierto entre lectores, escritores y teóricos que revitalice el acto literario y sus formulaciones teóricas.

Esta tesis doctoral se asienta en obras literarias narrativas contemporáneas que, desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, corren los riesgos de asumir una escritura más allá de la teoría y más allá de la literatura. Los capítulos interrumpen, de alguna manera, el diálogo entre la «literatura», por un lado, y la «teoría», por el otro. Actúan así con el propósito de (re)construir la dimensión estética de la teoría trasladada a la literatura, o sea, de revalorizar la dimensión estética de la propia literatura, trasladada también a la teoría, pues de ello depende la coherencia discursiva que alcanzan fenómenos literarios como los que protagonizan este estudio. Esta interrupción actúa abierta y exploratoriamente, y no sospechosa y dialécticamente. Se organizan las páginas siguientes en torno a la premisa de que la lectura teórica es un acto singular, que responde y se hace responsable de la singularidad del texto literario. Cualquier esfuerzo por repetir una teoría, invariablemente, hace que el texto literario varíe, de tal manera que la primera «toma forma», por tanto, en la unión de constelaciones discursivas, un *storytelling*, un archivo, individual y cultural, recogido por todas y cada una de las fricciones que se abordarán.

Al comprender esta cuestión, la invención se convierte en un proceso de desedimentación del «colesterol cultural», como lo ha denominado Susan Sontag (2015: 28), y que se lleva a cabo entre quien lee, cómo se lee y qué se lee. No se trata, evidentemente, de proscribir o corregir determinadas maneras de teorizar, sino simplemente de ser conscientes de que esas maneras en ningún caso pueden ser historizadas o interpretadas en un sentido valorativo o normativo. El caso es que la teoría puede desarrollarse de maneras diversas y dar lugar a formas muy distintas y, acaso, con una funcionalidad diferente, lo cual no nos dice nada a priori sobre la funcionalidad ni la adaptabilidad de esas diferencias.

Entendemos que así todo intento de historizar esta negociación se ve interrumpido por el mero compromiso teórico que es ya siempre histórico. Por esta razón —y muchas otras que haremos constar en esta investigación, incluso aquellas historias sobre las cuales ciertos modos teóricos siguen siendo sospechosos—, para no faltar a

lo que recientemente Hanno Sauer (2022: 6) ha llamado «diligencia epistémica», los capítulos de esta tesis doctoral no cuentan una historia, sino que son más bien una serie de perspectivas sobre la heterogeneidad de lo que sea que pensamos que queremos decir cuando hablamos de «literatura» y lo que sea que pensamos cuando queremos decir cuando hablamos de «teoría», todo aquello que persiste en todo texto singular, literario o teórico, y cuya heterogeneidad, bien entendida, hace que uno comience a cuestionar los límites que los términos imponen.

Si bien no hay historia aquí, no hay un movimiento hacia delante, sobrevuela lo que podemos llamar un «ángel de la escoria» que recoge todo residuo para dirigirlo hacia delante y hacia atrás, haciendo «tocar» unos capítulos con los otros, figurándose a sí mismo en una espiral imposible, un gesto que, como describiría Derrida (2011: 37), se convierte en un juego combinatorio, una «deambulación vertiginosa» sobre dos centros institucionalizados, vacíos, extraños.

Lo que puede leerse en este trabajo es el dibujo de un garabato en el aire que toma forma para confabular. Lo que podría llevar el nombre de «acertijo», al irrumpir, desviarse, desplazándose y superándose a sí mismo, se da a leer como «confabulación». Aunque en figuraciones marcadamente diferentes y singulares, «teoría» y «ficción» toman forma de proceso, «el movimiento vital del uno-con-otro y del uno-en-el-otro de los originarias formación y sedimentación de sentido» (Husserl, 2000: 48). En una deriva consciente que se involucra en lo que hoy, en la prórroga de su vida, llamamos una «reflexión teórica» (por encriptado o hermético que sea este procedimiento, por inmanente que permanezca en los textos literarios), que abre los horizontes para una aprehensión «teórica» de la literatura, y una aprehensión «literaria» de la teoría, donde «lo que es históricamente primero en sí es nuestro presente» (Husserl, 2000: 50).

0.2 METODOLOGÍA

La presente tesis doctoral se propone realizar un estudio sobre las implicaciones del discurso de la teoría en la ficción en la construcción de una narrativa singular, así como materializar la integración de aquella en esta a partir de algunos ejemplos representativos de todas las obras que constituyen el basamento de esta investigación y que pueden dar lugar al esbozo de lo que constituye un lugar común en la literatura. Para alcanzar ese objetivo se propone un modelo de análisis teórico-crítico fundamentando en los distintos mecanismos y discursos que ponen de relieve buena parte de las obras de ficción de las últimas décadas para evidenciar las concomitancias entre ambos lenguajes sin renunciar a la escritura ni a la construcción de una retórica propia. Para comprender el propósito de esta investigación, conviene recordar los interrogantes que la originaron: ¿Cómo ha digerido la ficción el discurso de la teoría? ¿Qué respuestas activan en el texto literario?

Cabe señalar que las dos preguntas anteriormente apuntadas abren el camino a la hipótesis general de nuestra tesis: que la preocupación por la teoría, por la estética y el pensamiento filosófico de la literatura constituye un aspecto central de la narrativa de ficción literaria contemporánea, tanto temática como estructuralmente. En esta dirección, en tanto que el cariz reflexivo de aquella narrativa que se mira (mirar) a sí misma es evidente, se asume que este fenómeno no supone un asterisco en el devenir de la narrativa desde finales del siglo XX y que forma parte de una tradición radicalizada a partir de la concepción discursiva e histórica de la teoría crítica. Los textos literarios que traemos a colación son casos paradigmáticos de un fenómeno relacional

que, entendemos, es natural por las condiciones éticas y estéticas de nuestro presente, que, en contra de otras premisas basadas en el «fin», promueven y estimulan nuevas formas de vida literaria.

Siendo conscientes del carácter de este trabajo, resulta evidente que las afirmaciones vertidas debían encontrar un respaldo consistente en la práctica ficcional, es decir, en las obras recogidas en estudios previos que se enriqueciesen los últimos cinco años con las publicaciones más recientes. Coincidimos con Edward W. Said y su idea de que

> this is not a question of proving the meditation to act as a «paradigm» for empirical study […] it is rather a question of letting the structure multiply itself into more branches, into projects that I believe it makes especially interesting (and that in some cases even makes possible): fiction, the making of texts, and the criticism, analysis, and characterization of knowledge and language. (1985: 16-17)

Por ello, el núcleo central de esta tesis es un corpus de textos literarios de ficción narrativa incluido a modo de anexo para su consulta. Sin embargo, se ha optado por incluir los ejemplos más representativos en el propio cuerpo de texto que sustenta la argumentación, así el lector podrá ir constatando la propuesta teórica en la práctica creativa.

Así, las líneas de investigación que abren esta tesis doctoral no solo pretenden revelar la capacidad de la creación literaria para cambiar la perspectiva a partir del suceso individual o social repensando la utilidad del lenguaje, sino también la propia conciencia de *uso*. En nuestro contexto ser y conocimiento son abordados a través de los textos y, en consecuencia, de sus significados, de sus lecturas, de sus interpretaciones. Con ello, lo que se pretende es paliar, como argumenta Thomas Pavel, la atención a la *poética* misma, que «a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa force référentielle, restée à la périphérie de l'attention critique» (1988: 7). Nuestro objetivo es usar sus recursos para comprobar si las reciprocidades recogen la pluralidad de una escritura que se debate entre crear y teorizar.

El interés por los fenómenos de mestizaje e hibridación crece no solo entre escritores de ficción, sino también entre teóricos y estudiosos de la literatura. La apertura epistemológica, y estética, la multiplicación de métodos interpretativos y la flexibilidad discursiva hacia lo que Habermas (1991) ha denominado «razón comunicativa» hacen que esta investigación coparticipe de enfoques y perspectivas de pensamiento desde la conciencia de que el conocimiento avanza de forma eficaz únicamente en un afán pluralista, como argumenta Watson (2008), que, lejos de entenderse como una puerta de entrada al relativismo, cimienta las bases de un complejo escenario de reflexión y creación, desde la diversidad y la diferencia, desde la tensión y las limitaciones de los discursos. Así, la teoría, entendida como una pragmática discursiva plural, desarrollada en la esfera pública, es la «matriz árquica» (Watson, 2008: 239) de las ficciones aquí abordadas, pues implica desde la fragilidad y la inestabilidad, la posibilidad de establecer otras lecturas alternativas, la constatación de que la literatura y la interpretación no son algo irremediable sino textos que está aún por escribir.

Los narradores han encontrado en el discurso *sobre* la literatura, y su desarrollo histórico-crítico, un elemento ficcional más que permite incorporara a las tramas debates, potenciar modelos formales «excéntricos» (García Rodríguez, 2022a) y técnicas narrativas que se integran naturalmente en las estructuras, abren las posibilidades de apertura del pacto ficcional a partir —y más allá— de metaficciones y autoficciones, añadiendo la problematización de contenidos de la trama y facilitando la sátira de usos y costumbres.

El propósito no es, sin embargo, atender solo a lo nuevo ni, mucho menos, despreocuparse de la propia noción de *novedad* artística como anuncio de *progreso*, sino llegar a discernir y diferenciar este tipo de problemas de forma (meta)crítica, discutiendo siempre la naturaleza de las anomalías, las imperfecciones. Nuestra metodología se basa —siguiendo a Fernández Mallo (2018)— en lo complejo, en hacer evidente el cambio semiótico como síntoma, pues en ese devenir se localiza un nuevo germen práctico y, por tanto, reflexivo sobre los contextos de creación derivados de ello.

Vivimos en una permanente crisis, que se corresponde con un estatuto complejo de la realidad y la problemática relación de esta con el lenguaje del antes y del

ahora, en un entorno ramificado en el que las nuevas —y viejas— instituciones y la circulación del arte y del pensamiento nos invitan a constituir nuevos modos de creación, prescripción y crítica cultural. La acumulación de materiales que han pasado a conformar nuestra producción artística da pie a repensar el eje interpretativo, desplazando y amplificando la mirada, para tratar de arrojar luz sobre las relaciones que trazan esos óculos panópticos que procesan los datos de los textos y de las experiencias de recepción.

La teoría académica no parece haber suspendido el interés de articular discursos para reafirmar sus propias bases, pero también se han ido notando desplazamientos de esos programas, que habrían dado lugar a una tensión intelectual muy provechosa, una alternativa necesaria a una situación de afectación mayor a cada paso. La razón creativa en torno a los temas artísticos, estéticos y compositivos de obras muy recientes, que no muchos se aventuran a explorar con profundidad, quizás por su proximidad temporal o su complejidad, y sus interferidos conceptos teóricos, (des)estructurados en un estilo narrativo capaz de enfrentarse y apropiarse de todo discurso, nos ofrecen un espacio privilegiado para poner en cuarentena ciertos lugares comunes del pensamiento y de la creación literaria y «crear un *continuum* entre la teoría y la experiencia, […] permitir que la realidad se exprese como una gradación de estados y no como una sucesión de "saltos mágicos", integrar el cartesianismo y el empirismo en una misma moneda entre cuyas caras hubiera filtraciones, movimientos orgánicos, trasferencia real de datos» (Fernández Mallo, 2018: 287).

El fondo epistemológico de esta tesis es deudor de la alternativa composicionista esbozada por Bruno Latour (2010) para superar el utopismo modernista y el reciclaje superficial del posmodernismo. La articulación interna de la obra de ficción, a través los discursos filosófico y artístico, favorece la descripción de las interdependencias. Las preguntas que nos hacemos están orientadas hacia la experimentación más plena del objeto en sí, tanto lo que ocurre en él como las actividades que protagoniza, un lugar común de la ficción donde los proyectos y los intereses del sujeto puedan tenerse en cuenta y entrelazarse en redes heterogéneas y compuestas. Esta propuesta epistemológica no solo ratifica el carácter híbrido y heterogéneo de las

obras estudiadas, sino que le agrega complejidad y dinamismo a un discurso que se configura a partir de cierta alternativa semiológica. Podría decirse que esta tesis doctoral es el resultado de la contaminación positiva de distintos esquemas teóricos de naturaleza diferente, cuya simbiosis evidencia una actitud contemporánea muy marcada a la pregunta «¿[c]uál es la utilidad de hacer agujeros en ilusiones, si nada más verdadero es revelado debajo?» (Latour, 2010).

Hay que puntualizar, sin embargo, que no se pretende la suma de un todo de saberes, sino la suma de sus limitaciones, pues solo atravesándolas «es posible alcanzar una verdad apropiada a cada perspectiva» (Watson, 2008: 75). En nuestra investigación cobran especial relevancia las derivas de un pensamiento «revelado debajo» mediante el cual llega a comprenderse que todo sistema excluye o expulsa lo que renuncia a concebirse en términos de sistema, y se deja asombrar, cautivar o someter por dicho término excluido, que es lo trascendental de su trascendencia. La labor de lectura de la contemporaneidad consiste precisamente en la localización de esos términos excluidos o esos restos que dominan el discurso que los excluye: una operación posteórica que hurga en los restos del pensamiento para extraer el escaso alimento simbólico que la tradición no haya conseguido engullir.

Durante la segunda mitad del siglo XX la teoría literaria se ha especializado en escribir obituarios y desacreditar toda categoría que, tarde o temprano, necesitará de un doctor Frankenstein para resucitar. Además de su famoso tratamiento escéptico de las nociones de *imaginación*, *creatividad* y *originalidad* literarias, también existe el lenguaje a menudo recriminatorio de la teoría, un estilo tan repleto de neologismos pseudocientíficos que Mark Currie ha calificado como «the ugliest private language in the world» (1998: 70). Este contexto es el que han explorado, en su etapa más primitiva, Michael Greaney, en *Contemporary Fiction and the Uses of Theory: The Novel from Structuralism to Postmodernism* (2006); Judith Ryan, en *The Novel After Theory* (2006); y Julian Wolfreys, en *Literature, in Theory: Tropes, Subjectivities, Responses and Responsibilities: Tropes, Subjectivities, Responses & Responsibilities* (2012).

Estos estudios han servido de base a esta investigación. Sin embargo, debemos anotar ciertas reticencias terminológicas y metodológicas. Además de que responden

al fenómeno de manera aislada, en un momento muy concreto, y que no proponen ni siquiera nuevos derroteros, observamos una postura de consenso al calificar los diferentes recursos teóricos que observan en sus aproximaciones según los diferentes términos acuñados por los autores teóricos que bien recogen, pero a menudo provoca incongruencias e incoherentes, faltando a la sistematización del fenómeno. Del mismo modo, en sus intentos de categorización, parece que reúne recursos técnicos, temáticos o argumentales, y en ocasiones no queda clara las distinciones pertinentes entre «ficción teórica», «ficción académica» o «ficción crítica». Igualmente, creemos poco operativa la adscripción teórica de las obras seleccionadas para el análisis, pues el mero contexto intelectual de las mismas parece justificar, sin detenerse en los porqués, el surgimiento de dicha escritura. Queda por tanto algo desdibujada la descripción del fenómeno al detenerse pormenorizadamente en unas pocas obras concretas.

Una preocupación central para los estudios literarios académicos se refiere a la medida en que los corpus, las taxonomías y clasificaciones se derivan metodológicamente y en qué medida nos ayudan a comprender la producción literaria. Estas cuestiones son importantes porque, independientemente del hecho de que muchas defensas de las humanidades se resisten al lenguaje de la ciencia y la «metodología», existe una clara historia compartida entre la teoría literaria contemporánea y los paradigmas científicos que provienen de la filosofía idealista; porque nos decía que nuestros sentidos solo tenían un acceso primitivo a una verdad subyacente y que las fuerzas estructurantes de nuestro aparato perceptivo anulaban esa verdad, reformándola a su propia imagen. La idea de que las cosas textuales nunca deben ser exactamente lo que parecen en la crítica literaria es un resultado directo de este linaje. Algún tipo de acceso deseado a una esencia adicional o cosa en sí impregna tanto la ciencia como los estudios literarios hasta el día de hoy.

Por todo ello, aunque nos hayamos apoyado en estos estudios para articular esta investigación, hemos optado por reducir al máximo el recorrido por la bibliografía canónica, mencionando especialmente aquellos estudios que sirven a la causa y plasmando desde esta introducción nuestro posicionamiento teórico. Consideramos así que el proceso más adecuado para el análisis sincrónico del corpus es el de

presentar las obras publicadas para, con ellas, y con el bagaje intelectual heredado, tratar de establecer una categorización de las interferencias entre ambos discursos que nazca, precisamente, de la base empírica e inductiva apoyada en las ficciones concretas y representativas de un fenómeno, sin otorgarle mayor importancia a unas obras que a otras, aunque algunas de ellas aparezcan en más ocasiones.

No escribimos únicamente sobre novelas universitarias en el sentido tradicional, que tienen historias bien documentadas desde los años cincuenta en adelante. Estos textos son ciertamente los predecesores históricos de las novelas contemporáneas que, bajo nuestro punto de vista, exhiben una preocupación académica, pero sus contextos de producción y recepción son tan diferentes al espectro más amplio de la ficción contemporánea que hace que la comparación sea discutible. Sin embargo, aunque algunos de los tropos de estas primeras novelas universitarias persisten en los escritos aquí estudiados, la mayoría de la acción textual en el tipo de libros sobre que enfocamos la investigación tienen lugar en otros lugares alejados de la universidad. Lo que vemos en cambio es una conciencia de las prácticas de la universidad codificadas en las estructuras narrativas de estas novelas.

Las obras literarias que sustentan esta investigación cuestionan críticamente las relaciones entre las dinámicas culturales y los compartimentos del saber, el funcionamiento de las categorías a través de las cuales el sujeto intenta entender los productos culturales, allí donde se asienta un inconsciente ideológico de interpretación, a través del análisis de textos o artefactos emergentes en diferentes territorios, medios y espacios de frontera.

En el doble dilema ontológico y epistemológico que plantean estos productos, no se renuncia a la experiencia estética, sino que se incide en el propio acto creativo, en su dimensión productiva y en su dimensión hermenéutica, en el fin aparte de lo producido, que diría Aristóteles (*Magna moralia*, 1197a). Las aproximaciones teóricas que acontecen en la última narrativa en las últimas décadas no constituyen únicamente una recuperación del significado y de la función de la teoría, sino que además tratan de paliar la banalidad y los excesos de una hermenéutica autocomplaciente, sin que se

pierda por ello la capacidad para discernir y apreciar los valores cognitivos y afectivos, éticos y estéticos.

Para todo ello, se ha estructurado este estudio en tres partes. La primera, *la pregunta por la cosa*, constituye un recorrido teórico por los interrogantes esenciales de ambos discursos como instituciones. Primero, partiendo de la obra de David Foster Wallace, se desvela la necesidad de matizar y superar conceptos como los de *metaficción* o *metaliteratura*, heredado de una tradición posmoderna caducada, en un contexto diferente en el que prima la multiplicidad de niveles de lectura. Ello permite enfocar el trabajo hacia la conciencia crítica que imprime en la ficción un cambio de perspectiva, debido a que la noción de autoconciencia que resulta constituye un plano o visión superior, pero también a que de modo ineludible materializa una nueva perspectiva que a su vez hay que deshacer. Se incide así en la forma del proceso de lectura, como una estrategia que activa la significación textual y, al mismo tiempo, acentúa la inestabilidad. Luego, asumiendo que la conexión entre lo académico y lo literario es el resultado de un proceso de hibridación entre una Teoría cada vez más literaria y una Literatura cada vez más teórica, convertidas en discurso, tratamos de caracterizar en el contexto postestructuralista un tipo de «ficción teórica» —«ficción académica», «ficción crítica»— que no participa en sí del lenguaje académico común, tal y como se regula institucionalmente, y que desestabiliza las nociones de literatura, pensamiento y educación.

Son muchas las manifestaciones del pensamiento literario y su uso en la literatura no tiene por qué ser genuino —baste mencionar las figuras totémicas de Cervantes, Sterne o Diderot—; la cuestión reside no tanto en reconocer como en explicar la capacidad para ordenar ese dominio teórico y su funcionalidad en la ficción, derivada de sus propiedades formales, pues es esa y no otra la única receta válida para obtener un entendimiento teórico de la literatura, su orientación hacia el desciframiento de sus propiedades formales. Más allá, por tanto, de categorizar los acercamientos literarios a la teoría, es interesante atender a ciertos espacios de relación y el modo en que afecta al campo de esta última, la manera en que ciertas creaciones literarias pueden ser fundamentales tanto para el conocimiento del fenómeno literario en sí como para la

posibilidad de una escritura crítica alternativa a los modelos tradicionales de análisis de las obras literarias. Esta enseñanza, la obtuvimos en una primera tentativa de investigación, tras asistir a la última lección de la profesora Nora Catelli en la Universitat de Barcelona, que llevaba por título «Usos de la teoría en los estudios literarios». Con ello, fuimos conscientes del efecto asimétrico de la teoría en los lectores y de la necesidad de desplazar la centralidad del discurso académico y de mostrar su insuficiencia.

Por esos motivos, en la segunda parte, nos proponemos estudiar la presencia del uso discursivo de la teoría en la literatura. En *la pregunta por la técnica*, exploramos en concreto las formas de la teoría en las obras narrativas, no solo sus representaciones desproporcionadas en las obras narrativas, sino también cómo ello supone búsqueda de reaparición, esto es, la organización de sistemas teóricos dentro de un sistema ficcional a partir de una serie de variables que ponen de relieve las impurezas de sus discursos y su valor funcional, y configuran lo que hemos denominado un espacio «libre de f(r)icción».

La tensión producida por ese «cuerpo» textual nos sitúa en unas coordenadas especialmente útiles. En primer lugar, tiene en cuenta la existencia de contrapuntos dentro de la unidad textual. Favorece la lucha interna entre ellos, su tensión hacia/contra lo unitario, pues es una representación de las formas literaria y teórica adoptadas por el sujeto-escritor para arrojarlas contra sí mismo, para solucionar las fracturas consecuentes y reconocerlas (sea mediante la parodia o el juego formal, estructural o temático). De igual modo, se produce una dialéctica que abre la posibilidad no solo de interpretaciones paralelas, sino de teorizaciones paralelas; y esto, semántica y epistemológicamente, es lo que permite usar, a la vez, todos los instrumentos en juego. En esta dinámica, repensar las funciones y los usos de la Teoría desde la ficción ofrece oportunidades a la propia obra, afectando a la idea de literariedad, a su entidad ontológica, y también a la posición del lector frente al texto. Por eso motivo, se opta en esta parte por estructurar las reflexiones en torno a los conceptos que han jalonado la buena parte de la historia de la crítica (*autor*, *lector*, *texto* y *canon*), y que contextualizaremos en cada epígrafe antes de abordar las obras literarias concretas.

Si aceptamos el desafío de atribuir algún tipo de funcionalidad características a un «objeto teórico» como es la ficción literaria, nuestra respuesta no puede ser otra que la función de la literatura consiste en hacer manifiestas las propiedades formales que garantizan la expresividad y la inteligibilidad de la teoría en cualquier de sus usos posibles con completa independencia de su utilidad práctica en cada caso. Nos basamos por ello, en la distinción que realiza Searle (1994: 640) entre «Network» y «Background» para diferenciar la intencionalidad del fenómeno y el conjunto de conocimientos previos, una diferencia de la que dependen el funcionamiento y el significado del contenido teórico de las obras literarias que analizamos.

Al trasvasar sus mecanismos a lo literario, dotar de potencialidad a sus intenciones, la teoría late bajo la extendida tendencia de muchos escritores a dar muestra de una meta- o autorreferencialidad, que indica que la obra literaria gusta no solo de mirarse a sí misma, sino de añadir a su discurso otros discursos. Las narraciones estimulan y obligan el desarrollo del pensamiento reflejando la dualidad (académica y creativa) de la participación del escritor en sus obras. Este introduce en el sistema literario una modalidad reflexiva que favorece la reconsideración de las convicciones teóricas frente a los encuentros con la alteridad lectora, como han demostrado los estudios de Viñas Piquer (2003) y Llop Mangas (2019).

La tercera parte, por ello, trata de darle forma a un pensamiento derivado que integra la práctica como una forma de pensar sobre lo construido como una continuación de la creación y de la interpretación. Se aborda así otro de los objetivos de esta investigación, la necesidad de dimensionar el fenómeno como algo contemporáneo y, por ello, alejarse de etiquetas hoy anquilosadas. El «objeto teórico» que resulta hace visible una instancia comunicativa libre de las relaciones de poder que se manifiestan entre uno y otro discurso, en un espacio creativo y epistemológico de confluencia y consolidación «autoteórica», ejemplificada en inscripciones autoriales concretas. En este sentido, las ficciones abordadas este estudio demuestran también su relación directa con el entorno, saturado de información y subjetividades, revisando su propia condición artificial y construyendo correspondencias con una realidad creativa a la que no se le puede quitar nada, sino tan solo añadirle.

Haciendo servir los textos literarios como muestreo (meta)teórico, nos proponemos declarar la implantación de la teoría literaria como un lugar común, con el convencimiento, eso sí, de que esa *potencia* lleva aparejada una tentativa renovadora que pasa por reconocer que, como leemos en *El libro de todos los amores*, de Agustín Fernández Mallo, «la cotidianidad, lo común, lo vulgar, se resiste a ser copiado en la ficción. Hay en las cosas más banales un rozamiento con su entorno, que las lleva a una asombrosa fricción con la ficción. En pocas palabras: la banal realidad siempre es distinta a todo» (2022: 165).

0.3 Objetivos

El complejo propósito de abordar un estudio sobre las relaciones entre teoría y literatura, sus materializaciones en un amplio corpus de obras narrativas contemporáneas, y sus implicaciones interpretativas exige un continuo cuestionamiento por el método de investigación, como hemos señalado en el apartado anterior, contra la metodología institucionalizada y la metodologización de la escritura. Siendo conscientes de ello, se ha tratado de encontrar un respaldo claro en la práctica, en las obras que han servido de base para realizar el estudio, un presupuesto contextual y espacial sobre los usos culturales de la ficción y de la teoría. No por ello se ha desviado la atención sobre la necesidad de reivindicar el *uso* de la teoría —y practicarlo— y no su *aplicación*.

Este estudio, por tanto, propone la elaboración de una hermenéutica propia que atienda a la confluencia discursiva para consolidar así el objetivo teórico del asunto. Con ello, y con los objetivos que se enumerarán a continuación, se trata de atender a un fenómeno bastante reciente que no había sido atendido hasta el momento con profundidad: una escritura que asociaría creación e interpretación deliberadamente como partes inherentes a su proceso y naturaleza discursiva. La cuestión reside en el espacio que ambos discursos ocuparían dentro y fuera de lo académico y cómo pueden unirse para crear un discurso de confluencia; un discurso generado bajo un criterio que no pretendería ser justificado con un corpus, sino como un objeto teórico en sí mismo.

Pretendemos cumplir también los siguientes objetivos específicos:

§ Promover un proyecto personal de escritura teórica, donde creación e interpretación no sean incompatibles con el rigor, la profundidad y la calidad científica. Y contribuir, con ello, al desarrollo de una perspectiva teórica y metodológica propia que sirva para trabajos sucesivos.

§ Valorar la escritura académica como un espacio de experimentación, proponiendo y redefiniendo conceptos.

§ Cuestionar la aparente convencionalidad de la retórica de los estilos literarios y teórico-críticos, y señalar sus limitaciones.

§ Reivindicar la tradición teórico-crítica de la literatura por su vigencia tanto académica como creativa.

§ Identificar aquellos textos de ficción literaria que demuestran el valor de la teoría como discurso creativo.

§ Analizar la integración estructural y metodológica de la teoría ficcionalizada, incidiendo en las ideas de coherencia y configuración discursivas, como nuevas actitudes de creación y lectura.

§ Precisar y sistematizar los usos y funciones ficcionales de la teoría literaria.

§ Naturalizar estos fenómenos discursivos, como filtros a través de los cuales podrían emerger otros modelos narrativos.

§ Analizar la dimensión estética de la teoría trasladada a la literatura y también la relevancia que esto puede tener para el campo literario y el campo intelectual en general.

§ Establecer tipologías textuales basadas en las herramientas de la historia de la crítica literaria.

§ Actualizar el aparato crítico, para realizar una paralela ligazón entre esa «nueva teoría» y las «nuevas prácticas».

§ Ofrecer una redefinición de ciertos lugares comunes del pensamiento literario para integrar en ellos estos fenómenos literarios.

§ Definir el pacto ficcional de lectura exigido por estas obras.

§ Utilizar narraciones contemporáneas para representar el fenómeno atendiendo a su condición teórica.

§ Establecer relaciones entre sistemas de comunicación (el literario y el teórico) y redefinir sus elementos, atendiendo por tanto a sus fases como proceso creativo, mediado, contextual y de recepción.

§ Definir una «experiencia teórica» de la ficción.

§ Desarrollar una concepción del texto literario que supere las limitaciones de los paradigmas fundamentales del pensamiento.

§ Ofrecer una propuesta de teoría literaria basada en la apertura discursiva e institucional y la intergenericidad.

§ Desarrollar las dimensiones socioculturales y políticas derivadas de este estudio.

Arrière la muse académique! je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarté, comme pestiférés et pouilleux, excepte le pauvre dont ils sont les associés, et le poète que les regarde d'un œil fraternel.

Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

I.

CONFABULACIONES DISCURSIVAS

> No hay literatura sin fabulación, pero, como acertó a descubrir Bergson, la fabulación, la función fabuladora, no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva hasta los devenires y potencias.
>
> Gilles Deleuze, «La literatura y la vida»

Cualquier examen de la experiencia teórica accesible al sujeto tiene que pasar necesariamente por la práctica, por la forma, y hace necesaria la reorientación del código posmoderno respecto a una realidad hipersemiotizada; resulta indispensable desplazar la pregunta por la validez de una representación mimética a la pregunta por el tipo de discurso en el que esta cuestión obtiene precisamente validez. La crítica, que en muchas ocasiones ha sido orgullosamente antiteórica, concede más importancia a las aventuras morales de los modestos seres humanos que habitan las ficciones que a los proyectos intelectuales aporéticos de sus introvertidos e inadaptados creadores de sistemas de pensamiento. Los escritores, por su parte nunca se cansan de sabotear los trabajos mentales de los teóricos, exponen cada nueva y ambiciosa búsqueda de alguna clave para todas las mitologías como otro viaje por un callejón sin salida intelectual.

Entendiendo que la organización de un relato sostiene una noción determinada de narración, explorar y, si procede, modificar las diversas maneras en que se puede poner en cuestión su condición de relato será una de las herramientas privilegiadas para la creación literaria. En concreto, hablamos de una forma particularmente efectiva de denunciar la automatización y la naturalización de códigos lingüísticos que han perdido la capacidad de expresar el núcleo de una realidad irreductible a estos agotamientos. Lo que se pone en juego en textos de ficción contemporáneos es una hábil estrategia de retóricas que utiliza una textura crítica explícitamente metaficcional como una impostura ideológica de la forma literaria contra los convencionalismos. La

relación entre la transgresión de ese código y la creación de un efecto de experiencia reflexivo, como referíamos en la introducción, toma especial importancia desde finales de los años cincuenta y a lo largo de la década de los sesenta. Desde ese momento, desde «l'eclosió d'una literatura (fabuladora, neobarroca, metaficcional, surficcional, superficcional, grotesca, neogrotesca, etc.) que reacciona contra l'humanisme existencialista, contra una manera determinada d'entendre el realisme literari i contra els grans mestres del Modernisme que imposen la pregunta per la possibilitat de seguir escrivint després del que han escrit» (Bagunyà, 2015: 18), la naturaleza autorreflexiva, característica de obras hiper- y metaconscientes, ha jalonado también buena parte de los estudios críticos.

Uno de los rasgos paradójicos de la literatura metaficcional del posmodernismo es que su posibilidad pasa por la consideración discursiva de la realidad, una noción del mundo como texto compuesto por códigos cuya transgresión se impone necesariamente como punto de partida para la elaboración de relatos. En este sentido, la gran mayoría de propuestas teóricas sobre la literatura metaficcional aún tiende a enfatizar términos, estrategias y variaciones en la forma de transgresión y el tipo de código que se transgrede. Después de la reflexión de William H. Gass, en nuestra opinión pasada bastante por alto —luego regresaremos a ella—, el primer intento de Robert Scholes (1967; 1970) por establecer un criterio de unión entre las obras de Jorge Luis Borges, John Barth, Kurt Vonnegut, Robert Coover, Donald Barthelme y compañía se cifró en la reivindicación de todos los elementos que la tradición realista había restringido y su liberación para caracterizar aquellas tendencias más «experimentales»:

> Fabulation, then, means not a turning away from reality, but an attempt to find more subtle correspondences between the reality which is fiction and the fiction which is reality. Modern fabulation accepts, even emphasizes, its fallibilism, its inability to reach all the way to the real, but it continues to look toward the reality. It aims at telling such truths as fiction may legitimately tell in ways which are appropriately fictional. (Scholes, 1970: 8)

Con la *fabulación* Scholes recupera para la ficción el goce de crear, el nacimiento y el desarrollo de la capacidad imaginativa y creativa del escritor, que se unen al goce del lector como creador en el juego de la ficción.

Bajo esta perspectiva surge una visión antropológica del sujeto como «productor» que —*pace* Benjamin—[1] no solo con la concepción de *qué* o *cómo* escribir, sino también *por qué* escribir, con una concepción existencialista que presenta el mundo como un absurdo caos, caracterizando así una literatura que, desde finales de los años cincuenta, se estructura en relación con el tipo de antihéroe[2] que cuenta que está contando una historia sobre una realidad fracasada.

La importancia que adquiere el concepto de «metaficción» en la década de los setenta y ochenta responde a la necesidad de una respuesta eficaz para demarcar históricamente una literatura explícitamente autorreflexiva que relaciona el posmodernismo norteamericano con el *Nouveau Roman* francés y el *Gruppo 63* italiano.[3] Los

[1] «Quizá hayan caído ustedes en la cuenta de que esta cadena de pensamientos […] le presenta al escritor sólo una exigencia, la exigencia de cavilar, de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción. Podemos estar seguros: esta reflexión lleva en los escritores *que importan*, esto es, en los mejores técnicos de su especialidad, más tarde o más temprano averiguaciones que de la manera más sobria fundamentan su solidaridad con el proletariado» (Benjamin, 1998: 132).

[2] Recordemos que William H. Gass, primero en aventurarse a poner nombre al fenómeno, en respuesta a unos cuantos críticos que preconizaban el fin de la novela atribulados por la compleja experimentalidad que serviría de base también a Robert Scholes (1970; 1979), señala lo siguiente: «Many of the so-called *antinovels* are really metafictions» (1979a: 25; el subrayado es nuestro).

[3] En la introducción, a propósito del término *ficción*, adelantamos la problemática que se ha dado entre *posmodernismo* y *metaficción* en el ámbito hispanohablante, una historia de fluctuaciones teórico-críticas de base discursiva o narrativa (Gil González, 2005: 16-17). Domingo Ródenas de Moya (1998) destaca cómo el Modernismo, que poco tenía que ver con la Modernidad, se vio superado por las vanguardias, que la crítica norteamericana calificó de «modernista», cuando en el ámbito hispánico debería haberse considerado ya «posmodernista». Del mismo modo, en el camino de vuelta, se produce una confusión a la hora de calificar el posmodernismo norteamericano de los años sesenta y setenta: al considerarse ese período como «posmoderno» o «posmodernista», y ya que su característica principal era la autorreferencia, cualquier ejemplo de literatura autoconsciente o «ensimismada» (Sobejano, 1988) servía para su adscripción posmoderna, incluso en el caso obras escritas mucho antes, como el *Quijote* o el *Tristram Shandy*. Son Carlos Javier García (1994) y Ana M.ª Dotras (1994) quien, prefiere acudir a la «autoconsciencia narrativa» para evitar la etiqueta posmoderna, al repliegue del sujeto sobre sí mismo, pues el autor ve una correspondencia escasa entre lo meta y lo posmoderno como crisis de individualidad ficcional, que tendría ya en Cervantes su primer exponente. Pulgarín (1995), al contrario, reconoce en la metaficción historiográfica un gesto típicamente posmoderno. Por su parte, Antonio Sobejano-Morán (2003) y Francisco G. Orejas (2003) sugieren la necesidad de estudio de la metaficción dentro de la época o estética posmoderna o posmodernista. Recuerdan así ambos los principales aportes de los conceptos para coger de ellos lo que estiman oportuno. Al contrario, Patricia Cifre Wibrow (2003; 2005) cruza ambos conceptos reconociendo su sistematización conjunta. M.ª del Pilar

estudios de Alter (1975; 1984), Boyd (1983); Caramello (1983); Christensen (1981), Dällenbach (1980; 1991), D'Haen (1987), Federman (1975), Hutcheon (1984), Imhof (1986), Kellman (1980), McCaffery (1982), Ricardou (1975), Scholes (1970; 1971; 1979), Spires (1984), Stonehill (1988), Waugh (1993) o Zavarzadeh (1976) acusan la recepción de la teoría y describen la metaficción en clave poetológica, retórica, formalista, postestrucutralista, wittgenstianana o «mundoposibilista», articulando en sus reflexiones una perspectiva metafísica y pragmática que ha dado poco peso a la configuración de un pensamiento teórico propio.[4] De acuerdo con Linda Hutcheon, para quien no puede haber teoría de la metaficción, sino que tan solo las implicaciones de esta para la teoría contarían (1984: 155), entendemos que glosar todos estos acercamientos críticos nos alejaría del objeto de esta tesis doctoral y además la crítica hispánica cuenta con recientes aportaciones a la historia de la teoría de la metaliteratura y la metaficción, como la de Carlos Lens San Martín (2016), a la que remito al lector interesado para situar el fenómeno. Descartada, entonces, esa revisión exhaustiva, lo que nos proponemos es una revisión de las relaciones entre la teoría y la práctica (meta)ficcional en sí misma, asumiendo que en su conceptualización nacía con la pretensión de clarificar las relaciones entre ciertos tipos de crítica y ciertos tipos de creación, pues, como sostiene Sánchez Torre, su imbricación no hace de la metaliteratura un discurso esencialmente distinto de la «literatura en sentido corriente» (1993: 82).

Si, como sostiene Debord, todo lo experimentado se ha convertido en una representación, un espectáculo, «el oscuro y difícil camino de la teoría crítica deberá

Lozano Mijares (2007), quien reconoce una acogida superficial, frívola e importada de la posmodernidad en España, reconoce la metaficción como una consecuencia lógica de la duda ontológica que mueve la estética posmoderna, una de las muchas estrategias narrativas que deriva de una episteme post-Transición. Y ya estudios más recientes como el de Lens San Martín (2016), que abarca obras literarias más cercanas a nuestro tiempo, pese a vincularse ambas etiquetas, parecen desasirse de otros de los rasgos más generales y se introducen cuestiones que tienen que ver con el enfoque sociológico del fenómeno meta: un reconocimiento por parte de los escritores, ya consolidado académicamente; y la carga teórica del discurso ficcional como elemento diferenciador.

[4] Remitimos, en este sentido, a las palabras de Valls Boix: «no hay palabras sobre lo místico ni lo "sobrenatural". Tampoco sobre lo metafísico, pues no se puede hablar ni de la forma de los hechos, ni del valor del lenguaje, de nada que exceda los hechos: ello implicaría una nueva forma que diera cuenta de la forma de aquellos, y generaría una regresión infinita que, si bien ha sido comprendida, desde Barthes, como genuino funcionamiento del lenguaje […], en Wittgenstein es el argumento para descartar este gesto intelectual» (2020: 80-81).

también formar parte de un movimiento práctico que actúe a escala de toda la sociedad» (2007: 165). El progresivo descubrimiento de la constitución teórica del discurso ficcional, como una suma, concede una dimensión ideológica a las empresas metaficcionales en el momento en que se convocan las relaciones que mantenemos los sujetos con nuestros propios discursos. Como señala Currie, «defection from theory to fiction inevitably results in narrative self-contemplation» (1998: 52). Esta liberación parece apuntar a una progresiva toma de conciencia de la bastedad de los sistemas de pensamiento, que no tienen límite y que, por tanto, vuelven cada vez más problemática la confianza en un *afuera* teórico y la confianza en un *adentro* ficcional desde el cual organizar una forma de resistencia, de preservar un espacio de singularidad para la constitución de identidad literaria que no sea, simplemente, una acumulación de matrices simbólicas por la cual esas ficciones se convierten en literatura. «Tenemos, pues, a la teoría desplazada en su espacio natural, y al espacio natural de la literatura invadido en virtud de ese desplazamiento» (Sánchez Torre, 1993: 81).

La relación dialéctica entre la teoría y la praxis reconoce que

> tanto los críticos como los propios escritores parecen empeñados en desplazar barreras que tradicionalmente separaban la literatura del pensamiento de la literatura: los unos porque buscan el apoyo de la teoría para tratar de reforzar sus mensajes, incorporando en el interior de la obra de arte toda una serie de ideas y procedimientos provenientes de otros campos del saber; los otros porque se niegan a seguir aceptando la idea de que el lenguaje que habla de literatura deba ser necesariamente diferente del de la propia literatura y, consecuentemente han comenzado a servirse de un estilo cada vez más libre y metafórico, un estilo y un lenguaje que hace poco parecía reservado para el arte. (Cifre Wibrow, 2003: 202-203)

Así las cosas, la aparición a finales del siglo XX de una literatura aun más posmoderna, como sostiene Ryan (2012: 1), que «conoce» la teoría literaria y la teoría cultural, hace de ella una especie de *lingua franca* también para la literatura. La introducción de las mismas reflexiones que tenían los postestructuralistas en el discurso ficcional nos obliga a reconocer que la función del arte ya no tiene por qué ser la de expresar una determinada experiencia del mundo, sino que también puede explorar una nueva teoría, rebatir una existente o simplemente ilustrarla, y responder, con ello, a una

necesidad, a la relación de interdependencia, a la difuminación de las líneas que separan los lenguajes; algo que no es sino el «conocer obrando» del que Aristóteles ya habría dado cuenta en su *Ética Nicomáquea* (II 1, 1103a30-1103b6). Es, además, una consecuencia lógica de la propia institución, de su reivindicación de los metalenguajes como recurso de legitimación y la relación con la escritura, interesada por el estatus epistemológico de la obra de arte.

Sin embargo, estas definiciones pasan por alto, en palabras de Currie, los hechos de que «the idea of self-consciousness is strangely inconsistent with most postmodern literary theories which would attribute neither selfhood nor consciousness to an author» y que no es suficiente que esa metaficción sepa que es ficción; «it must also know that it is metafiction if its self-knowledge is adequate» (1995: 1). Currie, en la línea de Scholes, promueve la resituación de la metaficción como un discurso crítico que «dramatises the boundary between fiction and criticism» (1995: 3). El argumento de Currie tiene mérito porque adelanta gran parte de la producción ficcional; y su posterior discusión crítica logra de manera convincente situar los respectivos proyectos de Jacques Derrida y Michel Foucault junto con el giro metaficcional, reconociendo que el contexto no está dividido entre ficción y teoría, sino que se trata de un mundo plural de representaciones en el que los límites entre el arte y la vida, el lenguaje y el metalenguaje, y la literatura y la crítica están bajo sospecha teórica (1995: 17-18).

Las reducciones deliberadas del mundo a meras *formas* responden a una problemática sustraída al objeto literario, la forma de alteridad que no puede reducirse y que se relaciona con la falta de resistencia tras la homogeneización de las formas metaficcionales. La búsqueda de una relación social emana, efectivamente, de la mediatización de la forma y del discurso en la trama ficcional; pero en ello incorporación también la sistematización reflexiva de la escritura que pone en cuestionamiento su presunta función referencial y, al mismo tiempo, la satisface, no tanto gracias a tu capacidad para designar el fenómeno, sino precisamente por la saturación de esta capacidad, que acaba refiriendo un discurso exterior precisamente a partir del fracaso de la referencia misma de este discurso. Esta utilización *metadiscursiva* de la escritura es precisamente una herramienta típica del discurso académico y, además de ejercer

una violencia particularmente productiva sobre el código literario, incluye una pregunta por la pragmática de la interpretación y la lectura de un texto que juega a retorcer los principios sobre los cuales se construye su legibilidad. Gracias a la impresión de los modelos y de los protocolos de lectura en la ficción, se proyecta una experiencia estética nueva para un contexto sociohistórico-cultural determinado.

El paso del predominio de una definición positiva de la singularidad teórica a una negativa, esto es, como un reflejo autoconsciente de la imposibilidad de conseguir cualquier tipo de identidad discursiva en un mundo mediatizado por lo académico, explica el interés por la desocultación teórica característica de la literatura de las últimas décadas. Uno de los gestos característicos de esta desocultación es hacer servir el modelo literario como modelo conceptual que enfatiza la existencia de un discurso teórico y el valor de su rechazo. Susan Sontag nos lo deja claro en «Contra la interpretación»: «Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo» (2014: 15). Entiende así que el objetivo de todo arte, pero también de toda teoría, es lo que los formalistas ya habrían analizado en términos de *desautomatización* o *extrañamiento*, pero añade una diferencia sustancial: en el límite de lo formal, Sontag hace *extrañar* los presupuestos que sostienen el discurso sobre la literatura, sobre aquello en lo que consiste la obra y sobre los protocolos que determinan la relación que con ellos podemos establecer.

Esta sospecha respecto del desdoblamiento hermenéutico, en los acercamientos teóricos a la metaficción, encuentra su respuesta en una insistencia obsesiva en la superficie del texto, en la materialidad funcional de la autoconsciencia como naturaleza última del arte, de la metarrepresentación. Sin embargo, la mayoría de obras hoy consideradas «metaficcionales», trabajan desde la reorientación del interés de la teoría por la representación desde su propia esencia ficcional, con la diferencia fundamental de que esta esencia ya no puede pensarse en términos de pureza, como defenderían

Husserl (2002: 96),[5] Habermas (1999: 177)[6] o Gadamer (1993: 39-40),[7] sino como figura de los marcos de experiencia teórica y, al mismo tiempo, de experiencia ficcional. Entendida por tanto ya no como una imagen proyectada por la literatura de sus mecanismos para entenderla, sino como una episteme; la demostración de la ficción como parte fundamental en el proceso teórico, en el campo literario, tomará la forma del desvelamiento procedimental propio del relato autoconsciente, por una parte, y por otra la de la problematización de los consensos críticos sobre los que entendemos la literatura en una sociedad determinada.

Así, la insistencia de escritores como David Foster Wallace en la *perentoriedad* del texto literario, como lectura a la que un escritor debe aspirar, expresaría tanto la insistencia en la materialidad del texto y la sospecha de la actividad interpretativa como discurso como, a través de la transgresión del código ficcional, la puesta en evidencia de este, su expectativa, es decir, la desocultación. Examinaremos a fondo, por tanto, la desconfianza en la capacidad crítico-ideológica de las estrategias que el relato metaficcional deposita en su carga teórica y cómo esta pasa por el despliegue

[5] «[S]olo quien filosofando –tomando la actitud puramente teórica– reflexiona sobre la vida y los fines que la mueven, sólo quien en esta actitud alcanza evidencia de qué es en verdad bello y qué feo, qué es noble y qué es mezquino, qué es justo y qué es injusto, qué bueno y qué malo y, filosofando de este modo, reconoce las auténticas normas de la razón práctica, […] conducir su vida como vida racional en la práctica». Para Husserl, esta actitud teórica nace de una experiencia reflexiva que, sin embargo, no implica ver en la experiencia del objeto una posición teórica; puede, únicamente, reconocer una forma de estar subjetiva distinta de la objetividad: «El *no-coejecutar*, el abstenerse del yo en actitud fenomenológica, es cosa *suya*, y no cosa del percibir considerado reflexivamente por él» (1979: 79).

[6] «El trabajo teórico es, como la religión o el arte, una actividad que se distingue por su reflexividad; pero no por convertir explícitamente en tema los procesos de interpretación de los que bebe, puede el investigador romper su vinculación a la situación».

[7] «"Teoría" no es, por lo tanto, en primer lugar una conducta a través de la que uno se apodera de un objeto o lo hace disponible a través de una explicación. Tiene que ver con un buen de otro tipo. Hay dos tipos esencialmente diferentes de bienes. Unos son del tipo que buscamos obtener para usarlos, o para, en su posición, llegar a un uso posible. […] Y hay otros bienes que no son del tipo de aquellos que cuando pertenecen a uno ya no pertenecen a nadie más. […] Pero también todas las otras maneras en las que el hombre se desprende de la mirada a lo útil y se mantiene "puramente teórico", todos los dominios que llamamos arte y ciencia, más ciertamente, no solo estos, pertenecen a ello. Allí donde encontramos algo "bello", no preguntamos su porqué y su para qué (¿qué envidia humana se nos parece todavía humana sin o participa en ella la "teoría"?)».

de un uso concreto de los discursos por el cual las nociones de *ficción* y *teoría* comparten en su esencia la reflexión como gesto «ansioso» (Ryan, 2012: 6). Barthes *à clef*:

> un discurso que se vuelve sobre sí mismo es, por eso mismo, un discurso teórico. En el fondo, el héroe epónimo, el héroe mítico de la teoría, podría ser Orfeo, porque precisamente es él quien se vuelve sobre lo que ama, aun con riesgo de destruir; al volverse hacia Eurídice, la hace desaparecer, la mata una segunda vez. Hay que hacer esa vuelta, aun a riesgo de destruir. En este momento, la teoría que personalmente concibo como correspondiente a una fase histórica muy definida de las sociedades occidentales, correspondería también a una fase paranoica, en el buen sentido del término, es decir a una fase científica, a una fase del saber de nuestra sociedad (fase eminentemente superior, como es evidente, a la fase infantil, que por otra parte coexiste con ella y que consiste en no reflexionar sobre el lenguaje, hablar sin volver al lenguaje sobre sí mismo, en manipular una especie de lenguaje atrapamoscas: evidentemente, esa especie de rechazo de volver el lenguaje sorbe sí mismo es la vía abierta a las imposturas ideológicas mayores. (2005: 124)

Se intentará de este modo recuperar la operatividad de ambas como rebeldía antisistema, anti-doxa —siguiendo con Barthes— que enreda sus principios. El interés por establecer un contexto de recepción que favorezca el enriquecimiento del texto literario pasa, entonces, por la producción de un discurso crítico que no solo explore las maneras por las cuales este se origina sino también los circuitos por los cuales se mueve, las instancias de consagración y, finalmente, los procesos de transformación, discusión y defunción. La exploración topológica del texto literario, como lo entendería Agustín Fernández Mallo, en su dimensión teórica, permitirá establecer relaciones simultáneas entre ficcionalidad y pensamiento «en la superficie o volumen de puntos del acontecimiento presente» (2018: 168), que permite entender el artefacto metaficcional concreto como una *convergencia compleja* y singular, «como la vida en términos de la uña del pie» (Gass, 1972b: 65).

1.1 En términos de la uña del pie. (Meta)ficción y teoría

> Theory is a sign of ignorance. It becomes important when we are no longer sure what we are doing. We are passing through a time when all the "paradigms" of fiction are called into question and in consequence we begin to see the development of a poetics of fiction. Preferably the theory should be implicit in the novel, the poetics part of the poem.
>
> Ronald Sukenick, «Twelve Digressions Toward a Study of Composition»

La pregunta por la forma productiva de una relato de metaficción, además de exigirnos una exploración conceptual por lo que entendemos por «relato metaficcional», estructura las preguntas en relación a tres ejes principales: 1) una escritura que se consolida como una experiencia acerca de la sobredeterminación de un lenguaje que hace fracasar toda empresa referencial; 2) la tematización de este fracaso orienta sus propios intereses hacia la naturaleza hermenéutica de la literatura, teniendo en cuenta, además, la dimensión ideológica de esta mediación, contra la cual la obra metaficcional estructura su discurso;[8] y 3) en ese giro hacia la naturaleza codificada de la representación, la literatura metaficcional incluye la experiencia de la lectura como eje vertebrador de un discurso que en tanto que sus protocolos asociativos proyectados hacia

[8] Si bien, como argumenta Ricoeur (1987-1995), la inteligibilidad del texto depende de la capacidad del lector de detectar la diferencia entre mundo imaginario y mundo real, es precisamente gracias a esa capacidad, la autonomía teórica reclamada por el texto, que se puede poner en movimiento un contenido hermenéutico del relato metaficcional.

un horizonte de expectativas que gira en torno a la rebeldía, ofrece un texto que desea circular en el campo literario.

La literatura metaficcional posmoderna aparece en un contexto de interrogación crítica de todos los discursos asociados bien a una forma de poder o bien a una convención o un conjunto de convenciones que ya no parecen hacer justicia a una experiencia particular.[9] La crítica materialista representada como una estética que hace pasar una serie de derechos convencionalizados por una gramática capaz de expresar todo el espectro posible de experiencia de lo real. La metaficción supone, por un lado, la existencia de un espacio literario que desborda lo mimético (abriendo las posibilidades de la experiencia de lectura del mismo paradigma realista); y, por otro, una naturaleza singular de este espacio que exige un cambio, la superación del paradigma anterior, la pérdida de la inocencia narrativa. La obra metaficcional se constituye como el efecto de una causa que toma la forma de una llegada del saber. «La literatura metaficcional és una estètica autoconsciente de la caiguda» (Bagunyà, 2015: 199).

Ese carácter autoconsciente favorece la denuncia explícita de las pretensiones realistas desde la reivindicación de su incapacidad para expresar formas de experiencia literaria que no únicamente reclaman un estatuto mismo de realidad, sino que son profundamente más representativas, como la del ser-en-el-mundo. Así lo entiende Philip Roth en «Writing American Fiction»: «the sheer fact of self, the vision of self as inviolable, powerful, and nervy, self as the only real thing in an unreal environment, that that vision has given to some writers joy, solace, and muscle» (1961). Entendido como *homo fabulator*, el ser humano no puede aceptar como una representación válida aquella que no se hace cargo de la actividad narrativa en la que se negocia el sentido. En esta línea, la metaficción se ve obligada a presentar el relato como una experiencia de escritura, donde esta es ampliada a todas las demás actividades humanas.[10]

[9] «La metaliteratura […] es, por encima de todo, literatura, una revisión *literaria* de las convenciones de la literatura» (Sánchez Torre, 1993: 27).

[10] Esta extensión ontológica de la metaficción es la que pasan por alto críticos como Fletcher y Bradbury (1991), que denominan acuden al «giro autoconsciente» de la tradición modernista para argumentar sus premisas sobre la «novela introvertida».

Así, McHale (1987: 10) caracteriza la literatura posmodernista por un cambio dominante, de lo epistemológico a lo ontológico, que no se produce en tanto ruptura sino saturación de un mismo conjunto de preguntas y de exploraciones críticas. Pretende distinguir entre obras metaficcionales modernistas —aquellas que sirve de desestabilización de consensos epistemológicos y convenciones estéticas asociadas (a la manera de Sterne o Diderot)— y posmodernistas —al servicio de la producción autoconsciencia de mundos de ficción, reveladores de su propia naturaleza textual, artificial y performativa, desde los que se cuestionan los fundamentos ontológicos de la realidad—. Es así que aparece la *honestidad* como preocupación fundamental para la obra literaria, representada como un efecto textual, que depende de las condiciones concretas de recepción, de la (des)automatización de una convención determinada. En la medida en que una de las estrategias de extrañamiento principal consiste en introducir en la representación los mecanismos que la sostienen y los hacen posible, la desautomatización funciona en oposición al realismo, como sostiene Alter (1975), cuyo propósito no es otro que el de señalar la naturaleza convencional de la representación y apuntar a todo lo que se interponga entre la realidad y el texto. De manera similar al funcionamiento del efecto de realidad señalado por Barthes (1987b), la honestidad trabaja entre dos polos principales: o bien el efecto de una ausencia completa de artificio (el autor confundido con el narrador se expresa por sí mismos, tanto consciente de estar escribiendo como de eliminar toda pretensión artificiosa de la obra); o bien mostrando todos los procedimientos y las operaciones por las cuales se produce el artificio, reconociendo así la relación directa entre literatura y artificio, sostenida ya por los formalistas.

La dificultad de fijar así una categoría para hacer aterrizar un modelo en los cajones de la crítica parece una ficcionalización involuntaria de una de las esencias de la metaficción, esto es, la arbitrariedad de todo sistema clasificatorio. Es William H. Gass quien fija el neologismo en «Philosophy and the Form of Fiction»:

> There are *metatheorems* in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no

> different in the novel. I don't mean those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafictions. (1972a: 24-25; el subrayado es nuestro)

El desplazamiento del prefijo *meta* del significado de 'en medio de' a 'por medio de'[11] es el núcleo teórico-crítico de la inmensa mayoría definiciones propuestas, entre otros, por Said (1975), Zavarzadeh (1976: 39), Christensen (1981: 11), McCaffery (1982), Boyd (1983: 7), Hutcheon (1984: 1), Waugh (1993: 2) o Imhof (1986: 9). El núcleo de todas estas definiciones implica la distinción entre una forma particular de ficción, o del principio compositivo, las connotaciones o las recurrencias de esta forma de ficción y una ficción segunda que toma la forma de la primera como objeto. El objeto del relato metaficcional, en consecuencia, no es tanto el lenguaje, su utilización novelesca, sino, como Bertrand Russell (2002) señala en el prólogo al *Tractatus Logico-philosophicus* de Wittgenstein, la potencialidad creativa de un lenguaje en segundo grado con la estructura del primero.

En la línea, en «Literatura y meta-lenguaje», Barthes propone, desde una perspectiva francesa, los puntos principales de una cronología para el nacimiento de la metaliteratura, desde la conciencia artesana de la fabricación literaria de Flaubert a la voluntad de confundir en una misma sustancia escritura la literatura y *el pensamiento de la literatura*. Pero nos interesa en concreto la siguiente cuestión:

> Y precisamente como esta interrogación se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto. (Barthes, 2002: 140; la cursiva es nuestra)

[11] Un *metalenguaje* «no es un lenguaje *acerca del* (de otro) lenguaje, sino lenguaje *dentro de*, *en el interior del* lenguaje y, por tanto, el lenguaje que habla de sí mismo desde sí mismo» (Sánchez Torre, 1993: 20).

En esta necesidad de un equilibrio entre la destrucción de la literatura como lenguaje-objeto y su preservación como metalenguaje, Barthes se adelanta a la convicción norteamericana de la literatura metaficcional como el fin de la literatura. El giro meta, entonces, se percibe como el signo de una decadencia a la cual nada más le puede seguir que su desaparición y su resurgimiento. La literatura metaficcional, por tanto, no se acerca únicamente a la concepción de la misma como un repertorio de códigos, motivos y retóricas susceptibles de ser parodiadas o reaprovechadas en el espacio de otra poética, sino como una expresión de una certeza destructiva. La metaficción es la figura que toma la investigación barthesiana, precisamente por eso, la literatura metaficcional se ve obligada a reivindicar y a explicitar su naturaleza crítica. Más concretamente, presenta como una forma de análisis de todos los componentes del discurso de la crítica, que, tal como apunta Barthes, también es metalenguaje. O, por expresarlo con las palabras de Patricia Waugh,

> the lowest common denominator of metafiction is simultaneaously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'. (1993: 6)

La metaficción, por tanto, es una respuesta y, al mismo tiempo, una contribución al sentido provisional de una realidad artificial, constructiva y fugaz. Para Waugh (1993: 9), los discursos teóricos no solo proporcionan a novelistas y a lectores una mejor comprensión de las estructuras fundamentales de la narrativo, sino también modelos muy precisos para comprender la contemporaneidad como una red de sistemas semióticos interdependientes.

El término «metaficción», siguiendo a Robert R. Wilson,

> allows one both to see normal fictional conventions in a concentrated focus and to observe the presence of self-conscious techniques not traditionally associated with fiction, though never outside the range of narrative possibilities, such as heteroglossic

> levels of discourse, aporetic structures or embedded analogues to the fictional process, all of which function as, or as elements within, models. (1985: 295)

La metaficción se sirve de un discurso que otorga relevancia a los alcances estéticos y hermenéuticos de las instancias del relato. De ello da buena cuenta, por ejemplo, *Pálido fuego* [*Pale Fire*, 1962], la novela de Nabokov. Aunque la forma de materialización de la obra comunique la noción del género novela (McGurl, 2009: 8), el discurso incluye las razones por las cuales se ha decidido otra opción editorial. La no concordancia entre el discurso académico y las licencias literarias del comentarista Kinbote,[12] presenta un dilema fundamental para la interpretación de la novela: una vez que el lector reconoce el carácter lúdico-ficticio del discurso crítico-literario del comentarista, todo lo que se debería percibir como verdadero y objetivo pierde credibilidad y el texto se ve subordinado al pacto ficticio en segundo grado. La mímesis es reconocida no solo en el lenguaje, sino también en la condición de realidad y maleabilidad del artefacto; y precisamente la falta de verosimilitud, resultante de disonancia entre la forma que se trata de imitar y lo que se expone, la incomodidad por la cual identificamos la ficción que surge como metalenguaje: «Lo insoportable de la ficción, una vez reconocida esta correspondencia, demuestra dos cosas: que el lenguaje puede ser un código compuesto, y que el descubrimiento de una enorme complejidad bajo una superficie sencilla puede ser más consternador que agradable» (Barth, 1988: 9).

En la cita anterior de John Barth, el escritor y el crítico se autoconvocan en el espacio de la narración para apuntar la naturaleza artificiosa de la obra. Así comienza, por ejemplo, su «Viaje por el mar nocturno»: «De una manera u otra, sea cual sea la teoría correcta de nuestro viaje, es a mí mismo a quien dirijo la palabra; para quién, como si fuera un forastero, ensayo nuestra historia y condición, y a quién revelaré mi esperanza secreta, aunque por ello naufrague» (1988: 13). En «Perdido en la casa encantada», el relato que da título a su famosa colección de relatos, fija el paradigma posmoderno de la autoconsciencia y la metaficción. El narrador de Barth reflexiona

[12] «No tengo ningún deseo de retroceder y maltrata un *apparatus criticus* sin ambigüedad para convertirlo en un monstruoso simulacro de una novela» (Nabokov, 1992: 86).

más detalladamente sobre las convenciones de la escritura. Se hace un comentario acerca del signo de la incompetencia del narrador, el fracaso desde el cual justifica el despliegue del comentario autorreflexivo, en la medida en que es nada más en el comentario en el que se puede dramatizar este fracaso:

> La función del *principio* de una historia es presentar a los personajes principales, establecer sus relaciones iniciales, preparar la escena para la acción principal, explicar los antecedentes si fuera necesario, situar motivos y presagios donde haga falta, e intentar la primera complicación, o lo que sea, de la «acción ascendente». (Barth, 1988: 92)

«Más que un concepto», diría Asensi (2006: 265), «la autorrefelxividad es una matriz generadora de conceptos». Hay una forma diferente de pensar la autorreferencialidad de la metaficción que complementa su posición como discurso a caballo entre el pensamiento crítico y el creativo. La crítica, como término filosófico refractado más claramente a través de Kant y Foucault, se refiere al análisis de las condiciones de posibilidad de un fenómeno (Koopman, 2013). Por ejemplo, la *Crítica de la razón pura* de Kant fue diseñada para descubrir y esquematizar una delineación de la experiencia a posteriori de una razón interna «pura» *a priori*. Sin embargo, es importante señalar que la crítica de Kant reconoce el hecho de que debe hacerlo desde el interior de las posibilidades epistémicas que estaba trazando. Por el contrario, las historias críticas de Foucault son juegos de herramientas que hacen que nuestra comprensión del presente sea posible solo al captar múltiples historias convergentes y discontinuas desde dentro del presente contingente: las condiciones históricas de posibilidad. En términos del *a priori*: lo que Kant es para la epistemología, Foucault es para la historia.

Por eso, la explicación sobre las funciones del comienzo de una historia se despliega en una descripción de la que debería de ser las diversas secciones del cuento sobre la iniciación de Ambrose y el descubrimiento de su vocación como escritor de ficción, una organización tripartita que el narrador lleva a término mientras declara su profunda incapacidad para llevarla a término. Después de repasar la supuesta canonicidad de una *short story*, el narrador observa críticamente:

> Pues bien, si uno imagina una historia llamada «La casa encantada» o «Perdido en la casa encantada», los detalles del trayecto en coche hasta Ocean City no parecen particularmente relevantes. El *principio* debiera relatar los acontecimientos desde que Ambrose vio por primera vez la «casa encantada» al comienzo de la tarde hasta cuando entró con Magda y Peter al final de la tarde. El *centro* debiera narrar todos los acontecimientos importantes desde el momento en que entra hasta el momento en que se pierde; los centros tienen la doble y contradictoria función de retrasar el clímax, mientras al mismo tiempo preparan al lector y lo llevan hasta él. Luego, el final debería contar lo que hace Ambrose cuando está perdido, cómo logra salir finalmente, y cómo interpreta cada uno la experiencia. Hasta ahora no ha habido diálogo verdadero, muy pocos detalles sensoriales, y nada parecido a un tema y ya ha pasado un buen rato sin que suceda nada. Uno se hace preguntas. (1988: 92)

Y más adelante, cuando ya ha asumido el desastre, nos hace saber que: «Todo lo anterior, excepto las últimas pocas frases, es exposición que debería haberse hecho antes entremezclándola con la acción actual en lugar de exponerla toda de golpe. Ningún lector aguantaría tanto, tanta *prolijidad*» (1988: 109). Esto nos lleva a pensar, con Paul Eve (2016), que podría haber una forma más radical de considerar la metaficción, como una «crítica estética». La metaficción es un arte que, desde el propio arte, cuestiona las condiciones contemporáneas de posibilidad estética y crítica del arte y la ficción. Solo es nihilista y ensimismada en la medida en que la crítica y la ficción son nihilistas y ensimismadas, templadas por la inmanencia y preocupadas, como deben estar, por sus propias condiciones de posibilidad.

La *casa encantada* de Barth es una figura muy acertada para describir la compleja circulación de la consciencia característica de la literatura metaficcional posmoderna. Ambrose, el adolescente que se pierde en la casa encantada, por descubrir su vocación literaria —de producir casas encantadas para otros—, sabe que está perdido, sabe que se encuentra en una casa encantada. Sabe todo lo que se puede saber de la situación en la que se encuentra: cómo la percibe, cómo la concibe para poder escritura y cómo la recrear en la escritura de acuerdo con una serie de convenciones; y sabe, finalmente, que, pese a todos estos saberes, se encuentra efectivamente *perdido en la casa encantada*. Desde este punto de vista, la arquitectura metaficcional del relato de Barth no responde tanto a un rechazo de la realidad como un rechazo de la estética realista,

entendiendo que sus convenciones fracasan a la hora de capturar la circulación de todas las conciencias, la experiencia de las cuales forma parte la realidad esbozada por Barth. En palabras de Eloy Fernández Porta, el escritor estadounidense «proyecta» la tradición literaria para desproveer al sujeto de la fábula, con «[l]a voluntad de *actualizar* —en el sentido más radical de "traer aquí"— el legado cultural, en forma metaliteraria, […] y que se centra en las relaciones de legado, adquisición y reinterpretación de la tradición literaria, que en este momento aparece representada, en el marco del giro lingüístico, como una tradición casi desvinculada de las otras modalidad de arte e incluso de cultura» (2010: 129-130).

Con todo, como señala David Lodge, «desarma la crítica anticipándose a ella» (2002: 326). En el dispositivo literario, el escritor desearía maximizar las ficciones y las resistencias discursivas, facilitando el acceso y promoviendo la construcción de una tecnología textual que al mismo tiempo puede adaptarse a varios tipos de lectores. Las demandas no estarán determinadas enteramente por el usuario, y la complejidad tampoco será una barrera. Al contrario, funcionando como un acto de «Musement» (Peirce, CP 6.452-465, 1908), crítico, lúdico e imaginativo, que, trasladado a la ficción, ilumina en el flujo de ideas la sugerencia e invita a reflexionar acerca de la relación entre escrituras y lecturas, una relación, como sabemos, muy extraña y complicada.

En la medida en que esta reflexión toma una forma paródica o burlesca, la metaficción ha sido recibida como un movimiento parasitario, que constituye una verdad *débil*, en términos de Vattimo (1986: 54): en virtud de los contenidos ontológicos, del modo en que se concibe el ser en la ficción y la verdad de su discurso, desprovee su esencia de las razones para reclamar la superioridad que el saber metafísico exige con relación a su práctica. En otras palabras, el relato metaficcional es débil en tanto que no puede ofrecer una definición fuerte de la ontología de la ficción, por ser justamente una ontología débil. En la línea de Vattimo (1986: 54), una concepción débil de la metaficción como reflexión literaria, no implicaría «una incapacidad de crítica, tanto teórica como práctica», sino «replantear el problema en el sentido del ser» del arte literario y su epistemología, pues «de un repensamiento trasmetafísico [sic] de tal sentido, con todo lo que comporta en el plano de nuestras gramáticas

conceptuales, puede nacer también una nueva "disposición" de las relaciones entre filosofía y sociedad».

Cuando Gass pone de manifiesto que la metaficción es la forma que toma el metalenguaje literario en su sentido etimológico fuerte, es decir, como la forma particular de discurso que piensa la literatura desde dentro, mantiene para la capacidad *meta* de la escritura de ficción para la ficción en un sentido *débil*, un gesto estratégico por el cual la práctica se reivindica ella misma como *teoría*. La distinción entre obra y crítica, entre escritura y reflexión teórica es precisamente una de las nociones características del romanticismo de Schlegel:

> La poesía romántica es en el seno de las artes lo que el ingenio es para la filosofía, y lo que son la sociabilidad, el trato, la amistad y el amor para la vida. Los demás géneros de la poesía están acabados, y ya es posible proceder a su completa disección; la poesía romántica, en cambio, se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. *Ninguna teoría la puede agotar, y únicamente una crítica adivinatoria podría aventurarse a caracterizar su ideal.* Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético romántico es el único que es más que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo. (2009: 82-83, § 116; la cursiva es nuestra)

y de Novalis:

> La separación entre el poeta y el pensador es sólo aparente y desventajosa para ambos. Es indicio de enfermedad y de constitución enfermiza.
>
> La poesía es una parte de la técnica filosófica.
>
> El pensador sabe hacer, de cada cosa, el todo. El filósofo se vuelve poeta. El poeta representa sólo el grado más sublime del pensador o de aquel que en vez de pensar, siente. (2006: 38, 39 y 41)

Así, cuando se repliega la escritura sobre la crítica y la crítica sobre la escritura para reivindicar su indisociabilidad, se acentúa el movimiento crítico de la escritura. La literatura, entonces, es teoría. De hecho, ha de ser teoría si quiere seguir aspirando a la objetividad. En la medida en que la metaficción toma la forma de un objeto privilegiado de la representación de sus procedimientos, redefine la naturaleza misma de la actividad teórica, que ya no se limita a pensarla, a desplegar sus sentidos posibles en ella, sino que deviene en un elemento mismo de la materia dramática. Así lo ha expresado Javier García Rodríguez:

> Toda obra literaria expone, por su construcción formal y genérica, una teoría —al menos— para su convalidación en el campo o sistema literario en que se inscribe. Carga, por tanto, un ADN teórico que le hace ser lo que es: genes codificantes, genes reguladores, pseudogenes, genes constitutivos, genes no constitutivos, genes inducibles, genes no inducibles, genes específicos de tejido, genes estructurales, genes superpuestos, genes interrumpidos, genes de copia única, genes repetidos, genes procesados, multigenes, genes complementarios, genes polimórficos, genes modificadores, genes letales. Dominantes, recesivos. Mutaciones. De manera implícita, por tanto, esa cadena que llamamos «teoría» define la estructura de la obra, sus presupuestos formales, sus elementos genéricos, su predisposición interpretativa, su participación en la historia o su legitimación crítica, entre otros aspectos de especificidad individual y de inscripción en su conjunto. Pero, a pesar de esta importancia capital en la gestación y el desarrollo de cada obra, la cadena genética/la teoría permanece oculta, invisible a primera vista, sin ocupar espacios textuales. En este lugar neutro, sin intromisiones aparentes, la teoría está, pero no es. Y, por lo tanto, no ejerce una presión sobre un sistema que prima por tradición y por costumbre la «literatura de creación» (entendida como «literatura de ficción», «literatura con voluntad de estilo» o «literatura retorizada»). (2022b: 87)

Desde este punto de vista, la (meta)ficción supone, por un lado, la explicitación de aquello que ha sido un derecho fundacional de la literatura de nuestro milenio: su dimensión crítica, que implica, a su lado, la conquista de un espacio de reflexión teórica. El relato de ficción establece una relación dialéctica con la tradición metaficcional, los términos de su poética, y dramatiza su conquista mediante las alusiones, las referencias explícitas, la explicitación de las convenciones y el comentario autorreflexivo. Como observa Robert Scholes, lo que él denomina «ficción de las formas», se define principalmente como una reacción a la «ficción de la existencia» (1979: 109), y

cuyo interés principal es fenomenológico y epistemológico. En un movimiento de «autocorrección irónica», como ha sustentado Borja Bagunyà (2015: 247), la literatura metaficcional se ve obligada a incluir la consciencia de la naturaleza textual, postulada por los mundos que produce/representa. Es en este sentido en que la textura crítica de los textos metaficcionales toman una función teórica: mediante la intercalación de los principios críticos que sostienen la práctica creativa, no solo se establece un marco estético dentro del cual la obra cobra sentido, sino que la reapropiación del discurso crítico como material dramático supone la constatación de su compromiso figurativo.

1.1.1 El agotamiento, agotado. Instrucciones (hacia el Oeste) para salir de la casa encantada

> Se me nubla la vista frente a profundos argumentos teóricos, a menos que se enlacen con espléndidos ejemplos concretos; mi atención se dirige al mundo nominalista al otro lado de las ventanas del aula; me fuerzo a continuar leyendo la siguiente línea del texto, como el carro de una máquina de escribir antigua, hasta que al final cierro el libro y me voy a nadar o cojo una novela. Eso, en mis días de estudiante, me pasó con Hegel (pero no con Nietzsche y Schopenhauer), y lo mismo me pasó años más tarde con Lacan y Derrida y otras figuras seminales, para desesperación mía; y lo mismo, ¡ay de mí!, me pasó con Lyotard, Baudrillard y Habermas esta última primavera. Lo siento.
>
> John Barth, «Visita al posmodernismo: reseña amateur de un novelista profesional»

Para la literatura norteamericana, los años sesenta y setenta del siglo XX supusieron una notable ruptura favorecida por la primera ola de escritores posmodernos. Desde una perspectiva puramente estilística, se invocan las producciones posmodernas como ficciones que se reconocen a sí mismas como tal, esto es, metaficciones. Por un lado, se entendía la metaficción como una expresión formal del axioma epistemológico que afirma la imposibilidad de conocer el mundo de manera objetiva, en la

medida que la organización de la experiencia humana, desde las Humanidades a las ciencias formales, tiene lugar solo a partir de un conjunto de metáforas o esquemas y percepciones subjetivas (Gass, 1972a). Por otro, ello implicaba la asunción, por parte del escritor, de los dos polos fundamentales del sistema narratológico, narrador y lector: el autor desarrolla un relato convencional —«realista»— intercalado por ejercicios hermenéuticos donde glosar las decisiones narrativas, sincronizando en el discurso la dicotomía entre sentido y significado: intención del autor y la intención crítica de la obra.

A través del juego metaficcional, la narrativa dramatiza la inseguridad ontológica de la realidad, pues no solo desafía la posibilidad misma de un original del que la obra es copia, sino que se inscribe deshecha en una sincronía de textos-obra cuyas relaciones pierden todo el sentido de jerarquía. En este sentido, la incorporación de texturas críticas, como decíamos más arriba, es un signo de este desligazón entre jerarquías discursivas.

Esto apunta, entonces, a una reformulación de la noción misma de texto y de la relación que, en consecuencia, establece con la tradición que le precede. En la mayor parte de las reflexiones sobre metaficción, parece destacar la conciencia, aparecida y fijada en la década de los sesenta, de la imposibilidad de seguir escribiendo de manera ingenua, esto es, con la convicción de que mundo y escritor son uno y que, por tanto, narrar es narrar al otro. El texto fundacional de John Barth, «La literatura del agotamiento» (1968), traza las líneas creativas posibles para la exploración creativa de este espacio liminal experimentado como *agotamiento*. Eso no es posible si no es a través de la incorporación de una distancia irónica, el *uso* artístico de la *ultimidad*:

> el arte y sus formas y técnicas viven en la historia y ciertamente cambian. Simpatizo con una observación atribuida a Saul Bellow que comentaba que estar al día técnicamente es el atributo menos importante de un escritor, aunque yo tendría que agregar que este atributo menos importante es, a pesar de todo, esencial. De cualquier manera, estar técnicamente fuera de onda constituye probablemente un defecto genuino: la Sexta Sinfonía de Beethoven o la Catedral de Chartres creadas hoy avergonzarían a sus autores. […] Las artes hibridas, yo diría, tienden a ser intermediarias entre las esferas tradicionales de la estética de un lado y la creación artística del otro; creo que

> el artista sabio y civil las considerará con la misma clase y grado de seriedad con que escucha una buena conversación de café: oirá cuidadosamente, aunque sin tomar partido, y observará vigilantemente a sus colegas de las artes híbridas, aunque más no sea muy de costado. Pueden muy posiblemente sugerirle algo utilizable en la creación o comprensión de obras genuinas del arte contemporáneo. (Barth, 1987: 172)

La imposibilidad de seguir escribiendo en formas que no han sido aún producidas por el momento en que se escribe —y que, por tanto, no lo expresan, no lo justifican— condenan al escritor al anacronismo. Al mismo tiempo, años más tarde, Barth preconiza un reto estético que se convertirá en programa, la literatura del *replenishment*, «pure and commited literature, coterie fiction and junk fiction» (Barth, 1984: 203). La única manera de conciliar artísticamente el abismo ontológico entre arte y vida será la de representar el universo de representaciones históricas de la realidad. De acuerdo con esta idea, es coherente que el escritor norteamericano caracterice la ficción como ficción que imita la ficción, escrita por un autor que imita la función de autor. Pero entendiendo esto como una estética de la repetición ejemplar, allá donde el individuo entra en contacto con la gramática de la literatura, produce el autor, no se ofrece instrumentalmente.

De ese interés instrumental surge el giro (del giro) autoconsciente que despliega David Foster Wallace en sus escritos:

> Estas admisiones internas a la narración tienen la ventaja adicional de que diluyen ligeramente la pretenciosidad que supone estructurar os textos breves como «acertijos», pero también tienen la desventaja de que coquetean con la autorreferencia metanarrativa —a saber, el hecho de incluir en el argumento argumentos como «Este Acertijo Pop no funciona» y «He aquí otro intento del número 6» que a finales de los noventa, cuando incluso Wes Craven está explotando la autorreferencialidad metanarrativa, puede parecer pobre, gastado y fácil, y también corre el riesgo de comprometer la extraña perentoriedad con que quieres que tus textos interroguen sobre lo que sea a quien los lea. Se trata de una perentoriedad que tú, el escritor de ficción, deseas de forma muy... bueno, perentoria, que el dador sienta también; lo cual quiere decir que de ninguna forma quieres que el lector acabe pensando que el ciclo no es

> más que un bonito ejercicio formal de estructuras interrogativas y metatextualidad estándar. (Foster Wallace, 2011[1999]:[13] 185-186)

El párrafo de Wallace desvela una aproximación propia al objeto literario como denuncia de la naturaleza ideológica y utilitaria, descontextualizada, de dos discursos que hoy son indisociables. Él mismo advierte en la famosa entrevista con Larry McCafferry cómo

> el arte más serio, incluso lo vanguardista que colisiona con la teoría literaria, todavía rechace reconocer esto, mientras que la ciencia seria se alimenta del hecho de que la separación asunto/observador y objeto/experimento es imposible. Está probado que la observación de un fenómeno cuántico altera el fenómeno. A la narrativa le gusta ignorar las implicaciones de este hecho. (2016: 82)

Lo que está en juego, por tanto, es la resistencia a la desaparición de una y otra experiencia en el código que la refiere, porque son la misma. Esta aproximación particular a la literatura, «instrospectiv[a] y discursiv[a], el drama de la mente», como lo había calificado su colega Mark Costello (Foster Wallace y Costello, 2017: 25), es el resultado de la puesta en marcha para resistir a la petrificación de la metaficción, que es, por definición, la negación de toda experiencia literaria.

La ficción de David Foster Wallace gira en torno a este doble vínculo en el que la autoconciencia posmodernista ha puesto a los escritores de ficción: el deseo de tratar de hacer ficción sobre seres humanos al tiempo que no parezca una parodia. Usando la única herramienta que podría ser capaz de precisar a un ironista, la ironía misma, se propone exponer las debilidades e hipocresías de la metaficción, desacreditar la ironía metaficcional en sí misma, para mostrar cuán vacía es una norma cultural, académica.

[13] Pondremos entre corchetes únicamente la fecha original de publicación de aquellas obras que formen parte de nuestra bibliografía primaria, esto es, nuestro corpus, para diferenciar en casos como los de Wallace, de las referencias secundarias.

Así, en «Futuros narrativos y los autores notoriamente jóvenes» reconoce la contaminación positiva de la teoría continental de la «nueva» generación post-posmoderna y sus implicaciones en el lenguaje literario:

> Para decirlo toscamente, la idea de que el lenguaje literario es una especie de medio para transferir _____ de un artista al público, o que es una especie de herramienta inerte que espera ahí pasivamente para ser usada —bien o mal— por un comunicador de significado, ha sido cuestionada seria y profusamente. Y con ella también ha caído noqueada esa visión testarudamente romántica de la narrativa como algo que es en esencia un espejo, distinto del mundo real que refleja únicamente por su portabilidad y su implacable claridad «objetiva». Las distinciones entre forma y contenido se han convertido en planetas planos. El ascenso del lenguaje de espejo a ojo, de *organikos* a algo orgánico, ya no es noticia (salvo en esos dos últimos reductos solitarios, la tele y el aula de Escritura Creativa), mientras la marea de postestructuralismo, marxismo, feminismo, freudianismo, reconstrucción, semiótica, hermenéutica y otros -ismos e -icas anexos se abre paso por la academia americana («a secas») y se adentra en la conciencia del adulto americano consciente. (Foster Wallace, 2012a: 73)

Su periplo narrativo, «una autobiografía codificada que [es] además un pequeño y divertido chiste postestructural» (McCaffery, 2016: 85), comienza precisamente con Rick Vigorous intentando de escribir su propia ficción criticando colaborativamente otras historias. Aunque si bien Rick es el objeto de la sátira de Wallace, no es más que una parodia cuyo borde se ve ensanchado con el trabajo posterior, pues genera su propio impulso creativo a partir del comentario, funcionando este como un acto crítico:

> No nos complace mucho la idea de que la historia comparta su valencia con los lectores. Pero la vida del lector, por «fuera» de la historia, cambia la historia. Podrías argumentar que afecta sólo «su reacción en torno a la historia» o «su interpretación de la historia» Pero estas cosas *son* la historia. Esta es la manera como el postestructuralismo bartheano y derrideano me ayudaron más como escritor de ficción: una vez que termino con la cosa, estoy básicamente muerto, y probablemente el texto esté muerto; se convierte en simple lenguaje, y el lenguaje vive no sólo en sino *a través* del lector. (En McCaffery, 2016: 83)

De *La escoba del sistema*, a *El rey pálido*, pasando por «La persona deprimida» o «El neón de siempre», Wallace se echa un vistazo a través de su narrativa y realiza su autorevelación mientras simultáneamente desaprueba todas las conexiones con su pensamiento. Invita a leer sus historias como las demandas opuestas de una teoría que declara que el sujeto es un efecto del lenguaje (y, al hacerlo, parece declinar cualquier responsabilidad hacia el mundo), y de la asunción persistente de una correspondencia con una realidad material, extralingüística (que a su vez requiere que asumamos esa responsabilidad), reaccionado en la práctica a los excesos posmodernos. La pregunta que nos debemos plantear, como señala D. T. Max en su biografía, es «cuál era la teoría en función de la que habrá rechazado la teoría, si es que de verdad la había rechazado y no se había limitado a subsumirla en la obra» (2013: 382).

1.1.1.1 E unibus pluram

En el número de 1993 de *Review of Contemporary Fiction* David Foster Wallace publica «"E unibus pluram": televisión y narrativa americana», un ensayo que con el tiempo se vería como el manifiesto artístico, equivalente en su época, según Boswell (2003: 9) y Giles (2007: 328), a «La literatura del agotamiento»,[14] publicado junto con la entrevista ya citada con Larry McCaffery. Es un hecho hoy que los escritores nos enseñan a leerlos, pero al describir su comprensión de la metaficción posmodernista estadounidense y articular el legado ambivalente de ese movimiento para su propia generación, Wallace llevó a cabo esta tarea de una manera más práctica de lo habitual. Estas dos piezas proporcionaron a los críticos los términos del desafío de Wallace a las suposiciones artísticas prevalecientes, centradas en el papel de la ironía y la autoreflexividad metaficcional en la escritura contemporánea, y siguieron dando forma a sus lecturas. Es A. O. Scott (2000), en «The Panic of Influence» —una retrospectiva

[14] Aunque en «Futuros narrativos y los autores notoriamente jóvenes», publicado también *The Review of Contemporary Fiction* en 1988, ya había adelantado algunas de las ideas desarrolladas en «"E unibus pluram"…», como se ha demostrado más arriba. 1993 también es el año en el que Wallace acepta un trabajo en el departamento de inglés de la Illinois State University, uno de los bastiones de la teoría posmodernista.

a propósito de la publicación de *Entrevistas breves con hombres repulsivos*— quien proclama la importancia crítica de este texto para entender la obra de Wallace. Scott se centra en el pasaje culminante de la llegada de una generación de «antirebeldes» que se abstuvieran «de la autoconsciencia y el tedio sofisticado» en favor de «promover y ejecutar principios carentes de dobles sentidos. Que traten los viejos problemas y emociones pasados de moda de la vida americana con reverencia y convicción» (Foster Wallace, 2008b: 99-100). Como muchos harían después, Scott se pregunta cómo los términos de esta receta podrían relacionarse con los métodos evidentemente irónicos y autorreflexivos de la propia ficción de Wallace.[15]

En la entrevista de Larry McCaffery, el autor estadounidense explicaba que el propósito de «Hacia el oeste, el avance del imperio continúa» no era tan solo alcanzar «el Armaggedon», sino superar la metaficción, y tras salir de entre los escombros de la casa encantada, «reafirmar la idea de que el arte era una transacción viva entre humanos, ya fuera esta transacción de carácter erótico o altruista o sádico» (en McCaffery, 2016: 72). Palabra de ficción:

> Los relatos son básicamente como campañas publicitarias, ¿vale? […] Y ambas cosas, en términos de su objetivo, son como follar con alguien, tal como debes saber por la universidad, Nechtr. […] «Déjame que te la meta», dicen los dos. ¿Y a ti te gustaría follar con alguien que está todo el tiempo diciendo: «Aquí estoy yo, follando contigo»? ¿Sí o no? Pues no. Estoy seguro de que no. Sería una auténtica tortura. Sería no tener corazón. Es cruel. Una historia tiene que llevarte a la cama corriendo. Todos esos coqueteos y evasivas son chorradas. (Foster Wallace, 2015a[1989]: 418-419)

Nos invita a reflexionar sobre la condición del texto literario desde la crítica y la teoría equiparándolo a la sexualidad. Los adictos al texto conocen las estrategias de excitación textual y saben que estas palabras de cómo sobrevivir a un texto es «pura teoría». La creación literaria es un mal necesario e inevitable si queremos que existan el

[15] «Because of Wallace's manifest interest in philosophical conundrums and language games, it is tempting to judge his ambitions on their logical merits, and to declare that, on theoretical grounds, he can't have it both ways. But since he is, after all, a fiction writer, it may be wiser to judge his output with reference to that hoariest of creative-writing-workshop questions: Does it work?» (Scott, 2000).

estudio, la exégesis y la interpretación «un plato en la mesa y vales para canjear por hamburguesas en vuestros billeteros» (2015a[1989]: 418).

El relato —¿o *nouvelle*?— de Wallace[16] constituye un regreso una notable vuelta de tuerca sobre el relato «Perdido en la casa encantada», de John Barth. El autor suma a la dimensión metaficcional —proveniente de esa conciencia posmoderna de la falla en la episteme científica— componentes críticos con la posmodernidad, que entroncarían con la una lectura como la de Jameson: la posmodernidad, como «dominante cultural», y no como mero «estilo», viene caracterizada por «una nueva superficialidad, que se encuentra prolongada tanto en la "teoría" contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro» (Jameson, 1991: 21).

No obstante, la ambición de Wallace no es la «práctica neutral» de pastiche, que Jameson definió como la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico, el uso de una máscara lingüística sin motivos ulteriores. Lejos de ser una simple reducción de la cultura académica, están diseñadas tanto para demostrar el *agotamiento* (agotado) de ciertas convenciones literarias como para actuar de provocación a nuevas formas. Las implicaciones literarias se aclaran si recordamos la caracterización de Wallace de la mímesis como sobreviviente a las acusaciones de sentimentalismo y melodrama, de exceso de credulidad, de fragilidad, de dejarse embaucar de buena gana por un mundo de mirones y seres acechantes que temen al miedo y al ridículo más que al encarcelamiento sumario. El interés en el parricidio (que nunca simpatiza con el padre en cuestión y con la condición de ser un padre) culmina en el desplazamiento del «carismático» Profesor Ambrose, emblema de la generación anterior (es decir, John Barth), al joven Mark Nechtr (Harris, 2014):

[16] Su título original, «Westward the Course of Empire Takes its Way», remite al mural homónimo de Emanuel Gottlieb Leutze (1861), ubicado en la Cámara de Representantes, en el Capitolio de los Estados Unidos, y que simboliza el *Manifest Destiny*, la creencia de que Estados Unidos estaba destinado a la exploración y expansión occidental que se originó desde las colonias iniciales a lo largo de la costa atlántica hasta el Océano Pacífico y, por consiguiente, a la consecución de su destino grandioso. En el estudio de Antonio J. Rodríguez *Toda mi vida he sido un fraude, no estoy exagerando (A propósito de la recepción de David Foster Wallace)* (2011), no publicado, se abordan cuestiones interesantes a este respecto. Agrademos al autor que nos haya facilitado la lectura de su manuscrito, fruto de su tesina.

> La actitud ambigua que en el terreno artístico mantiene Mark con su profesor el doctor Ambrose […] en realidad procede de la desconfianza que como trinitarista Mark acaba de adquirir por las clasificaciones narrativas que aparece que a Ambrose le encantan y en las cuales ha entrado, encogiéndose, con la intención de resguardarse de los mismos vientos glaciales de la crítica que, con el decurso del tiempo, han acabado por labrar el nicho clasificado de Ambrose.
>
> Mira […]: dividir todo esto de la narrativa en realista, naturalista, surrealista, moderna, posmoderna, neorrealista y meta- es como dividir la historia en cómica, trágica, profética y apocalíptica. Es como dividir a los seres humanos en blancos, negros, morenos, amarillos y anaranjados. Atomiza, no cohesiona a las multitudes, y, como todo lo que es intemporalmente insensato, llevo al odio ciego, la lealtad ciega y la súplica ciega. La diferencia no es un amante; vive y muere deslizándose por la piel de las cosas, trazando simples perfiles mientras palpa en busca de avenidas para entrar dentro de la misma cosa que ella ha convertido en una superficie sin fisuras. Lo que han los «distintos» tipos de narrativa de Ambrose no es más que sombras, que parecen distintas por los movimientos de los hombres frente a una misma luz. Esta luz es siempre el deseo. […] Si quieres hacer listas para esconderte dentro de ellas, […] si quieres clasificarlo todo, al menos usa el cuchillo de lo que se desea, de ese punto en el cielo donde hay que buscar el sol de lo no-nuevo. Divide desde dentro. La narrativa homilética desea la paz. La narrativa elemosinaria deseo la caridad. La narrativa iconodulística desea el orden. La narrativa lasciva desea el deseo. La narrativa apocalíptica desea ese cambio inevitable que se oculta tras el miedo. (2015a[1989]: 440-441)

Al decir de Marshall Boswell (2003: 103), Wallace prepara su historia de acuerdo, de manera deliberada, con *La ansiedad de la influencia*, el modelo de Harold Bloom de la historia literaria como lucha edípica.

1.1.1.2 La guerra de los seminarios

«Hacia el oeste, el avance del imperio continúa» no solo es clave para el trabajo posterior —teórico y ficcional— de David Foster Wallace, sino que ha sido entendido como un «manifiesto» de fin de siglo para el «próximo paso» (Boswell, 2003: 68; Cohen, 2012: 72). El relato debe leerse en el contexto específico: lo que Mark McGurl (2009) ha denominado «la era del programa», un interrogatorio de los modos y las costumbres de esa era.[17] En otras palabras, como cualquier lector de teoría y crítica

[17] «His relish for a fight might also have been a factor in Wallace's choice of Arizona […] rather than somewhere like Johns Hopkins known to be sympathetic to other kinds of writing. […] By going to

literaria, Wallace consideró que su tema era la relación cada vez más íntima entre la producción literaria y las prácticas de educación superior (McGurl, 2014: 31). En muchos sentidos, «Hacia el oeste…» puede leerse como un acompañamiento ficcional a la articulación sus ansiedades teóricas[18] y ofrece soluciones preliminares a los problemas que plantea la narrativa en su contemporaneidad.

Durante los años de estudiante de Wallace, la oposición entre la metaficción y lo que se conocía como «nuevo realismo» o «nuevo minimalismo», era presentado a menudo en términos muy crudos. El propio William H. Gass se manifiesta así a este respecto:

> The perils of the present tense are neither an orchestrated series of difficult moments […], nor the normal passage of experience from nonce to nonce (which adds up to «life time», if we're lucky); it is the invention on the page of connections in language which denote, describe and relate events (verbal occurrences that we can call «word time»); and, within which, the only lapse that can count as a crime is a lapse of grammar. Yet its perils are real; rescues are infrequent (unlike the case of plucky Pauline, who is always saved from the saw just ahead of the nick); and those that are reluctantly attempted are generally botched. The present tense is a parched and barren country. In the past, writers rarely went there.
>
> Why do I warn you about the perils of the present tense? Because there is a lot of it going around. What was once a rather rare disease has become an epidemic. In conjunction with the first person, in collusion with the declarative mode, in company with stammery elisions and verbal reticence - each often illnesses in their own right — it has become that major social and artistic malaise called minimalism, itself a misnomer. (1987)

Arizona, in other words, he could attack Barth from a safe distance while using Barth's methods against his own teachers» (Boddy, 2013: 31).

[18] Patrick O'Donnell, profesor de Wallace en Arizona, señala que una de sus características como autor de ficción es precisamente la relación entre cómo se escribe y la manera en la que quien escribe procesa la lectura: «This comparison is based more on a reading of his fiction than on personal observation, which in my case was slight: he dropped into a couple of sessions of my course on narrative theory at the University of Arizona (we were reading Roland Barthes, who was still in vogue at the time, *S/Z* to be specific), he sampled, he wandered off. He was clearly not cut out for the long haul of a seminar; he had moved on to other venues, restless, endlessly absorbing, sampling, trying it on for size and noticing the tight fit, the lack of oxygen in the room» (2013: 2).

Lo que había sido un elogio se convirtió en un entierro, pues la revolución artística de la «metasensibilidad» es inevitablemente reemplazada por un nuevo clima generado por profesionales que no comparten el entusiasmo del grupo anterior y quienes están ansiosos por definirse como artistas de las nuevas formas (McCaffery, 1982: 261). Las universidades habían establecido una base académica, el escritor-estudiante convertido en profesor; y precisamente una de las acusaciones que Foster Wallace planteó contra el «realismo catatónico», término que tomó del crítico Alan Wilde (1987: 119), fue que sus protagonistas eran «máquinas neutras de percepción, que recitan en monosílabos sin párrafos los ingredientes artificiales de los cereales del desayuno y de la nueva no-alma humana» (2012a: 49). La suya, sin embargo, era la generación literaria con mayor, formal y exhaustiva formación, y así pudo cambiar «el aprendizaje extramuros por los campus y las notas» (2012a: 65).

«Hacia el oeste…» puede entenderse en gran parte como una respuesta a este clima de tensión entre dos polos: la parte académica del Departamento de Inglés, donde el estudio de «literatura seria»[19] (Foster Wallace, 2012a: 63; en McCaffery, 2016: 82) había sido expuesto a los «vientos glaciales» (2015a[1989]: 440) de la teoría. El surgimiento del programa de escritura creativa coincidió con el surgimiento de la teoría literaria, dando lugar a una alegórica batalla entre el taller de escritura creativa y el seminario de posgrado de Teoría (Perloff, 1986: 45), donde la discusión se desvía de los asuntos lingüísticos hacia lo que Jameson llamó «crítica *ética*» (2002: 44). La ética, entendida como el escenario en el que se afirman los derechos de la otredad, donde están articulados y negociados, desempeñó también un papel en debates, sobre todo desde el marxismo, el feminismo, el posthumanismo, los estudios poscoloniales… Pero a pesar de que los «nuevos críticos éticos» creían que su trabajo era la «coducción», como señala Booth (2005),[20] la teoría académica seguía siendo un paradigma

[19] Mientras que el original de ambas fuentes conserva la expresión «*straight literature*», el traductor de «Futuros narrativos y autores notoriamente jóvenes» (*En cuerpo y en lo otro*, 2012a) opta por «literatura a secas» en este punto y, más adelante (2012a: 73), «literatura seria».

[20] «[L]legamos a nuestra noción de valor en las narraciones precisamente de la manera como llegamos a nuestra noción de valor en las personas: *experimentándolas* en un contexto enormemente rico de otros que son como ellos y son diferentes» (Booth, 2005: 77).

del hermetismo en la imaginación popular, y en palabras del propio Wallace, hacía «mucho más complicado todo el asunto de interpretar textos al fusionar teorías del discurso creativo con posiciones duras en metafísica» (2008c: 169). Receloso del hermetismo teórico, el escritor estadounidense hacía énfasis en que su generación, los jóvenes lectores y los jóvenes teóricos de los años ochenta y noventa, no trataban de erigir muros de impenetrabilidad, sino que podían estar tratando de enfrentarse a lo que aman: «El quid de la cuestión es que si la mímesis no ha muerto es porque está conectada a una máquina que mantiene sus constantes vitales, cortesía de quienes sí están a punto de morir» (2012a: 73).[21]

Esa dicotomía entre la construcción de las defensas y el intento de romper esas defensas en nombre del amor, como veíamos, era el motor narrativo de su relato:

> Si fuera un verdadero escritor de narrativa, Mark cree que le gustaría intentar ser un escritor trinitarista. La narrativa trinitarista, específicamente americana, desea ese cambio que siempre lo mantiene todo idéntico. Es tan fría como un supermercado —probablemente es más economía que arte— y calcula el ritmo del rimo de cambio del cambio como un cero que fingimos que no vemos y que se halla oculto tras la hoja de parra de Newton. Es un arte que se oculta, diminuto y con colmillos, en el ojo de los huracanes, en el eje de los giros y en el corazón frío y quieto que hay dentro del corazón pulsátil del amante. Es tres veces sujeto y tres veces bueno. (2015a[1989]: 441-442)

Así, mientras Dorothy Hale (2009: 903) sugiere que para la crítica ética contemporánea de la variedad aristotélica y postestructuralista la experiencia ética de alteridad del lector comienza con el encuentro con el carácter literario,[22] Kelly (2010a) defiende que el énfasis de Wallace sobre la importancia de los campos discursivos ofrece algo diferente. Y es que «Hacia el oeste, el avance del imperio continúa» contiene una de

[21] Si bien las relaciones entre estética y ética aquí son diferentes, la interacción de la escritura autorreferencial y el compromiso con cuestiones de clase, género y raza (por ejemplo, en autores como A. S. Byatt, Ishmael Reed o Percival Everett) también parece mostrar un alejamiento de las lecturas de metaficción como nihilistas y/o puramente lúdicas. Al igual que con cualquier etiqueta categórica que puede significar todo, sin alguna faceta delimitadora, tales taxonomías significan poco.

[22] «La crítica es una reacción. Y eso es bueno» (Foster Wallace, 2015a[1989]: 294); «[l]a interpretación […] es la puerta de entrada de la persuasión. Y la persuasión es el deseo. Y el deseo es en ese latido monstruoso, ese río de un trillón de corazones que cuida y alimenta» (2015a[1989]: 296).

las consideraciones más directas de Wallace sobre la relación entre el taller y el seminario y lo que más tarde denominaría «cultura del escepticismo congénito» (2014a: 336).[23] La historia sostiene que la clase de escritura creativa no es un refugio, sino un ejemplo de capitalismo corporativo. En estas coordenadas, en este campus universitario con sus códigos propios, lo que nos encontramos es, curiosamente, la manipulación de los discursos de la teoría y la crítica literarias para convertirlos en material narrativo y reflexionar sobre su papel. Desde esa peculiaridad en la forma narrativa, la introducción de esos elementos, se propone el redescubrimiento de la identidad a través del cuerpo textual, el poder de la interpretación como dispositivo de intervención intelectual, la búsqueda del sentido del texto literario como metáfora de la búsqueda de la interioridad, en un mundo que carece de verdades absolutas, etc.

El relato comienza con la presentación del seminario de escritura creativa de la East Chesapeake Tradeschool,[24] al que asisten Drew-Lynn Eberhardt, una prolífica y pedante «artista posmoderna», «especializada en la poesía del lenguaje, en la Literatura apocalípticamente crítica de las Últimas Cosas, en el agotamiento en general y en la metanarrativa» (2015a[1989]: 416), y Mark Nechtr, «que desconfía de los juegos de palabras, […] que mira la metanarrativa igual que un hemofílico mira una navaja» (2015a[1989]: 367); el profesor, Ambrose, *alter ego* de John Barth, como apuntábamos, está «obsesionado por la crítica igual que uno se obsesiona por algo que provoca un miedo que acaba siendo su razón de ser» (2015a[1989]: 367).

Wallace, cuya obra se halla impregnada de guiños a la esquizofrénica sociedad contemporánea —que más tarde desarrollará por extenso en *La broma infinita*— no se limita a desmontar las herramientas esenciales de verosimilitud en el relato, sino que

[23] «[L]a teoría literaria contemporánea consiste básicamente en demostrar que no existe ninguna distinción real entre estas dos formas de leer [(un acercamiento formal versus una crítica social barra ideológica que solo se preocupe por los temas y los supuestos filosóficos que hay detrás de ellos)]: o mejor dicho, en demostrar que la estética casi siempre se puede reducir a ideología. Para mí, una razón de que el proyecto general de [Joseph] Frank valga tanto la pena es que muestra una forma completamente distinta de aunar lecturas formales e ideológicas, un método que no es ni de lejos tan abstruso ni (a veces) simplista ni (demasiado a menudo) destructor del placer como la teoría literaria» (2014a: 316).

[24] Presumiblemente, como señala Boddy (2013: 31), hace referencia al programa de escritura creativa liderado por Barth en la Johns Hopkins.

también indaga en la semiosfera de la literatura y sus códigos (Lotman, 1998).[25] El narrador critica así a Drew-Lynn «porque iba por ahí diciendo que era posmoderna», y añade: «No importa dónde estés, Nunca Hagas Eso. Por convención la gente lo considera pomposo y estúpido» (Foster Wallace, 2015a[1989]: 287). En otro momento, mencionado el hecho de que «la neurosis era tan omnipresente como el oxígeno» (2015: 286) en el seminario de escritura creativa, la crítica que Ambrose realiza sobre la obra de su alumna hace que esta reaccione contra el profesor redactando en la pizarra del aula unos «ripios» en su contra («No había furia comparable a una autora posmoderna recibida con frialdad», comenta el narrador [2015a[1989]: 290]), «un verso satírico de baja estrofa» que parodia el texto de su profesor —el de Barth—, «Perdido en la casa encantada».

Por otro lado, J. D. Steelritter, un próspero publicitario de Collision (Illinois), programa la «inauguración de la discoteca abanderada de la cadena de Casas Encantadas» (2015a[1989]: 331) durante la reunión de todos aquellos que han participado alguna vez en un anuncio de McDonald's (entre quienes figura Drew-Lynn) le permite a Wallace construir el binomio para poner de manifiesto el conflicto entre la sociedad contemporánea y el solipsismo de la metaficción en particular, y de la literatura en general (representado por Ambrose): mientras Ambrose adquiere el papel de exponente de un discurso endogámico y encerrado en sí mismo, Steelritter encarna el consumo, la cultura de masas, la comunicación con el sujeto moderno. Wallace habría tomado aquí el argumento de Jameson de que la producción estética actual se ha integrado en la producción de productos básicos en general y lo usa para mostrar cómo la metaficción se había convertido en «metanarración de la carne», fácilmente digerible y no nutritiva:

[25] «[E]l estudio de la tipología de la cultura supone que se perciba como una tarea especial la elaboración de un metalenguaje tal que satisfaga las exigencias de la actual teoría de la ciencia, es decir, que dé la posibilidad de hacer objeto de examen científico no sólo tal o cual cultura, sino también tal o cual método de descripción de la misma, habiendo distinguido eso como una tarea independiente» (Lotman, 1998: 67).

> La cultura popular, esa gran canción de cuna tarareada por Estados Unidos de América, ese gran bloc de notas sujeto con un imán en la nevera de la fe, se lanzará, desprovista para siempre de patrocinadores, al suelo cuidadosamente cubierto de sal. El público, esos grandes necesitados, ya no echarán de menos que se les recuerde en qué creen. Dudarán de sus temores, creerán lo que ansían; y unidos, convertidos en Reunión, sus deseos harán que esto acontezca. Sus deseos, sí, se harán realidad. Los hechos serán narrativa que será hechos. Ambrose y sus herederos reinarán sin leyes. Metanarración de la carne.[26] (2015a[1989]: 391-392)

Teniendo en cuenta la línea argumental del relato, cabe cuestionarse acerca de la verosimilitud de la acción que transcurre dentro de un mundo —siguiendo las teorías narrativas de la metaficción— cuya esencia de artificio conocemos: ¿Cómo es posible que el narrador, que no ha sido invitado al encuentro de actores de McDonald's, retrate el viaje de sus compañeros invitados desde un punto de vista omnisciente (vinculado por los teóricos de la posmodernidad con la omnisciencia de Dios en el marco del realismo decimonónico)? Aquí es donde podemos intuir que, en uno de los constantes juegos que nos plantea Wallace, en el momento en que la se abandona la East Chesapeake Tradeschool hacia el encuentro, el texto no es más que un ejercicio de escritura creativa firmado por el narrador-alumno.

1.1.1.3 ¿Por qué seguir escribiendo?

En la línea de lo que James Wood ha llamado «realismo histérico» (2000), David Foster Wallace, consciente de su capacidad para dilatar la trama argumental *ad infinitum*,[27] conecta con la metaficción de Barth al advertir la impertinencia de sus digresiones, según observamos en el último epígrafe de su texto («Primer plano que se entromete peo que en realidad es demasiado diminuto para verlo: proposiciones sobre una amante» [2015a[1989]: 449]), distanciado del viaje hacia la casa encantada para relatar el texto que Mark escribirá una vez haya finalizado la fiesta de inauguración de la

[26] *Meatfiction* en el original.

[27] «Un escritor contemporáneo nuestro como David Foster Wallace quiere llevar la tensión al límite. Escribe simultáneamente desde dentro de las voces de sus personajes y escribe sobre ellos, y lo hace para explorar cuestiones más amplias, y más abstractas, relativas al lenguaje» (Wood, 2000: 41).

cadena de franquicias, inspirado en un episodio radiofónico de la «Comisaría popular» que acaban de escuchar («plagio modificado», dice el narrador).[28] Se trata de un salto temporal que rehúye la sonada celebración para devolver al lector a la lectura en público de Mark en el seminario de escritura creativa. Todo ello antecedido por un nexo que remite al sujeto alienado por la sociedad postindustrial:

> Mark estará visiblemente avergonzado por el hecho de que ese relato que el profesor Ambrose aprobará por encima de los demás, y en el cual tal vez base sus cartas de recomendación, no pertenecerá a ninguna clase reconocida de narrativa, sino que será únicamente un simple reordenamiento a ciegas de algo que ha permanecido todo el tiempo a la vista de todos al otro lado de las ventanillas. Porque su propia pretensión de ser una mentira será mentira. (2015a[1989]: 453)

Es cierto que el narrador del relato de Wallace suma enunciados metaficcionales que recuerdan a los planteamientos de los años sesenta y setenta; no obstante, existe un segundo nivel de autoconsciencia responsable de desvelar las claves de la escritura superadora, cifradas, por ejemplo, en las propuestas poéticas que definen el quehacer del publicitario Steelritter, en particular, y en las reflexiones sobre el entorno publicitario y la cultura pop («La cultura popular es la "representación simbólica de las creencias de la gente"» [2015a[1989]: 338], afirma el narrador). Así, resulta de especial interés el siguiente fragmento:

> [Drew-Lynn] descubrirá que la clave de toda publicidad ingeniosa, efectiva y original no es la creación forzosa de melodías e imágenes totalmente nuevas, sino la simple disposición de palabras antiguas y escenas todavía más antiguas formando combinaciones que el público ya considera de antemano verdaderas. (2015a[1989]: 451)

Ante la dificultad de partir de la nada, con la intención de observar su función sistémica y por lo tanto positiva, asume la comunicación con el lector adaptando lugares comunes cuyo origen descansa en la producción televisiva o publicitaria. Dan cuenta

[28] Cfr. con la *short story* de Barth «Autobiografía. *Ficción autograbada*» (1988: 49-53).

de ello, por ejemplo, la imagen con que el narrador describe la faceta más distendida de Ambrose («su sonrisa risueña y sus risotadas maníacas que todos los alumnos del seminario hemos decidido asociar directamente con castillos góticos y retratos con ojos que se mueven» [2015a[1989]: 366]); o en el cameo de dos presuntos mafiosos cuando el narrador describe lo que se ve en uno de los aeropuertos; o en las continuas bromas de inspiración pornográfica.

Si bien se ha reconocido la ascendencia del relato de Barth, poco se ha comentado al respecto de «Usurpation (Other People's Stories)», de Cynthia Ozick,[29] una serie de historias anidadas que arrancan cuando un antiguo escritor escucha a otro leer una historia («La corona de plata», de Bernard Malamud) que el primero desearía haber escrito. La experiencia genera envidia entre un elenco de escritores menores y vanos intentos de copiar el original. La manera en la que Wallace emplea el relato de Ozick remite, por tanto, a la idea de escritor de programa que escribe contra el programa. Mientras Mark Nechtr no quiere ser una de sus mentes analíticas que buscan disecar la sociedad y la cultura, tan solo quiere ser un *storyteller*:

> De un modo parecido, hay veces en que un escritor se encuentra con una historia que es suya pero a la vez no lo es. Me refiero a un escritor de historias inventadas, no a una de eso inteligencias que analizan la sociedad y la cultura, sino uno de esos seres ignorantes y codiciosos que sueñan con cuentos de hadas. Esas criaturas saben muy pocas cosas: saben atarse el cordón del zapato, saben cuándo hay que ir a comprar el pan y conocen el efecto preciso de una historia que le pertenece a él y solo a él. Saben ponerse un condón, saben en qué parte de la puerta de un retrete hay que escribir «Cuidado con los bailarines de limbo», saben cómo decirle a la maestra lo que quiere oír y conocen el olor crudo y cobrizo del relato sobre el cual han de ejercer, y no sufrir, una autoridad absoluta Y sin embargo hay veces en que el relato ya ha sido autoritariamente destripado, asesinado en público de modo brillante y liquidado por

[29] En los créditos de *La niña del pelo raro*, tanto las ediciones estadounidenses como las españolas, se señala que se trata de una historia escrita «en los márgenes» del relato de Barth, pero también en «Usurpation (Other People's Stories)», de Cynthia Ozick, del que se reproducen además las primeras siete líneas en la página 313 de la versión en español (368 en la edición de bolsillo que manejamos [2015a]): «De un modo parecido, hay veces en que un escritor se encuentra con una historia que es suya pero a la vez no lo es. Me refiero a un escritor de historias inventadas, no a una de eso inteligencias que analizan la sociedad y la cultura, sino uno de esos seres ignorantes y codiciosos que sueñan con cuentos de hadas. Esas criaturas saben muy pocas cosas: saben atarse el cordón del zapato, saben cuándo hay que ir a comprar el pan y conocen el efecto preciso de una historia que le pertenece a él y solo a él».

> otra persona. O bien dotado de una amenazadora vida propia, autosuficiente, orgánico, emitiendo ese ron-ronco lejano de las cosas que crecen, intercambiando con brío sustancias químicas con el aire, pero sin embargo alejado de esa criatura que desea apropiárselo y hacer con él un milagro ¿Cómo es posible? (2015a[1989]: 368)

Nicoline Timmer aborda este asunto como un fallo del narrador, «still 'locked into' […] the kind of practice he is criticizing; the 'intrusion' after all has all the appearance of being metatextual; not to mention the considerable amount of text that the narrator uses in commenting on metafiction» (2010: 104). Al igual que con los posmodernos, en Wallace la fórmula del sujeto alienado acapara también la atención del narrador, pero en este caso se afianza como uno de los motivos generadores del relato, constante en su escritura: la expresión del dolor del superyó o exceso civilizatorio postindustrial.[30] Este es el esquema narratológico: David Foster Wallace escribe un relato cuyo narrador es un alumno de un seminario de escritura creativa (alumno cuyo nombre desconocemos) que habla sobre otro alumno, Mark Nechtr, que escribe un relato de horror psicológico cuyo personaje se llama, precisamente, Dave:

> Dave, que no es en absoluto una persona tan sana como Mark, cree que las únicas cosas que le dan sentido y dirección a su vida son las competiciones de tiro con arco y su amante, L__, que es mucho más atractiva y simpática que D. L. y que tiene unos pómulos de aquí te espero y un entusiasmo por la vida que Dave no puede evitar que se le contagie. (2015a[1989]: 454)

Si como decía Barth en «Perdido en la casa encantada», cuanto más de cerca se identifica un autor con su narrador, literal o metafóricamente, menos aconsejable es, por norma, utilizar el punto de vista narrativo de la primera persona, no es trivial entonces la hipótesis de la casa encantada como juego especular.[31] Habida cuenta de que D. L. puede resultar impertinente a los ojos de su amante, pensamos en Dave como *doble*

[30] Véase «Historia radicalmente concentrada de la era postindustrial», de *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (2011: 9).

[31] «Ambrose se mira mirar. En el cuarto de los espejos de la casa encantada no te puedes ver repitiéndote para siempre porque te pongas como te pongas tu cabeza siempre te tapa. Aunque tuvieras un periscopio de cristal, la imagen de tu ojo taparía lo que de verdad quieres» (Barth, 1988: 100).

de los sentimientos reprimidos de Nechtr, esforzado en proyectar esa imagen de asepsia que enfurecía a Sternberg: la escritura como catarsis para Nechtr (y siguiendo el juego narratológico: ¿también para Dave Wallace?) o válvula a partir de la cual liberar la agresividad contenida.

En el Centro Correccional de Maryland, Dave comparte celda con un personaje llamado Mark: alguien «tan cruel, tan bestial, tan insensible, tan terrible, sádico, depravado y repugnante» que llega a sentarse «encima de la cabeza de Dave y este tiene que hacerle de bidet y afrontar las consecuencias» (2015a[1989]: 460-461). Aliviar la tensión que implica este relato enmarcado obliga a intercalarlo con las explicaciones de los alumnos del seminario y de Ambrose, para, en un último juego, adoptar la forma del monólogo interior y regresar al coche con todos sus ocupantes para poner rumbo a la casa encantada.[32]

«Hacia el oeste, el avance del imperio continúa», una historia sobre escritores aprendices, hace que las preocupaciones autorreferenciales sean explícitas, pero también aparecen en las historias más realistas, historias figurativas, representadas eso sí por el arte de producción o recepción narrativas. Estas correspondencias son sugerentes en lugar de rígidamente categóricas, ya que esto es solo un estrato interpretativo en un texto rico y no un simple caso de teoría ficcionalizada. Para Wallace, por tanto, la pregunta clave que abordan todas estas cifras no es simplemente *cómo* escribir ficción (pregunta perseguida constantemente en las escuelas de escritura) sino *por qué* escribir ficción.

1.1.1.4 La vuelta del entretenimiento

La vinculación entre la metaficción posmoderna y la propuesta de David Foster Wallace se traduce en el desvanecimiento de toda figura y, con ello, del sentido del

[32] Aunque no sea motivo de esta investigación, cabe señalar que el esquema narratológico y argumental de esta vuelta de tuerca final del relato de Wallace comparte similitudes con la estructura narrativa del filme de Todd Solondz *Cosas que no se olvidan* [*Storytelling*, 2002]), basado también en la escritura creativa como disciplina académica.

lenguaje, gestos propios del postestructuralismo.[33] Sin embargo, la actividad escritural de Wallace y el movimiento de su ficción —su deriva, su destino— se excitan en exceso hasta hacerlo estallar. Por ello, una primera lección de lo expuesto consiste en asumir que son las instituciones y el sentido los que agotan las intrusiones discursivas, los que reducen el postergar el mensaje a una forma de destino.

La relación entre la transgresión del código y la creación de ese efecto de colisión toma un tono característico en *La broma infinita* [*Infinite Jest*, 1996]. En un plano multiforme, se presentan varias lecturas: la novela puede ser interpretada como el análisis irónico de un género literario (la novela); puede leerse como una investigación metarreferencial sobre los estudios culturales pasados por el filtro de la literatura; o, sobre todo, como una forma consciente de ampliar el espacio literario (y el espacio teórico). Con todo, es una alegoría alternativa al mundo de la ficción, una forma textualmente discontinua creada para exponer, en la revisión crítica de las ideas de simplicidad y claridad, un pensamiento metafórico y experimental en torno a la educación y el estudio de la literatura desde la contemporaneidad.

Aferrándose a la institución, el compromiso de Wallace con una concepción individual parte de su concepción existencialista de la misma. «Yo estoy aquí dentro», leemos en el segundo párrafo de *La broma infinita* (Foster Wallace, 2012a[1996]: 9). Hal Incandenza ocupa lacónicamente este espacio y encierra su conciencia en el lugar en que había referido al lector años atrás:

> Supongo que buena parte del propósito de la narrativa seria es proporcionar al lector, quien como todos nosotros es una especie de náufrago en su propio cráneo, proporcionarle acceso imaginativo a otros yos. Dado que sufrir forma parte ineludible de tener un yo humano, los humanos se acercan al arte en alguna medida para experimentar el sufrimiento, necesariamente como experiencia vicaria, más bien como una especie de *generalización* del sufrimiento. (En McCaffery, 2016: 54)

[33] «La defunción del estructuralismo ha cambiado la perspectiva del mundo sobre el lenguaje, el arte y el discurso literario; y el artista contemporáneo simplemente ya no puede permitirse percibir la obra de críticos, teóricos y filósofos —por estratosférica que sea— como algo divorciado de sus intereses» (2012a: 73).

No se trata —parece decirnos Wallace— de descubrir «subtextos» ocultos bajo la forma literaria, sino de desenterrar lo que ya está en la superficie del texto, o en su capa más inmediata, como parte de un proceso inevitable: de la teoría al horror de las distorsiones sociales (Ryan, 2012: 192-197). Por esta razón, *La broma infinita* de Incandenza no cuenta una historia, sino que más bien la destruye.

Entre todas las referencias al trauma provocado por el entretenimiento, sobresale en *La broma infinita* una alusión recóndita al drama hamletiano, que conecta, además, con el título de la novela: la exhumación fallida de la copia original del filme *La broma infinita (V)*, supuestamente enterrada en el cráneo reventado de su autor, James O. Incandenza, cuyo cuerpo inerte yace a su vez en los aledaños de la Gran Concavidad. El relato de la muerte viene dado, creado, y actúa como un histérico y evidente modo de representación de la realidad que atraviesa las prácticas de creación contemporáneas, una máquina simbólica, una ruina: no se vela únicamente al otro muerto, sino también al otro vivo; y no termina, hay siempre restos; el trabajo de incorporación pasa por lo no incorporable, por lo inasimilable. Ese resto es la posibilidad teórica de que algo se constituya como *yo*, inicio de cualquier operación reflexiva, trabajo de producción del *yo* y del *otro*, (re)producción de la interioridad, institución de las fronteras. Nada es seguro, ni siquiera que en el cráneo reventado de Incandenza resida su original de *La broma infinita (V)*; pero aun así nos preguntaremos qué hacía allí, quién la puso allí. Ese gesto, creado por Wallace, no es otra cosa más que un gesto teórico.

En su intento por descubrir las fallas en las interacciones entre el *yo*, la representación y el lenguaje, la escritura de Wallace parece implicar que no podemos escapar tanto a las condiciones asfixiantes y distorsionadoras del lenguaje y la representación en las que se inserta como del entorno cultural e intelectual del que forma parte y del que nace. Pero al mismo tiempo, supone una oportunidad para el lector, que puede comprender actos de empatía construida a través de actos autoconscientes de escritura y representación, incluso participar en ellos. Siempre calificados por su alcance en el lenguaje, y en cualquier número de otros interminables dispositivos de enmarcado que conforman nuestra composición del mundo, las historias no solo

definen la brecha en el yo y entre sí, sino que también construyen puentes entre ellos con repetidas invitaciones para convertirse en el escritor que es «más como un lector».

Por eso, según Jon Baskin (2009), más que reaccionar contra el proyecto posmoderno, lo hace contra la Teoría, con mayúscula, (el relato, como sostiene Javier García Rodríguez [2020a: 24-25]), bajo el que se agrupan diversas y heterogéneas prácticas, discursos, epistemologías y estructuras ideológicas de análisis crítico (la «Tienda de Críticas», según Wallace [2015: 367]), cuya intervención difícilmente puede soportar el peso de su función. Baskin sugiere que para Wallace el problema con los teóricos y maestros postestructuralistas era su respaldo a un patrón de pensamiento que tendía a inclinarse sobre sí mismo, la construcción de teorías basadas en la búsqueda de causas y la exposición de los síntomas que no proporcionan medicina para el dolor. Lo que Baskin llama «la plaga del intelecto irresponsable» enseña a los lectores la lección de que el sujeto contemporáneo auténtico, como el verdadero artista, sacrifica la sinceridad y el sentimiento de los demás por las verdades más profundas de abstracción, alienación y cinismo.

1.1.2 La reconstrucción del espacio metaficitivo: manifiesto para una con*fabulación* a modo de acertijo

> Es evidente que no estoy escribiendo una novela, puesto que desdeño aquello que un novelista no dejaría de emplear. Quien tomara lo que escribo como la pura verdad, andaría tal vez menos equivocado que quien lo tomara por una fábula.
>
> Denis Diderot, *Jacques el Fatalista*

Como hemos visto hasta ahora, una de las características más interesantes de la escritura narrativa de David Foster Wallace es que toma una forma de rebeldía —y revelación— contra el modo *meta*, una forma de confabulación con la ficción para llevar a cabo la acción de la teoría, tomando como objeto de reflexión teórica las

convenciones que sostienen y definen ese mismo modo. En la medida en que dicha reflexión toma una forma paródica o satírica, se reciben ciertos mecanismos contaminantes para construir un mundo simbólico frágil a partir de las estructuras semióticas fuertes de la obra, el género o la crítica llevadas a la ficción.

Mientras Wittgenstein le permitía comprender el lenguaje como una «mecanismo de relación entre personas» (en McCaffery, 2016: 85), la comprensión de Bajtín del funcionamiento del lenguaje le permitió a Wallace distinguir entre una comprensión «monológica», según la cual el contexto de un intercambio de palabras no era importante, y lo que el ruso llamó «dialogismo». Pensar en el lenguaje como «dialógico» es reconocer dos factores: primero, que no hay un punto de vista neutral, todas las palabras, nos dice Bajtín, tienen el «aroma el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social» (Bajtin, 1989: 110); y, en segundo lugar, que la expresión de un enunciado es siempre una respuesta que muestra la actitud del hablante hacia las declaraciones de los demás, hacia discurso del *otro* (1982: 284-288).

Tanto el contenido de la ficción de Wallace como su propia lucha estilística con la autoconciencia metaficcional resuenan fuertemente con esta idea paradójica de creer en una ficción teórica que reconecte, en un sentido similar al de Rorty (1991: 100-101), la brecha entre lo público y lo privado a través de ese *ethos* de la creencia posirónica. Esto viene a confirmar, que «Wallace's revenant author accepts "the birth of the reader" but refuses to submit to its own effacement, instead proposing an author-reader relationship that is explicitly dialogic» (Hering, 2016: 38).[34] En su obra magna, *La broma infinita*, gran parte de la cual transcurre en un centro de rehabilitación para drogadictos, uno de los personajes principales, Don Gately, se une a Alcohólicos Anónimos para combatir su adicción a la heroína y recibe instrucciones de seguir su

[34] David Hering realiza un estudio interesante sobre la preocupación de Wallace por la autorreflexividad y la metatextualidad. Basándose en los archivos del Harry Ransom Center (Austin, Texas), y en la teoría de la *mise-en-abyme* desarrollada por Lucien Dällenbach, extiende teóricamente el modelo hacia una cuarta dimensión recursiva: «a motif of refraction that is often in deliberate conflict with the preceding three. […] If the previous three motifs reflect text, author, and character, the fourth attempts to refractively pass through the "reflective" surface and dialogically communicate with whoever pass through or outside that surface» (2016: 87).

programa de 12 pasos, muchos de los cuales implican la creencia en un poder superior para lograr un «despertar espiritual» (Foster Wallace, 2012a[1996]: 159). Gately es muy escéptico al principio:

> Le irritó la idea de que AA funcionara, de un modo u otro. Sospechó que podía haber trampa. Que se trataba de algún nuevo invento tramposo. En esa etapa, él y algunos otros residentes de la Ennet House que aún estaban allí y empezando a percatarse del hecho de que AA podría funcionar empezaron a sentarse juntos a última hora de la noche y a cagarse en todo, porque parecía imposible adivinar cómo AA lograba estos resultados. Y sí, al menos por el momento parecía funcionar de verdad, pero Gately no podía ni imaginar cómo demonios podía funcionar bien algo que solo consistía en sentarse todas las noches en sillas plegables hostiles a las hemorroides, mirar los poros de la nariz de los conferenciantes y escuchar una retahíla de lugares comunes. El hecho de que nadie haya podido explicar los logros de AA constituye otro elemento unificador común a todos ellos. Y los veteranos de AA se enfurecen cuando se les hacen preguntas que empiezan con «Cómo». Les preguntas Cómo funciona AA y ellos exhiben su fría sonrisa y dicen Bien. Funciona, eso es todo. Funciona. (2012a[1996]: 399)

Sin embargo, al final de la novela, Gately se da cuenta de que, ya sea que sepa o no que se trata de una ficción, la realización del ritual de la creencia realmente funciona para que él supere su adicción. Lo mismo podría decirse de la ficción teórica de Wallace en su conjunto y de su batalla con el posmodernismo: aunque el cinismo de la conciencia metaficcional impregna su obra, está constantemente buscando una manera de escribir ficción que tenga una resonancia emocional y teórica al mismo tiempo; aunque todo es solo ficción, *funciona*, y esta verdad pragmática podría ser toda la verdad obtengamos de ella.

Gately traza el deseo de Wallace de estar siempre dentro y fuera, entre los genios y entre la civilización. Se aborda así la espacialidad con respecto a la naturaleza de los espacios institucionales y no institucionales dentro de la ficción de Wallace. Esta preocupación impulsa las secciones Alcohólicos Anónimos de *La broma infinita* y, para Hering, se amplía cada vez más a lo largo de la carrera de Wallace, ya que «the sense of institutional encroachment and the toxic nature of the outside world permeates the narratives of *Brief Interviews* and has progressed exponentially by the

publication of *Oblivion*» (2016: 70). La ficción de Wallace, entonces, representa un borramiento progresivo del espacio no institucional, a lo Percival Everett,[35] mientras muestra una creciente ambivalencia sobre las estructuras institucionales (Hering, 2016: 70). Así, mientras Kelly (2010a) y McGurl (2014) leen los espacios institucionales de Wallace como refugios, lugares seguros, Hering cree que la institución es un espacio muy ambiguo que su naturaleza depredadora conduce no solo a una colonización geográfica figurativa y cultural, sino también a una generación del espacio otro, el de su ficción, también tóxico (2016: 78).

Su segunda colección de relatos, *Entrevistas breves con hombres repulsivos* explora de manera agresiva el funcionamiento retorcido de estas relaciones —particularmente en lo que atañe a lo lingüístico—, a través de personajes que nos impactan y nos disgustan, pero que exijan nuestra identificación y comprensión. Esta descarada solicitud de empatía por todo tipo de desfiguraciones mentales, físicas y emocionales, a través de las igualmente desfigurantes desfiguraciones genéricas, representa un poderoso desarrollo de temas y objetivos para la ficción que David Foster Wallace había articulado en otras obras. Los relatos continúan así su rechazo a la ironía productiva del posmodernismo a favor de un retorno a la sinceridad a través de una renovada metaficción. Pero a esta preocupación por la ironía, agrega Wallace una crítica inquebrantable al narcisismo como un impedimento para la empatía y la sinceridad.

La dificultad de situarse dentro y/o fuera, la aparente dificultad que tiene el escritor para apropiarse de lo académico mientras no puede expulsarlo cómodamente como una especie de fuerza externa intrusa imprimiéndolo, es exactamente lo que desencadena la búsqueda de una forma alternativa de estructurar las autonarrativas. Es notable el profundo interés de Wallace por lo que él consideraba como la dificultad fundamental de la interacción humana y las formas en que se presentaba esa dificultad:

[35] «Aunque las concesiones gramaticales sean pedestres, seguirá habiendo significado. Aunque las palabras resulten absolutamente confusas, seguirá habiendo significado. Aun con relaciones semánticas únicamente generales o categóricas; aunque el lenguaje humano sea algo desconocido. El significado es interno, externo y orbital, pero lo que no puede existir es un contenido proposicional. El lenguaje nunca termina de borrar su presencia del todo; en los casos en los que el significado supone una prioridad, la desaparición del lenguaje no es más que una ilusión» (Everett, 2020[2001]: 73-74).

metafísica, *moral* y *lingüística*. Esa dificultad, traslada a la ficción, se convertía en muchas ocasiones en una reflexión acerca de la relación entre escritor y lector, muy extraña y complicada, pero que, en última instancia, se vería reconciliada gracias a una voz narrativa que crea un sentimiento de intimidad entre los dos (Lipsky, 2017: 72).

Estas indagaciones acerca de la configuración del hecho literario son constantes en la producción wallaceana, en la que parecen replantearse y/o actualizarse las herramientas de producción e interpretación de los textos. David Foster Wallace es uno de los representantes —o más bien uno de los precursores— más inmediatos de lo que podría constituirse como un nuevo paradigma teórico-narrativo. El escritor estadounidense nos ofrece, en numerosas ocasiones, algunas pautas de su quehacer literario a través de sus propias ficciones; pero de especial referencia es su «Acertijo Pop 9», incluido en la serie «Octeto» [«Octet», 1999], una pieza, identificada obstinadamente a sí misma como de ocho piezas y que nos ofrece tan solo cuatro o cinco, como resultado de las dificultades para escribir.[36] Las estrategias narrativas metaficticias del relato intensifican su ficción, poniendo de relieve una voz autoral que se siente intensamente real en comparación con las teorías de esta. De esta manera, Wallace, creando la sensación de realidad, no permite que el lector se absorba en otro mundo a través de la ilusión de la verosimilitud, sino creando un mundo tan obviamente falso, construido, escrito, que la voz responsable de escribir ese mundo, el hombre detrás de la cortina, parece estar sentado junto a nosotros aquí, en nuestro mundo.

Kelly señala del relato de Wallace que es extremadamente difícil, o incluso imposible, que una obra de ficción cuestione la verdad de su propia interpretación. Esto se debe a que, para que un autor de ficción sea sincero, debe comunicar de alguna manera dentro de un texto que es consciente de la falsedad inherente a la representación literaria; la ficción debería ser, al menos hasta cierto punto, una metaficción consciente de sí misma. Sin embargo, como se señaló en la introducción de este volumen,

[36] Es inevitable trazar una relación entre este relato de Wallace y los de Rodrigo Fresán en *La velocidad de las cosas* (1998), donde «Apuntes para una teoría del lector», «Sin título: nuevas disquisiciones sobre la vocación literaria», «Apuntes para una teoría del cuento» y «Apuntes para una teoría del escritor» sirven de ilustración a la teoría de la creación literaria y, al mismo tiempo, engarzan miméticamente las piezas del libro.

el autoconocimiento de la metaficción provoca una regresión infinita. Esto lleva a Kelly a concluir que «in Wallace's fiction the guarantee of the writer's sincere intentions cannot finally lie in representation — sincerity is rather the kind of secret that must always break with representation» (2010b: 143). Estamos de acuerdo con Paul Eve (2016) en que la primera parte de esta afirmación —que la ficción no puede representar las intenciones sinceras del escritor— parece indiscutible y forma la base de muchos métodos de lectura que ignoran la intención del autor, como los de Roland Barthes. La segunda, sin embargo, es más difícil. La sinceridad siempre se trata solo de un intercambio entre creencia y representación y su futura autoconsistencia; si el estado interno oculto de un yo «auténtico» está realmente representado o no en esa coherencia.

El modo en que el narrador establece los principios teóricos y las premisas narrativas que configurarán su relato, en un intento de equiparación o desarrollo ficcional de creación e interpretación, plantea, por tanto, la idea reflexiva misma sobre la literatura de Wallace: el relato versa sobre su idea acerca de la «honestidad narrativa», la autorreferencialidad, la anodina relación del creador con su obra, la relación de esta con los lectores, la relación de estos con ellos mismos, etc. Pero más allá de eso, se trata de un texto que entiende la interpretación como un refugio, «an effort to reclaim the ground which has been cut under their feet» (Iser, 1978: 233). Su característica principal, por tanto, es la de abarcar el texto literario como un laboratorio para intentar explicar otros textos anteriores que el escritor-narrador considera imprescindible ir descomponiendo ante el lector, así como desvelar el concepto mismo de metaficción tal y como se ha venido utilizando, problematizando, precisamente, esa doble dimensión texto literario-texto teórico, cuestión que se complica aún más con la introducción de notas a pie de página, incidiendo en algunos aspectos tratados en la reflexión, creando así un texto con multiplicidad de niveles de lectura.

Este breve escrito metaficcional sobre narrativa posmoderna contiene con derivaciones teórico-prácticas de gran profundidad. Foster Wallace se sitúa, así, en el núcleo de los principios narrativos que modulan su escritura, que acostumbra a tomar la forma de un estilo metaficcional e hiperrealista del narrador paranoico presente en

la narración, a manifestar la obsesión por la precisión, que se persigue a sí misma en esa proliferación de notas al pie de página que destacábamos y que no acaban de corregir las imprecisiones que ellas mimas generan, en su necesidad de precisión y de tejido moralizante que acaba tomando la forma de una ironía meta-metanarrativa, en la interferencia entre crítica y ficción. La nota al pie revisa la teoría del uso del metadiscurso, reemplazando su funcionalidad reflexiva, representada a través de la estandarización de la nota al pie, con un diseño emocional que crea una lectura afectiva derivada de una navegación intencionada, aunque a veces confusa. A menudo se produce un intercambio interactivo entre la nota y el texto, que incorpora al lector y su función en el texto al tiempo que crea una doble conciencia.

El exceso domina el relato, ya no solo en el inmenso caudal de niveles narrativos, sino en el modo en el que dichos niveles desestiman sus fronteras y rechazan cualquier tipo de jerarquía semiótica, explora una suerte de hermenéutica del constructo ficcional «Octeto», como ejemplo de un tipo de literatura ligada a la teoría de a pie, a lo pop y a la comunicación *mass*-mediática, ampliando las posibilidades dialógicas del escritor, como señalábamos al comienzo de este apartado. La afirmación simultánea de ausencia y presencia, silencio y eco, fractura y conexión sugiere una experiencia humana compartida cuya documentación en este relato es necesariamente incompleta, como si los textos funcionaran como los resultados de una encuesta: las piezas —incluidas las fallidas— representan más que la suma de sus partes, por mucho que permanezcan discretas, cada una de ellas es capaz de hablar verdaderamente solo por su voz particular. De esta manera, el «Acertijo Pop 9» implica puntos en común de experiencia y lucha, al tiempo que se mantiene al reconocimiento postestructural fundamental de la singularidad, la particularidad y la multiplicidad irreductibles de la experiencia humana. Por lo tanto, las piezas representan el alejamiento del yo y sugieren que solo al colocar el yo discreto en conjunción, conexión y proximidad entre sí puede surgir algo significativo y más allá de él.

La función de la forma de escribir que propone Foster Wallace es la de abrir el texto al diálogo; podremos decir que, a menor forma, menos diálogo: pues la forma es una manera de estructurar el mundo simbólico para que este pueda ser compartido:

> Lo que sabes con certeza, en cambio, es que esos textos narrativos en realidad no son más que piezas, es decir, que es la forma en que encajan en el ciclo más amplio que las comprende lo que resulta crucial para cualquier «algo» sobre lo cual quieras «interrogar» a alguien para conocer sus «ideas». (Foster Wallace, 2011[1999]: 184)

Wallace realiza, por tanto, un trabajo crítico sobre la forma y el significado del arte literario, una interpretación posibilitada a través de la cultura hermenéutica o interpretativa, acompañada por una recreación literaria definida por su carácter temático y basada en la relación con el proceso creativo y otros discursos.

El otro elemento metaficticvo que define la historia, las notas a pie de página (que brotan de sus propias notas a pie de página), también requiere del compromiso concertado del lector: ambas notas dificultan y desafían el proceso de lectura, recordando al lector la estructura del texto y, literalmente, la mueven. Estas notas al pie provocan una ruptura con la linealidad del relato añadiendo informaciones necesarias para el conocimiento de los acontecimientos narrados y su oportuna interpretación, una demora en el desarrollo de la supuesta trama, una demanda añadida a la atención habitual exigida en el proceso de comprensión textual, la ocupación de un espacio considerado como intocable en el relato tradicional, una apelación del narrador a la reconsideración del relato desde una nueva perspectiva genérica, la utilización de recursos propios de otro discurso (el teórico o el académico), etc. Nos advierte el propio narrador-escritor en «Acertijo Pop 9» (precisamente a pie de página):

> parte de lo que quieres de estos Acertijos Pop es que rompan con la cuarta pared del texto y que permitan algo así como dirigirte («interrogar») directamente a la lectora, un deseo que en cierta forma está relacionado con el viejo deseo de los artificios «meta-» de perforar esa especie de cuarta pared que es la pretensión de realismo, aunque parece que no se trata tanto de la perforación de una pared real como la perforación del velo de la impersonalidad o de invisibilidad del propio escritor, es decir, con el ya gastado rollo «meta-» estándar lo más importante es que el escenógrafo en persona salga al escenario desde los batidores y te recuerde que lo que estás viendo es un artificio y que el artífice es él (el escenógrafo) y que tiene bastante respeto como lector/público como para ser honesto acerca del hecho de que está escondido allí detrás moviendo los hilos, una «honestidad» que personalmente siempre te ha dado la sensación de que es una farsa de honestidad enormemente retórica

> diseñada para hacer que él (es decir, el escritor de tipo «meta-») te caiga bien y apruebes lo que hace y te sientas halagado porque en apariencia él piensa que eres lo bastante maduro como para aguantar que te estén recordando todo el tiempo que estás en medio de algo artificial. (2011[1999]: 186)

Es claro, después de todo, que la reflexividad no es suficiente: la academia cree que puede estudiarse a sí misma sin mirarse el ombligo. Sea, entonces, en las técnicas de notas al pie de David Foster Wallace o en la constante regresión desambiguadora de *Tristram Shandy*, criticar las prácticas metaficcionales como trivializadoras requiere una teoría estética que posicione el discurso crítico dentro de un marco comunicativo de racionalidad frente a la literatura. Dicho de otro modo: criticar la metaficción requiere que el discurso académico/crítico reivindique de forma única una función esclarecedora de la comunicación sin renunciar completamente a separarse de la obra de arte que critica. Paul de Man (1990a) lo expresó bien cuando planteó que el tipo de verdad al que aspira la filosofía es una verdad literaria y que la filosofía resulta ser una reflexión interminable sobre su propia destrucción a manos de la literatura, demostrando el colapso de esta distinción durante la fase deconstructivista de la Teoría en la década de los setenta. Pero esto también funciona a la inversa: la crítica aspira continuamente a inscribir una verdad filosófica dentro de la literatura.

El escritor norteamericano nos sitúa lejos de la tradición «meta-», y nos propone otro molde narrativo que inserta una serie de prácticas que, como recurso, cumplen en la ficción un papel idéntico al desarrollado por muchas de las reflexiones hermenéuticas, así como una muestra del resquebrajamiento de la verdad, la identidad, la autoridad, la responsabilidad o la viabilidad del sentido único en la ficción contemporánea, puestos en tela de juicio por la teoría literaria desde el estructuralismo, la innecesaridad de la interpretación como práctica encaminada a encontrar una verdad absoluta y universal:

> de pronto te das cuenta de que es posible que la misma estructura «interrogativa/dialógica» […], de que esa misma forma heurística vanguardista y potencialmente provista de una apariencia desastrosa puede proporcionarte escapatoria del aprieto asfixiante, una oportunidad de resolver el fiasco potencial de notar que los 2+(2(1))

> textos componen algo perentorio y humano, pero que a los lectores no le da esa impresión en absoluto (Foster Wallace, 2011[1999]: 194).

Como si estos métodos formales que relacionan al lector con el escritor no fueran suficientes, Wallace implementa el punto de vista de la segunda persona para imponer un intercambio directo de lector y escritor y borra la cuarta pared. Al final de la pieza, Wallace ha colapsado incluso estas distinciones, haciendo que el «usted» pase al otro bando, «más como una lectora, en otras palabras, aquí abajo, en el barro de las trincheras con el resto de nosotros, que como *Escritor*, de quien imaginamos que está limpio, seco e irradia una presencia llena de autoridad y una convicción inquebrantable mientras coordina toda la campaña desde un cuartel olímpico resplandeciente y abstracto situado en la retaguardia» (2011[1999]: 202), desarrollando una ética literaria que intenta rechazar la noción de dominio de los escritores. Aquí articula la dicotomía lector-escritor definido por el poder solo para colapsarlo a medida que el lector se convierte en un escritor a quien se le pide que realice una identificación empática con el lector en cuya posición comenzó. Solo que él nunca le pregunta directamente. En su lugar, media la pregunta colocándola en la boca de un escritor de personajes que se dirige al lector de manera sumamente indirecta, ya que ya le ha pedido al lector que se imagine a sí misma como escritor: «Así pues, decide» (2011[1999]: 202).

Es importante notar que ese dirigirse al lector, Wallace utiliza el término «escritor» y no el término «autor». El texto y su comentario sobre su creación no se preocupan por «la viabilidad metafísica del autor», «la entidad cuyas intenciones se supone que son responsables del significado [del] texto» (Foster Wallace, 2008c: 170), y sobre la cual Roland Barthes escribió su obra seminal «La muerte del autor», sino «la persona cuyas elecciones y acciones resultan en los elementos de un texto» (2008c: 170). Wallace escribe dentro del paradigma posbarthesiano, evita la palabra autor, y en su propia teoría crítica, esbozada en «Noticias bastante exageradas» (2008c: 169-176), atiza al postestructuralismo, «la teoría dura», y reivindica el papel de otra teoría, la de aquellos «que sabemos de forma intuitiva que la escritura es un acto de comunicación entre un ser humano y otro» (2008c: 176).

No se trata, sin embargo, de un resurgimiento del autor anterior a la muerte barthesiana, sino más bien, como señala Hering (2016: 18), de un regreso «fantasmal», consciente de su contingencia existencial en la presencia e interpretación del lector y comprometido con un compromiso dialógico. Cuando Larry McCaffery le preguntó acerca de la confusión de límites entre lo interno y lo externo en su trabajo inicial, Wallace dirigió su respuesta en la dirección del tipo de interacción lector-escritor que imaginó, influenciado por los desarrollos en la comprensión científica que sintió que la literatura había ignorado en su detrimento:

> Está probado que la observación de un fenómeno cuántico altera el fenómeno. A la ficción le gusta ignorar las implicaciones de este hecho. Todavía pensamos en términos de una historia que «cambie» las emociones del lector, su modo de pensar, tal vez incluso su vida. (En McCaffery, 2016: 82).

Foster Wallace manifiesta, en última instancia, su preocupación por el papel del autor en la búsqueda y la determinación del significado de la obra, pero también especula acerca de los posibles rasgos del lectores con la suficiente experiencia y formación como para darse cuenta de la dureza que supone el trabajo de la ficción *seria*,[37] como una exigencia de la que se ha de obtener una recompensa; lectores que sean capaces de aceptar como parte del pacto ficcional cierta hostilidad narradora; lectores dispuestos a invertir mucha energía para enfrentarse a las expectativas creadas por el autor; lectores que no sientan que la ficción ofrece soluciones que exijan acciones sociales o políticas, sino que admitan que se trata de una cuestión inherente al ser humano; lectores que, más allá de teorías, compartan la certeza de que aquello que no explore el significado del ser humano no es ni siquiera arte: «si algo no ha cambiado es la razón por la que escriben los escritores: lo hacen porque es arte, y el arte es sentido, y el sentido es poder: poder para darles color a los gatos, para poner orden en el caos, para transformar el vacío en un suelo y la deuda en un tesoro» (2012a: 78).

[37] Utilizamos aquí el término «seria» de manera diferente al que se hacía alusión en la nota número 17. En este caso, no se trata de una traducción, sino del uso que le proporciona Searle (1996: 161-162) a la expresión para referirse al hecho verificable de que el texto es una construcción artificial.

El primer sentimiento de intimidad que esperaba cultivar fue con los escritores y críticos cuyo trabajo admiraba. Se olvida por un momento del modo de actuación de la teoría o de la crítica para incorporar al discurso elementos ficcionales que tendrán que ver con la recepción y la interpretación de múltiples y arbitrarios sentidos, haciendo explícita, paródicamente, la distancia entre teoría y práctica, siendo esta última la que llevará a cabo una tarea de reflexión intelectual sin ningún tipo de corsé institucional. Así lo expresa en «La autoridad y el uso del inglés americano»:

> Vivimos en una época lingüísticamente tensa. Échenle la culpa a la incertidumbre heisenbergiana o al relativisimo posmoderno, o al auge de la imagen sobre la sustancia, o a la omnipresencia de la publicidad, o a lo que quieran: vivimos en una época de preocupación terrible por la presentación y la interpretación, una época en que las relaciones entre quien uno es y lo que cree y cómo se "expresa a si mismo" se han convertido en un flujo importantísimo. En términos retóricos, ciertas distinciones que venían de lejos entre la Apelación Ética, la Apelación Lógica (= la verosimilitud o solidez de un argumento, de *logos*) y la Apelación Patética (= el impacto emocional de un argumento, de *pathos*) se han desmoronado en gran medida: o mejor dicho, los distintos tipos de Apelaciones ahora se afectan y se dejan afectar los unos por los otros de formas que hacen que sea casi imposible desarrollar un argumento únicamente con la "razón". (Foster Wallace, 2014b: 147)

Cada historia individual se involucra en lo que Harold Bloom (1991) llama una *misreading* de *autor fuerte*,[38] mientras que en su obra literaria, en todo su conjunto, se organiza un debate sobre futuros ficticios; al igual que, en su obra crítica, nos encontramos con ejercicios como el de «Lo mejor del poema en prosa» [«The Best of The Prose Poem: An International Journal, ed. Peter Johnson», 2001], que demuestra las divergentes porosidades de un discurso útil, el de la escritura.[39] Con Wallace, estaremos de

[38] Esto decía precisamente Bloom de Wallace: «Stephen King is Cervantes compared with David Foster Wallace. We have no standards left. [Wallace] seems to have been a very sincere and troubled person, but that doesn't mean I have to endure reading him. I even resented the use of the term from Shakespeare, when Hamlet calls the king's jester Yorick, "a fellow of infinite jest"» (en Koski, 2011).

[39] En esta reseña, o breve tratado sobre el género poético, Wallace aprovecha unas notas críticas para elaborar su propio poema en prosa, a modo de lista, en el que va dejando algunas pinceladas de lo que para el autor son los géneros. Señalamos a continuación algunos ejemplos: «Razón táctica para esta forma de reseña: las palabras que preceden a los dos puntos de cada entrada del índice no constituyen, técnicamente, ni un complemento subjetivo ni apositivo, ni tampoco ninguna unidad gramatical reconocida; así, pues, todas las palabras que antecedan a los dos puntos no deberían influir negativamente en el rígido límite de mil palabras de RT» (2012b[2001]: 229); «Señales de que cierta(s)

acuerdo en que toda reflexión sobre la interpretación misma debe hundirse en la extrañeza, la falta de estructura de la situación hermenéutica, pues, como señala Jameson, «every individual interpretation must include an interpretation of its own existence, must show its own credentials and justify itself» (1971: 10).

1.1.3 La expectativa teórica: el papel del lector (de teoría literaria)

> *Hablamos* de teoría. De eso es *exactamente* de lo que hablamos. Dos amigos que pasean por una calle ensombrecida por los árboles. ¿Qué hay aquí sino teoría? ¿Acaso no contamos con un profundo campo, con una especie de depósito de petróleo que podemos abrir si llega la ocasión y resulta necesario? Una gran laguna tenebrosa de ira masculina.
>
> Don DeLillo, *Ruido de fondo*

Afirma Linda Hutcheon (1984: 5-7), en su «paradoja de la metaficción», que es en la lectura, en la realización, donde reside la exigencia participativa, intelectual,

---

persona(s) está(n) intentando elevar cierta forma o híbrido literario transgresor para convertirlo en un género propio: que las revistas literarias empiezan a dedicarles números especiales a esa forma, a continuación empiezan a brotar revistas nuevas dedicadas a la forma en cuestión (a menudo con el nombre de la forma en el título), y por fin empiezan a llegar al mercado diversas antologías del tipo "Lo mejor de…" sacadas de esas nuevas revistas. Alrededor de la forma se empieza a aglutinar una literatura crítica, que en gran medida consiste en apologías, encomios y (paradójicamente) definiciones, codificaciones y listas de características formales (→ convenciones). Surgen escritores que se empiezan a identificar profesionalmente como practicantes de la forma. Y por fin, la forma empieza a ser tratada como categoría distinta/especial a efectos de publicaciones, premios y galardones, nombramientos académicos, etcétera» (2012b[2001]: 230-231); «Al mismo tiempo, los poemas en prosa se llaman a sí mismos de forma muy deliberada "poemas", lo cual, por supuesto, transmite al lector un mensaje, a saber, que está ante una modalidad concreta de arte literario que le exige un tipo concreto de lectura: lenta, cuidadosa y especialmente atenta a ciertas características especiales. Y algunas de estas características, y no precisamente las menos importantes, son la compresión y la polivalencia de la sintaxis del poema y los ritmos y las tensiones particulares de la música del poema. Son estas cosas las que le confieren al poema esa extraña urgencia especial que al mismo tiempo justifica y recompensa el trabajo extra que tiene que hacer el lector para leerlo. Y fíjense en que casi siempre son rasgos formales los que crean y transmiten esta urgencia poética: por ejemplo, la tensión entre los saltos de línea y la métrica y puntuación de cada línea, el uso de saltos y encabalgamientos y esquemas métricos para controlar la velocidad, el énfasis, la polivalencia de la expresión, etcétera» (2012b[2001]: 238-239).

imaginativa y afectiva. Es un lugar común de los teóricos de la metaficción afirmar la función co-creadora y productiva del lector en este tipo de literatura. Entendida como una exploración no solo ontológica, sino también epistemológica, la metaficción incluye una reformulación de las *experiencias de lectura*, como hemos comprobado en el apartado anterior. En la medida en que descansa sobre una noción hermenéutica de la escritura, que es a la vez relectura y crítica, incorpora un componente teórico que explicita una constante en su propio devenir: la convicción de que todo texto lleva implícito una revisión crítica de sí mismo asentado en un discurso ya institucionalizado, ya convencionalizado, como sostiene Sánchez Torre (1993: 25). Así, la literatura metaficcional se caracteriza por jugar explícitamente con los protocolos de lectura académicos, desde los cuales se organiza esa revisión crítica de las convenciones que determinan y sostienen aquellos protocolos. «En aquest sentit, el desdoblament abismat de la figura del lector implícit busca el reconeixement autoconscient de la convencionalitat de certes experiències de lectura (i de les obres que treballen per a produir-les)» (Bagunyà, 2015: 552).

La fusión de teoría, crítica y creación literarias que se produce tiene por tanto unas consecuencias notables para un lector también autoconsciente, necesitado de nuevos códigos para comprender e interpretar (Hutcheon, 1984: 14). Esto es precisamente lo que hace inseparables escritura y crítica, lo que Federman (1993) ha denominado *critifiction*, o lo que décadas más tarde Javier García Rodríguez (2017) ha llamado «crítica de la razón ficcional» y Mario Aznar (2019) «ficción crítica». En *Crítica y ficción* Piglia, habría cifrado la literatura, atravesada por la crítica, en estos términos:

> para mí la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que no son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto. ¿Qué es lo que hace literario a un texto? Cuestión compleja, a la que paradójicamente el escritor es quien menos puede responder. En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura. (1993: 17)

Estas relaciones, por un lado, facilitan una concepción de la obra de ficción como pensamiento, o como resultado de un pensamiento, es decir, que desliga la obra de

un paradigma narrativista y la emplaza al procedimiento. Las obras más explícitamente experimentales se plantearían como el resultado de una serie de códigos determinados, o como el efecto de los protocolos académicos, su definición deviene en el motivo de la actividad artística, más que como traslaciones de un material anterior a la obra y que la obra presuntamente expresa. Asimismo, permite una aproximación a la escritura en términos de producción que hace de un objeto performativo que «elabora el pensamiento» (Bal, 2016: 165) y, más allá de completar los significados del texto, los manipula como le manipulan, se traduce también a estéticas, formas de relato, modos de composición y retóricas.

En esta intencionalidad de la obra como reformulación de las condiciones textuales y las experiencias de lectura reside la insuficiencia de la obra de metaficción como una crítica que se agarra a su propio discurso y que, por tanto, sigue sosteniendo una ilusión emancipatoria en tanto que sostiene aquello de lo que quiere emanciparse. Es en la incorporación de la forma particular de conciencia donde se representa la conciencia de ser consciente de las propias prácticas críticas, de sus límites y de las confianzas en las que se sostienen.

Es, en este sentido, en que la se automatiza, en términos formalistas, y se convierte en un código altamente naturalizado, como hemos comprobado con «Hacia el oeste, el avance del imperio continúa» u «Octeto». Además, su propia estrategia crítica con el realismo que la hace surgir resulta inoperativa respecto de sí misma, pues corre el riesgo de hacer en un abismo inabarcable por el cual se hará consciente de su autoconsciencia, y consciente de esta consciencia hasta el infinito.

Tras la llegada del *New Journalism*, el minimalismo y el *New Historicism*, y el consecuente retorno de la *historia*, al mismo tiempo que la literatura «tallerista» afianzaba figuras como la de Barth, la literatura metaficcional reaparecería desfigurada, convertida en una *ópera flotante* en manos de David Markson, Don DeLillo, David Foster Wallace, Mark Leyner, Dona Tartt, Lorrie Moore, Mark Z. Danielewski, Ben Lerner, Richard Powers o David Eggers haciendo de su fracaso ejemplar la base de las pesquisas sobre la pregunta por la relación fundamental entre el sujeto y el objeto, entre quien lee y lo que lee, pero sobre todo en qué contexto intelectual lee. Esta nueva

dirección en la escritura de ficción es paralela a los recientes intentos de la teoría crítica de «rehumanizar(se)».

La cuestión de cómo leen los lectores y si pueden identificarse o se identifican con los personajes de ficción no es el centro de este estudio, pero lo que estas nuevas narrativas pueden ofrecer son nuevas herramientas para analizar una ficción propia de nuestro tiempo Con el ánimo de reelaborar lo que fueron enfoques claramente humanistas en la teoría cultural, subrayan una aparente necesidad de prestar atención a aspectos reprimidos en el apogeo de la crítica postestructural. Esta reorientación, por tanto, no es tan diferente como la dirección tomada por aquellos que han criticado la teoría postestructural y han intentado ir más allá de su propia teorización. Debemos distinguir entre la esencia original (y la función) de estas teorías y su vigencia, para construir, desde esa diferencia, una hermenéutica.

Abordaremos a continuación tres casos que nos ayuden a entender la transición hacia esa nueva manera de entender la ficción en clave de lectura teórica y que en este primer capítulo hemos centrado en David Foster Wallace. Las obras más significativas de David Markson y Mark Z. Danielewski nos servirán de apoyo para terminar de describir el fenómeno-Wallace y la superación, así, de la metaficción posmoderna y la «*jerga de la autenticidad novelesca*» (Fernández Porta, 2010: 14), con obras «que no solo piden a gritos eso que llamamos "interpretaciones críticas", sino que intentan activamente ayudar a dirigirlas» que «abren para sí mismas un intersticio entre la ficción a secas y una especie de extraña y cerebral *roman à clef*» (Foster Wallace, 2012b: 82). La utilización que hace Wallace del término «intersticio»,[40] que el diccionario traduce en su primera acepción como '[h]endidura o espacio, por lo común pequeño que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo', tiene un interés especial para nuestro propósito. Esa *hendidura* que ocuparía la ficción tiene su explicación, más allá del evidente valor metafórico, en los casos que comentaremos a continuación.

[40] En la versión original en inglés, la palabra *interstice* también avala esta idea, aunque su única acepción en el *Oxford Dictionary* es más simple: 'a small break or space in something'.

1.1.3.1 La amante de Wittgenstein: David Markson y el problema teórico del posmodernismo

Si bien el denominado *The Notecard Quartet* (Malone, 2015) de David Markson[41] destaca por su posmodernismo, en una combinación entre pastiche, indeterminación y metaficción, como ha señalado McAdams (2017), *La amante de Wittgenstein* [*Wittgenstein's Mistress*, 1988] es una versión desterritorializada (Deleuze y Guattari, 1978: 28) de la literatura que deja de ser representativa para tender hacia sus extremos y sus límites, cuyo impacto es abordado desde la incerteza del lenguaje, desde la duda ontológica sobre el sentir, pertenecer y ser en soledad. Basada en una estructura no lineal, la novela trata sobre los pensamientos de Kate,[42] una mujer, ex pintora, que parece ser la última persona viva en la tierra. La narración, que captura los pensamientos de la protagonista parodia el *stream of consciousness* en terreno posmoderno de la reflexión acerca del arte, el vacío o la imprecisión del lenguaje. Esta última preocupación, en clave wittgenstiniana, es la que llama especialmente la atención a David Foster Wallace:

> la relación que mantiene *La amante de Wittgenstein* con su maestro epónimo no se reduce a citar a Wittgenstein de formas extrañas, ni a aludir a su obra, ni tampoco a intentar llevar a cabo una especie de dramatización de los problemas intelectuales que ocupaban y oprimían al filósofo. […] La novela dinamiza la obra temprana de W y le da un rostro, para el lector, que la filosofía ni transmite ni puede transmitir principalmente porque la obra de Wittgenstein es tan difícil y requiere tanto tiempo solo para entenderla a un nivel literal que la migrañosa gimnasia mental que le exige a su lector prácticamente acaba sofocando las graves implicaciones emocionales de la primera metafísica de W. La amante, sin embargo, formula la pregunta que su maestro jamás plantea de forma impresa: ¿qué pasaría si alguien tuviera que vivir realmente en un mundo *Tractatus*izado? (2012c: 84-85)

[41] *La soledad del lector* [*Reader's Block*, 1996], *Esto no es una novela* [*This is Not a Novel*, 2001], *Punto de fuga* [*Vanishing Point*, 2004] y *The Last Novel* (2007).

[42] La novela tiene un precedente en el relato «Healthy Kate», publicado en 1986 en la revista *Confrontations*, posteriormente revisado para *Review of Contemporary Fiction* (1990) en un especial dedicado a Markson y a Barth. Las relaciones entre ambos textos son estudiadas con precisión por McAdams (2017).

Efectivamente, la repetición en *La amante de Wittgenstein* refleja la respuesta de Kate a un «mundo *tractatu*sizado», como sugiere Wallace en su extensa reseña; que se esfuerza por conectar las cosas para establecer un significado que está ausente. La persistencia obsesiva con la que Kate persigue este intento de conexión parece recorrer el mismo camino de asociación una y otra vez, esperando que se refuerce para que persista como algo «real». En un momento metaficticvo, además de autoproclamarse curadora del mundo vaciado, considera este libro como «una novela autobiográfica que no comenzara hasta que yo me quedé sola, evidentemente» (Markson, 2022[1988]: 248). Como en Wittgenstein, la noción misma de verdad requiere una sociedad de lenguaje compartido, y esta se encuentra ausente de la novela. Al estar sola en el universo de la novela, la maldición de Kate es no tener acceso a una comunidad de hablantes que pueda verificar sus reflexiones sobre lo que le ha sucedido o recordar los hechos culturales que funcionan como pastiche. El movimiento de Markson aquí, al introducir el solipsismo, da como resultado una indeterminación de los hechos que crea y mantiene un estado de ánimo de depresión y «ansiedad indefinida» para Kate, quien como resultado no puede tener éxito en su papel como «la conservadora de todo el mundo» (2022[1988]: 245). Como vemos, esa intencionalidad de la escritura tiene que ver con una búsqueda del ser cuando no se puede saber, razón por la cual Wallace alude a una tristeza de los hechos culturales que se suceden en la novela. Por ejemplo, cuando Kate reflexiona sobre anécdotas culturales, no las analiza de una manera cerebral o artística que proporcione salvación o redención, sino más bien en una estúpida lista de cosas cotidianas, puro detalle: dónde cenó Guy de Maupassant, qué escribió Heidegger en una carta, cómo engañaron los alumnos a Rembrandt, etc. De esta manera, se transforma y se deshace en ruido, basura, chismes, trivialidades, lo que para los modernistas tenía el poder de redimir la cultura, Kate lo tabloidiza. Así, cuando reflexiona sobre Ludwig Wittgenstein, motor intelectual de la novela, lo que contempla no son las consecuencias de una metafísica lógicamente atomista, sino lo que *hace* (2022[1988]: 188-189), o la posibilidad de un lenguaje privado, sino un relato confuso de clarinetes y retretes (2022[1988]: 206-207). Teniendo en cuenta que el formato de la narrativa de Markson es aforística, la alusión directa a

los discursos de la teoría sirve de comentario sobre el espacio académico como consecuencia del posmodernismo. Christopher Butler resume bien esta cuestión:

> The danger, but also the point, for many postmodernists, of embedding theoretical and philosophical arguments within a literary rhetoric is that the text is thereby left open to all sorts of interpretations. Books of a postmodernist persuasion are often advertised by their publishers, not for their challenging hypotheses or arguments, but for their '*use* of theory', their 'insights', their 'interventions', their 'addressing' (rather than answering) questions. (2002: II)

Butler describe la retórica posmoderna como «escéptica» y preocupada por incorporar argumentos teóricos. Markson también actúa como un escéptico a través de los comentarios de Kate, pero lo más probable es que sea escéptico de este espacio académico etiquetado aquí como «posmoderno», en lugar de escéptico de los teóricos y filósofos reales que menciona a través de la protagonista.

Con este «epitafio posmoderno» (Elias, 2005), Markson representa un ejemplo de lenguaje en movimiento que busca reclamar la representación de los estados del ser declarado fuera del lenguaje por la razón. Parece que, a diferencia de Deleuze y Guattari (1978), no hay un efecto de lenguaje político, solo un efecto de lenguaje de aislamiento, enfatizando la soledad y la no-pertenencia de Kate. Este nuevo lenguaje, en negativo, pretende no-comunicar, no-conectar; y el estilo posmoderno, cifrado en la indeterminación, la fragmentación, la alusión o la repetición, no es más que un vaciamiento de las posibilidades del lenguaje cuando no está constreñido ni siquiera por aquella narrativa que no constriñe. El fracaso de Kate para comunicarse, por tanto, para salir de su cabeza, como repite en la novela, puede interpretarse también con una falta de conexión con el propio posmodernismo crítico, una condición misma de la estructura y la temática de la novela. De hecho, quizás ese fracaso opere como un comentario sobre la relación entre «teoría» (la acción teórica, racional y abstracta)

y «contemplación» (la actividad espiritual, la actividad metafísica), escisiones terminológicas de la noción griega de *theoria*.[43] Fijémonos ahora en el siguiente fragmento:

> si yo le hubiera puesto Argos a mi gato marrón rojizo, estoy casi convencida de que ni una sola persona de las que conocía habría establecido el vínculo con el perro de Odiseo en absoluto.
>
> De hecho, el único individuo que soy capaz de recordar personalmente que estableció este vínculo alguna vez fue Martin Heidegger.
>
> Quizá lo haya dicho mal.
>
> Al decir que soy capaz de recordar personalmente a Martin Heidegger establecer este vínculo. lo que haya dado a entender, muy probablemente, es que una vez hablé con Martin Heidegger.
>
> Martin Heidegger no es alguien con quien yo haya hablado una vez.
>
> De hecho, otra cosa que da a entender esa misma frase se ría presumiblemente que yo podría haber entendido tal conversación si hubiera ocurrido.
>
> Lo cual no sería el caso, evidentemente, debido a que no hablo ni una palabra de alemán.
>
> No es que sea imposible, desde luego, que Martin Heidegger hablara inglés, por su parte, aunque no le pregunté eso, tampoco.
>
> Ay, cómo soy.
>
> Probablemente tendría que haber empezado desde el principio.
>
> Voy a empezar desde el principio.
>
> Lo que ocurrió fue que una vez le escribí una carta a Martin Heidegger.
>
> Fue en su respuesta a mi carta donde Martin Heidegger señaló que conocía la Odisea.
>
> A pesar de que mi carta no tenía nada que ver con ese tema.

[43] Algo parecido nos encontramos también en «Hablemos de langostas», de David Foster Wallace. El autor estadounidense aprovecha su viaje a Maine para reflexionar sobre el disfrute como motor ético y estético. El final del artículo resume con sagacidad algunas de las preguntas que nos podemos hacer al respecto de las relaciones entre teorizar y contemplar, así como de sus efectos: «Si, por otro lado, no quieren ustedes saber nada de confusiones ni convicciones, […] ¿qué hace que les parezca bien, en su interior, descartar todo esto como algo fuera de lugar? Es decir, ¿es su rechazo a pensar en todo esto el producto de un verdadero pensamiento, o es simplemente que no quieren ustedes pensar en ello? Y en este último caso, ¿por qué no quieren? ¿Se plantean ustedes alguna vez, aunque sea ociosamente, por qué puede ser que no quieren pensar en ello? No estoy intentando acosar a nadie: tengo auténtica curiosidad. Al fin y al cabo, ¿acaso ser especialmente consciente de lo que uno come y de su contexto general y prestar atención a estas cosas y reflexionar sobre ellas no es parte de lo que distingue a un verdadero gourmet? ¿O es que se supone que toda la atención y sensibilidad especiales del gourmet solamente son sensuales? ¿Realmente es todo una simple cuestión de gusto y presentación?» (2014c: 314).

> Aunque en realidad lo que pienso ahora es que quiero empezar a contar esto una vez más.
>
> Voy a empezar a contar esto una vez más.
>
> Lo que en realidad pasó, una vez, fue que yo escribía cartas a un número considerable de gente famosa
>
> Así que la verdad es que Martin Heidegger ni siquiera era la persona más famosa a la que le escribí. (Markson, 2022[1988]: 222-223)

Para saberse viva, Kate habla, actúa; pero el significado necesita de la situación comunicativa, ya no se concibe como una esencia preinscrita, sino que se genera a través de la oposición y el aplazamiento, como sugiere Derrida (1986). Nos invita a comprender cómo la verdad necesita por tanto de la razón y del ser, pero a la vez esta es diseminada en muchas historias que prueban que narración y lenguaje son cómplices de una ruptura insalvable. Esta parodia del discurso wittgenstiniano («*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo» [2002: 234, § 5.6]) y sus procesos, cuestionan la inferencia producida por el discurso de la razón y del discurso metafísico. El lenguaje trabaja así en el fractal que surge entre las palabras y las cosas; pero bajo su superficie no hay más que vacío. Por eso Kate se aplica esa idea de filosofar, de pensar, desde lo primitivo, ese espacio «entre» desde el que cuestionar. Para aprehender el significado del lenguaje no debe buscar el objeto que representa (Wittgenstein, 2021: 62, § 26; 62-67, § 27-35; 70, § 40; 145, § 246; 159, § 302), sino estudiar la diversidad de sus ficciones (o *juegos de lenguaje*). Como señala Lee (2009: 155), Markson confabula con la ficción para proponer la interpretación de un lenguaje privado. Kate evoca, por tanto, una visión antiintelectualista del significado, se acoge a una hermenéutica axiológica que funda un interlenguaje como *topos* de desmantelamiento de la realidad con vistas a una relectura crítica. Aquí, a medio camino entre el caos y el orden, el conocimiento comparece flotando y se revela en el lenguaje, acontece el lenguaje, a lo Heidegger. El discurso, entre la «teoría» y la «contemplación», se pronuncia para liberarse de la desrealidad, y se cifra en un sujeto híbrido que descubre, a través de Kate, la ficción.

En la existencia de Kate, Markson cifra «las consecuencias, para las personas, de la *práctica* de la *teoría*» (Foster Wallace, 2012b: 86): el relato de cómo sería vivir un

tipo de mundo filosófico, en este caso el que postula la lógica y la metafísica del *Tractatus* de Wittgenstein. En el aislamiento de Kate, la frescura creativa de la soledad, el ferviente deseo de ser vista, reconocida, leída, añade corporalidad a la razón, demostrar en el proceso el carácter de la teoría, la importancia sustantiva pero olvidada de su humanismo. Lo que hace especialmente significativa a *La amante de Wittgenstein* es su negativa a actuar como suplente del pensamiento, es decir, que en su esencia reside también la recepción del discurso de la teoría.

Esto es lo que hace justamente que el monólogo de la protagonista envuelva al sujeto en una doble duda; como argumenta Wallace, Kate «ha acabado […] produciendo unas palabras que, tanto para ella como para nosotros, no se confieren "seguridad ontológica" alguna más que a sí mismas; la creencia en que puedan tener un lector o bien una presencia (meta) física que las produzca requeriría una clase de quijotismo» (2012b: 91-92). Esta distancia abstracta que establece, por tanto, la novela con la tradición filosófica es la que constituye el andamiaje intelectual de una idea teórica de la ficción, dentro, eso sí, de la belleza estética de la novela. La lucha de Kate por el pensar componiendo, de compartir, de comunicar, a través de su conciencia y de la tradición no es sino la evaluación experta del proceso de quemar las páginas tras la lectura, de escribir conscientemente algo destinado al vacío, materializando el final del *Tractatus*:[44]

> Aunque juro por mi vida que no tengo la menor idea de por qué estoy hablando de eso ahora, tampoco. En absoluto.
>
> Cuando lo único que en realidad iba a decir era que no tengo una verdadera explicación de por qué no he escrito nada en estas últimas siete u ocho semanas.
>
> Aunque ya he hecho una lista de varias explicaciones, como ir a por provisiones o dedicar más tiempo del habitual al desmontaje.
>
> Aunque otra razón puede muy bien ser que me doy la impresión de estar cansada con frecuencia, últimamente, la verdad.

[44] «Mis proposiciones son elucidaciones de este modo: quien me entiende las reconoce al final como sinsentidos, cuando mediante ellas —a hombros de ellas— ha logrado auparse por encima de ellas. (Tiene, por así decirlo, que tirar la escalera una vez que se ha encaramado en ella.) Tiene que superar esas proposiciones; entonces verá el mundo correctamente» (Wittgenstein, 2002: 276, § 6.54).

> De hecho, lo que quizá tendría que haber dicho ahora mismo no era que no tengo una explicación de por qué no he escrito nada en las últimas siete u ocho semanas, sino de por qué me he sentido cansada con tanta frecuencia en los últimos tiempos.
>
> De hecho, en este preciso momento me siento cansada.
>
> Quizá me sintiera cansada cuando me pasé ese fin de semana tirada al sol antes de escribir por última vez, también, ahora que me paro a pensarlo.
>
> De modo que en realidad no estoy del todo convencida de haber traído todos los artículos para el invierno que voy a necesitar, al fin y al cabo.
>
> Ni de haber desmontado casi todo lo que era necesario desmontar, tampoco.
>
> Sobre todo porque resulta que algún número de tablones siguen esperando a que los sierre.
>
> Aunque nunca he considerado que serrar los tablones forme parte del proceso de desmontaje, por cierto.
>
> Debido a que se trata más bien de convertir la madera desmontada en leña.
>
> Después de desmontarla.
>
> Aunque tal distinción es sin duda apenas una distinción semántica. (Markson, 2022[1988]: 257)

La declaración de Kate es el último peldaño de la escalera, el salto al vacío de la teoría. Es, en ese sentido, la razón por la que consigue hablar, entretejiendo la obsesión por la responsabilidad del discurso intelectual y el discurso de la escritura dentro de la red de interrogantes cerebrales y la soledad espiritual del personaje.

1.1.3.2 El expediente Danielewski: La casa de hojas y el fracaso metodológico de la teoría

> —Échale un vistazo tú mismo —dijo, dándole un tochazo de papel ajado—. Pero ten cuidado —añadió en un susurro conspiratorio—. Te cambiará la vida.
>
> Esto era lo que decía la página del título:
>
> La casa de hojas
>
> de Zampanò
>
> con introducción y notas
>
> de Johnny Truant.

Publicado por Círculo en torno a una piedra

Primera edición

Mark Z. Danielewski, *La casa de hojas*

Con esta cita previa nos hacemos una idea de lo que pretende ser *La casa de hojas* [*House of Leaves*, 2000], de Mark Z. Danielewski: una edición académica de una recopilación anotada de un extenso comentario fragmentado sobre una misteriosa película documental, *El expediente Navidson*, filmada por el fotoperiodista Will Navidson en su nueva casa familiar de Ash Tree Lane. Nada en la narrativa laberíntica de Danielewski es con seguridad real, auténtico o genuino: las imágenes documentales de las extrañas cualidades sobrenaturales de la casa de Navidson pueden haber sido mejoradas digitalmente o simplemente falsificadas; tanto Navidson como su película pueden ser ficciones absurdas conjuradas en el comentario acumulado obsesivamente por el ciego Zampanò; y *El expediente Navidson* pueden ser producto de la imaginación febril del tatuador de Los Ángeles Johnny Truant, quien afirma haber encontrado y editado el archivo Zampanò, pero también insiste en que *El expediente Navidson* no existe. La cuestión de en qué historia confiar en este mundo de narradores poco fiables[45] y artefactos sospechosos parece urgente e incontestable. Truant es un narrador no fiable, orgulloso de su don para improvisar cuentos fantásticos, y encantadoramente honesto acerca de su interferencia editorial en la narrativa de Zampanò. Sin embargo, como informa con aprobación Truant, el anciano considera cualquier debate realizado en torno a «las antinomias tales como hechos o ficción, representación o artificio, documento o broma» (Danielewski, 2013[2000]: 3), como una pérdida de tiempo y energía. La lógica de uno u otro de la «autenticidad» parece notoriamente irrelevante en este contexto, «por mucho que la casa en sí, igual que el coloso de Melville, continúe resistiéndose a toda interpretación» (2013[2000]: 3).

[45] Hayles (2002) prefiere denominarlos «remediated narrators», en tanto que sus pensamientos pasan por un proceso de selección sobre lo que escriben y lo que comentan. Lo veremos más adelante.

Aunque *La casa de hojas* parece estar lidiando con un engaño elaborado, es imposible adivinar quién está engañando a quién, o determinar un punto en el texto donde termina la simulación traviesa y comienza la realidad confiable. En cualquier caso, los engaños suelen perpetrarse al servicio de la realidad, del realismo: funcionan como recordatorios de nuestra credulidad colectiva, mientras que en la novela de Danielewski nos enfrentamos a una interacción interminable de realidades simuladas en lugar de una sola, fuera de broma o una ilusión autolimitante. En otras palabras, los bulos pertenecen a la realidad mientras que la novela pertenece al lector:

> unos cuantos intelectuales entusiastas ya han empezado a tratar la película como una advertencia en sí misma, perfectamente adecuada para colgarla entera encima de las puertas de facultades como las de arquitectura, pos-postmodernismo, consecuencialismo, neo-plasticismo, fenomenología, lectura de la información, marxismo y biosemiótica, por no hablar de la psicología, la medicina, la espiritualidad New Age, el arte y hasta el neo-minimalismo. Wil Navidson, sin embargo, insiste contra viento y marea en que hay que entender su documental de forma literal. Tal como él mismo dice: «[…] todo hay que entenderlo como lo que dice y nada más. Y si un día pasan ustedes frente a esa casa, no se paren, no aminoren la marcha, limítense a seguir andando. Allí no hay nada. Están avisados». (2013[2000]: 4)

Danielewski transmite, a través de Zampanò y Johnny Truant la naturaleza voluble de una escritura[46] y cómo, incluso en la ficción, puede seguir mintiéndose al lector, incluso al más versado. En una nota al pie de página, por ejemplo, el primero escribe una «variación exquisita» de dos pasajes idénticos pero escritos en momentos diferentes. Su crítica a la variación contextual contrasta las interpretaciones de un lector modelo y las interpretaciones que los críticos adoptan sobre la ficción.

En lugar de simplemente remitir al lector a la historia que se analiza, ambos autores del manuscrito consideran necesario revisar y resumir la narración que ocurre dentro de la historia. Se insta a los lectores a imitar la interacción de Johnny con el texto, agregando su propia letra y, por lo tanto, su identidad de lector como personaje.

[46] Mientras la narración de Zampanò está registrada tipográficamente con Times New Roman, los palimpsestos de Truant están escritos en Courier New, tipografía que servía de norma para los trabajos académicos antes de que fuera sustituida por la primera (Noah, 2012: 39).

Desde el punto de vista de la escritura académica, estas tácticas son innecesarias para un trabajo estrictamente relacionado con el análisis y la interpretación. Zampanò resume principalmente los eventos de *El expediente Navidson* dentro de su ensayo y ofrece citas de otras fuentes como comentario. Así, en la primera mención del término *Unheimlich*, Zampanò ofrece una larga cita de *Ser y tiempo* de Heidegger y no logra traducir al alemán. Truant ofrece la siguiente traducción dentro de sus notas al pie: «En estado de angustia uno experimenta lo asombroso. Aquí la indefinición peculiar de eso que acompaña al "ser-ahí" en la angustia puede obtener una expresión aproximada: la "nada y ninguna parte". Pero aquí la cualidad de lo "asombroso" también alude a la "no-familiaridad" [das Nicht-zuhause-sein]» (Danielewski, 2013[2000]: 25).[47] Zampanò cita a Martin Heidegger para ilustrar el efecto del «asombro» usando la definición de la palabra. Curiosamente, en ambos casos, la definición ambigua de la palabra se utiliza para ilustrar el significado más amplio de la palabra en el contexto de la teoría. Truant explicita la incomprensión del pasaje de Heidegger, pero su comentario sugiere al mismo tiempo los problemas que surgen de la deconstrucción de esta palabra, propia de un enrevesado lío posmoderno. El problema con el que se enfrentan Heidegger, Zampanò y Truant, al analizar en exceso el significado de la palabra, es que pierden algo del otro significado que estaban tratando de lograr al usar la palabra en primer lugar; por ese motivo, Truant descarta el significado de Heidegger, culpando a su uso. Sin embargo, su comentario es relevante para el ensayo de Zampanò, porque una palabra contiene la otra.[48]

Las complejas teorías en las que se enfoca Zampanò restan valor, por tanto, al resumen de la película que proporciona. En una nota el pie Truant señala:

[47] Aunque no conservemos la tipografía, para no emborronar nuestro texto, sí lo hacemos con los colores y los subrayados de los textos de Truant y Zampanò, debido a su relevancia para la trama.

[48] En una línea muy similar, Rorty sostiene que los sujetos cargan en su mochila con una serie de palabras que les permiten justificar sus acciones, y nombrarlas. Este es un «léxico último», «en el sentido de que si se proyecta una duda acerca de la importancia de esas palabras, el usuario de estas no dispone de recursos argumentativos que no sean circulares» (1991: 91).

> Ayer conseguí que me cogiera el teléfono Maus Fife-Harris. Se trata de una doctoranda en Literatura Comparada de la UC Irvine que al parecer siempre se quejaba de las enormes parrafadas narrativas que Zampanò le pedía que transcribiera.
>
> —Yo le decía que todos aquellos pasajes estaban fuera de lugar en una obra crítica, y que si él estuviera en mi clase le bajaría la nota por ponerlos. Pero él se limitaba a soltar una risilla y sequía a lo suyo. A mí me molestaba un poco, pero bueno, no era alumno mío, y además era viejo y estaba ciego, ¿por qué había de importarme? Pero sí que me importaba, de manera que siempre protestaba cuando él me pedía que le transcribiera otra de sus historias. «¿Por qué no me hace caso?», le pregunté una vez. «Escribe usted como un alumno de primero.» y él me contestó, y me acuerdo muy claramente: «Siempre buscamos doctores, pero a veces tenemos suerte de encontrar a un novato». Entonces soltó otra risilla y siguió a lo suyo.
>
> No está mal como respuesta a todo este puto libro, creo yo. (2013[2000]: 55)

Fife-Harris es incapaz de apreciar que si bien la obra de Zampanò puede ser un estudio de otra obra, es simultáneamente una obra de ficción.[49] Esto se debe a que ella es una de esas personas «cualificada para manejar esa obra»; el problema es que esa gente sigue «en sus universidades y en sus redes» (Danielewski, 2013: XX), lo que implica la desconexión de academia del mundo exterior o «real», especialmente el mundo emocional humano. El término «universidades» en este contexto denota un sistema discursivo autocontenido. Es la creencia de Fife-Harris en el valor de estas reglas lo que lleva a su actitud condescendiente hacia el trabajo de Zampanò. No puede aceptar que él quiera añadir «pasajes» que tienen un registro personal, subjetivo, narrativo, frente al registro crítico y distanciado que ella considera adecuado. Ella lo ve como un lector/escritor ingenuo, en oposición a su propio estatus como crítica. La división entre lectores ingenuos y críticos queda así abierta en una etapa temprana del texto. Sin embargo, Truant, como no académico, no tiene una concepción de su realidad en términos teóricos, y no tiene la capacidad de expresar las respuestas que siente en sí mismo en la jerga razonadora de la escritura crítica. Por ejemplo, en respuesta al extracto de Heidegger que citábamos más arriba, dice: «cuando hace una semana copié el texto en alemán, yo estaba bien. Anoche, sin embargo, encontré la traducción y esta mañana, cuando me he puesto a trabajar, he empezado a sentirme rarísimo»

[49] En una entrevista con Larry McCaffery y Sinda Gregory, el primero se refiere a «la novela de Zampanò» (2003: 130) y Danielewski la asume como tal.

(2013[2000]: 25). Es esta necesidad del «asombro» la que provoca una intersección de los estándares de lectura de una y otra perspectiva teórica; Truant es capaz de analizar inteligentemente sus circunstancias y lo que siente que son los efectos del laberinto en sí mismo: «Desde que salí del laberinto, tras soportar todos aquellos enredos, las sugerencias incompletas, las enloquecedoras fugas y la falta de conclusión de todo el puto capítulo, he ansiado espacio, luz y alguna clase de claridad» (2013[2000]: 179). Es decir, realmente entra en el laberinto a través de su lectura de la obra de Zampano.

Dado que el laberinto es evidentemente una metáfora del texto de Danielewski y de la textualidad en general, entonces parece que la «asombrosa» novela nos desafía a tener éxito donde sus héroes fracasan al encontrar una manera de navegar a través de sus espacios imposibles —«Simplemente no sé cómo encontrar [la claridad], aunque el hecho de quedarme mirando esas píldoras espantosas únicamente amplifica mi determinación de hacer algo, lo que sea» (2013[2000]: 179)—.[50] En términos teóricos, lo que le sucede a Truant es que los relatos según las cuales ha estructurado su vida y su concepción de sí mismo ya no sirven. La noción de complejidad registra el conflicto inherente entre estructuralismo y postestructuralismo, «mutuamente imbricados en un mismo sistema general», según Fernández Mallo (2018: 289), y simplifica cualquier pensamiento que los revele como estructuras artificiales. Mostrar que la simplicidad es falsa revela la complejidad de la cual se usan las ficciones para dar sentido, y es esta revelación, característica de la condición contemporánea, la que expone a Truant a la amenaza y el horror. Las cosas que él creía que eran relativamente simples, su lugar en el universo y la forma en que funciona el universo, se muestran mucho más complejas de lo que sospechaba. El punto importante es que expresa esta realización en términos no menos descriptivos o imponentes que los de un teórico literario, lo que

[50] «[A]t every level in the novel some act of interpretation is going on. The question is, why? Well, there are many reasons, but the most important one is that everything we encounter involves an act of interpretation on our part […]. We believe that our memories keep us in direct touch with what has happened. But memory never puts us in touch with anything directly; it's always interpretive, reductive, a complicated compression of information. In *House of Leaves* you're always encountering texts where some kind of intrusion's taking place. The reason? No one—repeat no one—is ever presented with the sacred truth, in books or in life, and so we must be brave and accept how often we make decisions without knowing everything» (Danielewski en McCaffery y Gregory, 2003: 121).

desmiente la distinción entre lectores «ingenuos» y lectores «críticos» en la medida en que se cree, en un momento fenomenológico, que este último epíteto es inherente en la obra, «en tanto que es célula que, aun siendo formalmente individual, se hace eco de un sistema general, un sentir general» (Fernández Mallo, 2018: 302).

Todo en la novela parece incompleto (muchas de sus páginas están casi en blanco, mientras que otras aparentemente faltan o están manchadas más allá de la legibilidad) o descentrado, como si *La casa de hojas* fuera solo una serie de digresiones que serpentean una alrededor de la otra. La novela es, entonces, un mapa de *misreadings*, una casa encantada, una metáfora sobre el proceso de lectura y la interpretación de los libros. Por eso la palabra *hojas* funciona en negativo; la casa y el texto no están construido sobre símbolos que puedan resolverse y que se los lleve el viento, como las hojas del poema del apéndice del ensayo de Zampanò,[51] sino que están construidos sobre aquellas páginas que controlan al lector, que lo consumen:

> Primero lee unas cuantas líneas a la luz de la cerilla y luego, mientras el calor le muerde las yemas de los dedos, aplica la llama a la página. *Aquí hay, por tanto, un final: un último acto de lectura, un último acto de consumo*. Y mientras el fuego devora rápidamente el papel, la mirada de Navidson recorre frenéticamente el texto. perseguida de cerca por la inmolación necesaria, hasta alcanzar finalmente las últimas palabras, con las llamas rodeándole las manos, con la ceniza desprendiéndose en dirección a la oscuridad circundante, y luego, mientras el fuego se retira, cada vez más tenue, con su luz repentinamente agotada, el libro desaparece sin dejar tras de sí nada más que unos rastros invisibles y ya desmantelados en la oscuridad. (2013[2000]: 467; la cursiva es nuestra)

Para entender mejor lo que Danielewski puede estar diciendo sobre la lectura, consideremos lo siguiente: después de la introducción de la novela de Johnny Truant, aparece una pregunta como el único texto —en alemán— en una página en blanco: «Muss es sein?». Esta frase, cercana a la expresión francesa *mise-en-scene*, que puede traducirse al español como «¿Debe ser?» o «¿Debe hacerlo?» enmarca la relación entre lector y

[51] «Poco sirven de consuelo / a quienes lloran / los pensamientos que no paran de errar / igual que las paredes no paran de cambiar / y este gran mundo azul nuestro / parece una casa de hojas // momentos antes del viento» (Danielewski, 2013[2000]: 563).

texto; se le indica a quien lee que preste atención a todo lo que está en el marco y que cuestione simultáneamente todo lo que aparece dentro de esa escena mientras la recibe. Queda claro que hay que tomar una decisión crucial, aunque difícil: someterse a la existencia hueca del mundo y sus discursos, o resistir sus influencias. Si la palabra «hojas» se refiere a «páginas», entonces *La casa de hojas* es una casa que se compone de páginas. A diferencia del ensayo de Zampanò, Danielewski intenta reevaluar la relación entre el lector y el texto. Esta relación puede pensarse como una relación binaria formada estrictamente por un lector y un texto —y no compuesta, como el ensayo de Zampanò, por tantas otras alusiones, autores, referencias y textos—, pero esta relación también puede ser algo enteramente nuevo, tal vez incluso una red de relaciones entre lectores y textos.

Es, por lo tanto, un estudio satírico de la «jerigonza» académica en todas sus manifestaciones de moda, pedantes, pretenciosas, serias y malhumoradas. Su tratamiento del discurso académico, como ha observado Christine Brooke-Rose (2002), es divertido pero también muy profundo al imitar el crecimiento de una obsesión animal de todo discurso de ser alimentado. La teoría crítica es solo una voz en esta babel de interpretaciones, pero no le va mucho mejor que a cualquiera de los otros marcos intelectuales que satiriza la novela. La novela lleva la impronta de los escritos de figuras teóricas destacadas: Bloom, De Man y, en particular, Derrida, cuyo lenguaje y textos son importantes puntos de referencia a lo largo de la historia de la novela. Su diseño parece deberle algo a la innovadora tipografía de *Glas*; juega con la noción *différance* (Danielewski, 2013[2000]: 48, 515, 637); y cita con cierta extensión de «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences» mientras lucha con las paradojas de estructura y centralidad planteadas por el laberinto de Navidson (2013[2000]: 111-112).[52]

[52] Es tentador pensar en *La casa de hojas* como una novela derrideana, pues el filósofo francés también aparece en el documental de Karen Green que aparece en algunas versiones de *El expediente Navidson*. Pero la película de Green, en la que los comentarios crípticos de Derrida sobre la interioridad, la exterioridad y la otredad (Danielewski, 2013[2000]: 361 y 365) aparecen junto al discurso de Bloom sobre lo siniestro (2013[2000]: 358-360), coloca al gurú de la deconstrucción, con incongruencia cómica, junto a varios novelistas, académicos y celebridades. en unas clases parlanchinas pop cuyos fragmentos están desprovistos de toda credibilidad intelectual. Es tentador pero poco funcional

Asimismo, en mitad del capítulo más exigente de la novela, Zampanò cita una cita de Pascal en las *Alegorías de la lectura* de De Man: «Si uno lee demasiado deprisa o demasiado despacio, no entenderá nada» (Danielewski, 2013[2000]: 115). El texto funciona ciertamente como una alegoría de la lectura cuando un músico en un bar de Arizona le entrega a Truant una copia bien manoseada y anotada de la primera edición de *La casa de hojas* (2013[2000]: 513), el libro que Navidson lleva consigo en su expedición final al laberinto, donde quema páginas que ya ha leído para iluminar las páginas que está leyendo. Al final, enciende la última página y la lee mientras se quema; el libro es así doblemente consumido: por la llama y por el lector, como si este, ahora con las manos vacías, hubiera creado significado al destruir el texto.

Esta escena, en la que la novela escenifica su propia lectura, se centran en el misterioso espacio de textualidad que se abre entre las tapas de ese familiar objeto de mano, el libro, un espacio de secretismo recesivo y complejidad laberíntica que se hace eco de otros textos, y cuya apertura a otros lectores ya la relectura interminable hace que nunca pueda ser mapeada o medida definitivamente. En cierto sentido, el tema de *La casa de hojas* es la cuestión de cómo leer *La casa de hojas*; su clave principal está en su superabundancia de ejemplos de cómo no leer un texto así, esos casos de lectura totalizadora, esencialista o logocéntrica que pretenden fijar el sentido de un texto de una vez por todas. La novela nos tienta a sobreleer su simbolismo, o a saltarnos sus digresiones más exigentes. Como describe Hayles, «the time of reading no longer takes place in an ontologically distinct realm separate from the narrative but itself is used as a resource for literary effects» (2002: 794). De esta manera, descubrimos qué tipo de lectores somos: si preferimos el ritmo del pedante de movimiento lento que avanza con cautela por el laberinto, o la lectura vertiginosa impulsada por un hambriento sentido de la curiosidad de lo que sucederá a continuación. La novela se esfuerza así por hacernos leer nuestros propios hábitos de lectura con interrupciones, interminables listas.

proponer una lectura derrideana de *La casa de las hojas*, porque eso sería desplazar a Derrida al centro del texto, o colocarlo en el centro de una lectura que pretende que el texto sea ilegible y descentrado.

En este sentido, como en *La espada de los cincuenta años* [*The Fifty Year Sword*, 2005], la novela está diseñada para provocar grados anormales de autoconciencia en el lector, para mantener a los lectores conscientes de que crean los significados que creen haber encontrado, de que las palabras pueden reducir o añadir significados. Las fragmentadas presentaciones orales de *La espada de los cincuenta años* y los palimpsestos de *La casa hojas* ayudan a traspasar las experiencias de los diferentes narradores. En el caso concreto de Zampanò, parece estar de acuerdo con esta teoría del significado y la percepción del ojo del espectador cuando especula que la casa puede ser un «absurdo test de Rorschach» (2013[2000]: 179). Si la casa de Navidson es un lugar donde la gente se encuentra cara a cara con sus propios miedos y deseos reprimidos, y *El expediente Navidson* es una película que los espectadores reescribirán en el lenguaje de su metodología crítica preferida, *La casa de hojas* también debe verse como un espejo deformado en el que las experiencias de lectura se reflejan sobre su propia disposición, como señala Iser (1978: 281), pero donde lectores no reconocen sus propias obsesiones.[53] Pero si hay algo para todos en este texto, entonces también parece curiosamente vacío, un vacío que absorbe vastas energías intelectuales.[54] Lo que es importante en la sátira de Danielewski es cómo Johnny Truant desglosa lingüísticamente su sentimiento sobre los sentimientos de Zampanò, y debido a que las verdades universales detrás de los objetos nunca se relacionan de manera directa con el lenguaje, los lectores como Truant nos vemos obligados a adoptar una posición más ambigua.

La novela confronta así al lector profesional con su sentido del discurso académico como una obsesión en busca de un objeto, o una obsesión tan violenta que se dispone a inventar su propio objeto, a crear un McGuffin digno de su frenética

[53] Incluso las cámaras, la herramienta de Navidson, son otro ejemplo de «lectura», pues Zampanò supuestamente está escribiendo un ensayo sobre cómo vio la película (recordemos, es ciego; y Truant y los demás comentaristas cuestionan la existencia del filme) y su interpretación es el análisis que hace el lector a través de su relación personal con su narrativa. Hablamos, en términos wittgenstinianos de lecturas como «parecidos de familia» (2021: 83, § 67), actitudes que asumimos con respecto a fragmentos de discursos. Esta idea es ensayada también por Danielewski en *La espada de los cincuenta años* [*The Fifty Year Sword*, 2005], en *Only Revolutions* (2006) y en *The Familiar* (2015-), a través de la imagen. Se trata de una búsqueda de la escritura descalcificadora, como el autor señala (en Fassler, 2015).

[54] En la entrevista con McCaffery y Gregory (2003: 105), Danielewski afirma que todos los conceptos con los que luchaba intelectualmente se cifraron esa imagen de la casa.

búsqueda (Greaney, 2006: 155). Según esta lógica, la crítica no está contaminada sino constituida por lo ficticio; la lectura crítica emerge así en *La casa de hojas* como una búsqueda obsesiva de la «verdad» de sus propias mentiras. Y, habiendo confrontado a sus lectores académicos con esta revelación, la novela de Danielewski parece haber superado su alcance. Su falta de dedicatoria —«Esto no es para ti» (2013[2000]: IX)— podría servir como una advertencia apropiada de que los lectores críticos deben abandonar la esperanza de descubrir algo sobre la novela que no sepa sobre sí misma.

La novela de Danielewski predice y satiriza su propia recepción crítica, y hace alarde de su conocimiento de metodologías críticas y teóricas con una franqueza autoexplicativa que parece abandonar el lector curiosamente pasivo, como si el secreto final de este texto superlativamente apetecible fuera que, al final, es solo otra ficción posible. A medida que Zampanò y otros teóricos reflexionan sobre el significado de la película, esta se convierte en una narración de sí misma, que será interpretada de la misma manera por otros críticos como Truant. A través de estas contraposiciones, los lectores, más allá de la sátira y el espacio posmoderno, también forman parte de esas discusiones en tanto que han sido formados para ellas. Veamos el siguiente pasaje que Zampanò cita en un momento en el que, con varías teorías, se trata de dar respuesta a por qué Navidson volvió a la casa:

> «A diferencia del miedo que acecha en el fondo del pozo de los deseos —comenta Slocum—, el caracol proporciona alimento. Su concha ofrece la redención de la belleza y, a pesar de la vela moribunda de Navidson, sus curvas siguen albergando la promesa de una iluminación todavía mayor. Todo ello contrasta lúgubremente con la casa. En ella las paredes son negras, mientras que en el sueño del caracol son blancas. En la casa uno se muere de hambre, mientras que en el sueño la población tiene comida suficiente para una vida entera. En la casa el laberinto es amenazador, mientras que en el sueño la espiral resulta agradable; en la casa uno desciende, mientras que en el sueño el camino es ascendente, etcétera.» (2013[2000]: 402)

Este comentarista es una representación perfecta de cómo Danielewski está satirizando la escritura académica. La expresión «etcétera» le indica al lector que esta lista de símbolos y análisis podría ser interminable, o posiblemente que la lista de símbolos no es tan importante y puede eliminarse con un resumen rápido. Los capítulos

dedicados a complejos conceptos como el del espacio (2013[2000]: 41-73) permiten a Danielewski relacionarse con el linaje de historia lingüística y teórica que hace que *El expediente Navidson* sea importante para Zampanò. La novela misma se coloca en una red de textos complejos, mientras aquel navega a través de su propia red en su ensayo. Así, por ejemplo, la discusión del comentarista sobre «la relevancia de los ecos» (2013[2000]: 41), favorece la puesta en común de diferentes perspectivas sobre el significado inherente de la recurrencia. Una nota al pie en medio de la discusión remite a un crítico que defiende una tercera visión del «eco», la epistemológica, y que se ocupa de las limitaciones del conocimiento que rodea a la palabra, representando así el mismo concepto a través de la repetición. Zampanò analiza también varios elementos de la mitología griega, la historia y la religión a lo largo del capítulo, resumiendo y reinterpretando los diversos significados de la misma, que representan al mismo tiempo los espacios más «clásicos» de las escuelas académicas. Luego, Zampanò analiza la definición científica del eco y enumera varias ecuaciones físicas para determinar la longitud de las ondas sonoras para concluir: «El mito convierte a Eco en objeto de añoranza y deseo. La física convierte a Eco en el objeto de la distancia y la organización. En lo tocante a la emoción y la razón, ambas afirmaciones son precisas. Y allí donde no hay Eco no existe descripción del espacio ni del amor. No hay más que silencio» (2013[2000]: 50). Zampanò intenta describir los diferentes «ecos» para indicarle al lector, en fin, lo grande es la casa de Navidson, pero en realidad crea más espacio dentro y alrededor de su ensayo con sus diversas alusiones e interpretaciones.[55] A medida que aumenta el número de discusiones, el ensayo se vuelve más

[55] Cabe recordar aquí la importancia del cientificismo para los teóricos del posmodernismo, que recuperan las diferencias entre un hecho declarado y una declaración no fáctica para reconstruir la forma dialéctica del razonamiento de Platón y Aristóteles. Así, Lyotard, por ejemplo, escribe: «No se puede, pues, considerar la existencia ni el valor de lo narrativo a partir de lo científico, ni tampoco a la inversa: los criterios pertinentes no son los mismos en lo uno que en lo otro. Bastaría, en definitiva, con maravillarse ante esta variedad de clases discursivas como se hace ante la de las especies vegetales o animales. Lamentarse de "la pérdida del sentido" en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo. Se trata de una inconsecuencia. Hay otra que no es menor, la de querer derivar o engendrar (por medio de operadores tales como el desarrollo, etc.) el saber científico a partir del saber narrativo, como si este contuviera a aquel en estado embrionario» (1987: 25). En este sentido, la casa de Navidson representa la distorsión narrativa de lo científico y, con ello, aproxima a quien lee a una nueva forma de conocimiento inconsecuente. Al igual que la casa, la teoría se extiende y trasforma las comprensiones previas y las representaciones del conocimiento.

grande, imitando las alteraciones físicas de la casa y al mismo tiempo demostrando la acción de un eco. Las interpretaciones en la novela, entonces, no apuntan a ningún minotauro que será perseguido sin cesar, sino que son ellas mismas la fuente de la vitalidad del libro, si no de la realidad.[56] La observación de Zampanò de que el material más interesante son los comentarios prefigura una cita que aparece al final de la novela, en el apéndice II (F) «Citas diversas»: «La opinión de un profesor: "Lo que importa son los comentarios sobre Shakespeare, no el propio Shakespeare. Anton Chéjov *Cuaderno de notas*» (Danielewski, 2013[2000]: 646).

Al usar el formato de su novela para relacionarse y comentar la narrativa que ocurre dentro de ella, Danielewski está construyendo magistralmente su propio espacio teórico tanto dentro de su texto como a través de alusiones a otras obras fuera de su texto, bajo el lema: «Todo Lo Que Tomo Lo Tomo Todo Lo Que Hago Lo Pierdo Todo Lo Que Me Quedaba Lo Dejé Para Qué Le Sirva A Otro» (Danielewski, 2014[2005]: 286). Situar ese otro espacio encima de una red intertextual ya de por sí compleja crea un comentario interesante sobre el tipo de discurso académico que debe hacerse cargo de esa reflexión, mientras que al mismo tiempo trata de crearlo. Al incluir una variedad de enfoques académicos, la novela legitima varios actos de interpretación que han parecido aceptables para la academia y, sin embargo, no autoriza ninguno de ellos. Tal situación debería sustentar muchos más comentarios académicos de la vida real a medida que se vuelve más claro que el centro ausente de la novela se llena de significado una vez que se ha abordado. Entonces, un lector que explora el ensayo de Zampanò y la novela *La casa de hojas* se vuelve como Navidson, que explora las oscuras profundidades de su casa, o como Johnny Truant, que explora su vida a través de la escritura en las notas al pie de página de este ensayo con el que se

[56] En el capítulo IX, Zampanò revisa la tradición sobre el mito del laberinto y el minotauro con una tipografía roja y tachadura negra; y Truant, en el XIII, explica a pie de página: «Ahora que me esfuerzo por ver más allá de El expediente Navidson, más allá de esa extraña filigrana de imperfección, el murmullo de los pensamientos de Zampanò, eternamente buscando, tanteando, pero sin llegar alguna conclusión, sin apenas hacer pausas, una ruina de pedazos, gestos y búsquedas, una compulsión desencadenada por… Bueno, de eso se trata, que cuando miro más allá solamente puedo hacerme una idea muy vaga de lo que lo atormenta. […] Intenta escapar de su invento, pero nunca lo consigue porque por la razón que sea se ve obligado, día y noche, semana tras semana, mes tras mes, a continuar construyendo la única cosa responsable de su encarcelamiento» (2013[2000]: 337).

obsesiona. Cabe preguntarse, entonces, cómo puede la escritura crear esa sensación en el lector.

1.1.3.3 El fraude como gesto teórico

En David Foster Wallace, la conexión entre la metaficción como aspecto formal de un texto escrito y el solipsismo como convicción filosófica que veíamos en *La amante de Wittgenstein*, con la que tanto había congeniado, se deriva de las conclusiones del propio autor al *Tractatus Logico-Philosophicus*. Efectivamente, los primeros desarrollos del pragmatismo wittgenstiniano en la ficción de Wallace también dotan a esta de una capacidad doble para revisar la condición *meta* en relación con la teoría:

> Yo soy alguien que necesita escribir, que ahora mismo cada vez más parece necesitar escribir, a diario; y que no confía tanto en que los productos de esa necesidad sean lucrativos, o no siquiera en que gusten a alguien, como en que sean simplemente recibidos, leídos, *vistos*. (2012b: 89)

Son las torsiones del código metaficcional, desarrolladas por ejemplo en *La escoba del sistema* [*The Broom of the System*, 1987], las que, en la medida en que la hacen aparecer como código, producen un efecto de realidad que toma, más bien, la forma de un efecto teórico de la experiencia literaria. Allí leemos:

> —Pero entonces recordamos que todo lo que somos es nuestro acto de pensamiento, en el juego, para Lenore —dijo ahora LaVache, rápidamente y arrastrando ligeramente las palabras—. Por tanto, si pensamos en nosotros mismos con respecto al juego, estamos pensando en nuestro acto de pensar. Y hemos decidido que la única cosa en que no podíamos pensar era en nuestro acto de pensar, porque el objeto tenía que ser Otro. Solo podemos pensar en las cosas que no pueden pensarse a sí mismas. Así que si pensamos como nosotros mismos, véase por ejemplo considerarnos a nosotros mismos como pensamiento, no podemos ser el objeto de nuestro pensamiento. *Q. E. D.*
>
> Lenore se aclaró la garganta.
>
> —Pero si no podemos pensarnos a nosotros mismos —continuó el Anticristo hacia el cielo, intentando chuparse los labios—, eso implica que nosotros, nosotros

> mismos, somos cosas que no pueden pensarse a sí mismas, y por tanto somos los objetos apropiados para nuestro pensamiento; cumplimos la condición del juego, nosotros mismos somos Otro. Por lo que si podemos pensarnos a nosotros mismos, no podemos; y si no podemos, podemos. ¡*Tachán*! —LaVache hizo un gesto amplio—. Así es el viejo cráneo. (Foster Wallace, 2013a[1987]: 285-286)

Esta polivalencia de significado surge de la obsesión con lo que el lenguaje puede y no puede hacer, su capacidad performativa. Mientras que para Jacques Derrida y otros deconstruccionistas el lenguaje es intrínsecamente inestable hasta el punto de que el lenguaje difícilmente puede transmitir un significado creíble, la teoría lingüística de Wittgenstein admite que un contexto específico puede ayudar a definir (y por lo tanto estabilizar, aunque solo sea por un momento) el significado de un enunciado particular. Este puede tener decenas de usos potenciales, pero la comunicación exitosa puede surgir cuando los hablantes, escritores, oyentes y lectores consideran la situación retórica específica en la que tiene lugar un enunciado. En *La escoba del sistema*, los actos de comunicación a menudo no tienen éxito del todo, pero no porque el lenguaje haya sido evacuado de su capacidad de transmitir significado, como diría Derrida vía Wallace (Boswell, 2003: 28-31). Cuando el lenguaje falla, es porque el texto, la escritura o el lector son de alguna manera inapropiados. Como resultado, la ficción funciona como un acto teórico: indica un deseo de dejar atrás el juego lingüístico (y literario) que no comunica la verdad para buscar formas para que el lenguaje (y la ficción) *haga*, como veíamos con «Hacia el Oeste, el avance del imperio continúa». Entendemos entonces que, si el pensamiento es un significado que conjuga un campo de fuerzas históricas, a modo de recordatorio del límite epistemológico, la forma de trabajo que propone David Foster Wallace parece ponerse al servicio de la construcción excesiva y performativa de la experiencia literaria, que al minuto demanda y justifica las transgresiones del código. Es por medio de ellas que se produce el efecto, la ilusión, de una forma de experiencia teórica irreductible en el código literario.

También relatos como «Aquí y allí» [«Here and There», 1990], en la línea de «Hacia el oeste, el avance del imperio continúa», continúa con su intento por descubrir las fallas en las interacciones entre el yo, la representación y el lenguaje, a través del *locus* metaficcional:

> —Escucha, Bruce, tengo que recordarte que la terapia de narración, para ser del todo efectiva, debe colocarse y funcionar dentro de un espacio estructurado, limitado y definido de forma enérgica, y, si, algunos la considerarían estricta. Debe abordarse como un texto, o lo que es lo mismo, una narración, o lo que es lo mismo, un proyecto. Mira la inquietud que provocas cuando estableces una línea de distracción que no parece que venga a cuento ni vaya a ningún lado.
>
> —Ese tipo de narración no me interesa.
>
> —Si, pero recuerda que decidimos construir un caso en el cual tus intereses, por una sola vez, se subordinaran a los de otra persona.
>
> —Entonces ¿ella va a ser la lectora además del objeto de la narración?
>
> —Recuerda lo que hemos dicho antes y encontrarás pruebas de que aquí ella ha sido construida para ser también el sujeto.
>
> —¿Hay que poner de relieve la tramoya? ¿Acaso la mentir terapéutica consiste en fingir que la verdad es una mentira?
>
> —Eso te proporcionará la latitud especular, la perspectiva, el desinterés y la oportunidad de ser generoso emocionalmente.
>
> —Creo que él tendría que hacer aquello que le haga sentirse mejor. Todavía me importa mucho. Pero ya no como antes. (Foster Wallace, 2015b[1990]: 193-194)

Bruce, un estudiante de ingeniería, ha roto con su novia y se encierra a escribir su tesis, descrita por su novia como «un poema épico sobre los sistemas de información y los intercambios de energía» (2015b[1990]: 196), y que responde, como ya observamos en *La escoba del sistema*, a una reconversión wittgenstiniana del arte y de la literatura vaciados. La historia, estructurada como un diálogo a tres bandas entre el protagonista, su ex prometida y el terapeuta ficticio de la pareja, pone de relieve las convenciones automatizadas de la metaficción:

> —Empiezo a sentir que mis pensamientos y mi voz son en parte productos de la creatividad de alguien ajeno a mí, fuera de mi control, y sin embargo esa influencia externa manipula. de m y creadora sigo siendo yo. Siento la división que mi voz exterior postula como los dolores del parto de una conciencia emocional que está naciendo. Me acomete una necesidad perentoria de «escribirlo todo», de afrontar el pasado y el presente como una misma comunidad de signos, pero eso requiere un distanciamiento especial que yo parezco haber dejado atrás. (2015b[1990]: 210)

En su convicción de que algo «fuera» de él está controlando sus pensamientos y su voz, Bruce mantiene la esperanza de una salida, es decir, compartiendo este sentido de un *yo* escindido en otros a través del «uso de los signos», como diría Wittgenstein (2021: 199, §496),[57] un concepto clave para Wallace:

> Pero la propia vida del lector «afuera» de la historia sí cambia la historia. Podría alegarse que ello afecta únicamente a «su reacción hacia la historia» o a «su asunción de la historia». Pero estas cosas son la historia. Así es como el posestructuralismo barthiano y derrideano me ayudaron en buena parte como escritor de ficción: una vez que he acabado la historia, estoy en esencia muerto, y probablemente el texto esté muerto; simplemente se convierte en lenguaje, y el lenguaje vive no solamente en sino a través del lector. El lector se convierte en Dios, para todo propósito textual. (En McCaffery, 2016: 83)

Quien considere así que las estructuras ficcionales versan sobre una metaestructura del lenguaje, o crea que se relaciona con la esencia del lenguaje, yerra, ya que la ficción nos muestra los diferentes usos de las expresiones y del entramado de estas con otros discursos.[58] Wallace obliga a su lector a enfrentarse a las limitaciones de sus compromisos intelectuales. Si bien los primeros ensayos del norteamericano, oponiéndose a la ironía como moda literaria (superada ya por la televisión y la publicidad) y respaldando los valores literarios únicos (Foster Wallace, 2008b: 99-100), fueron el preludio al exceso verbal y a las distribuciones inventivas de su voz también como lector de teoría. Podría decirse que la negación de Wallace a la Nueva Crítica y al postestructuralismo habría ido aumentando. En «Who Needs Literary Theory?», escrito tardío dirigido a William Kennick, explica:

---

[57] «La gramática no dice cómo tiene que estar construido el lenguaje para que cumpla su propósito, para que influya en los seres humanos de tal y cual manera. Sólo describe el uso de los signos, pero no lo explica en modo alguno». Las *Investigaciones filosóficas*, que postulan el lenguaje como un «juego», son para David Foster Wallace muestra de la capacidad artística de Wittgenstein, «la argumentación contra el solipsismo más exhaustiva y bella que jamás se había sido escrita» (en McCaffery, 2016: 89).

[58] Coincidimos aquí con el acercamiento biológico de Lorenzo y Balari (2010: 65): «Al margen de la amplitud que permita o las limitaciones que la forma imponga, toda estructura es funcionalmente inespecífica».

> fine and funny, not only because its arguments were cogent and true but because there are elements of «theory» that I find interesting—mostly DeMan and early Derrida—but as you point out so well «theory» as dogma, as a Trojan horse for political agendas, or as a pretender to anything approaching philosophical rigor is pernicious and bad. I cannot tell you how dispiriting it is to have grad students spout theory dogma as revealed truth, or to pretend to «understand» Derrida without having read Heidegger or Husserl. So three cheers from this end. (En Burn y Boswell, 2013: IX)

Aunque, si bien la sentencia a la teoría literaria le atrajo, para mal, su cautela general hacia lo que en *La broma infinita* llama «megagrandiosidad vacua y rebuscada» (Foster Wallace, 2012a[1996]: 1181) hace del estudio académico, como hemos visto, motivo de su hermenéutica. Y es que la ficción de Wallace está llena de teoría literaria. En cualquier caso, no podemos perder de vista la perspectiva sobre la complejidad estructural de una obra literaria que «se nos aparece como una mirada bajo la apariencia de sistema de referencia particular y roto, bajo la apariencia de cientos de sistemas de referencia que, fragmentados y particulares, debidamente sumados abarcan el mundo» (Fernández Mallo, 2018: 282). Wallace introduce en el sistema literario una modalidad reflexiva que favorece la reconsideración de las convicciones teóricas frente a los encuentros con la alteridad lectora. Una forma de pensamiento, en suma, que integra la práctica como una forma de pensar sobre lo construido como una continuación de la creación y de la interpretación.

Hasta ahora, hemos anotado ejemplos donde la fidelidad a una narrativa socava el bienestar, y esto es crucial para entender la actitud del autor hacia las teorías narrativas. Pero debemos atender a lo que sucede una vez que lo devolvemos a la estructura que se ha construido. Allí las cosas empiezan a desmoronarse, la narratividad lo arruina gravemente; es una especie de veneno.

Las lecturas teóricas de Wallace orbitan alrededor de su escritura poderosamente. Si para el segundo Wittgenstein (2021) el lenguaje era el habla y sin hablante no podía existir significado, para Derrida (1986) la escritura no era menos fundamental para el lenguaje y la ausencia del hablante/autor era precisamente lo que permitía al lector afirmar el significado de las palabras escritas. Al crear, por ejemplo, a Neal, el personaje principal de «El neón de siempre» [«The Good Old Neon», 2001] —con

permiso de David Wallace—, el escritor hace confluir los dos enfoques teóricos. Diremos más, y aquí reside el paso teórico (del) más allá: pone en duda la creencia generalizada del propio Wallace de que el lenguaje puede salvar el abismo entre nosotros. «Yo sé que usted sabe igual que yo lo deprisa que pueden pasarle a uno volando por la cabeza los pensamientos y la asociaciones», observa, pues no solo vuelan tan rápido que «parecen completamente ajenas o fuera del tiempo secuencial normal del reloj por el que todos vivimos», sino que también «tienen tan poca relación con el tipo de idioma inglés lineal basado en "una palabra después de otra palabra" con que todos nos comunicamos entre nosotros que se tardaría fácilmente una vida entera solo en explicar con detalle el contenido del vislumbre de pensamientos y conexiones». Insiste, por tanto, en que nuestros intentos de comunicar lo que está sucediendo dentro de nosotros son «una farsa», por la sencilla razón de que «lo que pasa por dentro es simplemente demasiado rápido y enorme y completamente interconectado para que las palabras consigan algo más que esbozar los contornos de como mucho una parte diminuta de ello en cualquier momento determinado» (Foster Wallace, 2006[2001]: 206).

Aunque los teóricos de la ficción sin duda estarían de acuerdo en que las narrativas pueden socavar el bienestar, insistirían por otro lado en que la ficción se usa de manera inadecuada, no porque el bienestar no requiera una visión narrativa de la vida. Así, para Jameson, el contenido de esta

> *does not need to be treated or interpreted because it is itself already essentially and immediately meaningful* […]. Thus, the process of criticism is not so much an interpretation of content as it is a revealing of it, a laying bare, a restoration of the original message, the original experience, beneath the distortions of the censor: and this revelation takes the form of an explanation why the content was so distorted; it is inseparable from a description of the mechanism of censorship itself. (1971: 16)

El crítico norteamericano elabora con su «metacomentario» una suerte de hermenéutica basada en la elucidación de los códigos a través de los cuales se filtran las producciones culturales para comprender las implicaciones teóricas que refracta toda

intervención en los sistemas de pensamiento. Desde este punto de vista, la interpretación ha de entenderse como una escritura alegórica que ejecuta operaciones de transformación sobre su objeto para asimilar y explicar el funcionamiento de las categorías a través de las cuales el sujeto intenta entender, en nuestro caso, la ficción. Por ese motivo, a la luz de los ejemplos de Wallace, entonces, la teoría trata de explicar por qué las ficciones *solo a veces* socavan la realidad; a la idea de satisfacción se le suma la experiencia que posee la estructura de la obra.

Como en «Octeto», el narrador de «El neón de siempre» explicita con frecuencia su dificultad para poner en palabras lo que quiere decir, produciendo así una fusión entre la autoconsciente del personaje y la autoconciencia del texto. Sin embargo, a diferencia del narrador de «Octeto», la lucha de Neal con el lenguaje no surge simplemente del miedo de encontrarse con algo patético, desesperado, sino de la creencia y el miedo a una distancia infranqueable entre las mentes, causada por la ausencia de un sujeto metafísico que subyace a la persona, por la barrera que la autoconciencia pone entre experiencia y conciencia, y por la problemática relación entre pensamiento, tiempo y lenguaje.

La teoría literaria nos convierte en custodios del yo ideal. Pero no se trata de ser un ser humano, piensa Wallace. Después de haber sido finalmente persuadido por la burlona risa de la audiencia del estudio de *Cheers* de que su fraude era ineludible, el narrador, Neal, ofrece un diagnóstico final para el fracaso de su vida: «mi problema básico era que ya desde una edad temprana yo había en cierta manera elegido probar suerte con el supuesto público del drama de mi vida en lugar de con el drama en sí» (2006[2001]: 214). Podemos argumentar, con Sánchez Usanos (2020: 112), que se trata de «la contemplación siniestra e inesperada de un anuncio de sí mismo». Y al exigirnos que nos unamos al público de nuestra narrativa y no a nosotros mismos, las teorías nos alejan de lo que somos y lo que es bueno para nosotros.

Todos los actos imaginarios de empatía comienzan, por tanto, con una perspectiva fuera del *yo*, y al final es este cambio de visión, incluso el doble o el multiplicador, que la literatura diagnostica y habilita, que saluda con terror y gratitud, se cifra en la actitud teorética inherente al escritor contemporáneo, que no debe ser

identificada con la inteligencia, sino más bien con una cualidad que condiciona el texto literario. De ello advierte el «Prefacio al autor» de *El rey pálido* [*The Pale King*]:

> Lo que estoy intentando hacer entender aquí es que todo sigue siendo sustancialmente verídico —me refiero al libro del que este Prefacio forma parte— a pesar de las distintas maneras en que algunos de los capítulos siguientes han tenido que ser distorsionados, despersonalizados, polifonizados o retocados a fin de adaptarse a las especificaciones del aviso legal. […] Porque tal como sabe todo el mundo, de manera consciente o no, siempre se establece una especie de contrato tácito entre el autor de un libro y su lector, y los términos de este contrato siempre dependen de ciertos códigos y gestos que el autor emplea para indicarle al lector de qué clase de libro se trata, es decir, si es algo inventado o si es verídico. Y estos códigos son importantes, porque el contrato subliminal de la no ficción es muy distinto al de la ficción.? Lo que estoy in. tentando hacer aquí, dentro del marco protector del aviso de la página del copyright, es cancelar esos códigos tácitos y mostrarme cien por cien abierto y franco acerca de los términos del presente contrato. *El rey pálido* es básicamente una autobiografía sin ficción, con elementos adicionales de periodismo reconstructivo, psicología organizativa, educación cívica elemental, teoría fiscal y demás. El contrato mutuo que firmamos aquí se basa en las presunciones de *a)* mi veracidad, y *b)* el entendimiento por parte de ustedes de que cualesquiera elementos o semiones que pueda parecer que socavan la veracidad son de hecho artefactos de protección legal, un poco como ese texto estándar que acompaña a las apuestas y a los contratos civiles, y por tanto no hay que decodificarlos ni «leerlos» sino más bien limitarse a aceptarlos como parte del coste que tiene el que hagamos negocios juntos, por decirlo de alguna manera, en el clima comercial de hoy día. (Foster Wallace, 2013b[2011]: 91-92)

Wallace no tiene interés en resolver paradojas con tantos reclamos de verdad (contradictorios); más bien, al igual que sus contemporáneos en la teoría de sistemas[59] y la deconstrucción, podría decirse que basa su estética literaria en la paradoja, por lo que no solo se vuelve tedioso y molesto sino también generativo.

Con este planteamiento el escritor estadounidense mantiene su convicción sobre la esencia especulativa característica de la literatura metaficcional, pero a la vez reconoce que el pensamiento sobre la literatura es también, en cierto sentido, funcional, pues, en definitiva, viene a satisfacer una necesidad social de orden metafísico. Aunque la naturaleza misma de esa necesidad —como puntualiza el profesor Wallace

[59] Para un estudio más completo sobre este asunto en Wallace, véase Tabbi (2018).

(2021)— relaciona la actividad crítica no con la práctica, sino con aprender, conocer y vivir. Por eso, de acuerdo con Carlos Scolari (2017), más que de una «metaficción», podríamos hablar de una «ficción metasemiótica», que «hace evidente al lector que vive en un mundo *semio-centered* y lo problematiza poniendo en relación el sistema de la ficción con el sistema de la teoría».

Cabe entender la obra literaria como una consecuencia lógica de una trayectoria dedicada a la indagación sobre el hecho literario; por ende, es también sintomática de la convergencia de un discurso metalingüístico que corre en paralelo con la creación literaria, la crítica y la docencia. La solución se encuentra, nos dice Wallace, en un punto intermedio: «El truco para dar con una buena teoría es buscar un terreno neutral entre una teoría extravagante que podáis defender […] y una teoría aburrida o tan obviamente cierta que no haya nada discutible en ella» (Foster Wallace, 2021: 35).

Este tipo de compromiso ético con un texto que propicie una conciencia crítica de la irresoluble alteridad de uno mismo y el Otro, una comprensión de la diferencia, en lugar de una eliminación, puede ser un sello distintivo de los modos académicos de lectura, pero solo cuando esos modos de lectura se abren para permitir una consideración exhaustiva del afecto y del papel que las formas complejas de identificación podría trascender la lectura. Como se explorará a continuación, un valor clave compartido por una amplia variedad de modos académicos de lectura tiene que ver con su capacidad para hacer que lo que parece obvio parezca extraño, para exigir al lector que se aleje de algo que parece familiar y mirarlo desde un nuevo ángulo. El punto de este tipo de teorización es menos hacer que el lector piense de alguna manera diferente sobre el objeto que hacer que piense de manera diferente sobre su propia perspectiva con respecto a ese objeto. Respetar el potencial de esta asunción es parte de la ética académica, de nuestros compromisos empáticos con las formas que se lee, lo que promueve la reflexión sobre los usos que se hacen de los textos y las formas en que esos usos mejoran la lectura. Pues, como anota Wallace en *Esto es agua*, «[l]o de "aprender a pensar" […] quiere decir ejercer cierto control sobre *cómo* y *qué* piensa uno. Quiere decir ser lo bastante consciente y estar lo bastante despierto como para

elegir a qué prestas atención y para *elegir* cómo construyes el sentido a partir de la experiencia» (2014d: 59-60).

Intuimos, por tanto, una forma literaria específica de la ficción contemporánea que interactúa con la academia, cuya historia es un fascinante juego de poder entre dos instituciones culturales simbióticas (pero heterogéneas): la universidad y la literatura. Fundamentalmente, la contribución de la ficción literaria contemporánea al actual desplazamiento de la autoridad cultural fuera de la literatura universitaria se basa en el despliegue de una serie de técnicas que, ya sea deliberadas o no, funcionan para superar, contener y determinar las prácticas académicas de lectura. El deseo de disciplinar el lenguaje a través de la manipulación y restricción de posibles caminos hermenéuticos es, sostenemos, un resultado en primer lugar del hecho de que el paradigma metaficcional de la alta era posmoderna ha lanzado discursos críticos y creativos a un tipo de competencia productiva entre sí. Asimismo, tales tensiones y superposiciones solo han aumentado a la luz del desmoronamiento en curso de definiciones teóricas coherentes de «literatura» a diferencia de las que atañen propiamente a la función del discurso de la crítica. Las obras literarias que abordamos aquí, por tanto, también disciplinan a la academia para legitimarse por encima de sus contrapartes críticas de las que hacen referencia. no se consideran formalmente discretas. Aceptando el desafío de una resistencia activa, el poder de creación de mundos de la ficción en la era contemporánea se basa en la capacidad de la ficción para problematizar las formas discursivas que tratan de darles sentido. El objetivo del siguiente apartado es asegurar que el hecho de que estos discursos sean tan a menudo agenciados por la ficción no pase desapercibido en el contexto de las comunidades académicas.

1.2 Esa extraña institución llamada Teoría: Fricciones académicas

> By following the dictates of a given interpretive practice to its limits, criticism reactivates the contradictions whose presumed resolution constituted the theoretical bases for that practice.
>
> Gregory S. Jay y David L. Miller, «The Role of Theory in the Study of Literature»

> Creo que el mundo de quienes gustan de la literatura o viven profesionalmente de ella en uno cualquiera de sus estadios de producción […] se reparte en dos porciones de desigual volumen: los que saben lo que es la literatura y los que no lo saben. Por supuesto, existe además un tercer grupo: el de que quienes no se han preguntado jamás en qué consiste la literatura porque lo tienen por cosa averiguada […], y se van a pasmar cuando descubran que existen gentes, en efecto, que no saben lo que es la literatura, y se pasmarán mucho más cuando se les diga que quienes lo ignoran, no son analfabetos, sino críticos de renombre que se pasan la vida ejerciendo de tales, que no viven sino de libros, y ni siquiera con la novia hablan de otra cosa.
>
> José Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos*

En la entrevista que abre el volumen de Derek Attridge *Acts of Literature* (1992), «This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jacques Derrida», este último responde a una pregunta sobre la diferencia entre literatura y teoría de la siguiente manera: a pesar de su estatus institucional, que enseña que existen normas, estándares

reconocidos por los cuales uno juzga la literatura, este se fundamenta en el derecho de la propia literatura a decir cualquier cosa. «Es una institución que tiende a desbordar la institución» (en Attridge, 2017: 117). La literatura, por tanto, inscribe en sí misma un trabajo teórico-crítico, activando sus «funciones», poniendo en tela de juicio cualquier supuesta ontología de la «literatura» desde el principio. Este no es simplemente un aspecto esencial o atemporal de la literatura, sino parte de su propia existencia: su funcionamiento es el resultado de las fuerzas históricas, retóricas y culturales que dan forma a la poética del texto y la matriz que se convierte en la forma textual singular, marcada por las huellas y leída posteriormente por el sujeto que viene a recibir el texto, y que, en ese acto de restitución que llamamos «lectura», anima y altera el texto a través de su posibilidad.

La literatura —según Derrida, todos y cada uno de los textos que institucional y tradicionalmente transcurren y se auspician bajo este nombre— recoge en sí numerosos rasgos de otros discursos. Al prestarse a ser leída según heterogeneidad, la literatura, ese ser «extrañamente llamado», se afirma negando toda consistencia o coherencia formal que permita llamarlo «literatura», como si ese nombre determinara una constante, una ontología fija. Por utilizar las palabras de Searle, «Literatura es el nombre más apropiado para el conjunto de actitudes que asumimos con respecto a un fragmento de *discurso* y no un nombre de una cierta propiedad interna del mismo» (1996: 161; la cursiva es nuestra). La institución y la convención están siempre, por lo tanto, abiertas, trascendidas y transgredidas a través, desde dentro y como resultado de los mismos actos de articulación e inscripción por los que la economía y las leyes de la institución y la convención pretenden operar; «las actitudes son […] una función de las propiedades del discurso y no algo completamente arbitrario» (Searle, 1996: 161). Esto, podríamos decir, es una definición provisional de la *literatura*, *en teoría* (Wolfreys, 2012); en su esencia misma, se encuentra un efecto de incomodidad que, como señala Derrida, niega la distinción entre «literatura» y «crítica»:[60]

[60] Derrida, en el original, utiliza el término inglés *criticism*, mucho más general, y en la traducción al español se conserva literalmente.

> La «buena» crítica literaria, la única que vale la pena, implica un acto, una forma literaria, una contrafirma, una experiencia inventiva del lenguaje, *en* el lenguaje una inscripción del acto de lectura en el campo del texto que es leído. Ese texto jamás se deja «objetivar» por completo. Aun así yo no diría que podemos mezclarlo todo y abandonar las distinciones entre todas esas formas de producción «literaria» o «crítica» (pues hay también una instancia «crítica» en obra «*en*» lo que llamamos obra literaria). Así pues, es necesario determinar o delimitar otro espacio en el que justifiquemos las distinciones relevantes entre ciertas formas de literatura y ciertas formas de… No sé cómo llamarlo, he ahí el problema, debemos inventar un término para esas invenciones «críticas» que pertenecen a la literatura a la vez que deforman sus límites. En ningún caso dejaría de distinguir entre «literatura» y «crítica literaria», pero no asimilaría todas las formas de escritura o lectura. Esas nuevas distinciones deberían abandonar la pureza y la linealidad de las fronteras. Deberían tener una forma que fuera a la vez rigurosa y capaz de tomar en cuenta la posibilidad esencial de contaminación entre todas esas oposiciones, las que hemos encontrado más arriba y, aquí, la que hay entre literatura y crítica o lectura o interpretación literaria. (en Attridge, 2017: 131)

Esta cautela por parte de Derrida sirve como premisa a partir de la cual surge el desarrollo de este apartado de nuestra investigación. Como sugiere el subtítulo de este trabajo, se habla de teoría *en* literatura; pero ya hemos podido comprobar anteriormente cómo cada vez que hay una lectura teórica *en* la escritura de ficción, ambos términos son problemáticos. Pensamos, con Barthes, que cuando

> una palabra es hermosa, cuando la [empleamos] porque [nos] gusta, no es en absoluto debido a su encanto sonoro o a la originalidad de su sentido, ni a una combinación «poética» de ambas cosas. La palabra [nos] entusiasma según esa idea de que *[vamos] a hacer algo con ella*: es el estremecimiento de un hacer futuro, algo como un *apetito*. Este deseo sacude todo el cuadro inmóvil del lenguaje. (2021: 173)

Para ser responsable ante las demandas de lo que se escribe, hay que arriesgar una invención, y además una invención teórica o crítica, que, si se sigue su lógica discursiva, siempre está ya en marcha *para hacer algo con ella*, aunque en una manifestación cifrada y diferenciada, singular en su funcionamiento. Hay, por tato, una doble lectura, en este momento, de nuestro objeto de estudio. Porque, por un lado, la teoría *en* la literatura destaca el trabajo crítico, filosófico, histórico-conceptual de ciertos tropos,

conceptos, ficciones y proyecciones en lo que hoy se llama «literatura», y también en lo que hoy se denomina «teoría». Pero, por otro lado, se alimenta igualmente aquello de que la *literatura* está en la *teoría*; es decir, ciertos discursos llamados «teóricos», al manifestarse en la literatura, informan y configuran la proyección y la representación de lo literario, al mismo tiempo que lo deforma, empujando sus límites y obligando al lector a un encuentro y aun experiencia con la anomalía, la singularidad, la alteridad; todo lo que no se puede explicar, por un lado, a través de las preocupaciones formales y, por otro, a través de las cuestiones históricas o contextuales. Permaneciendo ligado a la tradición, el texto se abre a lo que ha de venir a través de la formalización de la «potencia» que condensa simultáneamente una «historia apenas delimitable», pero «indisociable de un acontecimiento *absolutamente* singular, una firma *absolutamente* singular, y por lo tanto también de una fecha, de una lengua, de una inscripción autobiográfica» (Attridge, 2017: 123).

Lo que podría leerse aquí, por tanto, es la figura de un círculo que se cierra, para que pueda abrirse y contiunar. Lo que podría llevar el nombre de «literatura teórica» —o al menos algunas de sus singulares articulaciones y (de)formaciones—, sin ser leída como tal, y reconocidos ambos discursos como institución, convención y tradición, al irrumpir, desplazándose y superándose a sí mismos, se dan a leer como co-portadores de sus creaciones absolutas de la obra de lo que vienen a llamarse «Teoría» y «Literatura»: aunque en figuraciones marcadamente diferentes y, de nuevo, singulares, la obra literaria toma forma de proceso, «el movimiento vital del uno-con-otro y del uno-en-el-otro de los originarias formación y sedimentación de sentido» (Husserl, 2000: 48), en una deriva consciente que se involucra en lo que hoy, en la prórroga de su vida, llamamos una «reflexión teórica» (por encriptado u ocluido que sea este procedimiento, por inmanente que permanezca en los textos literarios en cuestión). Abrimos así los horizontes para una aprehensión «teórica» de la literatura, y una aprehensión «literaria» de la teoría, donde «lo que es históricamente primero en sí es nuestro presente» (Husserl 2000: 50).

No parece probable que el declive de la teoría en los estudios literarios modernos alivie las sospechas del conocimiento de los escritores de ficción sobre las

diferentes teorías (de la literatura) que han engalanado la historia del pensamiento. Los términos «teoría literaria» o simplemente «Teoría» han servido en los últimos años como banderas de conveniencia más o menos intercambiables para una coalición muy flexible de grupúsculos académicos que han encontrado una causa común en su impaciencia con la limitaciones intelectuales e ideológicas de la crítica literaria tradicional. La «Teoría» se ha convertido en una abreviatura radical pero indispensable para el estado de revolución metodológica permanente que caracteriza el debate crítico literario contemporáneo, con su provisión aparentemente interminable de corrientes y escuelas: de los formalismos y los nuevos críticos a las concepciones estructuralistas y postestructuralistas del lenguaje, la diferencia y la textualidad; desmitificaciones marxistas y foucaultianas del poder estatal y la ideología; exploraciones freudianas y lacanianas del deseo, la subjetividad y el inconsciente; críticas feministas de los hábitos de lectura patriarcales y los cánones dominados por los hombres; desafíos poscoloniales al imperialismo cultural occidental; cuestionamientos posmodernos al *storytelling* cultural; etc. Lo que tenemos aquí es un conjunto de controversias que han mantenido ocupados a los teóricos indefinidamente, pero ofrecieron muy poco en el camino de la inspiración para los escritores de ficción. Esto se debe en parte a que la teoría tiende a operar como una forma de lo que Paul de Man (1991c: 230) llama «autoconocimiento negativo» una catalogación despiadada de las ideas que ya no funcionan, las categorías intelectuales que han sobrevivido a su utilidad y los mitos literarios-críticos que necesitan para ser explotado. El sujeto humano autoconsciente y autodeterminante se ha convertido en el juguete de discursos y deseos impersonales; las pretensiones de verdad universal de las ideologías políticas, religiosas y científicas se han disuelto en relatos intercambiables; el lenguaje se ha convertido en un sistema encerrado en sí mismo sin valor en ninguna realidad no lingüística; de hecho, la «realidad» no es más que una copia sin original.

Las posibilidades de un diálogo creativo entre la teoría y la ficción son quizás más evidentes en las carreras literarias —cortas, en la mayoría de casos— de novelistas y teóricos como Christine Brooke-Rose, Umberto Eco, Julia Kristeva, Terry Eagleton o David Damrosch, académicos de profesión que buscaban también su hueco como

escritores de ficción. Numerosos *romans à clefs* presentan retratos poco velados de personalidades destacadas de las guerras de las teorías. En esta estela, otras figuras como como Malcolm Bradbury, A. S. Byatt, James Hynes o David Lodge han seguido su ejemplo al ofrecer retratos cómicos de la conmoción producida en los departamentos de literatura por la llegada de la teoría francesa. Algunas novelas, como *The Handmaid of Desire* (1996) o *Japanese by Spring* (1996), o algunas colecciones de relatos como *Publish and Perish* (1997), anuncian explícitamente su inmersión en debates teóricos, mientras que las intertextualidades no señalizadas de obras que ya hemos abordado como *La amante de Wittgenstein* (1988), son de contrabando para el regusto académico. La variedad de veredictos que estas novelas arrojan sobre la teoría abarca todo, desde el entusiasta compromiso con el estructuralismo en *Almas y cuerpos* (1980) hasta la irónica visión de la deconstrucción y el postestructuralismo de *Death in a Deplhi Seminar* (1995).

Parece razonable preguntarse, por tanto, si de lo que se trata aquí no es la influencia de la teoría sobre la ficción, sino el porqué de esta confluencia: una mezcla creativa de discursos que disuelve los límites tradicionales entre el texto literario y el metalenguaje crítico. Para muchos comentaristas del panorama literario contemporáneo, la respuesta sería que no hay elección o, más bien, que la oposición entre teoría y ficción es una oposición falsa que ha sido ampliamente socavada en los últimos años.

Durante un tiempo, en la década de los setenta, el término *criticism* parecía estar a punto de convertirse en la palabra para referirse a un nuevo discurso híbrido que florecería entre los textos y sus contextos críticos y teóricos (Federman, 1993: 48-64). Mark Currie acuñó el término «ficciones teóricas» (1998: 70) en su discusión de las credenciales literarias de la teoría postestructuralista y las credenciales teóricas de la ficción posmoderna, un capítulo que concluye afirmando que «the wall between academic literary studies and fiction has been demolished fromboth sides» (1998: 70). Los teóricos ya habían reclamado el estatus literario de sus escritos. Basta recordar estas palabras de Roland Barthes: «La Ficción tendría que ver con un *nuevo arte*

intelectual (así se definen la semiología y el estructuralismo en *El sistema de la moda*).[61] Con las cosas intelectuales construimos a la vez teorías, combates críticos y placer; sometemos los objetos del saber y de la disertación —como en todo arte— no ya a una instancia de verdad, sino a un pensamiento de los *efectos*» (2021: 123). Por un lado, es un gesto que resta importancia a algunas de sus líneas argumentales más provocativas o escandalosas de la Teoría; cuando Barthes escribe *Roland Barthes por Roland Barthes* nos sugiere que su vida, que no tuvo lugar como una obra de ficción, es una obra de ficción.[62] Al igual que sus compañeros, Barthes evidentemente desea presentarse a sí mismo como un narrador intelectual más que como un autoritario narrador realista o, incluso, un creador de sistemas; busca la misma inmunidad contra la falsificación que tradicionalmente se otorga la ficción, la misma libertad de los rigurosos estándares que se aplican comúnmente a los escritos de no ficción.

Estas aspiraciones literarias también se manifiestan especialmente en el estilo de los postestructuralistas: en el estilo idiosincrásicamente «autobiográfico» de Derrida, por ejemplo, en la profunda cauterización de la herida de *Circonfesión* (en Bennington y Derrida, 1994) o en la teoría-en-acción de *Glas*, en el que todo sistema excluye o expulsa lo que renuncia a concebirse en términos del sistema, y se deja asombrar, cautivar o someter por lo excluido como fermento creativo, lo trascendental de su trascendencia.[63]

---

[61] «[P]artícipe de un mundo en el que la reflexión sobre el sentido está en pleno desarrollo, profundizando y dividiéndose rápidamente en varias direcciones a la vez, proficiente de todo lo que ocurre a su alrededor, el autor se modificó a sí mismo. ¿Quiere decir con ello que en el momento de publicar ese trabajo –con retraso– no pueda reconocerlo? En absoluto (de ser así, no lo habría publicado); pero más allá de la literalidad, lo que aquí se propone es ya una determinada historia de la semiología; respecto al nuevo arte intelectual que está en vías de esbozarse este libro constituye una especie de mosaico un punto ingenuo; espero que en él se lean, no las certidumbres de una doctrina, ni tan solo las conclusiones invariables de una investigación, sino las credenciales, los intentos, los ensayos de un aprendizaje; este es su sentido y, quizás, su utilidad» (Barthes, 1978: 11-12).

[62] Al comienzo justifica así la huida hacia la escritura: «*El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio). Y entonces aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando*» (Barthes, 2021: 18).

[63] Geoffrey Hartman (1976: 276) se sirve precisamente de *Glas* para afirmar que la teoría habría cruzado la línea. Hartman, igualmente, señala cómo la trascendencia textual de textos como el de Derrida

En «The Literary in Theory», Jonathan Culler explica cómo lo literario ha migrado «from being the object of theory to being the quality of theory itself» (2000b: 286). Niall Lucy (1997: 153) lleva esta historia un paso más allá cuando afirma con indiferencia que «literatura» es simplemente otro nombre para «teoría literaria». Y Javier García Rodríguez señala que «la cruzada antiteórica» enseguida

> produjo un *tour de force* que convirtió la obra literaria en un espacio de discusión teórica. Los relatos y las novelas —también la poesía, la obra dramática y el guion— afirmaron su especificidad como obras teóricas en su dimensión implícita y en su dimensión explícita. Bien por la vía de la sátira bien por la de la parodia o la del realismo; tanto a través de la intelectualización de la trama como a través de la reducción de los contenidos a pinceladas costumbristas; en unas ocasiones con una profundidad de pensamiento que acerca la narración literaria a un tratado teórico-literario, y en otras convirtiendo la Teoría en un escenario simplificado para el desarrollo de acciones de otra índole, las obras presentadas confirman que, si bien en la creación literaria ha podido observarse una inflación, hipertrofia y saturación de la teoría, no menos se ha observado que el *after theory* es un mito por cuanto la Teoría sigue presente, productiva y necesaria en la dinámica literaria porque, en la autoconciencia teórica, no solo garantiza la preocupación por la narración, sino por las condiciones de producción y recepción de la misma, así como por sus derivas formales, sus límites y sus condiciones de aceptabilidad teórica. (2022a: 97)

La presencia de la teoría, por ende, tanto en su versión más ingenua como en su versión más cercana a la herida, es una constante.[64] La irrupción de la Teoría produjo entre los años sesenta y noventa,[65] cuando los debates sobre la interpretación, la práctica crítica y el papel de las *liberal arts* eran un elemento combativo en la vida diaria de la universidad, una toma de conciencia por parte de los narradores de muchos

previene un cambio teórico hacia la «Xtética», algo que previamente había sido excluido del sistema y que se recupera con una intención de subordinación: la teoría es, entonces, funcional para la literatura.

[64] Esta deriva es la que se explora, con especial énfasis, en la actualidad. Sin embargo, su ascendencia es anterior. Nos sirve con una ejemplo de la crítica feminista bell hooks: «Llegué a la teoría porque estaba herida —el dolor que sentía era tan intenso que no podía seguir viviendo—. Llegué a la teoría desesperada, queriendo comprender —aferrar lo que sucedía a mi alrededor y dentro de mí—. Sobre todo, quería que la herida desapareciera. Veía en la teoría, entonces, un lugar de sanación» (hooks, 2021: 81).

[65] Ryan (2012: 208) habla de tres momentos: uno primitivo, el de los «escuchadores de Lacan», en los años sesenta y setenta; otro en los años ochenta, que se caracteriza por la penetración de la teoría en los campus; y, el último, el de la preocupación extendida, en los años noventa.

fenómenos, procedimientos, técnicas, ideas, etc. que fueron incorporándose de manera natural al discurso literario en una *deriva* natural de la escritura académica, como veremos a continuación. Partimos, así, del convencimiento de que para describir críticamente, sin soslayar el problema del valor,

> parece necesario insertar la teoría de la literatura en una historia general —y, por lo tanto, múltiple— que, haciendo inteligibles usos más o menos legítimos y apropiaciones salvajes, así como midiendo su productividad específica al reinsertarla en contextos y situaciones específicas, permita ensayar unas evaluaciones que, por fuerza, tendrán que estar fechadas y localizadas geográficamente. (Hidalgo Nácher, 2017: 208)

1.2.1 La Teoría y su relato

> Part of the fascination of literary theory discourse today […] was the sort-lived nature of theory itself.
>
> John L'Heureux, *The Handmaid's Desire*

Para entender cómo hemos llegado hasta aquí, necesitamos situarnos en 1966, año en que Jacques Derrida aterriza en Estados Unidos y dicta la conferencia que sentará las bases del trabajo teórico, «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences»,[66] en el contexto del simposio *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. La conferencia pretendía ser una muestra del estructuralismo: el enfoque teórico francés, entonces radical, que delineaba y trazaba un mapa de las asociaciones dentro de una «estructura» dada, creyendo que se podía encontrar el significado al escudriñar los códigos en, digamos, una moda, una novela o una interacción social concreta. La reunión respondía, según Macksey (2007: 12-14), a una necesidad para revaluar los «métodos» y venía a entender la teoría literaria francesa como un nuevo y sofisticado

[66] Trabajo recogido en *La escritura y la diferencia* [1967] (1989a: 383-401) y posteriormente en el volumen de Macksey y Donato (1970: 247-264).

juego de mesa. En el trascurso del juego, sin embargo, sus reglas se socavaron gracias al descentramiento defendido por Derrida: estas respondían históricamente a una contingencia, una arbitrariedad de principio a fin. En palabras del filósofo francés: «something happened there which would have the value of a theoretical event, or an event within theory, or more likely the advent of a new theoretical institutional sense of "theory"» (Derrida, 1990: 80).

Como es habitual en los escritos de Derrida, entre la ironía y el juego, en «Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms» (1990) parte de la confesión de un aparente malentendido con el que borra las comillas que acompañan a «Teoría» y se lo adjudica al término «Estados»,[67] mientras también borra su plural, para discurrir sobre el lugar de enunciación. Hablar de los estados de la teoría da lugar a dos vías de análisis, a los que nos trataremos de ajustar en este apartado: 1) la de apuntar los temas de la «agenda», las «polémicas» y las «discusiones», aquellas circunstancias que traspasan los muros de la institución; y 2) la de diagnosticar los «estados» de la teoría, mapear los territorios y situarlos en el lugar de producción y la recepción.

Hasta el momento de la llegada de los franceses, la «teoría» no se correspondía con las autopercepciones, como sugiere Asensi (2006), del «espacio *Tel Quel*» (la teoría como forma específica de la práctica, una *escritura textual*: «the response of literary to theoretical texts is a category of intertextuality» [Ryan, 2012: 207]); ni tampoco con lo que previamente se había llamado «teoría literaria» (una variedad de enfoques al servicio de la individualidad y del formalismo). «Teoría» en realidad no era más que un término que abarcaba las ideas presentadas por académicos totémicos cuyo pensamiento reducían la amenaza de la fragmentación de los estudios literarios, como la de Richards, de base psicológica:

> El objetivo de la crítica no son los motivos admitidos o no admitidos por el artista […] sino el hecho de que su forma de proceder, en la mayoría de los casos, hace que

[67] El contexto de este escrito es el Coloquio *The States of «Theory»*, celebrado en la Universidad de California en 1987.

> la eficacia comunicativa de su obra se corresponda con su propia satisfacción y con el sentido de la justeza [sic]. (1976: 16);

la de Frye, anatomista: «defender el derecho de la crítica a existir a secas significa suponer que la crítica es una estructura del pensamiento y del conocimiento que existe por derecho propio, con cierta medida de independencia respecto al arte del cual se ocupa» (1977: 18).[68] En Francia, sin embargo, el término «teoría» nunca había sido aceptado en un sentido amplio. *Théorie littéraire* se refiere a los intentos de sistematizar los fenómenos textuales y comprender cómo funcionan, a lo Genette, Barthes o Kristeva.

Es en a finales de los años sesenta, según Compagnon —incurriendo, a nuestro juego, en una banalización bastante corriente cuando lo extraño deviene en clásico (Jay y Miller, 1985: 3)—[69] cuando la teoría se institucionaliza, se transforma en método, «una pequeña técnica pedagógica a menudo tan raquítica como el inspirado comentario de texto que proporciona» (Compagnon, 2015: 11). El auge de la teoría en Estados Unidos, considerado por Said como una «tabla rasa epistemológica» (1999: 143), no puede encontrar más apropiado que *French Theory* (Cusset, 2005). Fascinado por la invención de la Teoría estadounidense y el simultáneo borrado de la teoría francesa, François Cusset aborda las causas sociales, políticas y teóricas de esta divergencia transatlántica. En su relato, la teoría francesa nunca fue propiedad exclusiva de académicos consolidados, sino un sitio de interés compartido con figuras contraculturales. En realidad, es el capital simbólico, el poder de las estrellas, lo que condujo a

[68] Hay que señalar, sin embargo, que otras escuelas, como la de Chicago, defendían ya lo contrario, un pluralismo crítico de carácter metodológico y ético, con Wayne C. Booth a la cabeza: «Critical progress might become possible if, by taking thought, we could recover or renovate a variety of "refuted" voices from the past, learning to apply to new materials one or another of the great critical languages that history grandly wills to us» (1979: 40). Esta, y otras cuestiones relativas a la escuela neoaristotélica, ha sido estudiada por extenso por Javier García Rodríguez (1998), quien destaca también el papel que juegan en este afán de apertura revistas como *Critical Inquiry*.

[69] También Attridge se refiere, en este caso a la literature, en estos términos: «[r]ather than the familiar model of the literary work as friend and companion, sharing with the reader its secrets, I propose the work as stranger, even and perhaps especially when the reader knows it intimately» (1999: 26).

la creciente popularidad de los teóricos franceses y la desestabilización de las *jerarquías culturales* universitarias (Bourdieu, 2008: 53-97).

El relato de la Teoría se desarrolla, así, en dos vías: por un lado, los académicos que jugaron un papel decisivo en el cultivo de la teoría francesa en la educación superior estadounidense; por otro, las relaciones con la contracultura estadounidenses.[70] Según Cusset, está demostrando cómo la popularidad de Foucault, Deleuze, Derrida y compañía fue un fenómeno heterogéneo nacido de la polinización cruzada de múltiples fuerzas culturales que llegaron a cruzarse en el sitio de las universidades y colegios estadounidenses y en respuesta a los acontecimientos políticos contemporáneos. Confirma, así, que «toda configuración de un orden intelectual propio equivalía a alinearse en una ideología política» (Llovet, 2011: 81-82). Pero el tiempo y el esfuerzo dedicados a desenterrar o lamentar las conexiones pasajeras entre las películas de Bob Dylan, Patti Smith o Madonna con pensadores como Deleuze, Derrida, Guattari, Virilio y Foucault se producen a expensas de un compromiso sostenido con las formas en que los teóricos estadounidenses (Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller y Harold Bloom)[71] realmente se apropiaron, incorporaron y aplicaron las teorías de estos intelectuales franceses en su trabajo.[72]

En cualquier caso, un catalizador importante para el rápido ritmo de progreso en los planes de estudios universitarios que habían tenido el mismo aspecto durante tanto tiempo fue una noción cambiante del conocimiento y la verdad. De acuerdo con Elizabeth Bruss (1982: 3), es una falacia explicar estos cambios a través de desarrollos internos del estudio literario, o de cualquier disciplina: ni siquiera se

[70] Sin ellas no podríamos entender, por ejemplo, la escritura de David Foster Wallace, como se demostró anteriormente.

[71] En el caso de Bloom, no obstante, se trata más bien de una oposición, más que de una asimilación. Art Berman acierta señalando que es erróneo pensar que estos cuatro teóricos se convirtieran a la fe derrideana para rechazar posiciones críticas previas, sino que más bien «there is a continuity, and Derrida serves to advance their previous criticism into a new, but not foreign, critical territory, in the way that settlers push against a frontier on the margin of their own national geography» (1988: 224).

[72] Hay, sin embargo, poca discusión sobre el papel del nuevo historicismo o de la filosofía. Pese a dedicar un capítulo a Butler, Spivak, Fish, Said, Rorty o Jameson, Cusset no profundiza en las relaciones que se establecen en este sentido con la conformación de una teoría sólida. Centra su atención, en suma, no en el «uso» de la *French Theory*, sino su «abuso» en «nichos de mercado».

restringieron a las humanidades, y tuvieron sus equivalentes en las ciencias naturales y sociales, donde se manifestaron como una crisis de la epistemología, un desafío planteado a un modelo de conocimiento hasta entonces dominante, que se basaba casi por completo en la percepción.

Así, la inflexión contracultural otorgada a la *French Theory* hizo que pareciera la herramienta apropiada para la crítica de la cultura popular y permitió que el trabajo de algunos de los pensadores más abstrusos pareciera una herramienta apropiada para casi cualquier texto: «Transatlantic readers, by and large, seized on the words as if they were magic wands by which to transform the humdrum scholastic readings into *eye-catching theoretical "texts"*» (Said, 1999: 146; el subrayado es nuestro). Según la lectura de Cusset, no obstante, a pesar de la atracción por las dimensiones críticas de la filosofía postestructuralista, especialmente por examinar críticamente los sitios de conocimiento, los académicos estadounidenses que aplicaron este pensamiento en la enseñanza y la investigación en realidad permanecieron dentro de la tradición utilitaria estadounidense. Don DeLillo plantea esto mismo en un párrafo de *Ruido de fondo*, donde Jack Gladney, especialista en Hitler, describe así el departamento de cultura popular:

> Estamos instalados en el Salón Centenario, una estructura de ladrillo oscuro que compartimos con el departamento de cultura popular, conocido oficialmente como ambientalismo norteamericano. Se trata de un grupo curioso. El equipo académico está compuesto casi exclusivamente por emigrados neoyorquinos, todos ellos avispados, algo zafios, locos por el cine y propensos a aficiones banales. Se encuentran aquí para descifrar el lenguaje natural de la cultura, para organizar en un método formal los relumbrantes placeres que han conocido en sus infancias arropadas por la sombra de Europa: un aristotelismo de envolturas de chicle y cancioncitas de anuncio de detergente. […] Transmiten una impresión de amargura, suspicacia e intriga permanentes. (2011[1985]: 19-20)

Por eso, la acusación previamente anotada de Said es sorprendente, dado que su ensayo canónico «La teoría ambulante» acepta la tendencia de las ideas a cambiar a medida que circulan sin mantener un estándar ético de pureza. Sin embargo, cuando reflexiona sobre los postestructuralistas franceses, Said, como Cusset, muestra

nostalgia por un momento primigenio del nacimiento de la teoría, por un tiempo mítico en el que las ideas de Derrida o Foucault eran completamente propias, no todavía un lugar común:

> los tipos de teoría que he estado analizando pueden convertirse fácilmente en un dogma cultural. Apropiadas para escuelas o instituciones, adquieren rápidamente la posición de autoridad en el seno del grupo cultural, el gremio o la familia afiliativa. Si bien deben diferenciarse por supuesto de formas más groseras de dogma cultural como el racismo o el nacionalismo, son insidiosas en cuanto que su procedencia original —la historia de su origen de confrontación o de oposición— entorpece la conciencia crítica, convenciéndola de que una teoría en otro tiempo insurgente es todavía insurgente, tiene brío y es sensible a la historia. Abandonada a sus propios especialistas y acólitos, por así decirlo, la teoría tiende a contar con muros erigidos a su alrededor, pero esto no quiere decir que los críticos deban ignorar la teoría ni mirar desesperadamente a su alrededor en busca de variedades más novedosas. Comparar la distancia entre la teoría entonces y ahora, allí y aquí, registrar el encuentro de la teoría con las resistencias a ella, desplazarse escépticamente en el más ancho mundo político en donde cosas tales como las humanidades o los grandes clásicos deberían considerarse pequeñas provincias de la empresa humana, cartografiar el territorio que abarcan todas las técnicas de diseminación, comunicación e interpretación, preservar alguna modesta (quizá reducida) creencia en la comunidad humana no coercitiva: si estos no son imperativos, al menos parecen ser alternativas atractivas. (Said, 2016: 329-330)

La utilidad, por tanto, supera a la crítica: «¿Y qué es en el fondo la conciencia critica si no una imparable predilección por las alternativas?» (Said, 2016: 330). Por eso, una de las ideas más agudas de Cusset se presenta en la sección titulada «Citando y desviando» (2005: 97-103), donde articula las formas en que las estrategias de encapsulación crearon un desarraigo y reensamblaje que permitió a los defensores estadounidenses de la teoría francesa legitimar o autorizar su trabajo recurriendo a citas y al mismo tiempo modificando ese trabajo para que se ajuste a su propia agenda (práctica). Este análisis viene a secundar el argumento de Bill Readings (1997) de que la educación en artes liberales, y la universidad en general, ha sufrido un cambio profundo en su misión e identidad, ya que se ha transformado de un sitio diseñado para

fomentar una cultura nacional unificada en una industria de servicios de estilo corporativo que vende una noción vacía e indefinible de «excelencia».[73]

En el célebre texto de Bourdieu, «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas», el sociólogo francés plantea una idea interesante a este respecto: los intercambios intelectuales se someten a factores estructurales que son generadores de malentendidos. La circulación de textos teóricos en otro contexto, con la consecuente reinterpretación en función de la estructura de un campo de recepción distinto, y las operaciones de selección, son las condiciones y los efectos que hacen posibles las transformaciones y deformaciones respeto a los usos estratégicos de los discursos. Incluso fuera de cualquier intención manipuladora, nos viene a decir Bourdieu, la aplicación de ese producto a «las categorías de percepción y apreciación […] puede crear oposiciones ficticias entre cosas semejantes y falsas semejanzas entre cosas diferentes» (1999: 165). Quizás el punto más sorprendente, en este sentido, sea que tanta controversia teórica haya estado anclada en un lucrativo malentendido; una lectura sobreexcitada por la estructura misma del campo cultural estadounidense y la modalidad de apropiación de estos pensadores postestructuralistas, y empujada por aquello que era necesario reconocer, su utilidad práctica:

> La parte que corresponde a la «invención» estadounidense designa, por lo tanto, le aptitud para *hacer decir a los autores franceses aquello que uno comprende en ellos*, o por lo menos aquello que es preciso deducir. Dicho de otro modo, para reconciliar el texto con el mundo, para reducir el inevitable desfase entre la lógica autárquica de una obra y el imperativo de su utilidad se, crearon, entre vacilaciones y titubeos, un Derrida, un Deleuze o un Lyotard absolutamente inéditos en Francia. (Cusset, 2005: 281)

Se afirma la relevancia continua de la «Teoría» enfocándola desde su forma institucionalizada y diluida, teorizada (Lodge, 2004).[74] Sobre esta base, se construye un discurso

[73] Readings, sin embargo, argumenta que el mundo académico debe aprender a pensar en sí mismo como una «*comunidad disidente*», porque «[t]hought can only do justice to heterogeneity if it does not aim at consensus» (1997: 1987).

[74] Este escrito de Lodge, «Goodbye to All That», es una reseña de *After Theory*, de Terry Eagleton, donde sentencia poco inocentemente: «One might say that Theory began when theory itself began to be theorized—or, in the buzz word of the day, "deconstructed"» (2004).

teórico, un relato sobre el presente inédito, sobre la «fe performativa» (Derrida, 2002: 41) de quienes, no obstante, les costaba reconocerse en esos escritos. Se necesitaron pues, varias operaciones para producir, a partir de esos escritos, aquel relato: un proceso de apropiación y mutación teórica. Es, nuevamente, la ficción la que, a pesar de sus excesos y su dificultad, la que tiene esa llave para entender que la Teoría, con mayúscula, «tiene relato. La historia de la teoría literaria es la historia del pensamiento sobre la literatura, sus formas, sus géneros y sus repercusiones. Hay […] un ensañamiento en el sostenimiento acrítico del *storytelling* teórico, generar una miríada de adeptos, cuando, en realidad, toda idea teórica debería llevar dentro la carga explosiva de su autodestrucción» (García Rodríguez, 2020a: 24-25).

1.2.2 La *función* de la crítica

> La cuestión teórica siempre manifiesta una cierta dosis de la perplejidad infantil ante prácticas en las que aún no se ha introducido plenamente; mientras no se han «naturalizado» dichas prácticas, el niño conserva una percepción de su arbitrariedad misteriosa, y quizá hasta cómica, y sigue dirigiendo preguntas absolutamente fundamentales e insolubles sobre sus causas y motivaciones a unos adultos entre perplejos y divertidos.
>
> Terry Eagleton, *La función de la crítica*

> Decididamente, la vida teórica es lo contrario a la vida meteórica.
>
> Bernat Castany Prado, *Una filosofía del miedo*

Es importante entender que «teoría literaria» se refiere al estudio sistemático de la literatura, incluyendo tan su naturaleza como su función. Su trabajo es el de categorizar tanto sus características intrínsecas (el estilo, la imaginación, los géneros, el gusto, la recepción, etc.) como extrínsecas (su relación con los diferentes contextos y con

los diferentes ángulos de aproximación a los significados de los textos literarios). El uso comenzó a cambiar sustancialmente a principios de la década de 1970, cuando las ideas que se desarrollaron en Europa hicieron su travesía a Norteamérica y permearon en planes de estudios universitarios. El término «teoría» se expandió sustancialmente más allá de lo que antes se entendía por «teoría literaria». A medida que se naturalizó en la esfera anglosajona, pasó a referirse al pensamiento europeo reciente que no estaba restringido al campo literario. Los debates sobre las ideas y la terminología utilizada en este tipo de teoría pronto estallaron y se decretó la guerra de la(s) teoría(s). Como señala Cusset,

> la cuestión del uso fue entendida, finalmente, menos en el sentido transitivo de un *uso de combate* de ciertos conceptos, que en el marco universitario exclusivamente, en el sentido de la eficacia de ciertos discursos en el mercado de los discursos: el uso evoca, entonces, más que la «caja de herramientas» del teórico revolucionario (o incluso del intelectual comprometido), los argumentos aislables, separables de su texto-fuente, perfectamente adaptados al formato de los artículos de las revistas universitarias en donde se discutirán, y refutables en torno a una mesa redonda de coloquio. Para el estudiante o el joven docente, los textos de referencia deben ser ante todo *user-friendly* («agradables-para-el-usuario»), como se dice de un software o de un electrodoméstico con esta fórmula típicamente estadounidense que designa una aplicación gratificante, de acceso fácil, y que incluso personifica el objeto en cuestión (aun si es un texto) bajo la figura de su «amistad» por el usuario. (2005: 170)

Conectadas con las formas de vida, con las «prácticas significativas» a las que Culler (2000: 59) hacía referencia, las «formas» de la teoría, o mejor, las formas del lenguaje de la teoría, son el suelo sobre el que la «experiencia» se hace patente. Toda teoría se funda no solo en presupuestos teóricos, sino en presupuestos prácticos. El lenguaje, sin embargo, no es un simple presupuesto práctico, sino que su condicionamiento presenta un contenido teórico también. Su poder intersubjetivo es una prueba de esa «teoría» que la literatura comporta. Y teoría quiere decir, en este caso, la presencia de un código común en el que pueden entenderse los distintos usuarios de ese código; es, en palabras de Asensi, «el medio de construcción mediante el cual se reúnen experiencias diversas para hacer posible su dominio, lo que implica no estar dispuesto en el *pathos*, una no participación en la cosa misma y sí, en cambio, en un hacer,

un cambiar» (1987: 17). Pero es precisamente el aspecto práctico de esa teoría lo que hace surgir la carga semántica que, desde lo real, arrastra ese código. Cada individualidad, cada consciencia, toma posesión del código teórico, de las palabras de un lenguaje. Esta incidencia de lo individual en lo colectivo, de la *praxis* en la *theoría*, es posible gracias a la riqueza y la ambigüedad semántica del discurso intelectual y por la posibilidad que ofrece ese código intersubjetivo de ser asumido por la ficción literaria, desde la impureza de la razón, en la órbita de sus intereses y sus deseos.

No somos ajenos a la moda terminológica de los discursos críticos y hermenéuticos de las últimas escuelas de intelectuales, a la seductora jerigonza universitaria, un matrimonio de conveniencia entre diversos grupos que han encontrado una causa común en su impaciencia. Como suele ocurrir con este tipo de códigos (las humanidades también funcionan por modas) la sobreutilización de ciertos términos lleva consigo la construcción de vacíos semánticos y la reproductibilidad a modo de tic, anteponer el discurso académico de la teoría al discurso estético. Por decirlo irónicamente con palabras Eloy Fernández Porta:

> La crítica institucional es una estética de la fricción: roce entre el artista y la autoridad, choque buscado. Si lograra su objetivo… ¡qué desilusión! Sería como el lector devoto de Kafka que, cuando le toca ir a la oficina de la administración para renovar el DNI, esperando —deseando— una dosis intensiva de sordidez burocrática y grisura existencial, encuentra allí —¡horror de los horrores— un cuarto… limpio —*¿limpio?, ¿qué se fizo* de los tugurios del franquismo?—, bien iluminado —pero ¡cuánta luz!—, con marcadores electrónicos y *turn-o-matics* que *funcionan* —¡¿funcionan?! Franz, ¡por qué me has abandonado—… (2021: 101-102)

El uso tan generalizado de la teoría, de fricción negativa, y la conversión del método en fórmula, deviene en *teorrea* y las propuestas epistemológicas encuentra en la «sobredosis de teoría», como habría sugerido Houellebecq (2000: 40), un «extraño dinamismo». Jonathan Culler retoma incide también en este punto para contrarrestar los cargos de nihilismo, diciendo:

> Las ciencias humanas, sin embargo parecen imbuidas a veces de la creencia de que una teoría que afirma una indeterminación última del significado, interpretaciones concretas de pasajes y textos, debería plantear duda ante un impetuoso nihilismo. Una oposición que se deconstruye no se abandona o destruye, sino que se reinscribe. (1998: 119-120)

El carácter auconscientemente disciplinar y la orientación especulativa de las teorías postestructuralistas organizan una reacción agresiva y completa respecto al *establishment* de la Crítica, los métodos y los principios que habían dominado en la academia hasta los años sesenta. El espacio teórico acoge así una oportunidad para cuestionar todas las confianzas y aspiración de la práctica del *criticism* —de la *critique*, de la crítica estilística, etc.—. La confianza en la capacidad de un lenguaje común, no especializado, de expresar y hacer visible el valor universal de las grandes obras, deviene en una forma de «terrorismo», el arma de aquellos que prefieren la repetitiva conformidad de los cuidados ideológicos: «pas de théorie, la vie! Halte au terrorisme intellectuel, et le reste. La théorie reviendra, comme tous le choses, et on redécouvrira ses problèmes le jour où l'ignorance sera allée si loin qu'il n'en sortira plus que l'ennui» (Sollers, 1980: 7).[75] La transparencia de esa universalidad toma la forma a partir de los años setenta de un mito, que sobrevive gracias al deseo de aceptar unas mismas descripciones de un conjunto de fenómenos, a la subsistencia de áreas de conocimiento cuyos vocabularios se solapan y expresan un mismo conjunto de expectativas y de compromisos. En la *Literatura en peligro*, Todorov (2009: 100-101) depara en los estragos que se producen en la enseñanza el influjo formativo de una teoría que se ha convertido en un fin, soslayando su propio medio o, incluso, el carácter metodológico. Así, la desconfianza de la *French Theory* de esta transparencia es indicativa de una transformación de la relación que mantienen las áreas del conocimiento, unas respecto de las otras.

[75] Manuel Asensi reivindica la importancia de la literatura Sollers para el desarrollo posterior de la teoría derrideana: «el paso de una concepción del texto o de la escritura como fenómenos trascendentales a una manera de comprenderlos como fenómenos empíricos repletos de agujeros negros se debió históricamente al descubrimiento que Derrida hizo de las novelas de Sollers, *Drame* y *Nombres*. […] pone en juego toda una teoría de la escritura que Derrida copia y traslada a otros casos "literarios" o a casos "filosóficos" o "teóricos"» (2006: 321-322).

El cambio en el contexto histórico-cultural encuentra su expresión en el nuevo programa crítico-literario que se articula en torno a la sospecha de una serie de complicidades especialmente problemáticas contra las cuales reaccionará un nuevo discurso metateórico. Leída como institución, la teoría (literaria) sufre un ataque doble: su irrelevancia, como consecuencia de desligar el texto de todo contexto y disciplina[76] que no sea la crítica misma, y su contaminación ideológica, por la cual renuncia a todo impacto, producto de un interés no manifiesto de persistir en una posición de poder académico. Al decir de Bagunyà,

> la constitució del camp interdisciplinari que coneixem com a teoria es pot llegir, doncs, com a resposta a l'exclusió que el *New Criticism*, en el seu afany de descoberta i definició de la naturalesa de l'objecte literari, havia exclòs de la reflexió crítica. Pendents de restituir una relació *immediata* amb el text, els *New Critics* s'havien resistit a la subsumpció de l'obra a la sociologia, la filosofia o la història. L'aproximació «monumentalista» al text, que en un primer moment servia per a orientar l'atenció als mecanismes pels quals el text produïa el seu sentit, ara es torna signe de la seva conspicuïtat ideològica. (2015: 115)

La reorientación producida en el campo de la reflexión literaria descubre así la forma como una instancia dependiente de las convenciones semióticas y sociales, lo que supone no únicamente una reactivación del debate entre aproximaciones intrínsecas y extrínsecas al hecho literario, sino la instalación de la pregunta por el interés subyacente a toda una serie de instancias y de actividades relacionadas propiamente con el texto. El atractivo de la Teoría reside, desde ese momento, en la de servir de vehículo para la exposición de tensión e intereses que pasan desapercibidos por una sensibilidad cotidiana, que describe un *habitus* que designa dos de los principios generadores

[76] Creemos conveniente aclarar en este momento que si describimos el ambiente de la crítica postestructural, es porque, incluso en las obras de nuestro corpus escritas en lengua española, se recogen lecturas y motivos procedentes del mismo contexto teórico-filosófico y sus posteriores derivas. La disciplina en España sigue un camino institucional parecido, al consolidarse como área de conocimiento en los años ochenta en el ordenamiento jurídico, como ha estudiado Chicharro Chamorro (2017). Pese a ello, como señalan Sirvent Ramos (2015), Catelli (2015), Pino Estivill (2015) e Hidalgo Nácher (2019; 2021), la relación entre la Teoría y la intelectualidad española nunca fue fácil; así como para el caso latinoamericano (Dalmaroni, 2015).

del pensamiento literario. Hablamos, de la construcción del valor y la performatividad de la discursividad práctica, inseparables entre sí, como ha argumentado Eagleton:

> esta relación de teoría y práctica es considerablemente más meditada que la que imaginan quienes, en el caso de la teoría literaria, pretenden relegar la teoría al papel de humilde sierva del texto. No siempre es así de fácil, ni necesario, decidir si la teoría ilumina el texto o si el texto desarrolla la teoría. Esta vigilancia de la teoría literaria es en cualquier caso una ilusión, pues tal teoría nunca es meramente «literaria» en primera instancia, nunca es inherentemente limitable al esquivo objeto ontológico conocido como literatura. Sostener que la *raison d'étre* de la «teoría literaria» no proviene necesariamente del texto literario no es caer en el teoricismo; es reconocer que los efectos prácticos que pudiera tener se esparcirán por un campo mucho más amplio de práctica significativa. (1999: 106)

Estos principios, que bien podrían considerarse epistémicos, convierten a la acción teórica en una sospecha, susceptible, por otra parte, de representación. No obstante, señala Llovet que «si la literatura se vincula solo a las teorías más recónditas, si la literatura no se pone constantemente al lado de la vida misma, y, en especial, de las condiciones sociales y de la vida cotidiana de nuestros días […], entonces las clases de literatura no sirven prácticamente para nada» (2011: 217). Por ese motivo, más allá de abordar el pensamiento de todos los pensadores que entran a formar parte de las narrativas que constituyen nuestro corpus, queremos incidir en la naturaleza de una serie de narraciones, de gran impacto para la ficción contemporánea, que incluyen el pensamiento literario como *leitmotiv*, estrategia procedimental o estructuración formal, y que rastrean una conversación infinita entre teoría y literatura.

En el último tercio del siglo XX, surge una nueva corriente en la ficción posmoderna, de la que se podría decir que «sabe» teoría. Algunas se basan en la teoría, algunas argumentan en contra de ella, otras la modifican de manera importante. No todas estas novelas llevan la teoría como arma visible: los lectores pueden sorprenderse al descubrir que la teoría se ha infiltrado en las novelas que la mayoría de nosotros simplemente a través de la trama. Pero… ¿cómo se produjo este asalto a la ficción?

«Literatura de campus» (Lamerstsson Björk, 1993; García Rodríguez, 2002 y 2015; Krammer, 2004; Showalter, 2005; Moore-Martínez, 2009; Gil-Albarellos, 2017; Gómez de Maya, 2022) o «ficción académica» (Pascual Soler, 1994; Womack, 2002; Moseley, 2007; Székely, 2009; Williams, 2012; Rodríguez Freire, 2017; Besora, 2019; Sánchez Ungidos, 2021) son los nombres más comunes que reciben aquellas ficciones centradas en el mundo académico, «[p]roduced and consumed by professional intellectuals, this is a genre whose narrow social horizons and cosy in-jokes constantly threaten to drown out any rumours of the existence of a world beyond the seminar room» (Greaney, 2006: 27). Este (sub)género literario, que comienza en Inglaterra hacia el XIX, no se consolida hasta la mitad del siglo XX,[77] momento en el cual comienza a ascender considerablemente gracias no solo al aumento de lectores, sino también al crecimiento de los programas de escritura creativa.[78]

De ahí también el éxito de una escritura como la que hemos analizado en la primera parte de este capítulo, la de David Foster Wallace. Siendo consciente de todo lo anterior, el escritor estadounidense entrecruza ficción, autobiografía, filosofía y teoría, haciendo servir la citación académica y las reflexiones sobre la literatura para construir una segunda narración, la cual dota al texto de una vida paralela instantánea que constituye una hermenéutica que extiende y flexibiliza las dinámicas de una escritura en cuyo devenir se encuentra el análisis de sus razones teóricas y de sus preocupaciones estructurales, y «que nos obliga a replantear los motivos de la contemplación estética» (Fernández Porta, 2010: 103).

Releídas desde el contexto de su recepción en la literatura, las teorías literarias se caracterizan por los desafíos planteados a las creencias centrales del humanismo occidental moderno: lógica, universalidad, significado estable, subjetividad… Tales técnicas que desafían los dogmas provocaron el desdén de los académicos que

[77] Obras como *The Masters* (1951), de C. P. Snow, *The Groves of Academe* (1952), de Mary McCarthy, *Pnin* (1957) y *Pálido Fuego* (1962), de Vladimir Nabokov, *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis, o *Stoner* (1965), de John Williams sirven, en ese sentido, para situar el género a mediados de siglo XX.

[78] Para profundizar en ese recorrido histórico véase Besora (2019).

sintieron que su *status* se derrumbaba, un acto de violencia que se encuentra en gran parte de las novelas que sostienen en este estudio.

¿Podría haber una conexión entre estas dos historias de la praxis universitaria? La teoría, según muchos relatos, se vio sepultada bajo cargos de nihilismo y relativismo, se institucionalizó o arruinó el canon y, mientras tanto, aprovechó la ruina para hacer de ella una herramienta creativa. Esa historia debería despertar nuestra sospecha, en primer lugar, porque hace poca justicia al contenido real de las obras literarias que se encargan de cifrar esos debates. La naturaleza del postestructuralismo es resistir la ideología y la mercantilización, socavando el esfuerzo de cada lector por precisar un significado estable, incluso en el principio de esa crítica. Estos textos, entonces, parecen diseñados para impedir la monitorización de las narrativas: es difícil saltar a través del aro *De la gramatología*. Trataremos de arrojar luz, por tanto, a ese contexto sociocultural; analizaremos una narrativa que se alinea con la recepción y banalización de la Teoría en la universidad, y otra que difiere, pero reconociendo en ambas los valores de su discursivización.

1.2.2.1 Modos de resistencia al discurso académico

El ámbito académico forma parte del contexto intelectual de muchos autores contemporáneos y, por ese motivo, proponen un sistema de pensamiento antagónico sobre la literatura que hace florecer los puntos débiles e individualiza las aporías y contradicciones de ambos discursos. «El campus», señala Enric Bou (2006: 6), «es el lugar de paseo y ficción del mundo. Pero también isla alejada del mundo». Por ello, asumimos una perspectiva que se ampara, en lo paradójico, sugerir un tejido multiforme por el cual los contornos de la escritura son siempre imprecisos y cambiantes.

A este contexto y a los protocolos y procedimientos creativos y de funcionamiento de la ficción narrativa y de la teoría literaria, buena parte de la literatura de campus ha dedicado que quehacer, a explorar, reconocer, descubrir y entender fenómenos que, habiendo nacido de la proliferación sin precedentes del hibridismo en la

producción literaria, se reconocen en la tradición crítica. Sobre el principio de metaficción narrativa, muchos creadores son capaces de generar un texto polimórfico donde es difícil diferenciar la parte teórica de la creativa. Gracias precisamente a su cronotopo,

> provide[s] a useful gauge to the spread of theory among a readership that extends beyond the university and includes readers who may not have seen a college campus —and certainly have not studied in it— for many years. Campus novels capitalize on the unfamiliar and often overblown character of much recent terminology to create their most humorous effects […] writers of campus novels have done much to bring the controversy over theory to the attention of a larger public. (Ryan, 2012: 3)

La universidad, en este sentido, es una sociedad cerrada con sus propias normas e ideales, así como muchas conspiraciones e intrigas. En este género literario, hay dos visiones principales: una explora el defecto en esta sociedad confinada y la imposibilidad de volver a la era del clasicismo; y el otro explora el potencial del personaje para escapar al encanto del discurso académico. Nos servirán de ejemplos el siguiente fragmento de *Lucky Jim*:

> Por un instante, mientras Bertrand y ella se acercaban, Dixon la miró a los ojos y, aunque estos no parecían esconder ningún mensaje dirigido a él, quiso agacharse y camuflarse entre la coraza protectora de las faldas y los pantalones de los bailarines o, mejor aún, cubrirse la cara con el cuello de su americana y salir trotando a la calle. Una vez leyó en alguna parte que alguien, quizá Aristóteles o I. A. Richards, había dicho que la contemplación de la belleza nos hace querer acercarnos a ella. Pero Aristóteles o I. A. Richards estaban equivocados. ¿Verdad que sí? (Amis, 2018: 161)

y este de *Stoner*:

> Se encontraba libre y realizado en las clases en las que el en el alumno. En ellas era capaz de recapturar el sentido de descubrimiento que tuvo aquel primer día en el que Archer Sloane le había hablado en clase y él se había convertido, por un instante en alguien diferente al que había sido. Mientras su mente se entretenía con su asignatura, mientras lidiaba contra el poder de la literatura que había estudiado e intentaba entender su naturaleza, era consciente del cambio constante en su interior y, mientras

> era consciente de ello, salía de sí mismo y entraba en el mundo que le contenía, de manera que sabía que el poema de Milton que había leído o el ensayo de Bacon o el drama de Ben Jonson cambiaban el mundo del que eran sujetos, y lo cambiaban por su dependencia de él. Casi no hablaba en clase y sus notas rara vez le satisfacían. Como sus clases para los jóvenes alumnos, que no reflejaban sus profundos conocimientos. (Williams, 2021: 30)

Showalter (2005: 17) afirma que las novelas académicas del medio siglo retratan a una comunidad con sus propias leyes y tradiciones que se aísla del mundo exterior, un entorno sólido y, para algunos, sofocante. Proclamar, no obstante que *Lucky Jim* o *Stoner* son únicamente retratos de la vida académica de posguerra es hacerle un grave daño a la ficción, pues promulgan críticas más distantes de la universidad e intentan «disciplinar» a la academia.

La mayoría de la crítica tiende a asignar mérito literario a las obras de ficción en función del grado de verificabilidad de las representaciones ficcionales que contienen. En otras palabras, una ficción académica es elogiada por el reconocimiento y responsabilidad de su contenido relacionado con la academia, o condenada por la falta de este. Las desviaciones de este principio fundamentalmente mimético normalmente no se toleran. Las novelas que caen en las categorías de «parcialmente reconocibles» y «fantasías académicas», por ejemplo, han sido sometidas a dos tipos de tratamiento: o están expuestas a críticas invariablemente negativas debido a su disconformidad con los hechos de educación superior; o se las identifica como sátiras y se refrendan las distorsiones de la realidad que contienen como transgresiones admisibles del principio mimético derivadas de su impulso satírico.

El juego que opone explícitamente lo literario y lo académico en novelas más recientes, como *Los Netanyahu* (2021), de Joshua Cohen,[79] provoca, sin embargo, a partir de la sátira o la parodia, la multiplicación de lugares comunes, cuya razón de ser se justifica precisamente por el uso alternativo de la reflexión para un mismo fin. Esto

[79] Basta mencionar que esta novela ha sido galardonada con el Premio Pulitzer para constatar la consolidación de la narrativa de campus. La obra, además, nace de la conversación y la amistad que el autor mantuvo con Harold Bloom. No es la única novela en la que el profesor Bloom es protagonista. En *Goma de mascar* (Rafael Courtoisie, 2008), por ejemplo, canoniza a José Asunción Valenzuela, uno de los protagonistas, distinguido profesor y candidato al Nobel (2008: 26-27).

entronca directamente con la noción de una filosofía de la literatura que necesita de la práctica para *ser*:[80]

> —En un entorno así, en un entorno sin estímulos donde el único estímulo además de tu propio estancamiento es la mediocridad de tus colegas, puede ser difícil sobrevivir. La ignorancia es un enemigo más sutil que la vulgar xenofobia. Porque es el enemigo interior, y no necesita demagogias que lo agiten. No necesita uniformes ni rifles ni nada incendiario. Solo un trabajo, un título profesional, una universidad. Está latente en la universidad. Dedicas tu vida al conocimiento y tu sociedad solo te puede recompensar metiéndote en una institución. Pero la verdadera tragedia es que tú mismo ves eso como una recompensa, el hecho de que te enclaustren entre paredes altas de piedra en medio de un bosque, donde no puedes hacer daño a nadie y solo te lo puedes hacer a ti mismo. Francamente, es un milagro que no se haya suicidado todo el mundo. (Cohen, 2022[2021]: 85)

La diferencia está, entonces, en que los escritores han echado raíces en la universidad y, en ese movimiento, la teoría no solo se ha consolidado como disciplina, sino que que muerto y ha resucita como discurso. Como señala Womack, este es un escenario especialmente significativo «for testing ethical criticism's capacity to produce socially relevant literary interpretations» (2002: 7). Sin embargo, el teórico que protagoniza gran parte de estas ficciones no se encierra en su discurso, sino que se cobija en busca del placer en la fisura y, en concreto, en el polimorfismo estructural de la realidad ficcional de los campus, como ha estudiado en profundidad Javier García Rodríguez (2002; 2009; 2015a; 2020b).

Siendo ellos mismos académicos, los críticos son susceptibles de identificar los tratamientos ficticios de la academia como sátiras, caricaturas de su propia profesión.

[80] Bernat Castany Prado nos advierte de esta cuestión en su ensayo *La filosofía del miedo*: «la filosofía no es solo una cuestión de palabras. De hecho, para los cínicos la filosofía era una cuestión de todo menos de palabras. Por eso decían que el cinismo era un atajo hacia la virtud. Y es que en aquella época el discurso filosófico no era más que una herramienta al servicio de la práctica filosófica, entendida como reforma existencial mediante el ejercicio y la razón. La teoría era esclava de la práctica, y la filosofía era fundamentalmente una ejercitación existencial. Esa filosofía superior nos abre las puertas no ya del placer de pensar sino del placer de hacernos mejores. Pero para seguir esa senda haca falta valor, pues siempre es más cómodo leer y teorizar. "¡Arroja los libros!", se exhortaba Marco Aurelio. La gran tentación de la filosofía es la teoría. Y no hay más atajo que el valor» (2022: 161).

La ficción académica, desde esta perspectiva, está más bien expuesta, lamentablemente, a recibir críticas como las de Rae Connor:

> Increasingly we see that academic novels set up academe as a kind of sitting duck, as the target of all that is wrong with society rather than as an example of what society should or could be promoting. The absurdity and hyperbole characteristic of satire have become inflated, in many cases, to the pitch of a mean-spirited and cynical rant. Prejudices are confirmed, stereotypes performed, and caricature rules the narratives in their descriptions of academic creeds and rituals. Whether it is the authors or the readers who are driving the direction in academic satire is unclear; but both seem curious about and suspicious of the cabalistic, closed-door life the university seems to represent. What should be a transparent world of open intellectual inquiry becomes opaque, and what could foster lively intellectual exchange devolves into petty bickering. Community collapses as constituencies like faculty, administration, and students are set upon each other in conflict and competition rather than in cooperation and collegiality. Absent community life, individuals likewise suffer fractured identities, diminished egos, and devalued roles in public life. (2007: 4)

Sin embargo, los autores de las obras académicas, supuestamente más satíricas, encuentran poca o ninguna correspondencia humorística en sus representaciones. Muchas novelas académicas están equipadas con interpretaciones satíricas; sin embargo, la sátira no es una cualidad estética absoluta y es probable que la participación personal en la educación superior haga que los lectores sean más sensibles a la percepción de la sátira en las novelas académicas, especialmente cuando se desea escribir un artículo académico sobre ellas.

Escritores y académicos comparten un mismo espacio y también una práctica que va en contra de la tendencia de pensar que las únicas actividades legítimas son las que ayudan a acumular riqueza y poder y que, por tanto, pueden justificarse como útiles. Pero «[n]o siempre se trata de salvar a la literatura, a la alta cultura, a la tradición, a las minorías. También hay cuestiones más pedestres, de andar por casa, guerras internas, luchas departamentales, disputas por el poder, por las subvenciones, por los espacios de representación», apunta García Rodríguez (2020b: 503). Se comparte una idea más compleja del mundo que va más allá de dos reacciones viscerales entre lo

que amamos y lo que odiamos. Coincidimos por tanto con García Rodríguez en que son tres las razones que favorecen la existencia de estas ficciones académicas:

> a) un intento consciente de subversión contra la autoridad y el poder representados por la figura del profesor y, en menor medida, de los responsables académicos (haciendo de ellos depositarios de los contravalores éticos e intelectuales que no se esperarían). Una manera, en suma, de contravenir las técnicas de poder Michel Foucault le suponía a las instituciones coercitivas y que, en cierta medida, y con matices, podrían ser aplicables a la universidad: vigilancia, normalización, exclusión, clasificación, distribución, individualización, totalización y regulación.
>
> b) el modo en que la ficción se revuelve simbólicamente contra sus disciplinas asociadas y, tal vez, parásitas: la crítica, la historia literaria, etc. En un ejercicio de «venganza ficcional», la sátira académica reproduce, exacerbados, los que considera los vicios más destacados de aquellos que viven de ella (Concha 1988).
>
> c) la moda antiintelectualista y antiteórica, tan en boga en los ochenta y en los noventa, que avanzó por la vía del neopragmatismo desde la resistencia a la teoría de Paul de Mann (extraño caso de esquizofrenia pro y antiteórica), pasando por la Against Theory de Knapp y Michaels, y llegando a las «imposturas intelectuales» de los muy publicitados Sokal y Bricmont. (2015: 276-277)

Queda aclarado, entonces, que esa «venganza» se cifra, a través del humor y la sátira, en el «saber de teoría»: «La teoría es una escuela de ironía» (Compagnon, 2015: 26).

Se ha hablado mucho de David Lodge, quien no solo habría simplificado las ideas de Shklovski, Jakobson o Bajtin en sus ensayos académicos, sino que habría acercado obras como *S/Z* o *De la gramatología* a lectores generales a través de las conferencias, charlas, clases y debates de los profesores Morris Zapp o Robyn Penrose. Este pensador «ambidiestro» (Greaney, 2006: 24), en lo que parece un reproche muy calculado a la tradición división entre autor de ficción y crítico literario, ha compaginado sus principales ensayos universitarios (*The Novelist at the Crossroads*, 1971; *The Modes of Modern Writing*, 1977; *Working with Structuralism*, 1981; *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 1988; After *Bakhtin*, 1990; *El arte de la ficción*, 1992; *La conciencia y la novela*, 2003; *Lives in Writing*, 2014) con sus novelas más significativas (*Intercambios* [*Changing places*, 1975]; *Almas y cuerpos* [*How Far Can You Go?*, 1980]; *El mundo es un pañuelo* [*Small World*, 1984]; *Buen trabajo* [*Nice Work*, 1988]; *Terapia* [*Therapy*, 1995]; *Pensamientos secretos* [*Secret Thoughts*, 2002]; *¡El autor, el autor!* [*Author, Author*, 2004]; *La vida*

en sordina [*Death Sentence*, 2008]; *Un hombre sin atributos* [*A Man of Parts*, 2011]) para practicar la simbiosis: sus novelas participan imaginativamente de los debates intelectuales que preocupan a su faceta como crítico, dramatizando las ideas, las controversias y las personalidades en la guerra de la(s) teoría(s).

> En nuestros días hay congresos sobre casi todos, incluidas las obras de Geoffrey Chaucer. Si, como su héroe Troilo al final de Troilo y Criseida, este mira hacia abajo desde la octava esfera celestial […] y observa el frenético tráfico alrededor del globo que él y otros grandes escritores han desencadenado —los rastros de los reactores cruzándose sobre los océanos y marcando el paso de eruditos de un continente a otro, convergiendo, cortándose y cruzándose sus caminos al dirigirse presurosos al hotel, la casa de campo o la antigua sede del saber, para conferenciar y parrandear allí, a fin de poder conservar el inglés y otros temas académicos—, ¿qué piensa Geoffrey Chaucer?
>
> Es probable que como el espíritu de Troilo, aquel paladín caballeroso y amante desilusionado, se ría de buena gana ante el espectáculo y se considere a sí mismo totalmente al margen del mismo. Y es que no todos los congresos son acontecimientos dichosos y hedonistas, ni todos los ambientes de los congresos son lujosos y pintorescos, ni todos los abriles, por otra parte, se caracterizan por dulces lloviznas y brisas edulcoradas. (Lodge, 1989a: 16)

Este fragmento del prólogo de *El mundo es un pañuelo* satiriza, como ha señalado Greaney (2006: 25-26), las diferencias entre *langue* y *parole* de los estudiosos de la literatura. La imagen de Chaucer, el gran poeta medieval, contemplando benévolo las actividades intrascendentes de los críticos del siglo XX es el preludio para una novela en el que los teóricos son loados y los escritores vilependiados. Desde el título de la novela, Lodge señala una doble intención con la que interactuar con la teoría: la conciencia irónica de las limitaciones del género, por un lado; por otro, los modismos teóricos, cercanos al ocultismo, que amenazan con aislar al lector.

En la novela, saturada de intertextualidades académicas (las notas a pie de página de una edición comentada de la propia novela, las glosas, las referencias a Barthes, Derrida y otros, etc.), las posiciones teóricas se articulan en beneficio de los lectores para quienes el estructuralismo y la deconstrucción son novedades desconcertantes. El sustituto del lector a este respecto es el joven poeta y crítico irlandés Persse McGarrigle, cuya ansia por aprender los principios básicos del estructuralismo en una

época post- no solo proporciona una educación en los fundamentos de la teoría contemporánea mientras, sino que también cuestiona irónicamente el valor y las limitaciones de esa educación.[81]

El personaje que lleva el peso principal del «ataque» a la teoría es Morris Zapp, un estudioso —diseñado a imagen y semejanza de Stanley Fish (Showalter, 2005: 79-81)— que ya ha abandonado toda esperanza: «*cada descodificación es otra codificación*» (Lodge, 1989a: 45). Zapp ejemplifica el cambio de paradigma (de la crítica autorial a la teoría); y los escritores literarios, como su mujer Desirée Byrd o el realista Ronald Frobisher, quedan relegados a un segundo plano, síntoma también de ese desplazamiento crítico. El resto de teóricos (Michel Tardieu en representación de la narratología, Siegfried von Turpitz en representación de la teoría de la recepción o Fluvia Morgana en representación de la crítica literaria marxista) responden a la «humanización» de la teoría, expuesta a sus propias fallas y contradicciones.

Quizás lo más interesante del trabajo ficcional de Lodge, en este sentido, sean la conferencia de Morris Zapp, «La textualidad como *striptease*» (1989a: 41; 44-53), en *El mundo es un pañuelo*, y la de Robyn Penrose, sobre la «Novelas industriales» (1989b: 70–84), en *¡Buen trabajo!*, la segunda entrega de su trilogía de campus. Ambas son intentos formidablemente inteligentes de teorizar las narrativas ficticias en las que aparecen. Pero aunque estas conferencias son notoriamente ricas en pistas sobre cómo leer las novelas, estas están construidas para resistir y superar los marcos teóricos establecidos por la deconstrucción de Zapp y el feminismo materialista de Penrose. La conferencia de Zapp, que obviamente está en deuda con el conocido ensayo de

---

[81] Es esta también una de las líneas argumentales de *El dueño de la historia* (1975), de Malcolm Bradbury:

> —Usted me pregunta si sigo el método estructuralista, el de F. R. Leavis, el de los psicolingüistas, el de los formalistas, el de los existencialistas cristianos o el de los fenomenólogos.
>
> —Exacto —dice Howard.
>
> —Bueno, ninguno de ellos.
>
> —Y entonces cómo hace? —pregunta Howard.
>
> —Leo libros y se los comento a la gente.
>
> —¡Sin método?
>
> —Exacto —dice la señorita Callendar. (Bradbury, 1976: 168-169)

Roland Barthes sobre el *striptease* en *Mitologías*,[82] «el suspenso narrativo» (Barthes, 1993: 19), sostiene que el discurso literario nos atormenta con la promesa de un desvelamiento final cuyo aplazamiento en un «ciclo interminable de codificación-descodificación-codificación» solo puede producir «una continuidad interminable y atormentadora, un flirteo sin consumo, o, si hay consumo, es solitaria, masturbadora» (1989a: 46-47), placer para el lector frustrado. Sin embargo, cuando Zapp repite esta actuación en Ámsterdam, es interrumpido rotundamente y cuando la repite de nuevo en la MLA se ha convertido en un deconstruccionista poco entusiasta: su conferencia parece estar sujeta a una ley frustrante de rendimientos decrecientes. La novela lucha así con la responsabilidad de hacer algún pronunciamiento autorizado sobre la condición y el futuro de la teoría. La respuesta parece tenerla Persse: «lo importante en el campo de la práctica crítica no es la verdad, sino la diferencia» (1989a: 2014).

Más allá de la naturaleza paródica o (pos)irónica de dicha escritura, el conocimiento del mundo teórico que va a parar dentro de la estructura del mundo ficcional de *El mundo es un pañuelo* es, sin duda, una experiencia tan válida como la propia experiencia del estudio de la literatura (Culler, 2000a: 57). Sin embargo, no se trata tanto de tematizar el proceso de creación, ni de «que el mito del discurso crítico consista precisamente en su razón de ser como *mythos* o fábula» (Cuesta Abad, 1992: 59), sino de mostrar la adecuación de los mecanismos de la ficción con aquello que tiene que ver con la reflexión sobre la literatura y las herramientas que han ido configurando lo que hoy llamamos teoría, como un elemento literario más, con una función y un propósito determinados. Retomando las palabras de Stanley Fish,

> [t]o think *within* a practice is to have one's very perception and sense of possible and appropriate action issue «naturally» —without further reflection— from one's position as a deeply situated agent. Someone who looks with practice-informed eyes sees a field already organized in terms of perspicuous obligations, self-evidently authorized procedures, and obviously relevant pieces of evidence. To think *with* a practice —by self-consciously wielding some extrapolated model of its working— is to be

[82] Sirva el siguiente fragmento para ilustrar la analogía entre el texto de Zapp y el de Barthes: «la finalidad del strip no consiste, por lo tanto, en sacar a la luz una secreta profundidad, sino en significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje *natural* de la mujer, o sea reencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne» (Barthes, 1999: 91).

> ever calculating just what one's obligations are, what procedures are «really» legitimate, what evidence is in fact evidence, and so on. It is to be a theoretician. (1987: 1788)

La ficción académica provee un indicador útil de esa acción «natural» de la teoría de la que habla Fish, en cuya esencia se aventura el pensar con la práctica. Si bien la narrativa de campus capitaliza este gesto, la penetración de la teoría en la ficción va más allá. El propio Lodge, en *Buen trabajo*, forja una alianza entre la ficción de campus y la novela victoriana. En su protagonista, Robyn Penrose, cifra el ascenso de los estudios feministas en la teoría postestruturalista; el narrador se contagia de su jerga y rompe en seguida con la neutralidad, pero ve en la respuesta de Penrose un esfuerzo por desafiar el estatus de la ficción a través de la teoría:

> Según Robyn (o, para ser más precisos, según los escritores que han influenciado el pensamiento de ella en tales cuestiones) no existe nada parecido a ese «yo» en el que se fundan el capitalismo y la novela clásica, es decir, un alma o una esencia finita, única, que constituya la identidad de una persona. Hay solamente una posición superditada en una maraña infinita de discursos: los discursos del poder, el sexo, la familia, la ciencia, la religión, la poesía, etc. Y por la misma razón, no existe un autor, es decir, la persona que origina una obra de ficción *ab nihilo*. Cada texto es un producto de intertextualidad, un tejido de alusiones a otros textos y citas de los mismos, y, para repetir las famosas palabras de Jacques Derrida (al menos famosas para personas como Robyn), «*il n'y a pas de hors-texte*», no hay nada aparte del texto. No hay orígenes, tan sólo hay producción, y producimos nuestros «egos» mediante el lenguaje. Nada de «*eres lo que comes*», sino «*eres lo que hablas*» o más bien «*eres lo que te habla*», es la base axiomática de la filosofía de Robyn, a la que ella denominaría, si fuese necesario darle un nombre, «materialismo semiótico». Podría parecer un tanto sombrío, algo inhumano («antihumanista, sí; inhumano, no», intercalaría ella), algo determinista («en absoluto, pues el sujeto auténticamente determinado es aquel que no advierte las formaciones discursivas que lo determinan a él. O a ella», añadiría escrupulosamente, puesto que, entre otras cosas, es feminista), pero en la práctica esto no parece afectar visiblemente su conducta, ya que demuestra tener unos sentimientos humanos ordinarios, ambiciones y deseos, sufrir ansiedades, frustraciones y temores, como cualquier otra persona en este mundo imperfecto, así como tener una inclinación natural a tratar de convertirlo en un lugar mejor. (1989b: 39-40)

Lo que es crucial es su referencia a lo que *es* en la práctica: está diseñada para triunfar sobre todo su autoconocimiento teórico. La conferencia de Robyn anteriormente

mencionada se presenta también como una posible «lectura» de *Buen trabajo*. Pero la fuerza monológica de la conferencia de Robyn se ve desafiada a medida que se desarrolla, ya que sus extractos se intercalan con escenas en las que otros personajes de la realizan sus actividades cotidianas. Ya lo habíamos experimentado en el viaje iniciático de Zapp en *Intercambios*:

> A juicio de Morris Zapp, la raíz de todo erro crítico está en una ingenua confusión entre la literatura y la vida. La era transparente, la literatura opaca. La vida era un sistema abierto, la literatura un sistema cerrado. La vida se compone de cosas, la literatura de palabras. […] Evidentemente, si se aplica un sistema abierto (la vida) a uno cerrado (la literatura), las posibles permutas no tienen fin y el comentario definitivo se hace imposible. (1990: 51-52)

La representación ficticia de Lodge de la búsqueda de caminos teóricos a finales de los setenta y principios de los ochenta se centra en la cuestión de si la crítica literaria debería adoptar la deconstrucción como su dirección principal o no. Un aspecto de esta pregunta que destaca Lodge se refiere a la elección entre la deconstrucción y la erudición humanista tradicional. En un episodio de *El mundo es un pañuelo*, Rodney Wainwright, profesor de teoría literaria en la Universidad de North Queensland, intenta resolver el problema en el artículo que está escribiendo para una conferencia titulada «El futuro de la crítica». Wainwright, con una nota perceptible de desaprobación en su valoración de la deconstrucción literaria, recapitula el conflicto entre la deconstrucción y la erudición humanista tradicional de la siguiente manera: Para Arthur Kingfisher, otro teórico, es igual de difícil decidir si convertirse o no en un abanderado del deconstruccionismo. Para él, las otras dos alternativas son el estructuralismo y la erudición humanista tradicional.

Con todo, no estamos de acuerdo con Eagleton y su queja de que las ideas teóricas de la novela están «travestied as so much foreign flim-flam» (1988: 102); pues no solo rompen el flujo de su argumento, sino que también nos invita a cuestionar hasta qué punto su autoridad discursivo-teórica podría extenderse al mundo fuera de las aulas y los auditorios. Esta realidad la sume en algo que las abstracciones de la

teoría no pueden explicar; pese a imaginarse que habitaba un mundo delineado por Barthes o Derrida, finalmente se dan cuenta de que se encuentran en uno creado por Austen o Dickens.

Tras la efervescencia de este tipo de formas narrativas en el ámbito anglosajón a partir de los años ochenta, nos encontramos también en el territorio de las letras hispánicas un modelo de novela de campus donde, los personajes, fundamentalmente profesores universitarios dedicados a la crítica o la enseñanza literaria, sirven de intermediarios con un lector que se verá forzado a releer las características del género a medida que avanza en la obra, provocando una lectura paródica de determinados valores estéticos y profundos contenidos ideológicos, en la línea de David Lodge.

Por ejemplo, Xavier Moret, en *El impostor sentimental* [*L'impostr sentimental*, 1995], nos presenta a Víctor Mas, un «impostor», va a un congreso de literatura. Estos motivos iniciales le sirven para plantear el enfrentamiento con los críticos o teóricos, estandartes de la reclusión en el mundo de los conceptos, «fanáticos del detalle» (Moret, 1997: 14), mientras sus consumidores no tienen más remedio que distanciarse del objeto de su reflexión, el texto literario. Víctor Mas, obligado a asistir a este congreso en busca de un argumento para su nueva novela, no sabe cómo actuar en este espacio en el que todo es crítica literaria, hasta las condiciones meteorológicas (1997: 37).

Poniendo en tela de juicio la hegemonía de los discursos según las modas, a partir de la mirada lúdica e irónica que se implanta a través de la disputa entre el texto primario y el texto secundario, entre creación literaria y (re)creación teórica, y a partir de la premisa «cómo se hace una novela», se sirven a modo de crítica las técnicas y estrategias que ayudan a la fractura de la ilusión referencial del propio texto que pone de manifiesto el artificio literario, para producir la sensación de que la novela se está escribiendo al instante, tanto desde el propio (no)argumento que nos es narrado como desde los ejercicios de escritura y crítica literaria que lleva a cabo explícitamente el narrador-protagonista en un intento de profundizar en sus mecanismos.

En todo caso, por las páginas de *El impostor sentimental* circulan las alusiones y las reflexiones en torno a la literatura y a la crítica literaria incidiendo en las fisuras del

canon a través de la sátira del espacio de impostura por antonomasia en el ámbito académico: el congreso. Hegel, Benjamin, Jünger, Joyce, Perec, Rabelais, Sterne, Beckett, Lodge o Sharpe circulan en el texto de Moret para reproducir esa tensión entre el gran escritor y el gran crítico literario. Por eso, Víctor Mas ha de suplantar su identidad, mimetizándose en el ambiente y con unos personajes que ya han hecho de la impostura su propia marca vital, y contribuyendo a la transgresión genérica y el juego dialógico entre lo interno y lo externo del texto literario. Sobre Derrida y la teoría deconstructiva se centra gran parte de la sátira contenida en la obra de Moret. Por eso, casi a modo de hermenéutica de la vida académica y de la elección de la crítica por determinados temas, el narrador se enzarza en una discusión de nivel teórico sobre la narrativa inglesa y el *nouveau roman* en torno a la dicotomía autor-lector que queda explicitada en la novela de la siguiente manera:

> —La novela inglesa está muerta —grita desde la tribuna un autor viejo, decrépito, medio ciego, que juraría que lleva años criando malvas—, pero el *nouveau roman* está más vivo que nunca.
>
> Debe creérselo en serio. De otro modo, no se explica que exponga su tesis durante un par de horas y que recrimine a las nuevas generaciones la injusticia cometida al enterrar «una experiencia tan válida e innovadora como el *nouveau roman*».
>
> Creo que, más que de la muerte de la novela, el anciano conferenciante haría bien en hablar, a juzgar por el poco entusiasmo que despierta, de la muerte de los lectores. Del asesinato en masa de los lectores por parte de los autores del *nouveau roman* y otros cómplices.
>
> —La mirada es lo único importante —repite emocionado, con los ojos cerrados—. *Le regard*, la mirada… ¿Qué haría la literatura sin la mirada?
>
> En efecto, ¿qué seríamos sin la mirada? ¿Sin las minuciosas y enfermizas descripciones de los autores del *nouveau roman*? Aquellas largas y aburridas listas de hechos narrados sin ninguna clase de pasión y entronizados por la intelectualidad… Mis ojos una cámara y todo ese rollo.
>
> Se me ocurre que el mundo sería bastante más habitable sin los frutos literarios del *nouveau roman*. Estoy seguro, aunque, por supuesto, tenemos que ser comprensivos. ¿Qué harían los Derrida del universo sin ellos? ¿De qué vivirán los académicos? ¿Sobre qué basarían sus insoportables tesis y teorías literarias? ¿Con qué deslumbrarían a sus pobres alumnos? (Moret, 1997: 147-148)

La sátira teórica sirve para deslegitimar la hegemonía discursiva de determinados teóricos que, incluso como escritores, han tenido la idea de llevar a cabo una labor sin tener en cuenta los argumentos de los lectores, en un proceso equiparable al de la creación literaria en sí misma, como un proyecto de ilusión referencial. Por eso, el mundo académico es una impostura, porque «nada —ni nadie— es a menudo lo que parece» (Moret, 1997: 180).

También con una premisa parecida se articula *Carlota Fainberg* (1999),[83] de Antonio Muñoz Molina. Sus dos líneas argumentales representan el enfrentamiento entre Marcelo, un ejecutivo, y Claudio, un profesor de literatura, dos españoles que se ven obligados a compartir un tiempo en el aeropuerto de Pittsburgh por las circunstancias climatológicas adversas. Ambos personajes representan la oposición en todos los niveles textuales desplegados: el primero es petulante, poco sociable, reflexivo, intelectual, callado y adaptado de lleno al sistema americano, que incluso analiza a través del *spanglish* del discurso narrativo de Marcelo. La primera conclusión a la que Claudio llegará marcará el desarrollo de la relación entre ambos personajes:

> Su ignorancia de las tremendas *gender wars* me pareció, contra mi voluntad, tan envidiable como su desenvoltura de narrador inocente, o naïf, para ser más exactos, aunque ya sé que tal noción es en sí misma tan discutible, tan, lo diré claro, *sospechosa*, como la de autor o la de (*italics*, por supuesto) *obra* (Muñoz Molina, 1999: 49).

Claudio, dentro de su deseo intelectual, verá casi necesaria la comprensión de la experiencia vital de Marcelo, con la sombra borgiana sobrevolando todo el relato. Interviene en el relato de Abengoa con pedantes comentarios críticos sobre cómo

[83] En una nota previa a la novela, Antonio Muñoz Molina afirma que la gestación de esta novela se halla en un relato escrito, por entregas, en el diario *El País*, cuyo motivo argumental había de haber estado relacionado con la obra de Stevenson, *La isla del tesoro*. Los elementos no alcanzaron, no obstante, una forma definitiva y siguieron alimentándose hasta que se materializaron en esta novela. Termina su nota inicial de la siguiente manera: «La razón principal para escribir un libro es la misma que para leerlo: que a uno le guste mucho estar haciendo lo que hace. Lector inveterado de novelas cortas, yo he disfrutado tanto inventando y escribiendo esta *Carlota Fainberg* que me ha dado algo de pena que se acabara tan pronto» (1999: 13). Destaca así la pulsión imaginativa de la obra por encima del uso concreto del motivo académico.

este va construyendo su narración. Bajo la sospecha misma de ser un relato de ficción más, los devaneos textuales de Marcelo le permiten a Claudio ejercer de lector, deconstructor y/o intérprete de su discurso: no desde la autoridad que el mismo narrador imponga —y fijémonos en la mención premeditada y paralelística de authorship y authority— , sino desde las propias herramientas hermenéuticas, sus propios intereses como lector, atribuyendo al texto un carácter de conflicto —un pacto ficcional dirán los teóricos— del cual poder sacar partido(s): «No oculto que me decepcionó el final tan apresurado de la historia, o más bien su falta algo desaliñada de final. ¿Carecía Abengoa de lo que Frank Kermode ha llamado "the sense of an ending", o se inclinaba, sin saberlo, por esa predilección hacia los finales abiertos que se inculca ahora en los writing workshops de las universidades?» (Muñoz Molina, 1999: 32). Así pues, toda lectura, como la de Claudio, es una segunda o tercera lectura: «el signo verbal no es menos arbitrario o simbólico que una incisión paleolítica en el colmillo de un mamut» (Muñoz Molina, 1999: 32). Sus aclaraciones y correcciones narratológicas llegan a irritar y cansar al lector, que se desinteresa de Claudio para centrarse en la propia historia y en su emisor. El propio Claudio renunciará a sus «escrúpulos narratológicos», pero parcial e irónicamente, ya que se acogerá a postulados narratológicos que aluden, creemos, a Seymour Chatman:

> Pero yo, lo confieso en los términos formulados por Chapman, ya tenía mucho más interés en la story de Abengoa que en su discourse, lo cual, en un profesor universitario, no deja de ser un poco childish: atrapado en una fugaz suspensión of disbelief, yo abdicaba de todos mis escrúpulos narratológicos y quería simplemente saber lo que pasaba a continuación (Muñoz Molina, 1999: 120).

Cuando el aeropuerto recupera su actividad normal y ambos personajes han de separarse, el lector es testigo de la humanización de Claudio. En primer lugar, el personaje recibe de su propia medicina, cuando su comunicación sobre los aspectos narrativos e intertextuales del «Blind Pew» de Borges es criticada duramente, por referirse a un autor «elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas» (1999: 139), por parte de la que será su «sustituta» en la plaza de

profesor a la que aspiraba, Ann Gadea Simpson Mariátegui, la «Terminator del New Lesbian Criticism» (1999: 135), cuya participación en el congreso llevará por nombre «From Aleph to Anus: Faces (and feces) in Borges. An attempt at Postcolonial Anal/ysis». Será relegado de esa aspiración, de manera paródica, ya que carece de la capacidad de adoptar los discursos de la crítica más reciente, de Kristeva a la Queer Theory, pasando por los estudios poscoloniales (1999: 169-170).

En última instancia, cuando contempla la figura fantasmagórica de Carlota Fainberg, la experiencia vital y académica porteña hace que se pueda desprender de la densa palabrería y que adquiera una personalidad más natural pese a su debilidad: Claudio es una víctima del campus (de batalla) académico estadounidense, un soldado más en el fuego cruzado del *semanticfield*.

1.2.2.2 Ficciones académicas, ficciones críticas

Las teorías literarias contemporáneas tienden a desestabilizar nuestras normas, valores y procedimientos, a desestabilizarse a ellas mismas y a la literatura, cuestionando todos los límites, todos los géneros. Este último punto advierte sobre las preocupaciones inmediatas de esta investigación en cuanto a lo narrativo. Sus «respuestas» teóricas se desvanecen, sus contextos se disuelven en los textos en cuestión, que a su vez se convierten en texto y contexto, o tal vez en ninguno de ellos; se convierten más bien en un medio sin márgenes, un principio de transgresión o contaminación verbal, un «tercer término», que Derrida (1980: 57) reconoce como «impuro».

Asumimos hoy que la conexión entre el discurso académico y el literario es el resultado de un proceso de hibridación entre una literatura cada vez más poliédrica y la transversalidad de los saberes. Textos de Benjamin, Blanchot, Barthes o Deleuze ya sirvieron en el siglo XX para caracterizar un tipo de «ficción teórica» que no participa en sí del lenguaje académico común, tal y como se regula institucionalmente, y que desestabiliza las nociones de literatura, pensamiento y educación. Como afirma Derrida (1997: 117), «resulta más imposible que nunca disociar el trabajo que

realizamos […] de una reflexión acerca de [sus] condiciones político-institucionales». Como hemos visto, la Teoría se convierte en una construcción social más, «no es ya un complemento *externo* de la enseñanza y de la investigación, sino que ha de atravesar, incluso afectar a los objetos mismos, a las normas, a los procedimientos, a los objetivos». O, con palabras de Stanley Fish,

> the articulation of the theory refers to knowledge acquired independently of it, and it serves as a mnemonic and exhortative device. Listening to theory talk may be a part of the experience of becoming a practitioner but not because theory talk would in any strong sense be generating the practice. (1987: 1775)

Definir la proporción del contenido académico y no académico de una ficción se ha vuelto especialmente difícil en el caso de la narrativa contemporánea. Existe un consenso crítico general sobre el hecho de que la ficción académica comenzó a mostrar una aparente apertura temática, una marcada tendencia a involucrarse en asuntos extraeducativos como cuestiones sociales, políticas y culturales más amplios, derivados, por supuesto, de las discusiones que se iban produciendo en los departamentos y las facultades.

Las ficciones nos muestran tentativamente las formas en que literatura pueden hablar sobre el discurso académico anticipando su propia recepción (a través de marcos intertextuales) y trabajando como novelas que trazan oblicuamente historias literarias: contienen gestos o incluso representaciones de taxonomías de la historia literaria poco ortodoxas; juegan con la estructura de la escritura académica, arrojando referentes vacíos y una cuasi facticidad que tiene la estructura de la historia literaria pero no necesariamente el contenido; y se preocupan por el canon y las formas en que se atribuye valor dentro de la academia. De esta forma, todas realizan una especie de crítica estética y de auto-situación dentro del campo literario y dentro del campo de la teoría literaria.

Como se ha señalado, la sátira de la universidad a través de la representación ficticia no es un fenómeno nuevo. Sin embargo, el papel de la teoría en este tipo de textos da cuenta de algunas de las complejidades de la ficción contemporánea más allá

del período posmoderno; el uso de la teoría se convierte en una estrategia de legitimación en la que muchos escritores asumen que la única ruta para superar el confinamiento académico es adoptar un nivel de sofisticación y experiencia que les permita superar las restricciones.

Como ha señalado Péter Székely (2009: 15-18), no es la ambientación de un texto en una universidad, o la densidad de sus referencias a la academia, lo que hace de un texto una «ficción académica», sino, más bien, una especie de «despliegue funcional» de una consecuencia: momentos de disputas territoriales aparentemente agresivas en las que los campos creativo y crítico hacen «incursiones» en los espacios del otro (Paul Eve, 2016), que nosotros preferimos llamar «fricciones», como desarrollaremos en el siguiente capítulo. Por el momento, trataremos de describir las intersecciones de «despliegue funcional» en los espacios del otro.

1.2.2.2.1 La Teoría en el campus

La dimensión ficcional de la narrativa de campus permite modular el discurso en torno a la idea de la «conspiración» basada en un *misreading* de las escuelas del lector, pues no solo sirve de refuerzo semiótico, sino, sobre todo, como medio para la revisión, problematización y ampliación de las formas hermenéuticas. Se trata de un intento de acercar y alejar teoría y práctica, dada la problematización del texto que tenemos delante como artefacto que subvierte las jerarquías sin perder la ocasión para trascender más allá de toda contradicción o «sospecha».

El conjunto de prácticas que podrían incluirse bajo este paraguas traiciona lo que Paul Eve (2016) llama una «ansiedad de la academia» dentro del espacio de la producción literaria, una especie de deseo competitivo de ser el «más crítico», que se desarrolla entre las instituciones de la universidad y la narrativa. Una de las principales formas en que esta interacción competitiva con la academia se manifiesta en los trabajos que cubro aquí es a través de una anticipación específica de una comunidad discursiva académica como una comunidad lectora modelo, que se remonta a los

problemas del ciclo hermenéutico. De esta manera, la academia está entretejida de manera más amplia y más profunda en la escena de ficción literaria contemporánea de lo que se podría suponer si nos limitamos a trabajos que se centran en representaciones exclusivas de la universidad como entorno.

Algunos tipos de ficción ahora juegan a ese juego y despliegan el conocimiento de los discursos y prácticas académicas como una estrategia literaria y de mercado específica. Si bien esto comparte algunas afinidades con el tipo de «reescritura» académica que Judith Ryan (2012) percibe en la novela posterior a la Teoría, ya con David Foster Wallace demostrábamos que se podía ampliar sobre el papel que esto podría desempeñar en términos de legitimación y autoridad literaria más allá de las fronteras temáticas de la universidad; en el estilo aforístico de las narraciones de Markson o Leyner, o en cualquiera de los trabajos discutidos con más detalle en esta investigación, jugar con el discurso académico y las prácticas de lectura es ahora una estrategia textual deliberada que es para reivindicar una cualidad «literaria» para una obra. Como afirma Eco, no existe una distinción tajante entre textos creativos y textos interpretativos, lo que sí existe es la construcción de un *hábito*, una disposición para actuar sobre la realidad y producir otros estímulos (1995: 161-162). La inscripción tácita de las convenciones teórico-académicas de los estudios literarios en un conjunto de convenciones literarias es una estrategia performativa para la ficción en la era mediática y cobra especial relevancia porque parten de un proceso de ampliación del acceso a la formación literaria que ha desestabilizado tanto la autoridad de la academia y de la ficción literaria.

Esta es la razón por la que planteamos esta primera sección desde la revisión del concepto de *metaficción*: si la metaficción se trata de codificar una afinidad crítica dentro de los textos literarios, entonces es un modo muy adecuado para competir con la academia en el re-centrado de la autoridad literaria-crítica. Deberíamos esperar ver, en un espacio tan limitado, conflictos de legitimación, a menudo desarrollados a través de recursos de metaficción, donde los textos literarios compiten con la academia por la autoridad para comentar la ficción. Esto representa, de alguna manera, una síntesis

de trabajo crítico y creativo para que jueguen uno con el otro o contra ellos en las mismas economías simbólicas de poder.

Así, ya en novelas como *Recalcitrance, Faulkner, and the Professors: A Critical Fiction* (1990), de Austin Wright, tenemos muestras de cómo es la ficción la que sirve de escenario a la teoría. Rica en referencias bibliográficas a teóricos de la literatura, como Roland Barthes, Wayne Booth, Cleanth Brooks, Jonathan Culler, Terry Eagleton, Northrop Frye, Wolfgang Iser, I. A. Richards, Tzvetan Todorov y, por supuesto, el propio Austin Wright, la novela pretende exponer el propio concepto teórico *recalcitrance*, que publicó en sus trabajos académicos (*The Formal Principle in the Novel* [1982] y «Recalcitrance in the Short Story». Utilizando a Charlie Mercer como portavoz de su pieza de teoría literaria, Wright emplea las mesas redondas para demostrar la versatilidad y la aplicabilidad de su concepto para investigar sobre cómo los lectores pueden lidiar con materiales de lectura problemáticos. La noción de Wright en realidad celebra las dificultades de lectura que encuentran los lectores al leer obras de ficción.

El carácter de «ficción teórica» se debe, por tanto, a hacer de su objeto ficcional una herramienta de aproximación y de estudio de los textos literarios, motivo por el cual la obra participa del aparato teórico. No obstante, la obra también se aleja de ello, al asumir como espacio de revisión teórica la obsesión por la interpretación del sentido único de una obra, como si todo artefacto literario tuviera que llevar implícita una lectura simbólica que necesariamente fuese a desvelarse. Pese a la ascendencia cervantina, rabelaisiana, diderotiana o sterniana,[84] no se debe caer, no obstante, en sobreinterpretaciones cómicas o ambiguas; quizás ni siquiera haga falta buscar un significado en la falta de literariedad, pues como Sontag (2014: 351) propone acerca de lo *camp*, una mirada centrada en un artificio capaz de anular los efectos más críticos o significativos de la ironía o la parodia, la ficción, en tanto *ficción*, ofrece un código

[84] Thomas Pavel destaca en *Representar la existencia. El pensamiento de la novela* el denominador común de la metaficción en el humor en favor de la trasparencia narrativa. Pero, antes, señala algo más llamativo: en esta tradición, que viene de Rabelais y Cervantes, el «inventor-narrador-razonador» aúna en su figura tanto al observador imparcial y divertido como al teórico, que desvela hábilmente sus limitaciones y debilidades morales asumiendo el papel consciente de organizador de una obra, explicando conscientemente su sentido. Se trata, según Pavel, de la «consagración del autor» mediante la relación entre la voz y el universo ficticio representado (2005: 154).

privado, centrado en una importancia inusual de lo irrelevante, de una reflexión que se constituye como eje teórico de la experiencia. Constituye, por tanto, una línea intelectual, manifestada a través de distintos lenguajes, discursos y sujetos, que trata de mostrar y establecer una nueva forma de leerlos e interpretarlos.

La ficción teórica habla de otros textos, autores y discursos, cuyo carácter «meta-» acaba sumergiéndolo en un nuevo efecto «meta-metarepresentacional», que se convierte en un producto rizomático. Los relatos se elevan entonces como trinchera de resistencia contra esos otros discursos que desbordan nuestro imaginario. Su poder se basa en su efectividad para transferir, de manera simbólica y simbiótica, una moralidad sustentada en la fiabilidad que posee el material y la honestidad más allá de las intenciones,[85] en un terreno en que lo irrelevante, como eje teórico —*funcional*, *performativo*— de la experiencia literaria, como demuestra, por ejemplo, el Morella de la novela de Borja Bagunyà *Els angles morts*, en la que los escritores hablan así:

> En realidad, toda esta cuestión de la honestidad es una estrategia dilatoria. Cuando uno no quiere hablar ni responder ni tomar partido, o simplemente cuando no tiene mucho que desir, se produse una espesie de giro ombliguista y se pone uno a hablar sobre el lenguaje y sobre los charcos comunicativos y sobre el problema de volver a casa con los pies empapados. ¿No es ese el aspecto de tanta literatura contemporánea, finisima y postinteligente? Además, lo de la honestidad me parese una solusión falsa. O una solusión verídica a un problema falso. Uno no puede rechasar nunca la pretensión de honestidad de un discurso («sho hablo honestamente»), porque ese mismo rechaso construye inmediatamente una espese de meta-honestidad («solo reconosiendo que hablar honestamente es una impostura uno puede hablar honestamente») que, a su ves, es rechasada y reabsorbida en otra meta-metahonestidad («reconoser que hablar honestamente es una impostura es una impostura y solo reconosiendo todo esto puedo etsétera») y así hasta el ictus o el tedio. Deleuze habló de todo esto en algún lugar. En lugar de preguntarnos cómo escribir, deberíanos preguntarnos por qué escribir. Por qué escribir cuando shá no solo no es posible escribir, cuando shá todo ha sido escrito, sino cuando shá no ha hay nadie a quién dirigir la escritura.
>
> […]
>
> —El lector ha muerto. La crítica ha muerto. La academia ha muerto —deia en Guzmán, i vinga tots a grapar fulls Y ahora se nos murió también la posteridad, con todas sus promesas de justisia histórica y compensasión de soledades creativas —va dir,

[85] Proporcionada, según Sontag, por medio de un *placer* que «consiste en la gratificación inteligente de la conciencia» (2014: 41).

> com si ajusticiés un escriptor pedant, sem-pre en Guzmán amb aquella arrogancia necròfila. (2021: 86)

También ficciones como *La tècnica meravellosa* (Besora, 2014) son universos (re)construidos donde se plantean las principales preguntas sobre la intención de los textos, los vínculos entre la literatura y la realidad, la recepción, la lengua, el valor, etc., así como las principales herramientas que se han propuesto para darles respuesta (la intencionalidad del autor, los análisis formalista y estructuralista, la deconstrucción, los estudios acerca de metaficción y la ironía, los horizontes de expectativas, la teoría de los mundos posibles, el concepto de lector implícito, la hermenéutica, etc.). «quilos de teoria tant si venia a tomb com si no» (2014: 45). La capacidad de relación y, a su vez, de discernimiento entre realidad y ficción se muestra en la novela de Besora de un modo peculiar incluyendo en dicha dicotomía la intervención directa de una serie de discursos metaliterarios, metacríticos, metateóricos, trabajos de «crítica-ficción sobre novelas de campus» (2014: 143-146),[86] entre el clasicismo, el estructuralismo, el postestructuralismo y el falocentrismo, que le dan pie al escritor para reflexionar y proporcionar a los personajes de ficción un conocimiento sobre el texto literario, una técnica maravillosa que se extiende a los lectores:

> —Estàs equivocat... vale? Primer de tot, no sóc una esnob; i segon de tot, ets un imbécil —etzibà ella—. No t'adones que l'únic que vull és trobar un nou camí? No pots respectar això?
>
> —El què? Respectar que t'empasses un llibre d'autoajuda, i de la nit al dia vols canviar la teva vida sencera?
>
> —L'autor no sap res del seu text —afirma, categòrica, la Rosetta—. L'autor esta mort.
>
> —Això és una tonteria com una casa, un discurs ditiràmbic dels acadèmics per fer-se els llestos. Tu confons la gimàstica amb la magnèsia. Au va, dona, no pensava que fos tan fàcil prendre't el pèl amb la típica «tècnica del manuscrit trobat»!

[86] Es inevitable, en ambos casos, señalar aquí la correspondencia entre el trabajo académico y el ficcional. Mientras que Bagunyà (2015) habría estudiado en su tesis doctoral técnicas de la experiencia metaficcional que luego retorcería en la práctica, Besora (2019) hace lo propio con su ficción (meta)académica.

> —Que no l'he «trobat»... que me l'ha donat el professor Gerundio t'he dit! —exclama furiosa ella, engargussantse—. Hòstia, vui dir, quina és la realitat última de totes les coses?... Vui canviar l'epistemologia per l'ontologia, vui deixar de ser una fifi i una cursi per poder veure l'arbitrarietat entre signe i significant... no sé, vull viure la vida com si estigués escoltant una cançó de bossanova i no com si tingués un aneurisma cerebral, fer voluntariats, viatjar, tenir una vida social activa i real, coses aixins… (Besora, 2014: 63-64)

Hablamos, por tanto, de que la ficción *tiene en mente una audiencia académica*, o que conocimiento de *prácticas académicas de lectura*. El tipo más básico de la interacción académica para la ficción contemporánea es el despliegue de términos literarios-críticos/teóricos específicos que se originan en el espacio del estudio universitario profesionalizado. La filtración de este discurso más allá de la torre de marfil es un producto histórico del auge de la educación superior masiva, la popularidad y el aumento del estudio de la literatura como disciplina y la influencia de los programas de escritura creativa. Gran parte de la escritura metaficcional estadounidense de la década de los sesenta en adelante nació y fue coproductiva del contexto de programas de escritura saturados de teoría, como veíamos anteriormente a propósito de David Foster Wallace. El programa de escritura creativa, con su creciente incorporación de la teoría en la enseñanza de la literatura, puede ser materialmente tan relevante como la expansión del programa de escritura creativa. En un modo intensivo, los autores posteriores, como muchos de los que aparecen en nuestro corpus, escriben de forma inmanente a las preocupaciones teóricas académicas.[87]

[87] La academia, sus académicos, sus disciplinas y sus prácticas varían de un país a otro, e incluso de una institución a otra. Gran parte del sistema estadounidense difiere mucho del europeo, por ejemplo, y el sistema alemán es radicalmente opuesto al de, digamos, Francia. Las obras tratadas en este trabajo abarcan autores estadounidenses, latinoamericanos, franceses, británicos, españoles, alemanes, etc. y, a menudo, tratan sobre la naturaleza globalizada de la educación superior, incluso cuando su noción de «universidad» es particular. Hay especificidades geográficas insoslayables; los programas de escritura creativa de EE. UU. simplemente no prosperaron de la misma manera, y al mismo tiempo, en otros lugares, particularmente en Europa (aunque vemos un aumento en la popularidad de dichos programas en el Reino Unido o incluso en España en estos momentos). Al mismo tiempo, sin embargo, los paradigmas teóricos que más influyeron en los estudios literarios en el Norte global durante este período fueron de amplio alcance. Para reiterar esto: el enredo de una corriente de ficción contemporánea con los contextos institucionales angloamericanos debe verse a través del contexto de los programas de escritura en los EE. UU., pero también a través de los programas de estudios literarios y teoría en otros lugares del mundo, en los cuales muchos escritores se formaron. Esta investigación está dedicada más a estos últimos contextos que a los programas de escritura creativa.

El relato de Perloff (1986: 45) sobre la «batalla de los seminarios» es bastante ilustrativa para entender estos procesos. Si bien trivializa las implicaciones teóricas y estéticas de la literatura de taller, al mismo tiempo destaca la dialéctica que en ella se establece por el significado de los discursos. Es, en parte, sobre lo que ahonda Sedaris en su relato «La curva del aprendizaje» [«The Learning Curve», 2000]:

> Tal y como yo lo veía, si mis alumnos deseaban fingir que yo era el profesor, lo menos que podía hacer era devolverles el favor y fingir que eran escritores. Incluso si alguien hubiera usado su nombre auténtico y narrado, pongamos por ejemplo, su última cita con un cirujano bucal, yo aceptaba la historia como pura ficción, diciendo: «Dean, cuéntanos, ¿cómo te hiciste con el personaje?».
>
> El alumno podía murmurar, mientras señalaba el algodón ensangrentado que le deformaba la mejilla, y yo preguntaba:
>
> «¿Cuándo decidiste que tu personaje debía buscar tratamiento para ese molar inflamado?». Esta línea de interrogatorio permitía a los autores sentirse creativos y al mismo tiempo protegía a quienes manifestaban alguna opinión política impopular.
>
> —A ver si lo entiendo —comentó un alumno—. Lo que me dice es que si digo algo en voz alta, soy yo quien lo dice, pero si escribo exactamente lo mismo en un pedazo de papel, entonces es otra persona. ¿Es así?
>
> —Si —dije—. Y a eso lo llamamos ficción.
>
> El alumno sacó su cuaderno, anotó algo y me pasó una hoja de papel que decía: «Esa es la mayor gilipollez que he oído en mi vida».
>
> Eran chicos listos. (Sedaris, 2003: 88)

La correspondencia entre la teoría literaria y el taller de escritura creativa se articula claramente en las respectivas teorías sobre la lectura de textos («La idea es que un alumno aporta un relato, que es leído y concienzudamente critica por el resto de la clase» [Sedaris, 2003: 87]). La teoría postestructuralista sostiene que los actos de escritura y de lectura, que dan forma a la realidad, no son actos naturales, sino prácticas complejas adquiridas en un complejo proceso de aprehensión cultural. Hay, por tanto, una idea del significado voluble de la escritura y de la lectura que «permite pensar una política de la literatura como afirmación de lo ilegible» (Valls Boix, 2020: 280). Por ese motivo, a través el privilegio de la experiencia teórica en el taller, se *resiste* a todos los constructos semióticos de la cultura que se entienden como «naturales», «eternos»

e «inintercambiables». Lo vemos de esta manera en *Chicos prodigiosos* [*Wonder Boys*, 1995]:[88]

> La relación DiMaggio-Monroe era una de las grandes obsesiones de Walter y el tema de su obra magna, su *Chicos prodigiosos* particular, una impenetrable «lectura crítica», de setecientas páginas, todavía inédita, sobre el matrimonio de Joe y Marilyn, y su «función» en lo que a Walter, cuando estaba de buen humor, le gustaba denominar «la mitopoética norteamericana». Pretendía, por lo que yo había logrado entender, que esa breve y desgraciada historia de celos, cariño, ilusiones sin fundamento y mala suerte era una prototípica historia americana cimentada en hipérboles y desengaños, «la boda como espectacular antiacontecimiento», una alegoría del Marido como Ser Brutal y Carente de Sensibilidad y una prueba concluyente de lo que él llamaba, en un pasaje memorable, «la tendencia norteamericana a concebir todo matrimonio como un cruce entre la exogamia impuesta por el tabú y una fusión empresarial»—. (Chabon, 1997[1995]: 65)

Es sólo a través de un cuestionamiento teórico sostenido de sus prácticas que el taller reconstruye la literatura para otorgarle un lugar para la lectura/escritura radical de textos y, a través de tales actividades, intervenir en las relaciones de producción dominantes y en los arreglos sociales de explotación existentes. La «voz» de la escritora Sara Cordón en *Para español pulse 2* (2018), formada en el taller, en lugar de «resistir» la teoría en nombre del sujeto libre, es la herramienta con la que se examinan los procesos de significación de la novela que esta escribe, y se haga inteligible la construcción de lo representado como «realidad».[89] La clase es ese espacio de investigación crítica y propondrá la teoría como resistencia a todas las construcciones semióticas de la cultura, y descubrirán bajo su aparente eternidad los intereses del sujeto y de sus textos:

[88] En la adaptación cinematográfica de Curtis Hanson [*Wonder Boys*, 2000], protagonizada por Michael Douglas y Tobey Macguire, se conservan algunas reflexiones como las que exponemos a continuación.

[89] «[L]a literatura ahora para por el espectáculo y toma vainas de las artes contemporáneas. —Desde que está leyendo teoría literaria para cursar el doctorado, La Marica analiza todo de una forma sofisticada—. Este tipo es un súper ejemplo del cambio de paradigma de la literatura hacia algo conceptual, más experiencial. Si lo hubiera conocido antes, lo habría metido en mi ensayo» (Cordón, 2018: 185).

> si os dedicáis a estas escrituras del «yo», os advierto de que os encontraréis con algunas dificultades la primera será conseguir que el lector establezca con vosotros un *pacto autobiográfico*, es decir, debéis conseguir que la ficción del personaje que os representa resulta *verosímil*. […] Tened en cuenta que si no se manejaban bien las licencias ficcionales puede destruirse el pacto autobiográfico. La segunda dificultad será evitar que la exposción personal no os arruine el libro, ¡ni la vida! Estoy seguro de que la autora se está viendo obligada a deformar o calle ciertas experiencias significativas para que no entren en conflicto con su propia realidad o con la de las personas a las que está recreando. Y es que, claro, tanto exponerse, tan exponerse… y llega el momento en que uno topa con *los límites de la consideración e incluso con los temores propios*. […] Siguiendo con el texto, conviene destacar que está escrito en tercera persona; desde la perspectiva de un parador omnisciente o desde la de otros personajes. Riza el rizo *autoficcional* y juega con las miradas de otros. Es una técnica que podéis usar para distanciaros de vuestra propia mirada. Eso sí, no me pongáis a hablar a mí, que esa mala maña me la conozco. Ahora también está de moda que los alumnos del taller nos pongas a hablar a los profesores, y no hay derecho. ¿No estáis ya hartos de que últimamente sólo se escriba sobre escritores y para escritores? A mí me parece un asunto endogámico, más bien pobre. Para colmo, resulta que a menudo me toca leer que si yo dije tal cosa o si dije tal otra. Sólo porque al alumno en cuestión le falta valor para atribuírselo a sí mismo. En fin… ahora quiero escuchar vuestros comentarios. (Cordón, 2018: 99-101; los subrayados son nuestros)

Este deslizamiento entre textos literarios y críticos ha permeado una variedad de enfoques, no solo aquellos centrados en la deconstrucción, como vemos. Si la distinción entre escritura creativa y crítica es cada vez más difícil de sostener, entonces quizás resurja eternamente la pregunta recurrente fundamental: ¿cuál es el objeto de los estudios literarios? ¿El texto? Este debate se ha extendido incluso a otras áreas ideológicas de los estudios literarios. Varias escuelas de crítica literaria marxista posalthusseriana, por ejemplo, han abordado esta cuestión y la relación de la literatura con la ideología y la producción; o el trabajo temprano de Terry Eagleton (2006a), para triangular la literatura en la intersección de varias ideologías (como la ideología del autor) y modos productivos (como el modo de producción literario). Tal pensamiento condujo, en paralelo, al desarrollo del movimiento de crítica genética en Francia, dedicado a estudiar la pluralidad de aquellos textos que sustentan cualquier supuesto objeto de estudio. En cualquier caso, lo que está claro aquí es que los debates sobre los límites de la literatura (si es que una categoría tan coherente y aislada puede siquiera existir) son importantes y centrales para su estudio y han estado en curso durante algún tiempo. Sin embargo, gran parte de la teoría postestructuralista fue un

ataque a este aislamiento, organizando una incursión o intercesión en el espacio crítico y borrando la literatura como una categoría distinta separada de crítica.

Con la proliferación del acceso a un espacio previamente elevado de autoridad social y cultural, esto es, la universidad, se ha producido un cambio en las prácticas autorales. Ciertamente, un autor contemporáneo de ficción literaria puede contar con una audiencia que contenga una proporción considerable de graduados en humanidades. Esto difiere de períodos anteriores. Si bien a principios del siglo XX surgía el público masivo, esto no estaba inmerso en un contexto profesional de crítica, que no se consolidaría hasta I. A. Richards, F. R. Leavis, el formalismo ruso y muchos otros. A medida que se afianzaba el giro hacia la valoración académica del vanguardismo en el siglo XX, seguido por el surgimiento de la educación superior masiva, la ficción literaria tuvo que buscar cada vez más formas de elevarse en comparación con una academia profesionalizada. La adopción de la propia terminología de la academia es una de esas estrategias para la ficción literaria que ahora contribuye a lo que Michelle Lamont (2009: 70-79) y Rita Felski (2015: 14) han enmarcado como la «crisis de legitimación», una característica central de la cual es una oscilación entre profesionalización/ aislamiento y desprofesionalización/populismo con los correspondientes descentramientos disciplinarios de los criterios evaluativos que esto conlleva.

Esta fertilización literaria, cruzada con la teoría, cuyos referentes objetivos serán especialmente evidentes para aquellos en las humanidades académicas pero que pueden perderse entre los lectores fuera de esos espacios, son evidentes, por ejemplo, en las novelas de Elif Batuman. Así, en *La idiota* [*The Idiot*, 2017] o en *O lo uno o lo otro* [*Either/Or*, 2022] encontramos un alivio cómico en sus aspectos académicos para mostrar mucha más autoconciencia y conocimiento teórico crítico literario de lo que esta lectura acreditaría. Sus vínculos con la academia no es una parodia superficial sino que, de hecho, está entretejido en el tejido narrativo del texto. Son novelas que codifican una crítica a la forma en que la universidad estudia la estética, dentro de su propia forma estética; a la forma en que la universidad carece de interpretación, dentro de su propia interpretación. Asimismo, otras ficciones como *Desierto sonoro* [*Lost Children Archive*, 2019], de Valeria Luiselli, o *Un final para Benjamin Walter* (2018), de Álex Chico,

demuestran con su forma de archivo que esta intenta realizar una crítica ética de la academia al mismo tiempo que esboza un modo de escritura con el deseo pedagógico de la crítica. O, por el contrario, desde la ironía, diálogos como los que establecen *El congreso de literatura* (1997) y *Borges en Estocolmo. Una ficción que desmonta los resabios de la posmodernidad* (2022), explican la artificiosidad de las zonas grises que surgen al mirar los textos como *textos*; y contextualizan los materiales que deforman la estructura del género novela, en constante tensión entre el canon y el sinsentido. En la ficción, en el instante de encuentro entre las ideas de la escritura y las ideas de la mente, tiene lugar lo que parece la aplicación del *striptease* retórico del que hablaba el personaje de Lodge, cuya esencia contiene no el instrumento para descubrir el *sentido* del texto, sino la forma misma de la escritura. Mientras en Aira el gesto teórico es discursivo:

> Lo que quiero destacar es que no me limité a resolver especulativamente el enigma, sino que lo hice también en la práctica. Quiero decir: después de comprender qué era lo que había que hacer, fui y lo hice. Y el objeto respondió. El Hilo, un arco tenso desde hacía siglos, lanzó al fin su flecha, y trajo a mis pies el tesoro oculto, volviéndome rico en un instante. Lo que fue muy práctico, porque siempre he sido pobre, y últimamente lo había sido más que nunca. (Aira, 2012[1997]: 21);

en Sonia Dalton es intertextual: la estética se concibe en y a sí misma como instancia narrativa, se relaciona con el uso de una serie de estrategias que reconsideran la esencia del discurso literario como parte de la experiencia, que aflora de instituciones *fakecionales* como la Jacques Derrida Chair for the Study of Transformative/Dynamic Hermeneutics, o los talleres de creación literaria en la Universidad de Mar del Plata. Con César Aira también de fondo, las correspondencias no son en el texto rígidas ni categóricas, sino que sugieren una narrativa de relatos, ensayos, entrevistas o manuscritos, una sucesión de notas al pie que forman los materiales para una ficción en la que se intuye a nivel práctico una cuestión fundamental para la teoría: no es literatura todo lo que reluce.

Este tipo de «descubrimiento de la teoría» entre lo que Nicholas Dames (2012) llama la «generación de la teoría»[90] es el tipo de interacción fácil de detectar. Las formas interrelacionadas que se exploran en esta tesis, sin embargo, también acogen aquellas manifestaciones en las que las estrategias literarias de crítica, legitimación (incluido un tipo de «vanguardismo de mercado» del que habla Leitch [2014: 25]) y disciplina son mucho más complejas. Por ese motivo, el tipo de texto que nos interesa aquí no es únicamente la novela que simplemente codifica explícitamente su conocimiento de la academia a nivel temático a través de enunciados narrativos; es el texto el que también despliega funcionalmente tales estrategias para su recorrido narrativo en una interrelación de componentes natarrológicos, metaficticos y formales al servicio de la crítica, la legitimación y la disciplina, la intersección de la hermenéutica con el funcionalismo textual.

1.2.2.2.2 La Teoría como discurso

La teoría es «difícil»; la reflexión acerca de la «teoría» quizás lo sea más; y, para algunos, acceder a ella a través de una lectura modulada por el «lenguaje literario» es virtualmente imposible. La frecuencia con la que escuchamos la sugerencia de que «estas cosas simplemente no se pueden explicar» es sorprendente, en una sociedad donde el desarrollo de estrategias para «usar» materiales desconocidos es esencial. Decir que la teoría es tan difícil que no se puede explicar es, por supuesto, poco profesional, o, mejor dicho, es una estrategia tácita de la propia teoría, de sus agentes, que no desean que se expongan sus supuestos y que sean discutidos.

No menos sorprendente es la sugerencia explícita en esta posición de que la «literatura» es menos «difícil». Un simple vistazo a cualquier antología de textos literarios ampliamente utilizada demuestra con mucha claridad que el lenguaje que suelen utilizar los narradores es oscuro, indirecto, problemático y totalmente inadecuado

[90] En concreto, Dames analiza obras de Teju Cole, Jennifer Egan, Jeffrey Eugenides, Ben Lerner, Sam Lipsyte y Lorrie Moore.

para la comunicación pragmática tal como la entendemos actualmente. Sin embargo, a nivel pedagógico, la institución generalmente se ha enorgullecido de hacer que las dificultades se evaporen, de hacerla «accesible» a un público porfiado: estudiantes que saben, pero a quienes no se les permite reconocer la función axiomática y estructural de las oscuridades de la literatura.

Puede ser un poco exagerado llamar «teoría» a estas ideas, a menudo subconscientes y automatizadas; cualquier teórico podría rechazar fácilmente tal uso de la palabra. Aun así, existe una posibilidad teórica de encontrar teorías subyacentes a las lecturas. Pero, por extremas que parezcan, tales afirmaciones apuntan ineludiblemente al enigma de las teorías literarias, «necessary but unpresentable ghosts of authority — prerequisites to presence that are themselves incapable of appearing except within the shadow of their own effects» (Jay y Miller, 1985: 6). Por lo general, tenemos un conjunto bastante firme de convenciones sobre la posición de los textos; sabemos en qué discurso estamos involucrados, conocemos las reglas tácitas de la comprensión, cualesquiera que sean. Además, considerar los textos literarios como teóricos puede tener una serie de motivos: puede tener sus raíces en el simple desconocimiento de las tradiciones de lectura de ese texto; también puede ser consecuencia de un error momentáneo; puede ser que el mismo punto del discurso en cuestión tienda a desdibujar o deconstruir la distinción; o puede ser un esfuerzo deliberado por parte del intérprete (ya sea como parte de su ironía, o como parte de alguna demostración) para mostrar que cualquier texto puede tomarse como lo desee.

Sin embargo, todo lo que hemos dicho hasta ahora parece estar destinado cuestionarse. Los mismos términos literatura y teoría se toman hasta ahora como algo dado, como una especie de esencial de uno u otro texto, y de nada sirve que los tomemos como características de uno u otro discurso: el carácter esencialista o fundamentalista de los conceptos ellos mismos probablemente sobrevivirán. Y tal vez no haya salida a esta situación: lo mejor que se puede hacer es admitir (o pretender aceptar) que existe algún tipo de límite entre estos textos o discursos o actividades, y continuar la argumentación en consecuencia.

En 1982, Elizabeth Bruss publicó *Beatiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, un libro seminal que se centra en la interfaz teoría-literatura y cuya idea es que la teoría «is neither fact or fiction, neither the real not the imaginary, but establishes a point where such dichotomies break down and an apparently exhaustive taxonomy shows itself inadequate» (1982: 490-491). En consecuencia, en lugar de, o además de, plantear la cuestión de la idoneidad o la validez de una teoría u otra, existe la posibilidad de concentrarse en cómo se fabrica la teoría, la forma en que se presenta, la forma textual o genérica del texto teórico.

Por supuesto, teorizar acerca de la teoría a menudo ha conducido a su propia duda. Eagleton comienza *Una introducción a la teoría literaria* citando a Keynes para aludir a que

> los economistas a quienes desagradan las teorías o que afirman que trabajan mejor sin ellas, simplemente se hallan dominados por una teoría anterior. Esto también puede aplicarse a los estudiosos de la literatura y a los críticos. Hay quienes se quejan de que la teoría literaria es inasequiblemente esotérica y sospechan que se trata de un enclave arcano y elitista más o menos emparentado con la física nuclear. Es verdad que una «educación literaria» no fomenta precisamente el pensamiento analítico; pero también es un hecho que la teoría literaria no es más difícil que muchas investigaciones teóricas, y bastante más sencilla que algunas de ellas. (1998: 9)

En contra de la inevitabilidad de la teoría, por así decirlo, podríamos oponer la fina sentencia de Bruss: «an increase of theoretical activity also arises whenever the function of criticism is itself in doubt» (1982: 32). En este estado de cosas, incluso la sugerencia de que un texto específico «resiste» una comprensión adecuada se vuelve aceptable como una indicación de un dominio específico: el reconocimiento de la dificultad se ha convertido, paradójicamente, en una marca del mayor intelecto de un lector que no está satisfecho con la comprensión superficial. En suma, el reconocimiento de la dificultad es en sí mismo, en la institución pedagógica, una táctica en la demostración de la sencillez y accesibilidad fundamentales del texto.

Pero ¿cuál es el significado de la teoría? Parte de la dificultad es saber con qué se contrasta. También en 1982, Steven Knapp y Walter Benn Michaels publican

«Against Theory» y desencadenan una amplia respuesta desde puntos de vista tan diversos como los de Hirsch, Crewe, Fish o Rorty. Le dan la vuelta al argumento de Fish de que una convicción debe ser una *teoría* de la creencia y, frente al concepto de una teoría unívoca, sentencian: «theory is not just another name form practice» (1985: 30). Para los autores, cuando se identifica la teoría como un tipo de discurso, esta es inservible; pero la respuesta de Fish es más precisa: «theory's "practical" consequences ar real *because* its "theoretical" consequences could not exist» (1985: 128). En fin, la reflexión metateórica sienta sus bases en una concepción del fenómeno literario necesitado de un discurso teórico, pero también de un objeto lo suficientemente abierto. Si se olvida esta cuestión para centrarse en «un discurso autotélico conduce irremisiblemente a un camino donde ni intención, ni significado, ni siquiera teoría, tienen razón de ser» (García Rodríguez, 1998: 183-184).

Las formulaciones más antiguas de una polaridad entre teoría y práctica tendían a depender de la posición (teórica) que uno adoptaba. La suma de sus vínculos podría entonces extenderse poco convincente a través de varias capas de otros acoplamientos teoría/práctica, negociados paso a paso. En la actualidad, sin embargo, parece que no se distinguen tan fácilmente, sino que más bien se asimilan procedimientos y lenguaje en sí mismas: la práctica de escribir se responsabiliza de la construcción de agencias y lecturas, una autogestión autogenerada.

El término «teoría» puede ser un poco engañoso, ya que se puede considerar que implica un «cuerpo preteórico» de estudio literario. A pesar de los esfuerzos de los humanistas por presentar sus metodologías como naturales y libres de suposiciones, estas no eran menos teóricas que la teoría: sus postulados incluían todas las creencias antes mencionadas sobre el carácter universal, autónomo y autotélico de la literatura, y el desinterés de la experiencia. Pero, una diferencia importante con la teoría es que las escuelas humanistas no hicieron transparentes estos axiomas, sino que los presentaron como naturales. Por las mismas razones, y por la posición de «antiteoría», el deseo de estudiar la literatura por sí misma es insostenible: depende de ideas no examinadas y discutibles de lo que son, o deberían ser, la literatura y la crítica.

Lo más urgente, por lo tanto, no se refiere a la elaboración de otra teoría más de la producción o práctica literaria, sino a la provisión de una hermenéutica completa apropiada para una retórica de retóricas que sobreviva a los propios campos intelectual y literario, a nuestras propias nociones epistemológicas. «What we need, in short, is not more examples of theory in practice, but an adversary theory of practice of examples» (Connor, 1993: 52).

Parece posible que el tipo más tradicional de estudios literarios permanezca lo suficientemente vivo como para promover un retorno al esteticismo, reafirmando el valor intrínseco de los textos literarios y, sobre todo, poéticos. La teoría literaria podría entonces volver al origen y redefinirse como «poética», o teoría poética, que podría decirse que es todo lo que los especialistas literarios, como especialistas, están realmente equipados para *decir*. Sin embargo, este improbable escenario supondría un retroceso drástico, no solo de las ambiciones actuales de los estudios literarios sino de las que han albergado en lo que llevamos de siglo. Curiosamente, el movimiento de la teoría literaria hacia lo textual y lo cultural reclama el mismo tipo de estatus misioneril y el poder discursivo que antes afirmaba la Nueva Crítica. Los manuales de teoría reflejan un estado avergonzado de la misma, pero reacios a perder sus orígenes y su lugar acostumbrado en el currículo: una forma de estudios literarios que aún intenta ganar reconocimiento en el humanismo.

Sin embargo, cuando Terry Eagleton aborda la teoría francesa de los años sesenta, setenta y ochenta, afirma que «la generación posterior a la de estas figuras innovadoras hizo que las generaciones posteriores hacen habitualmente: desarrollaron las ideas originales, las ampliaron, las criticaron y la aplicaron» (2005: 14). Y es que esa gran obra, olvidada o dulcificada por sus sucesores «fue *fundadora de discursividad*» (Hidalgo Nácher, 2017: 190). Diría Foucault:

> La particularidad de estos autores es que no solo son los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido son muy diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. […] lo que posibilitan esos instauradores de discursividad […] es algo muy distinto de lo que posibilita un autor

> de novela. […] quiero decir que ellos no sólo hicieron posible cierto número de analogías, también hicieron posible (y en la misma proporción) cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para otra cosa que ellos mismos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron. (1989: 99-100)

Avaladas por las confesiones de los propios autores, no es extraño que los críticos hayan insistido en la necesidad de llevar a cabo una lectura inclusiva y unitaria, no excluyente, de los distintos perfiles discursivos identificables en muchas de las novelas contemporáneas. «La teoría no es aplicable», señala Compagnon (2015: 307), «debe ser considerada ella misma como literatura. No hay por qué pedirle que rinda cuentas sobre sus fundamentos epistemológicos ni sobre sus consecuencias lógicas». Las diversas facetas creativas del discurso sobre la literatura, complementarias en este nuevo contexto, permiten comprender mejor y reconstruir con mayor fidelidad el camino de la teoría literaria de los últimos años y su cosmovisión institucional y estética.

Lo que salta a la vista es que la escritura es un problema crucial, pues en ella se juegan cuestiones relativas a la relación con el sujeto con el lenguaje y del lenguaje con el sujeto con la colectividad, en línea con lo que Rorty (1985: 134-136) ha denominado una *filosofía narrativa*,[91] que cuenta historias sobre por qué hablamos, cómo lo hacemos y cómo hemos de seguir (o no) haciéndolo. Así se entrecruzan de modo insoslayable en la escritura (literaria) problemas epistemológicos y políticos, como corroboramos en el primer apartado de este capítulo, sin por ello hacerle perder su especificidad estética. En esa intersección de la escritura, que para Barthes se construye con la lengua y el estilo, se consolida un problema que la excede, un «eterno aplazamiento» que endurece el lenguaje, lo hace vivir sobre sí mismo (2012: 18). Por eso mismo, la reflexión sobre la escritura no puede agotarse en la literatura, sino que se aplicaba también a la crítica, el discurso en el que se dirimía la moralidad de la forma. La teoría literaria tiene por ello uno de sus fundamentos y condiciones de posibilidad en una condición discursiva de sí mismo. De nuevo, Foucault:

[91] Rorty define la teoría literaria —americana— en términos filosóficos: «a species of philosophy, an attempt to weave together some texts traditionally labeled "philosophical" with other text not so labeled» (1985: 136).

> El papel del intelectual no es el de situarse «un poco en avance o un poco al margen» ara decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde este es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso».
>
> Es en esto en lo que la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica. […] Lucha conta el poder, lucha para hacerlo aparecer y golpearlo allí donde es más invisible y más insidioso. Lucha no por una «toma de conciencia» […], sino por la infiltración y la toma de poder, al lado, con todos aquellos que luchan por esto, y no retirado para darles luz. Una «teoría» es el sistema regional de esta lucha. (1979: 79)

Este convencimiento es determinante para esta investigación. Autores como Foucault, Blanchot, Barthes, Derrida o Deleuze piensan desde un mismo problema el de la escritura, surgido de un trato íntimo con el discurso y la literatura, y ligado a una cierta opacidad del sentido o desconocimiento último del sujeto respecto a lo que opera el significado. En este contexto, las muertes de Barthes y de Foucault en los años ochenta, pese a funcionar como un verdadero mito (el fin de una época), han sido el motor para ampliar sus reflexiones en obras de ficción como *La séptima función del lenguaje* [*The Septième Fonction du Langage*, 2015] (Binet, 2016) o *La locura de Foucault* [*Hallucinating Foucault*, 1996] (Duncker, 2004). «[E]n este nuevo contexto», señala Hidalgo Nácher, «esa *literatura crítica* ha entrado ella misma en crisis, perdiendo, al tiempo que su problematicidad, sus antiguas pretensiones de centralidad, vistas desde entonces como excesivas» (2017: 206). Este nuevo espacio discurso, que no cierra los efectos de la etapa anterior, los deja a merced de nuevos usos e interpretaciones que, sin embargo, ya estaban inscritos en algunos textos críticos como los de Paul de Man. En *Alegorías de la lectura*, muestra que «la retórica es irreductible, discrepante y heteróclita con respecto a la lógica y a la semiología y con respecto a la paráfrasis interpretativa» (1990a: 35). El teórico belga recupera así la distinción entre lo interno y lo externo de la lectura del texto bajo la creencia de que el texto contiene un *adentro* y un *afuera*. De ello da buena cuenta la novela de Carlos Robles Lucena *Cerbantes Park* (2022):

> Se me ocurre que sucede con ellos lo que sucede con las buenas historias clásicas. Lo importante no es leerlos sino releerlos. Lo importante no es que yo los viva, sino que las vuelva a vivir de nuevo.
>
> ¿No será eso la literatura?
>
> Decía que no sé cuántos años llevo aquí y la verdad es que no importa.
>
> Mi tiempo ya no se rige por el calendario juliano.
>
> Un día decidí que como en las grandes épocas de quiebra y revolución, también debía disponer de un tiempo propio correspondiente. Así el mes de Hipérbole corresponde al antiguo nombre de marzo, mayo es Oxímoron. Julio, Aliteración. (2022: 108)

Al empeño por la demostración de las pretensiones objetivas que en su momento habitaron la disciplina, se opone la práctica de la sospecha que acerca la lectura a la escritura, y que en la novela se cifra en ese parque de atracciones o de ficciones, basado en núcleos temáticos de la tradición occidental que poco a poco se disuelven hacia experiencias de lectura. La teoría literaria se perfila entonces como un espacio que fundamenta epistemológicamente una práctica crítica más cerca de la literatura que del discurso científico, sacudiendo así uno de los fundamentos que le dieron origen en el formalismo ruso: la distinción entre la literatura (un *lenguaje-objeto*, en términos de Barthes [2002]) y la teoría (un *metalenguaje*). «En realidad, se trataría de un efecto múltiple, dada su incidencia en órdenes distintos, entre ellos el intelectual, el social y el pedagógico» (Casas, 2014: 29).

El hecho es que aquí se traza un legado compartido, en la confluencia de una triple crítica, que, en buena medida, invalida, si no supera, el «sistema estético» del discurso sobre (y la teoría de) la literatura:

1) La elusión, o más bien el descentramiento, de la larga tradición fenomenológica predominante: se duda sobre la presencia de la obra; se cuestiona que la sensibilidad sea el efecto de una relación entre el sujeto que percibe y la obra percibida; y se problematiza sobre la reflexividad de la obra.

2) Ya no se trata de leer obras y aplicarles el paradigma hermenéutico de la literatura, sino de captar las fuerzas que brotan

de ellas, explorar formas de hacer las cosas y preferir las herramientas que ofrecen a los signos para usarlos.

3) Una ruptura epistemológica: toda teoría y toda práctica se vuelven sospechosas.

Mientras tanto, N. Katherine Hayles ha señalado que «after more than two decades of symptomatic reading […] many scholars are not finding it a productive practice, perhaps because (like many deconstructive readings) its results have become to seem formulaic» (Hayles, 2012: 59). En medio de tal diversidad de prácticas y con tantos juicios de valor que contribuyen a cada una de estas subprácticas, no sorprende que la crítica se haya criticado. Sin embargo, en términos filosóficamente más específicos, Bruno Latour ha señalado que el modo de crítica que desciende de la filosofía kantiana puede estar «quedándose sin fuerza». En su destacado artículo sobre este tema, Latour (2004) critica gran parte de la teoría/filosofía francesa por sus modos antifundamentales y antirrealistas. En este sentido, *Too Late* (2022), de Mario Aznar, no solo tomará la forma del desvelamiento procedimental propio del relato autoconsciente, basado en un encuentro con Enrique Vila-Matas, sino también la de la problematización de dichos consensos críticos. Al trasvasar sus mecanismos a lo literario, dotar de potencialidad a sus intenciones, la teoría late bajo la autorreferencialidad e indica que lo literario no solo gusta de mirarse a sí misma, sino de añadir, expandir, estimular.

> Dice Foster Wallace en la introducción a uno de sus cursos de literatura inglesa que un ensayo literario debe estar construido en torno a una proposición, y que esta debe ser interesante, debiendo buscar un terreno neutral entre una teoría extravagante y una teoría aburrida. ¿En qué terreno se movía mi teoría? Me había convencido de la inexactitud de mi interpretación, pero ahora estaba viéndome tentado a valorar la riqueza creativa del *glitch*, de la falla, del parpadeo. Encontraba seductora la idea de una grieta, no como síntoma de separación, sino de apertura. (Aznar, 2022: 112)

Así, en la línea que traza entre el Aznar-personaje, David Foster Wallace y el doble-Vila-Matas,[92] el texto literario se alza como lectura a la que un escritor debe aspirar, a la desaparición; expresaría tanto la insistencia en la materialidad del texto y la sospecha de la actividad interpretativa como discurso, como, a través de la transgresión del código ficcional, la puesta en evidencia de este, su expectativa, es decir, la ocultación.

Así, en la codificación estética del texto académico sobre el que el autor vehicula su novela, «Demasiado tarde»,[93] se promueve una configuración única de la «experiencia», de lo extraordinario a lo cotidiano («Cuando existía, la literatura era tan poco noticiosa como ahora» [2022: 33]). Replantea la consistencia y la productividad de los principios de recepción estética, que, además de constatarlos sociológica o antropológicamente, devienen en elementos de estructuración, comprensión y expansión de la experiencia y la identidad literarias en negativo e incluso pie de página:

> esa expansión de los límites del lenguaje de la que hablo, esa completitud (?) momentánea y a la vez eterna del ser (pero ese es otro tema), solo puede darse cuando emisor y receptor se encuentran cerca de su límite de lenguaje (?), es decir, cuando más cerca están de no hablar de nada, sino que el discurso mismo gira sobre sí mismo. Y creo, como corazonada, que cuando eso sucede aparece el ser, sea lo que sea, porque suceden cosas en el mundo real; la vivencia de esa situación que me empeño en señalar como la "experiencia estética", definida más o menos así: el momento en el que el sujeto percibe la expansión de su propio lenguaje, el agrandamiento de sí mismo, el diálogo perfecto. Obligado a poner *percibe* en cursiva, porque ese momento se caracteriza porque no puede ser dicho. Ni el sujeto que lo experimenta se lo narra a sí mismo, sencillamente le sucede, le sobreviene. tal vez eso es lo que busca el arte. (2022: 83)

Esta asunción vuelve posible borronear una esencia definitoria, que como todas las identidades es el resultado de una selección y de un relato. Esto quiere decir también

[92] Que recuerda, sin duda, al otro-Vila-Matas de *Perder teorías* (2010): «Es obvio que […] todo verdadero narrador tiene que tratar de inventar su teoría sobre la literatura y transmitirla a través de la obra que, al llevarla a la práctica, nos propone. Parafraseando a Antonio Machado, hacer teoría al andar. Y andar para mí es escribir directamente una novela, que es un modo muy directo de hacer teoría (Vila-Matas, 2010: 17)»

[93] Publicado, por cierto, bajo la coordinación de Liz Themerson en un monográfico sobre *La novela del futuro*, proyectado también *ad futurum* (2034), y del que reconoce una ruptura con los límites genéricos de «lo académico»: «Aunque en su momento nadie pareció entenderlo, considero que el propio texto justifica sobradamente la necesidad de no aislar mi perspectiva personal de los hechos. […] Y por ello —por mi terquedad, para ser precisos—, más que un artículo de investigación al uso resultó ser una crónica donde traté de arrojar luz sobre el famoso *affaire* Vila-Matas» (2022: 32).

que la ficción tiene ya una función heurística, aunque sea de manera estereotipada: la idea en sí de la literatura contemporánea o de contexto, contienen una dimensión de experimento, de «ficción crítica» reforzada por su repetido uso. En todo caso, la escritura, que en muchos aspectos se asemeja al trabajo del crítico por el recurso a los textos y al desciframiento organizado de huellas, de trazas, de pruebas fehacientes, abre eventualidades que desestabilizan lo que considerábamos uniforme, el discurso de la teoría, volviendo más compleja la explicación de la obra por influencias, peripecias biográficas, pertenencia a corrientes estéticas, inserciones plenas en contextos definitorios. Un ejemplo extremo del taller del escritor como lugar de fabulación resulta ser, bajo la forma de una gigantesca ficción crítica, *La preparación de la novela* de Roland Barthes, seminario que percibe la creación como un posible y no como un existente. Allí comenta que es el «Querer-Escribir», y no el resultado, de lo que dan testimonio las obras,

> y no los discursos científicos. Se trata quizá de una definición tópica de la escritura (de la literatura) opuesta a la Ciencia: orden del saber donde el producto no es distinto de la producción, de la práctica de la pulsión (por eso, pertenece a una eró tica). O también: *escribir* no es plenamente escribir sino cuando se renuncia al metalenguaje; el Querer-Escribir sólo puede decirse en la lengua del Escribir: es la autonimia de la que hablaba. (2005b: 43)

En ese Querer-Escribir se encuentra, por tanto, la distinción entre saber cómo se hace el discurso, la esencia del conocimiento, y el querer saber cómo se hace para rehacer, «para hacer algo del mismo orden» (2005b: 48). A estas cuestiones ha dedicado también buena parte de su trabajo académico Mario Aznar, en concreto a definir esa «ficción crítica», en el que confluyen rasgos y modalidades de escritura, y «que relaciona de un modo tangible el problema del ser con el del lenguaje» (2019: 482). Para Aznar, es la narración ficcional, sin embargo, la que privilegia su espacio en este escenario híbrido, pese a su efectividad crítica, pues comparte con la teoría literaria como disciplina, no solo algunas convenciones formales, sino también —y esto es lo más significativo desde nuestro punto de vista— su función y su finalidad. Desde este punto

de vista, son seis los rasgos distintivos que diferencian la «ficción crítica» de otros términos como la *metaficción*:

> 1. Los textos de «ficción crítica» contribuyen a ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre un autor, un texto o un conjunto de textos.
> 2. Los textos de «ficción crítica» realizan una valoración de los textos que critican, y generan gusto, opinión y sentido sobre los mismos.
> 3. Cuando no elaboran la exégesis de un autor, un texto o un conjunto de textos en particular, los textos de «ficción crítica» aportan una valiosa reflexión teórica que puede ser extrapolada para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos. En estos casos, la «ficción crítica» hace explícita su estrecha relación con la teoría literaria.
> 4. En la mayoría de los casos, la labor crítica de estos textos implica un ejercicio de autocrítica que permite ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre el propio autor o sobre el propio texto; realizar una valoración de los mismos; e incluso extrapolar sus juicios para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos.
> 5. Mediante procedimientos intertextuales, los textos de «ficción crítica» se abren a otros textos. Generalmente no son autosuficientes, sino que generan vínculos hacia otras lecturas.
> 6. En los textos de «ficción crítica» prevalece siempre el valor estético o artístico-literario sobre el valor crítico y teórico. (Aznar, 2022: 258-259)

En clave de ficción, nos ofrece las coordenadas para un pacto de sentido que actúa en dos direcciones. Por un lado, explicando la naturaleza de las zonas grises que surgen en los textos, dadas sus claves compositivas, y por otro, contextualizando algunos de los fundamentos teóricos que dieron lugar a la estructura del texto, en constante tensión entre el centro de sentido (la comprehensión de la totalidad de la obra). Sin embargo, la apropiación de un discurso crítico como material mimético que sostiene una práctica creativa que se hace efectiva en el texto no constituye únicamente un tipo de producción estética dentro de la cual la obra adquiere sentido, sino que admite la ruptura con los principios teóricos universales.

El objetivo primordial que se persigue en adelante, y que orienta por tanto las reflexiones, es el de explicitar, recogiendo y sistematizando las ideas esparcidas en las ficciones, la interpretación de la teoría insinuada bajo esta etiqueta en una doble vía:

su capacidad hermenéutica con la obra literaria, desde el punto de vista fenomenológico (en tanto que busca un conocimiento intra y extratextual mediante la incursión en la propia experiencia teórica); y, en consecuencia, la puesta de largo de la literatura como «objeto teórico».

Estas dos líneas, que se cruzan a lo largo de este trabajo, son las que proyectan sobre las obras una mirada en busca de isotopías, de ejes vertebradores de la teoría en la narrativa contemporánea, de recurrencias, de convergencias, para configurar una reflexión actualizada sobre el quehacer de la teoría en la actualidad. Pues así, se pretende demostrar el proceso cognitivo que se adivina en la dirección seguida con una serie de autores que se han alimentado de teoría para ofrecer su propia interpretación y sus estilemas.

II.

ESPACIOS LIBRES DE F(R)ICCIÓN: EL FÁCIL USO DE LA TEORÍA

Gozar es adherirse a una cosa por el amor de ella misma. Usar es emplear lo que está en uso para conseguir lo que se ama, si es que debe ser amado.

San Agustín, *De Doctrina Christiana*

Fricción de ficción! El as no frota al as…

Julián Ríos, Larva. *Babel de una noche de San Juan*

Solo si se consiguen articular el lugar, los modos y el sentido de esta experiencia del acontecimiento de lenguaje como uso libre de lo común y como esfera de medios puros, podrán las nuevas categorías del pensamiento […] dar expresión a la materia política que tenemos ante nosotros.

Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre la política*

Escribir como un pelo en la harina es buscar las debilidades, las confusiones y las lagunas de normalidad. Sin esa fricción, ¿por qué molestarse en intentar cambiar nada?

Anna L. Tsing, *Fricción. Una etnografía de la conectividad global*

La investigación específica y la producción del propio sistema académico han demostrado también que la literatura ha cambiado su posición y su función en el saber humanístico, dando paso a una «continuidad epistemológica» (Mora, 2012: 101) que amplía su horizonte; su constitución como artefacto cultural no se reduce al texto escrito, sino que atañe a todas las dimensiones de la persona que lo materializa, de ahí que se proyecte sobre cualquier ámbito de la experiencia y lo incorpore como ingrediente de sus creaciones.

Muchas de las manifestaciones literarias de nuestros días son ejercicios de teoría-ficción sobre los conceptos básicos que se vinculan a ambos géneros y sobre los que especulan a través de la fragmentariedad, la apropiación, la repetición y la recontextualización de materiales, en su mayoría, ajenos. Por ejemplo, en *Artefacto* [*The Artifact*, 2018], de Germán Sierra, el narrador, un profesor de ciencias de la universidad, un ciborg con un brazo inteligente, interpreta la realidad según los límites de la inteligencia humana:

> Ahora escribir es una acción distribuida que involucra a gente viva y muerta y a un montón de máquinas nocivas, cosas que simplemente avanzan automáticamente en espiral, palabras que aparecen en una pantalla o en una piel o en cualquier superficie inscribible para disponerse como bandadas de pájaros o insectos que se organizan espontáneamente en forma de frases y párrafos y qué sé yo en cualquier idioma o idiomas, letras romanas mezcladas con ideogramas, iconos, jeroglíficos, manchones abstractos, infectándose entre sí, moldeándose entre sí como organismos en recombinación perpetua. (Sierra, 2020[2018]: 20)

La noción de artefacto resultante es una sofisticada máquina cognitiva, un *Zeitgeist* autorreflexivo puesto a funcionar mediante un discurso también artificial, pues el lenguaje textual es *nuestro* fruto. En el texto, en el despliegue de las teorías entremezcladas con un proceso de investigación, se aborda esta idea en relación con las prácticas creativas actuales; pero ahora no ya como estrategia, sino como una especie de condición estética: no se trata de describir el mecanismo de una metodología —hasta cierto punto— habitual, sino considerar tanto la posibilidad ontológica como la epistemológica de esos procesos creativos. Es desde ese lugar, argumenta Judith Butler (2001),

> y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica [donde] la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impás. En efecto, el propio debate en el que el punto de vista fuertemente normativo declara la guerra a la teoría crítica puede haber producido precisamente esa forma de impás discursivo del que surge la necesidad y la urgencia de la crítica.

Como señala Ryan, «the fundamental gesture of such novels is one that defines them as coming "after strange texts"» (2012: 7).[94] La narrativa contemporánea ha tendido a encontrar desvíos en el camino en dos grandes direcciones: una, la de fracturar los conceptos totalizadores y absolutos del yo, de la literatura, del lenguaje, del arte, de la historia, etc.; otra, la que abre el discurso literario a otros discursos, a otras instancias enunciativas, a otras comunidades interpretativas, produciendo un efecto de permeabilidad discursiva (Sánchez Ungidos, 2021). Ambas se encuentran en la fragmentación de los componentes literarios tradicionales, elaborando en todos los niveles discursivos estatutos ficcionales ambiguos, dialécticos e irónicos en permanente movimiento.

[94] Ryan remite aquí al volumen editado por Gregory S. Jay y David L. Miller, *After Strange Texts. The Role of Theory in the Study of Literature* (1985).

Como hemos ido argumentando, esta tesis doctoral no se propone dar cuenta de la recepción de la Teoría, sino de analizar algunos *usos* particulares en un corpus de textos de ficción, que parten tanto de una dimensión sociológica de la literatura y de la teoría literaria como una dimensión hermenéutica del significado y de la forma. Y es que, pese a los vaivenes y las inseguridades definitorias, hoy en día hay plena aceptación en la consideración de una literatura que interactúa con el ser humano generando «impresionantes efectos de sentido» y sirviendo «como dispositivo creador de nuevos conocimientos» (Scolari, 2012) sin renunciar a la experiencia estética. Los autores de ficción han venido desarrollando un pluralismo formal cuya exigencia conlleva la mezcla de discursos, confundiendo no solo las instancias propias del relato, sino también las instancias contextuales de cada discurso, sin renunciar a la dimensión referencial de la ficción; y trabajan sobre la intencionalidad de los asuntos propiamente literarios como punto de partida para el tratamiento de temas éticos y estéticos complejos. Esta narrativa no solo acoge la herencia, recrea situaciones o reinterpreta discursos de prestigio, sino que resucita el proceso de búsqueda teórica de la literatura, vehiculando la subjetividad.

Las tensiones entre centro y periferia, y la multiplicidad de discursos, artes, tecnologías y disciplinas como esencia de nuestro tiempo constatan definitivamente que, como señala Marcelo Topuzián (2013: 341), «es precisamente el estatuto del discurso de la crítica literaria, y especialmente de la académica, si se quiere, lo que está en juego desde el principio». Esto interviene de manera directa en el quehacer literario, y, por supuesto, en los procesos de circulación y recepción de sus obras, en apariencia inclasificables. «El problema», nos dice Doubrovsky (1974: 272), «reside en el buen uso de esos conocimientos».

Se intuyen dos cuestiones fundamentales para la evolución del *Cogito* teórico: 1) la inevitabilidad y la utilidad de la teoría, su saber hacer; y 2) su lugar y su función social, una relación interactiva entre sujeto y objeto, en un contexto en el que conviven e intercambian fluidos distintos tipos de lenguajes y sistemas discursivos, «[y]a que la comprensión tiene que modelarse sobre su objeto a cada vuelta del camino […] con el fin de no perderlo y de no perderse en su propio sistema» (Doubrovsky, 1974: 272).

Así, *usar* la teoría es *profanarla*, como sugeriría Agamben (2005: 112), para imitar «las formas de la actividad que se ha emancipado»; el escritor es consciente de que es libre de hacer lo que quiera con los materiales que recibe o con los que se forma, convirtiéndolos en algo líquido, flexible, que puede encaminar al objeto de su nuevo uso, pues en su esencia reside la capacidad estética del texto. Es esta frontera, entre narración y posnarración, como sugiere Agustín Fernández Mallo,

> donde se crea el espacio de posibilidad, el espacio sustrato, para la emersión de una forma compleja, la cual se desarrollará tras la confluencia de campos de fuerzas […]. Un cuerpo, desde su estado fetal, avanza en una sucesión de fronteras entre la narración que de facto ya es y la posnarración que a cada instante ya es, realimentación que propicia su forma. (2018: 139)

La tensión producida por ese «cuerpo» textual nos sitúa en unas coordenadas especialmente útiles. En primer lugar, tiene en cuenta la consideración de contrapuntos dentro de la unidad textual. Favorece la lucha interna entre ellos, su tensión hacia/contra lo unitario, pues es una representación de las formas literaria y teórica adoptadas por el sujeto-escritor para arrojarlas contra sí mismo, para solucionar las fracturas consecuentes y para reconocer (sea mediante la parodia o el juego formal, estructural o temático) «the intellectual work done *in* fictional texts» (Timmer, 2010: 23). De igual modo, se produce una dialéctica que abre la posibilidad no solo de interpretaciones paralelas, sino de teorizaciones paralelas; y esto, semántica y epistemológicamente, es lo que permite usar, a la vez, todos los instrumentos en juego. En línea con lo que argumenta Agamben en *El uso de los cuerpos* (2017), el acto creativo libera una potencia «que es aprehensible *en* la obra misma. No se trata de un simple tránsito de la potencia al acto, porque en cualquier gesto poético hay algo que resiste y se opone a la mera expresión de la técnica» (Valls Boix, 2018: 62).

Más allá de sus implicaciones ético-políticas, esta teoría del uso, con *El uso de los cuerpos* como telón de fondo, nos permite pensar la usabilidad de la teoría literaria en sí misma. Si, por un lado, la definición del *uso* solo puede surgir a partir de la desactivación de las oposiciones que lo han recubierto y que nos impide pensarlo fuera

de un contexto (véase 1.2.2.2.2), pensar el uso de la teoría implicaría una radicalización de la ontología de su discurso. Ponemos de manifiesto, con ello, que el uso no se encuentra ya en la cuestión de relación entre un sujeto que escribe y el objeto producido sino en una relación de singularidad de la teoría consigo misma y en la cual se constituye y se modifica. Teniendo en cuenta esto, es importante notar que usar la teoría en la ficción no significa una negociación con el dispositivo literario, una forma de *utilizarla* con un fin, de tornarla en beneficio; sino que, más bien, se trata de figurar un uso excepcional, exterior, que solo puede radicar en la heterogeneidad. Este lugar de excepción es precisamente desde donde podemos pensar cómo se configurar una vida en común para ambos discursos, fuera de sus dispositivos. En otro lugar, y con Aristóteles de fondo,[95] leemos:

> en las actividades improductivas, como es precisamente el pensamiento [la *theoría*], el sujeto posee perfectamente su fin. La obra, el *érgon*, de algún modo es, por el contrario, un obstáculo que expropia al agente de su *enérgeia*, que reside no en él, sino en la obra. La praxis, la acción que tiene su fin en sí misma, es por ello, como Aristóteles no se cansa de reiterar, de algún modo superior a la *poíesis*, a la actividad productiva, cuyo fin está en la obra. (Agamben, 2019: 16)

Bajo esta perspectiva, el uso figura en la relación prioritaria que establece el discurso con el mundo. La forma-de-vida generada hace inseparables el hecho de teorizar y el hecho de crear, y al mismo tiempo conlleva tras de sí el hábito, pues aquella forma se

[95] En concreto, Agamben comenta el siguiente pasaje de la *Metafísica*: «La actuación es, en efecto, el fin, y el acto es la actuación, y por ello la palabra 'acto' se relaciona con 'actuación', y tiende a la plena realización. Y puesto que en el caso de algunas potencias el resultado final es su propio ejercicio (así, el resultado final de la vista es la visión, y por la vista no se produce ninguna otra cosa aparte de aquella), mientras que en algunos casos se produce algo distinto (así, por la acción del arte de construir se produce una casa, aparte de la acción misma de construir), no es menos cierto que el acto es fin en el primer caso, y más fin que la potencia en el segundo caso. Y es que la acción de construir se da en lo que se está construyendo, y se produce y tiene lugar a una con la casa. Así pues, cuando lo producido es algo distinto del propio ejercicio, el acto de tales potencias se realiza en lo que es producido (por ejemplo, el acto de construir en lo que está siendo construido, y el acto de tejer en lo que esta siendo tejido; y del mismo modo en los demás casos: en general, el movimiento se realiza en lo movido). Por el contrario, cuando no hay obra alguna aparte de la actividad, la actividad se realiza en los agentes mismos (así, la visión en el que está viendo, la contemplación en el que está contemplando, y la vida en el alma —y por tanto, la felicidad, puesto que es cierta clase de vida—)» (IX, 1050a21-35).

genera viviendo en el propio contexto del uso y de la praxis. «La forma específica es acto», diría Aristóteles (*Metafísica*, IX, 1050b1).

En estos términos, al trasvasar sus mecanismos a lo literario, dotar de potencialidad a sus intenciones, la teoría late bajo la extendida tendencia de muchos escritores a dar muestra de una meta- o autorreferencialidad, que indica que la obra literaria gusta no solo de mirarse a sí misma, sino de añadir a su discurso otros discursos (Dion, 1998); no de reproducirlos, sino de *escribirlos*, de usarlos, de practicarlos (Timmer, 2010: 24). Las narraciones estimulan y obligan el desarrollo del pensamiento reflejando la dualidad (académica y creativa) de la participación del escritor en sus obras. Este introduce en el sistema literario una modalidad reflexiva que favorece la reconsideración de las convicciones teóricas frente a los encuentros con la alteridad lectora. Una forma de pensamiento, en suma, que integra la práctica como una forma de pensar sobre lo construido como una continuación de la creación y de la interpretación.

Como sugiere Vicente Luis Mora,

> buena parte de todos los males que aquejan al arte y la literatura cibernética son consecuencia de la mala digestión de algunos pensadores franceses de mediados y fines del siglo XX: Barthes, Derrida, Foucault, Deleuze; a los que acompañaron, desde distintos puntos de vista, otros europeos: Scheleiermacher [sic], Lledó, Gadamer (con reserva), y un largo etcétera, que acabó por cruzar el charco: Paul de Man, Harold Bloom. La diseminación, la muerte del autor, la mala lectura, la angustia de la influencia, la incorporación de la historia al texto, la *écriture*, el plagio íntimo, el sujeto vacío, el «yo» como constructo del lenguaje… teorías que corroyeron la mente ya de por sí predispuesta al parasitismo teórico de prestigiosos críticos y de autores con poca imaginación propia. (2006a: 166-167)

Contra ello, contra la propiedad, diría Agamben, surge precisamente una escritura impropia, en cuyo afán reside la creación un espacio discursivo dialéctico de las relaciones intersubjetivas entre teoría y creación, «liberando las potencialidades que en eso permanecían inactuadas para de esa manera permitirle un uso distinto» (Agamben, 2017: 486). Y es que, a pesar de la diversidad y la complejidad de los discursos teóricos y las formas artísticas, urge realizar un esfuerzo para superar las fascinaciones y

elaborar una teoría relacional y plural que refleje los latidos del arte y del pensamiento, que resista.

Está práctica no solo ratifica el carácter híbrido y heterogéneo de la obra literaria, sino que le agrega complejidad y dinamismo a un discurso que se configura como alternativa estética. Esto desencadena una apertura hacia *espacios libres de f(r)icción*, que terminan relacionándose de manera directa con su entorno, saturado de información y subjetividades, revisando su propia condición artificial y construyendo correspondencias con una realidad a la que no se le puede quitar nada, sino tan solo añadirle. El término «libre de fricción» (*friction-free*) se refiere aquí a lo descrito por Bill Gates en *Camino al futuro* (1996): una tecnología de fácil uso y acceso, y el ciberespacio como una instancia comunicativa libre de las relaciones de poder que se manifiestan en el capitalismo. Aquí usamos el término para lo contrario, para descapitalizar los discursos de la Teoría y de la Literatura, en el territorio de esta última (*free f(r)iction*), para hacer visible una instancia comunicativa libre de las relaciones de poder que se manifiestan entre uno y otro discurso, en un espacio creativo y epistemológico de confluencia. Así lo explicaría Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*:

> el libre uso de las cosas no las destruye, sino todo lo contrario. Negar la legitimidad de la apropiación transfiere el uso de las cosas a una «propiedad» exclusiva, sacralizada, que al instante se convierte en derecho. El derecho, visto de este modo, es una imposición de orden moral, verdad revelada y religiosa que será maquillada de sentido común. El uso es pues algo que se declara imposibilitado en cuanto a la ostentación de un derecho exclusivo sobre un objeto, sí, pero imprescindible en cuanto a flujo y transformación de transformaciones continuas de formas en un espacio: transformaciones topológicas. Esa y no otra es la diferencia clásica entre comprar y crear; lo primero no profana, lo segundo sí. (2018: 348-349)

Propuestas estéticas como las que analizaremos en este capítulo contribuyen así al desarrollo de ese «uso imprescindible» como paradigma teórico. En ese diseño libre de la fricción debería verse la materialización de la teoría en igualdad de condiciones. En el dispositivo literario, el escritor desea maximizar las fricciones y las resistencias discursivas, facilitando el acceso y promoviendo la construcción de una tecnología

textual que al mismo tiempo puede adaptarse a varios tipos de lectores. «When fiction incorporates critical insights developed in theory, this has significant consequences for the position of the cultural critic or theorist. […] it would be rather reductive to hold on to the idea that fiction is merely an object of knowledge for those studying» (Timmer, 2010: 23).

Así, este espíritu obsolescente, no en el sentido en que está en desuso, sino en que se opone a lo usual, se contrapone teóricamente al sentido empresarial de Gates, y que en nuestro caso sirve para poner en funcionamiento la fricción como concepto,[96] como herramienta para el análisis de la creatividad y de las subjetividades en esos espacios donde se produce el «agarre», un tipo particular de pensamiento que «solo puede dotarse de sentido y promulgarse en la pegajosa materialidad de los encuentros prácticos», como sugiere la antropóloga Anna L. Tsing (2021: 15). Pese a salirse de lo estrictamente literario, e incluso, de lo filosófico, las ideas que vierte en *Fricción. Una etnografía de la conectividad global* (2005), en línea con teóricas culturales de calado como Gayatri Spivak,[97] nos sirven para seguir situando conceptualmente nuestro propósito en este capítulo:

> Hablar de fricción es recordar la importancia de la interacción para definir el movimiento, las formas culturales y el poder de acción. La fricción no solo supone una ralentización, es necesaria para mantener el poder global en circulación […]. La fricción modifica las trayectorias sociales mediante procesos de habilitación, exclusión y particularización.
>
> Los efectos de los encuentros de la diferencia pueden ser comprometedores o una fuente de poder. La fricción no es sinónimo de resistencia. La hegemonía se crea y se deshace con la fricción. (Tsing, 2021: 23)

[96] Aunque Amerika y Olsen (1995: 9-10) ya lo habían utilizado como salida del posmodernismo; en su caso, no obstante la utilización del término era meramente estilística.

[97] El reconocimiento académico de que el material afecta al mundo social en el que las personas viven, piensan y trabajan está también en el desarrollo de la práctica cultural de Spivak: «Is it merely to be communitarian to insist that, if not dismissed as reactionary, these shifting frontiers can offer a foothold for what's left on theory?» (2012: 203). Centrarse en la relación dinámica de esas interconexiones complejas de las que habla Tsing busca comprender de igual modo la complejidad de la interacción con lo sociocultural y convierte a la teoría crítica en un acercamiento constitutivo de sus formas de manera creativa: «Las culturas que coproducen continuamente en las interacciones que yo llamo "fricción" para resaltar el carácter extraño, irregular, inestable y *creativo* de las interconexiones de la diferencia» (2021: 19; la cursiva es nuestra).

Tsing dirige la mirada hacia donde se difumina la distinción entre lo particular y lo general, donde la fluidez ya no puede caracterizar el movimiento universal. Sin embargo, el poder conceptual de la *fricción* radica en su ambivalencia: designa la interacción que puede hacer efectiva y fuerte una conexión o que puede, por el contrario, influir en ella, obstaculizarla, sin presuponer un devenir único. A diferencia de lo que no se puede pensar, lo que no se ha pensado se muestra firme en su rechazo a someter su quehacer a lo común, estableciéndose como una forma de sabotaje del sistema. Por todo lo dicho, consideramos que solo en las zonas de fricción, la literatura y su teorización hallan lugar para exponer sus conflictos, favorecer el desencuentro y descentrar las subjetividades de unos discursos reconfigurados para interactuar de modos no previstos u homologados.

En la relación entre teoría y literatura esa fricción nos orienta hacia dos direcciones: la primera, más general, tiene que con la función de ambos discursos en el universo narrativo; y, la segunda, se concreta en la consideración de la semejanza o identidad discursiva para los procesos creativos y la experiencia estética resultante. La referencia al mundo de la teoría en la ficción parece responder al afán de encontrar la razón de ser de la literatura y de apoyar los valores teóricos en la que se enmarcan. Esto le devuelve a la escritura literaria su carácter comprometido con la actualidad, en tanto que las acciones individuales son agregadas justamente por compartir esa necesidad de apertura.

Es probable que la relevancia biográfica y autobiográfica de las obras aquí analizadas haya contribuido a verlas como transcripciones de experiencias reales. Sigue siendo cierto que la práctica crítica general es proyectar el ímpetu biográfico en toda ficción «académica» y, en cierto sentido, ignorar el hecho de que las representaciones están «contaminadas» por la imaginación, las exageraciones y las distorsiones del autor. Aparentemente, la recepción crítica rara vez limita su alcance exclusivamente al individuo por dos razones. En primer lugar, ser un *roman á clef* no permite a los críticos investigar mucho más allá de identificar y verificar la precisión de los retratos y las representaciones ficticias de hechos reales (este problema también volverá en la

perspectiva crítica generalizadora). En segundo lugar, se considera que el individuo es un segmento social demasiado estrecho para los críticos, que por lo general apuntan a establecer significados que conciernen a unidades sociales más amplias. Aunque la experiencia individual de los personajes de estas ficciones ha sido de poco interés para los críticos en sí misma, es con frecuencia el punto de partida de las críticas realistas.

Sin embargo, esta noción *fricción* que traemos a colación con Tsing, nos permite atender a ellas desde un punto de vista más abierto y flexible, constatando así la renovación tanto del entendimiento como del potencial estético del discurso académico para transmitir interpretaciones complejas de forma accesible. El enfoque por conceptos que desarrollamos a continuación nos permite concebir la obra de arte como generadora de ideas; como señala Mieke Bal, «al esforzarnos por definir de forma provisional y parcial lo que un cierto concepto podría significar, nos damos cuenta de lo que podría hacer» (2009: 20). Conceptualizar es una herramienta interpretativa fundamentalmente realista en el sentido de que enfatiza contenidos ideológicos que son concebidos y aplicados en el tiempo y espacio de nuestra realidad experiencial; sin embargo, también permite la movilidad y, a través de la tensión cinética, genera nuevas formas de conocimiento y abre fisuras y brechas en los patrones existentes (Huehls, 2015: 306). Como se demostrará, estas posturas se superponen, en muchos aspectos, gracias a la incursión de la teoría en la ficción.

Las obras que analizaremos a continuación, «expressions of theory's powerful self-resistance» (Greaney, 2006: 8), conllevan un proyecto hermenéutico que consiste también en la actualización del discurso literario. A través de la reinterpretación de la experiencia teórica, se presenta la literatura como un medio, con finalidad gnoseológica, como proceso comunicativo de transformación en el que el escritor es directa o indirectamente lector de otro texto; deviene entonces en un proceso productivo y en una *transferencia* de la experiencia teórica a la creación literaria (Althusser, 1973: 152). De esta manera, la contemporaneidad, encaminada a potenciar los fundamentos de la reflexión y el pensamiento, compromete la intervención del autor y, al mismo tiempo, orienta al lector hacia la recreación literaria que tiene lugar en la historia concreta de la narración. El pacto de lectura que exigen se enmarca así en la exploración y reflexión

de las posibilidades semánticas y pragmáticas de la relación entre una base teórica y otra ficcional, pero, además, de un discurso y otro, con la pretensión de que el goce estético en el lector sea consecuencia del esfuerzo interpretativo que ambos se exigen mutuamente, sino el mero resultado del diálogo.

Lo que proponemos en este epígrafe, por tanto, es dar respuesta práctica a la utilidad de la teoría como discurso, pensar con la creación, ser teóricos; reforzar una retroalimentación que libere a ambos discursos de la idea tradicional de verdad, pues «se "está en la verdad" no solo cuando se la "dice", sino también cuando se produce "en estado práctico" un contexto teórico, sin producir al mismo tiempo su forma teórica adecuada, la de su «decir» o de su discurso teórico» (Althusser, 1970: 57). Solo colocándose a medio camino entre la escritura académica y la literaria, en una perfecta simbiosis, se abre una vía hacia lo que Sontag (2014: 36) en «Sobre el estilo» llama «función formal» de la escritura,[98] una erótica sustentada en un *ethos* discursivo que nos haga comprender de manera práctica la teoría.

[98] Matiza Sontag al final de su ensayo: «Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un "estilo", y como autónomo y ejemplar a un tiempo» (2014: 56).

2.1 El problema del lenguaje

> ¿Por qué no ha de haber un modo de expresión mediante el que me sea posible hablar *sobre* el lenguaje?
>
> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

El «giro lingüístico» (Rorty, 1990) articula un cambio de paradigma en la concepción del lenguaje, que pasa de considerarse un *instrumento* para la designación de entidades que existen independientemente de su expresión, o para la comunicación de pensamiento *a priori*, a reivindicarse su rol esencial en la relación del individuo con la realidad. Este cambio de paradigma articula el paso de una fenomenología a una filosofía del lenguaje, que se caracterizaría por la prevalencia del significado sobre la referencia. En la tradición de la hermenéutica filosófica, el lenguaje se convierte en la instancia última de validación de toda posible experiencia.[99] Unido, no obstante, a una concepción del mundo manifestada en el conjunto de estados de cosas sobre las que los hablantes comunican, por la cual se convierte en una explicación lingüística, ello entra en crisis;[100] esto es, en el momento en el que el lenguaje piensa, y no permite una

[99] A partir de Heidegger, entendemos que la fenomenología no significa únicamente «descripción de lo dado», sino que implica el desvelamiento de lo que oculta, y que no tiene por qué consistir únicamente en falsas construcciones teóricas. Es Gadamer, no obstante, quien responde a su mentor y su limitación del otro a partir de su propuesta de ir más allá de las posibilidades en un proceso dialógico, comunicativo y hermenéutico. Alejado así de la comprensión reflexiva transcendental, y orientado hacia el lenguaje, Gadamer orienta su trabajo con la premisa de que «quien piensa el "lenguaje" se sitúa siempre ya en un más allá de la subjetividad» (1998a: 25).

[100] Véase la descripción que hace Habermas (2002) acerca del giro hermenéutico-pragmático.

división entre lo que se sabe del significado y lo que se sabe del referente, la realidad, la comunicación es imposible, por lo que habrá que pensar con qué criterios se decidirá la congruencia epistemológica de estos: «*El mundo de la vida* estructurado lingüísticamente […] debe distinguirse de la *presuposición formal* de un mundo objetivo social que los participantes en la comunicación y los actores realizan cuando se refieren lingüísticamente a algo en el mundo o, en general, cuando tratan prácticamente con él» (Habermas, 2002: 94).

Desde el punto de vista de la filosofía analítica, desde que Wittgenstein hubiese puesto en cuestión el esquema tradicional «objeto-significado» (véase 1.1.3.1), toda la tradición anterior se piensa como un *problema de lenguaje*, «convirtiéndose así en la actitud proposicional de los textos», como señala Eco (1995: 160). Asimismo, este es el soporte que lleva a Rorty hacia la solidaridad desde una perspectiva no conceptual ni teórica, sino pragmática. Dentro del pensamiento de Rorty la noción de «juego de lenguaje» wittgesteiniana, sirve para postular el «léxico último» (véase nota 48). Este aspecto del lenguaje corresponde a la posibilidad de «redescripción» y de hacer más comprensible la idea de ampliación del «nosotros» a partir de la flexibilidad misma del lenguaje o de nuestros léxicos últimos comunes. De esta manera, la «crítica literaria», es reemplazada por el término «literatura», más abarcador, en la medida en que lo que se espera del crítico es que, «más que descubrir y hacer ver esas cualidades [literarias], facilite la inflexión moral sugiriendo revisiones, […] y sugiriendo formas de allanar las tensiones» (Rorty, 1991: 99-10).

La capacidad de reescribir, de reestructurar el relato de la crítica, requiere la constitución de una nueva estructura que aparece bajo el régimen de un gran significante nuevo, que no supone más que la reorganización de un orden que, hasta el momento se presentaba completo y que, transformado por el evento, se percibe bajo una nueva realidad transformada que hace emerger relaciones, rasgos y tensiones insoslayables por el pensamiento:

> The problems that seem to me to define the writer's task at this moment […] are not a kind that make for ease of communication, for work that rushes toward the reader

> with outflung arms —rather, they're the reverse. Let me cite three such difficulties that I take to be important, all having to do with language. First, there is art's own project […] of restoring freshness to a much-handled language, essentially an effort toward finding a language in which making art is possible at all. […] Secondly, there is a political and social contamination of language by its use in manipulation of various kinds over time and the effort to find what might be called a «clean» language, problems associated with the Roland Barthes of *Writing Degree Zero* but also discussed by Lukács and others. Finally, there is the pressure on language from contemporary culture in the broadest sense—I mean our devouring commercial culture—which results in a double impoverishment: theft of complexity from the reader, theft of the reader from the writer. (Barthelme, 1997: 15)

El carácter autoconsciente, y la orientación especulativa de la teoría, organizan una reacción a los métodos y principios que hasta entonces habían dominado la academia. La fe en un lenguaje común, sostiene Eagleton (2010: 18),[101] no disciplinar, para expresar el significado de las obras, se convierte ahora en un mito que sobrevive gracias al deseo de aceptar las mismas descripciones para un conjunto de fenómenos que cohabitan con un conjunto de expectativas y de compromisos críticos.[102] Al decir de Geoffrey Hartman, «el problema real de los movimientos contemporáneos en la crítica es que hay demasiado humo en forma de conceptos insubordinados, todos ellos intentando contrastar, instintiva o metódicamente, el peligro de una lengua dictada» (1992: 261).

De la misma manera que el lenguaje, la crítica literaria se vuelve sospechosa de una serie de complicidades especialmente problemáticas de las que se hará cargo, con un profundo interés por persistir en su posición de poder. Esta subversión efectiva pasa por una actividad metacrítica que debe empezar por reconocer su propia

[101] «El lenguaje es el medio por el cual tanto la Cultura como la cultura –el arte literario y la sociedad– llegan a la consciencia; y la crítica literaria es, por lo tanto, sensible al espesor y la complejidad del medio que nos hace lo que somos». Véase también Eagleton (2010: 10): «La mayoría de los estudiantes, cuando se enfrentan a un poema o una novela, de forma espontánea, derivan hacia lo que se conoce como "análisis de contenido". Informan sobre obras de literatura describiendo lo que ocurre en ellas, agregando quizás algún que otro comentario evaluativo. Por decirlo con un tecnicismo tomado de la lingüística, tratan el poema como lenguaje, pero no como discurso».

[102] Véase Barthes (2021: 81): «yo no soy más que el contemporáneo imaginario de mí [sic] propio presente: contemporáneo de sus lenguajes, de sus utopías, de sus sistemas (o sea, de sus ficciones), en suma, de su mitología o de su filosofía, pero no de su historia, de la cual sólo habito el reflejo danzante: *fantasmagórico*».

naturaleza ideológica. «¿Podemos distinguir un enano que obra milagros o un juego demónico del lenguaje o simplemente una «voluntad de poder» en la máquina del discurso que llamamos crítica?», se pregunta Hartman (1992: 226); a lo que responde:

> La propia vigencia de la palabra *crítica* parece negarlo. Apunta a un análisis informado, reflexivo y autoexpositivo. Además, la crítica, al contrario que el materialismo histórico, no tiene suerte. No le gana su partida a nadie, ni a los artistas que reniegan de él, ni a los pensadores sociales que miran despectivamente su juego de ingenio con la prueba de los argumentos y en la conversación de las mentes por medios intelectuales o de otro tipo. Incluso cuando el tipo académico de crítica trata de poner en marcha un *Apparatur* efectivo […], el enano no suerte, que *Mazel*, de la buena suerte. (1992: 226-227

De nuevo, la conciencia de la mediación crítica de todos los aspectos de la vida cotidiana es respondida con un gesto metateórico y autoconsciente que, por medio de una estrategia de desocultación (en este caso, de admisión del sesgo creativo que les fenómenos analizados intentan invisibilizar), pretendemos obtener en las novelas que analizaremos a continuación. La función descriptiva del lenguaje y los problemas semánticos de la teoría literaria son de espacial provecho para los escritores de ficción preocupados por proporcionar claridad al discurso crítico y reorientar el giro lingüístico hacia el «giro narrativo», cuyo «reconocimiento sería parte de un giro global en contra de la teoría y hacia la narrativa» (Rorty, 1991: 18).[103] A pesar de que ya se habían planteado problemas relativos al lenguaje como representación, son estas ficciones académicas en las que la discusión adquiere preponderancia teórica al punto tal de resultar difícil la distinción entre los problemas del lenguaje y los problemas teóricos, pues apuntan hacia una concepción narrativa de la teoría.

[103] Véase también Punday (2002: 21-47).

2.1.1 *Fabling*: el caso de *Glyph* (1999)

> But with face upturned for good labour in vain at your fable. Till finally you hear how words are coming to an end. With every inane word a little nearer to the last. And how the fable too. The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were.
>
> Samuel Beckett, *Company*

Las novelas de Percival Everett, como ha subrayado Anthony Stewart (2013: 217), son más que ficción, pues operan en las dimensiones intersticiales de las escuelas conceptuales. En concreto, *Glyph*[104] (1999) ofrece una visión del radicalismo pasado de moda de la teoría. El héroe y narrador de esta novela, Ralph Townsend, es un niño pequeño superdotado con una memoria fotográfica que puede leer y escribir desde los diez meses de edad, pero elige no desarrollar ni ejercitar el poder del habla. A los cuatro años, Ralph aprovecha la oportunidad para repasar las ideas y personalidades que dominaron su infancia singularmente azarosa, escribiendo con mesurado desdén sobre la escritura barthesiana, la deconstrucción derridiana y el psicoanálisis lacaniano, pero reservando un desprecio especial para su padre, Inflato, un crítico venido a menos, cuya firma —«nobody is fooled anymore. Writing is the only thing. Criticism is my art» (Everett, 2004[1999]: 11)—[105] aburre a Ralph; y este se burla de él por su aplomo académico desproporcionado (o «inflado») y su obsesión oportunista con Roland Barthes, cuyo alter ego ficticio visita la universidad de su padre. Este antagonismo

[104] El título del a novela, además de referir el término, cuya acepción —'a symbol or picture that represents a word, especially one from an ancient writing system' (*Oxford English Dictionary*)— juega en analogía con las teorías lingüístico-literarias que estructuran la novela, también remite a la revista homónima que acogió en los años setenta y ochenta buena parte de las publicaciones americanas al calor de la deconstrucción.

[105] Citamos por la edición en inglés, pero creemos conveniente señalar, debido a nuestro propósito de visibilizar esta literatura en el campo hispánico, que en el momento en el que se escribe esta tesis doctoral la versión en español de la novela, traducida por Javier García Rodríguez y Cristina Gutiérrez Valencia, se encuentra en edición y pronto verá la luz bajo el sello Editores descabezados (EOLAS y Menoslobos), en la colección «La cadena trófica».

generacional, el temor de su padre a Ralph y que un psicólogo lo examine, conduce a su secuestro.

En el mundo mental privado de este, la historia del postestructuralismo y sus descontentos se desarrolla como una variación divertidamente absurda del romance familiar freudiano:

> My father was a poststructuralist and my mother hated his guts. They did not know —how could they have known?— that by the age of ten months I not only comprehended all that they were saying but that I was as well marking time with a running commentary on the value and sense of their babbling. (2004[1999]: 6)

La teoría se personifica satíricamente en la novela como una figura paterna opresiva con la que su narrador infantil está enfrascado en una lucha edípica. Invirtiendo la representación convencional de los teóricos como los delincuentes juveniles de la escena literaria, *Glyph* representa la teoría como algo que pertenece al pasado desacreditado y no a un futuro glorioso e intimidante. Ralph se convierte en el «fingidor postestructuralista» (2004[1999]: 44) de un padre representa todas las pretensiones de una corriente de pensamiento que este niño prodigio desea enviar al olvido.

Otra inversión clave está implícita en la imagen de un bebé alfabetizado escuchando a escondidas los balbuceos de su madre y de su padre. Leyendo y escribiendo ficción, y su propia teoría, Ralph formula un tratado literario/filosófico sobre los modelos occidentales de *razón*, *significado* y *lenguaje*, en resumen, del «conocimiento» de los adultos. Como el único bebé «*who can write a paragraph*, […] as a radical who denies the possibility of universals» (2004[1999]: 206), Ralph desencadena un caos categórico con amplias implicaciones institucionales. El extenso proyecto de lectura de Ralph ofrece un estudio de autoayuda sobre la elevación crítica. Y su agenda lúdicamente emancipadora se centra en el principio expresivo en el que se basó esta institucionalización literaria y que refleja una preocupación común: el lenguaje.

Escenificando una crisis de dimensiones epistemológicas y ontológicas, la novela satiriza la regulación doctrinal del conocimiento y el abuso de poder hegemónico.

En el centro de una constelación absurda, Ralph sermonea a sus compañeros, todos adultos, sobre sus deficiencias intelectuales y sus sesgos ideológicos. Las capacidades intelectuales, lingüísticas y literarias nativas del bebé inteligente desafían las nociones preconcebidas del lenguaje (hablado) como el principio primordial de la iniciación humana, la individuación y la civilización.

El giro lingüístico inicia la broma; las cualidades infantiles de los discursos sofisticados y supuestamente adultos, sobre todo el lenguaje de la teoría crítica. Como una forma de balbuceo presemántico, o charla infantil sin sentido, el postestructuralismo representa todo lo que Ralph ha pasado por alto. Se pueden encontrar ejemplos notables de tal «parloteo teórico» en los subtítulos crípticos, muchos de ellos derridianos, que rompen la narrativa. Así, en su autoproclamado «Deconstruction ~~Paper~~», escrito «bajo tachadura» (Derrida, 1986: 86), vemos un gesto del ímpetu procesual o preliminar (es decir, antinstitucional) de su proyecto. Imitar lo académico (caracterizado por una excesiva verbosidad y oscuridad), el «acrónimo» militar (con su exceso de abreviaturas) y las formas religiosas de simbolismo son muestras del (ab)uso del lenguaje. Su aparato metodológico comprende los hitos del desarrollo de la teoría metafísica y antimetafísica: desde el silogismo, los diálogos platónicos y los argumentos ontológicos hasta el *cogito* de Descartes, la disección binaria posestructuralista y el borrado y la crítica deconstruccionistas. Compilando su producción creativa y crítica en una amalgama formalmente densa de la novela del artista, la novela picaresca y un trabajo de investigación en ocho partes, Ralph proporciona un espectro programáticamente abierto de escritura ficticia y no ficticia, una lista que incluye el folclore (*Tar Baby*, la historia de Uncle Remus), ficción infantil (*Alicia en el país de las maravillas*), ficción moderna y posmoderna (desde *Tristram Shandy* y el *Quijote* hasta *Finnegans Wake* y *La subasta del lote 49*), catorce poemas (sobre partes del cuerpo relacionadas con el habla), dos cuentos de Ralph y dos cartas. La nomenclatura deconstruccionista informa los títulos y subtítulos de los párrafos a lo largo de las secciones A a la H. Gráficos y fórmulas semióticas, junto con ecuaciones lógicas, listas complementarias de palabras clave (cuyas letras iniciales son congruentes con el orden alfabético de las ocho secciones) y notas al pie numeradas, que comienzan de nuevo en cada sección

de la novela. El tratado de Ralph culmina con un apéndice teórico en la línea del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, en el que se basa en la controvertida crítica de la metafísica,[106] una interpretación de la investigación filosófica como práctica de la crítica del lenguaje, para formular su propia «Teoría del espacio ficticio»: «Nothing is a story but a story» (Everett, 2004[1999]: 200).

Términos como *différance*, *pharmakon* y *suplemento* interrumpen el texto de manera aparentemente arbitraria y gratuita, mientras que los diagramas lingüísticos y narratológicos de Barthes, Greimas, Morris, Hjelmslev, Saussure —y del propio Ralph— que aparecen en el comienzo de cada nuevo capítulo no son meras decoraciones irónicas y sin función. Jacqueline Berben-Masi (2004), por ejemplo, especula ingeniosamente sobre los vínculos entre la superestructura teórica de la novela y su contenido temático, y concluye que los diversos modelos teóricos que se muestran en *Glyph* deben entenderse como formas de «prisión metatextual», jaulas mentales que constantemente amenazan con cerrar el desarrollo intelectual prodigiosamente expansivo de Ralph. Este es en muchos sentidos un producto de la imaginación teórica, y su situación parece exigir irresistiblemente un análisis de este tipo.

Usar el lenguaje es operar usando el pensamiento conceptual y, por lo tanto, un peligro en sí mismo. Al leer *S/Z* de Barthes, Ralph se queja: «I perceived a claim in the text to point out the remark- able fertility of language, but, in the text, the very practice of language seemed to work like radiation on testes» (Everett, 2004[1999]: 19). Con un guiño al fanatismo y un reconocimiento de los efectos amortiguadores de la crítica, el autor insiste en los peligros de pensar demasiado. Poco después del secuestro del bebé, Roland Barthes se convierte en una molestia merodeando por la casa de los Townsend, casi reemplazando a Ralph. Se le retrata como un farsante exasperante, enamorado del sonido de su propia voz y ajeno al de cualquier otro, un

[106] La alineación de Ralph con Wittgenstein da fe de la promoción del lenguaje por parte de Everett como un sistema de significación situacional e inestable. Significativamente, Ralph se basa tanto en el proyecto temprano como en el posterior del filósofo austriaco: tanto en lo que atañe a los aspectos ilógicos e imponderables del lenguaje como en el funcionamiento social del lenguaje, así como la doctrina del significado = uso, que postula el lenguaje como una herramienta comunicativa basada en reglas que dependen de dos principios de intercambio dinámico de significado en el uso cotidiano del lenguaje: la dependencia del contexto y la adaptabilidad.

maestro de las digresiones prolijas y de los equívocos sutiles en todos los asuntos. Se aprovecha de la introducción de Barthes a través de su meta-lenguaje. En un vocabulario crítico tomado directamente de la lógica inicial de *S/Z*, Ralph explica que su narración fragmentada se ha dividido arbitrariamente en «lexía» y «sub-lexía» para transformarla en un conjunto manejable de unidades de lectura (2004[1999]: 162). Esta estrategia señala a *Glyph* como un «análisis de sí mismo», sistemático, uno que agota exhaustivamente sus propias posibilidades interpretativas. Ralph encarna un «sistema» de lectura comprensiva:

> If I may, I say that I am a complete reading system. My meaning is exactly mine and I mean only those things I seek to mean, all other possible meanings having been considered and sifted from the material whole. I assert that no other reading than the one I intend is possible and I defy any interpretation beyond my mission. To seek that meaning is to serve and work with my system. This is my language and only mine, my units, my pieces, my game. However… (2004[1999]: 163)

A través de la disección postestructural paródica de binarios, Ralph imita varias convenciones críticas, ironizando la predilección académica estereotipada hacia la abstracción y la falta de mundanalidad como una especie de «torre de babel», e invirtiendo la «aplicación» lineal de la teoría al texto. Como una tríada lector-escritor-crítico, Ralph representa así un caleidoscopio de preocupaciones y conceptos asociados con el lenguaje, la literatura y los modelos establecidos de su teorización: el ideal clásico del artista (como un imitador de tercer grado), el ideal renacentista de la artesanía, la noción romántica del genio, la escritura exegética (y el mensaje divino del mesías inmaculadamente concebido), el engaño (y sus clásicas y oscuras figuraciones mitológicas [Feith, 2013]), la picaresca, la nueva crítica ideal de interpretación inmanente al texto, la crítica del signo posestructuralista (y sus variaciones semióticas, deconstruccionistas, psicoanalíticas y foucaultianas), la teoría de los actos de habla, la teoría de la respuesta del lector y el posmodernismo literario. Esta multiplicidad de perspectivas posibles representa una declaración en sí misma:

> Like all stories, any of these I offer here has another side. My depiction of the stories of my *life*, if you will, is not mere hedonistic practice, no mere anarchism. Nor am I about a self-serving and uncomplex upbraiding of any poststructuralist thinking, however bedazzled such thinking might be by its own reflection, mesmerized and mechanically decisive in the face of academic action. The *presence* of the stories at all betrays some other *reading*. (Everett, 2004[1999]: 168)

Con una connotación tanto de cautiverio como de creatividad, la «prisión metatextual» de Ralph, su corralito, puede leerse como un ensayo que le otorga una cantidad significativa de movilidad intelectual: «I came to know about the interactions of adults and the workings of machines, history, and the problems of epistemology. Experience was something I understood would be gained, but my comprehension of those things that had yet happened to me was substantial and solid» (2004[1999]: 17). Lo que sugiere esta estructuración del texto como espacio ficticio es, por un lado, una nivelación fundamental de varios tipos de lenguaje en la literatura. En segundo lugar, esta proclamación de la integridad estructural de la ficción puede leerse como un intento de crear un lugar para su obra de arte literaria, de afirmar su realidad tangible frente al predominio de las nociones realistas del mimetismo literario: «Through reading. I had built a world, a complete world, my world, and in it, I could live, not helplessly as I did in the world of my parents» (2004[1999]: 17).

El enfoque semiológico de Ralph —basado en Wittgenstein— para el lenguaje cultural cristaliza en Roland Barthes, quien, significativamente, representa los cambios críticos de la revolución (post)estructuralista hacia una noción de intertextualidad radicalmente descentrada y orientada al lector. Curiosamente, Ralph retrata al crítico como un sabelotodo notoriamente francés, es decir, un intelectual fumador e hiperheterosexualizado. Siempre casi teniendo sentido con lo que dice, Barthes se entrega constantemente a obscuridades prolijas, terminando casi todos los soliloquios con su línea distintiva: «I'm French, you know». Entre otras cosas, este evidente barniz ficticio de franqueza estereotípica, que camufla la identidad sexual real de Barthes, ofrece un incentivo interpretativo para que el lector detecte el significado cultural de las categorías sociales que *Glyph* desacredita.

Sin embargo, en contraste con la sátira del postestructuralismo estadounidense y el pensamiento deconstruccionista, Ralph termina mostrando una creciente fascinación por Barthes como un pensador o, mejor, como entusiasta del lenguaje esotérico. Adoptando el aburrimiento como una mentalidad crítica,[107] Ralph evidencia poco compromiso con las teorías de Paul de Man y Jacques Derrida; este último no lo dignifica significativamente más que con una nota al pie de página en *De la gramatología* y una referencia pasajera como «that Derrida guy» (2004[1999]: 110), que puede, en este sentido, leerse como una inversión irónica de la adoración egoísta de su padre por todos ellos, a quienes recurre en busca de ayuda con su carrera académica.

Barthes viene a simbolizar en la novela la tergiversación potencial involucrada en la importación estadounidense de la teoría francesa. Es la oscuridad irónica de sí mismo de Barthes lo que inspira a Ralph a reutilizar la noción teórica de la *écriture* cifrada, en su caso, en sus «garabatos». Ralph concibe garabatear como hacer «a mark that will constitute a kind of fuzzy mess that is in turn productive in the way of constructing obscurity» (2004[1999]: 108). El contraconcepto del «autor», el «escritor», «no cesa en poner en cuestión todos los orígenes» (Barthes, 1987a: 69). Las notas de Ralph señalan la cualidad preliminar, procesal y lúdica de su proyecto textual, cuyo propósito crucial es precisamente contrarrestar la presión de la literatura ejercida sobre lo cotidiano (Todorov, 1982: 31),[108] la fijación del potencial figurativo en categorías críticas.

Glyph tiende así hacia el «ideal» textual que Barthes denomina «texto del goce» (1993), que programáticamente promueve su propia reversibilidad o infinitud. Conectado «*la voluntad de goce*», el texto escrito emerge como una escritura (parcialmente) reversible de pluralidad significativa. La excesiva indeterminación del texto, su explosión y dispersión en lo intertextual, en el texto cultural, provoca una placentera

[107] Esta reflexión, como veíamos, también se encuentra en David Foster Wallace, especialmente en *El rey pálido* [*The Pale King*, 2011], que analizaremos más adelante.

[108] En otro lugar, Todorov señala que «[l]a única lección positiva [del] fin violento de la reflexión formalista es que la literatura y la crítica no encuentran, con toda evidencia, su fin en sí mismas: de otro modo, el Estado no se hubiera molestado en reglamentarlas» (1991: 33). Las instituciones son aquí, por tanto, una muestra de las presiones externas sobre el ejercicio creativo y el ejercicio de la crítica.

experiencia receptiva en la pérdida de control del lector. En el estado de dicha del escritor, que se nutre de la preservación productiva de la indeterminación, la eficacia comunicativa del texto no puede medirse en términos de la transmisión de un significado final y fijo, sino en la participación activa del lector, un sentimiento latentemente abrumador e idealmente autoirónico que se cifra en una experiencia de lectura determinada.

Al construir lo que equivale a una hermenéutica del aburrimiento, Ralph recurre a una de las dimensiones afectivas de la lectura discutidas por Barthes, a saber, el hastío o el aburrimiento, un término que también está implícito en uno de los subtítulos del capítulo narrativo («ennuyeux»): «El aburrimiento no está lejos del goce: es el goce visto desde las costas del placer» (Barthes, 1993: 43). Ralph es el bebé aburrido que hace uso de sus recursos temporales e intelectuales como un niño pequeño (secuestrado) para sumergirse y comentar cada detalle del universo social absurdamente distorsionado de la novela. El aburrimiento, concluye Ralph, «is the baby's friend. […] Boredom is not blind to anything, and certainly not so amazement. It is nothing close to amazement and I am not suggesting that somehow the meaning of one circles around to find itself almost that thing of which it is believed to be the opposite» (2004[1999]: 10); y añade en una nota al pie: «It is finally an affirmation of everything, but an admission of nothing» (2004[1999]: 10).

Ralph defiende una variante malhumorada de la «crítica», en el sentido filosófico moderno de escudriñar sistemáticamente cualquier idea, concepto o teoría que se manifieste en una doctrina, disciplina u otra autoridad institucional. Aventurándose a menudo en la escatología, Ralph contrarresta esta seriedad clínica saturada de sí mismo con una compulsión infantil por los chistes, las travesuras y los trucos en su celebración creativa de la transparencia autocomprometida.

La crítica malhumorada del bebé inteligente es una adaptación irónica «la hermenéutica de la sospecha». El autoanálisis de Ralph señala que el trabajo del crítico con respecto a *Glyph* no solo ya está hecho, sino que hasta cierto punto es irrelevante, si no engañoso. Más específicamente, la novela, con todas sus supuestas implicaciones idealistas, requiere un lector que asuma el desafío de la investigación radical de Ralph:

leer fuera del corralito, por así decirlo, y acercarse a *Glyph* como *tour de force* teórico. La hostilidad de Ralph hacia el posestructuralismo en este punto se redirige directamente a su propio lector. Pero claramente discute su monopolio imaginario sobre el significado de su texto: es una fantasía de poder que tiene sus raíces en su experiencia de impotencia a manos de sus diversos captores. La novela, en fin, refleja el sueño de que cada lectura teórica puede ser intelectualmente superada, paródicamente desinflada o simplemente ridiculizada fuera de los altares académicos nunca ha parecido menos plausible:

> The basic steps of the ontological argument for the existence of god are easily described:
>
> a) assume: a being such that none greater can be conceived does not exist.
> b) a being such that none greater can be conceived is not a being such that none greater can be conceived.
> c) therefore: a being such that none greater can be conceived.
>
> That's it. I will not quarrel with the argument, offer objections to its form, premises, implicit assumptions, or its mission. I will only ask that you entertain further:
>
> **a)** assume: Ralph does not exist.
> **b)** Ralph is not Ralph.
> **c)** therefore: Ralph exists. (2004: 28-29)

La narración, por supuesto, no es natural. Es un modo retórico, un artificio más que una representación natural de la voz. Transgrede la escritura como comunicación al proyectar la ilusión de la presencia humana; esto rompe el contrato por el cual la escritura busca comunicarse a través de las distancias. El *yo-Ralph* es así el significante de una constelación de significantes, que ellos mismos señalan otras redes; representa su propio principio de textualidad, más que su fuente o tema (cfr. Berben-Masi, 2004: 223; Wolfreys, 2012: 146-147; Feith, 2013: 302) no es más que el eje sobre el que se centra, como resultado de ciertos actos de lectura, una «matriz teórica» que está estructurada, aun cuando engendra la determinación axial de ciertos momentos significativos del pensamiento y ciertos conceptos críticos (Derrida, 1986: 3). En teoría literaria, la idea misma del yo se reconoce como meramente un lugar común

ficcional o formal. Sin embargo, la escritura, la marca, el *glyph* mismo, se inscribe en la ficción para ceder ante el poder la imaginación y el deseo de una vida que no es la suya, una vida habitada por la teoría.

Ralph, consciente *de sí*, cuestiona la naturaleza de la ficción literaria de la personalidad; junto con la identidad, la asunción de algo real, por virtual que sea, se encuentra detrás de la página, y cualquier correspondencia mimética entre la palabra y el mundo, o de hecho la posibilidad misma —o no— de la palabra para abrirnos este mundo, son los propios límites de lo que una «personalidad» en la ficción debe proyectar para revelar las convenciones por las cuales se genera la ilusión de la voz humana, la presencia humana y la psique o identidad: «The shadowy figure relaxing in the corner is four years old now, and tucked away writing chis. Writing myself into being? I think not. Doing more than surface, novelistic rendering? I think not. All too aware, am I, of my large ears and frightening silence, a silence so intimidating that my parents run from me» (Everett, 2004[1999]: 16). El poder transgresor de la teoría, mimetizada por la ficción, reside precisamente en esto: la capacidad infinita de transgredir sus propias articulaciones, a través de una transgresión que recompone cómo se compone.

Para que el personaje sea coherente, para que adopte la forma de ser algo *real*, necesitamos asumir la suposición que el trabajo de la ficción con la teoría aquí no solo uno es él mismo sino también su escritura. Él lo admite, aunque a regañadientes; realiza un comentario sobre la idea de un *yo* que piensa, que no puede tener lugar sin la escritura:

> Writing, even in my little hands, was not dangerous, did not exist «in the place of», did not seek to address the «deficiency and infirmity» of speech and thought. My writing was no threat to my thinking, no threat to my meaning (as it was *my* meaning) and was in no way oppositional to thought or internal language or any fixity of meaning. It was what it was and that was all it was because how could it, like anything else, finally, have been anything else? (2004[1999]: 110)

El estatus ficticio del narrador se destaca a través de la acción del signo-teoría, al que se le da una especie de voz incorpórea (2004[1999]: 121). La transgresión performativa que entra es una burla a la forma o identidad misma de la que depende, de la que emerge parasitariamente, desarma y priva de derechos al argumento crítico. Y Ralph hace esto una y otra vez cuando, se podría decir, altera a Wittgenstein:

> It occurred to me that for those who spoke, the idea of silently speaking to oneself was not strange, but to me it made virtually no sense. I cannot tell you how I expressed my thinking inwardly, if even that makes sense, but it was not a matter of some inner voice finding some inner ear. The whole notion of the inner voice and the inner hearer raised the question of spatial orientation. If indeed there is no space between the two, then they are one, and it makes no sense to express either in terms of a contrary function to the other. I did not talk to myself, of course. But neither did I think to myself? I think, I thought, I have thunk. I had no voice and Husserl would have perhaps suggested that for me there was no possibility of consciousness and for all I know that's right. For Husserl, I would have lived constantly with a broken proximity of the signifier (me) to the signified (whatever the hell I was thinking), since instead of speaking, I wrote, a gesture that somehow stood away from me. Whether that made me more or less vague or diaphanous, or standing nearer to or farther from my meaning and my self, I did not know. (2004[1999]: 141)

La novela es Ralph; una colocación autolegitimadora y apropiacionista de huellas discursivas, que, en su relación estructural, anuncian no solo su filiación intelectual sino también su historicidad —lo que también sugiere que el texto da testimonio, en tanto responde, a esas mismas fuerzas y fenómenos que lo posibilitan—. *Glyph* es una ficción que bastardea todos los recursos culturales de su época y de otras disponibles para producir un hijo bastardo propio. Convirtiéndose en una transgresión de su forma, demoliendo a medida que avanza, en el proceso mismo de reformar y deformar a Ralph y sus ficciones:

> Like all stories, any of these I offer here has another side. My depiction of the stories of my *life*, if you will, is not mere hedonistic practice, no mere anarchism. Nor am I about a self-serving and uncomplex upbraiding of any poststructuralist thinking, however bedazzled such chinking might be by its own reflection, mesmerized and mechanically decisive in the face of academic action. The presence of the *stories* at all betrays some other *reading*. (2004[1999]: 168)

Por decirlo de una manera wittgensteiniana: la diferencia de cada ficción es su similitud con todas las demás. La similitud es la diferencia.

> I wondered if there was no inside and outside to the spirit of being, no body and soul, no opposite side to any orientation, but that we were Möbius surfaces, our topologies defined by the fact that we can never get around them to the other side, but are always there, both on the other side and staring at it confusedly, longingly, with much apprehension and eagerness. And if in an egomaniacal fit of reason I extrapolate from my picture of the individual to the world, perhaps the case is that there is no distinction between the real world and that which constitutes real for us in the use of this thing called language. There is no split or rupture from the world when it comes to the reporting of the real as the consciousness of it is on the same side of the paradoxical tape, the Möbius strip of the world, all in the same place, tucked away in the same box in the attic, living in the same cage at the zoo. (2004[1999]: 177)

Ralph no tiene *ser*; como tal, solo se pone de relieve a través del sombreado y la proyección de las líneas textuales, la matriz teórica, que parece llevarlo a un primer plano, como si estuviera allí, únicamente en el lenguaje. Así, *escritura* y *lectura*, por decirlo con Gadamer, «buscan a la vez identidad» (1998a: 70).

2.1.2 La segunda muerte de Roland Barthes: sobre *La séptima función del lenguaje* (2015)

> [L]os libros hablan entre sí, y una verdadera pesquisa policiaca debe probar que los culpables somos nosotros.
>
> Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*

«La vida no es una novela. Al menos eso es lo que a ustedes les gustaría creer» (Binet, 2016[2015]: 9). La primera frase de *La séptima función del lenguaje* [*La septième fonction du langage*, 2015] de Laurent Binet anuncia el tono de esta indagación lingüística con tintes de *thriller* humorístico, en lo que aparentemente viene a ser una caricatura de una de

las figuras más representativa de la teoría literaria francesa. Las extrañas circunstancias en torno al accidente de Roland Barthes —«el mayor crítico literario del siglo XX» (2016[2015: 9])— que provoca su muerte se convierten en el punto de partida de una investigación policial dirigida por el comisario Jacques Bayard, asistido por un joven semiólogo, Simon Herzog. La rutinaria investigación se convierte rápidamente en un trepidante thriller: el semiólogo francés fue asesinado porque poseía exclusivamente la séptima función del lenguaje, llamada «performativa», capaz de «convencer a cualquier persona para que haga cualquier cosa en cualquier situación» (2016[2015]: 251). Alimentando la codicia de los más grandes intelectuales franceses y de los hombres influyentes de la segunda mitad del siglo XX, la séptima función va dejando cadáveres a su paso. En su intento de atrapar a los culpables y reclamar la preciada función, Bayard y Herzog descubren la existencia de una antigua sociedad secreta, el Logos Club, en la que los más grandes oradores de Europa se desafían entre sí por el título de Gran Protágoras, y que según el Eco de ficción se dividen en «inmanentistas» (defensores de la oratoria como fin) y «funcionalistas» (utilizan la retórica para alcanzar sus fines). A medida que avanza la novela, Julia Kristeva y Philippe Sollers aparecen como los principales culpables. A pesar del asesinato de Barthes y de numerosas víctimas colaterales, la pareja solo ostenta una falsificada imitación de la preciada función y paga caras sus ambiciones con la emasculación pública de Sollers al término de una memorable contienda por el título supremo del Logos Club. Al final de la novela, Mitterrand resulta ser el único poseedor de un ejemplar en Europa de la séptima función del lenguaje, que le asegura la victoria en las elecciones presidenciales, mientras que un ejemplar en Estados Unidos le permitirá a Obama acceder a la presidencia.

Los lectores, tanto *en el texto* como *del texto* deben asistir a la explicación de las siguientes teorías lingüísticas y semióticas: 1) La teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure; 2) el modelo comunicativo de seis funciones de Roman Jakobson; 3) la teoría de semiológica Roland Barthes; 4) la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida; 5) la teoría de los actos de habla de J. L. Austin; 6) la controversia de Searle y Derrida sobre la teoría de Austin; 7) la teoría de codificación de texto posmoderno; 8) las diferencias entre ontología del mundo posible en la filosofía/mundos posibles

en los textos literarios. La última de la lista resulta ser una teoría implementada: Laurent Binet muestra cómo su personaje ficticio Simon Herzog acaba adquiriendo una fuerte sensación de que está en la novela. Así, la categoría del lector convierte el relato policiaco en novela académica, con los parámetros textuales propios de su desarrollo, como el travestismo, evidentes a todos los niveles, especialmente en el episodio de la conferencia en Ithaca, titulada «Shift into overdrive in the linguistic turn», y coordinada por Jonathan Culler (2016[2015]: 275-337).

El conocimiento de lo que es la realidad y su cuestionamiento se captan en proceso, es decir, lo noético se involucra en la ética y la política, la palabra *se actúa* y *actúa*; la aventura de los personajes, en su inmensa mayoría intelectuales o en el proceso de devenir-uno, está salpicado de indicios que sugieren el camino a seguir a los personajes principales —a Simon Herzog y Slimane, el gigoló— que acaban adquiriendo esta séptima función del lenguaje. Por ejemplo, la afirmación de Michel Foucault en la sauna: «Se señala la entrepierna: "¡Esto no es una pipa, como diría Magritte, ja, ja, ja!"» (Binet, 2016[2015]: 59). Dejando a un lado la broma, nos remitimos a las nociones centrales de la lingüística y el conocimiento, que identifica la realidad (cosa), el lenguaje (palabra) y el contenido mental (significado) como tres elementos ontológicos distintos. Las relaciones que funcionan entre ellos revelan, sin embargo, los umbrales ontológicos que los separan: la palabra no es la cosa, ni la noción, y la noción no es la realidad. La pintura de Magritte va más allá al resaltar la doble distancia entre la cosa, su imagen y la expresión verbal. Y la cita de Foucault multiplica además el juego de las interpretaciones al transformar el significado de la pintura en significante de un nuevo significado, a la manera barthesiana de las *Mitologías*, sin renunciar por ello a su propio distanciamiento irónico que de nuevo desdobla el juego de los significados.

Sin embargo, estamos lejos de la realidad, porque Michel Foucault en la página 59 no es un enunciador empírico, sino un personaje de novela contado en tercera persona por un narrador casual con enfoque móvil y que mantiene una distancia irónica con sentido variable. en su relación con los personajes y en su relación con la narración. «Nadie puede entender la utilización del discurso o la forma en que se

descifra la escritura si esta misma no toma la palabra en un discurso o una lectura comprensiva» (Gadamer, 1998a: 70). Tan solo puede señalar el espacio potencial del que surgen la simulación de la teoría lingüística como factor de la dinámica narrativa. Porque las discontinuidades ontológicas que se introducen en las relaciones entre *palabra*, *cosa* y *significado*, multiplicadas además por sus implicaciones en los distintos niveles de organización del texto novelesco, se prestan a la manipulación de cada uno de ellos.

El pensamiento y el lenguaje, lejos de ser autónomos y libres de toda forma, son trastornados aquí por la escritura que les impone la imaginación gráfica. Roland Barthes encarna precisamente esa idea: es a partir de la escritura que él mismo construye y teoriza y es ella a quien encarna en la novela. Sin embargo, existe solo en pensamiento:

> Las razones que acabo de evocar para explicar la actitud desasosegada de Roland Barthes están todas refrendadas por la Historia, pero tengo ganas de contarles lo que realmente sucedió. Aquel día, si él tiene la cabeza en la Luna, no solo es debido a su madre muerta, ni a su incapacidad de escribir una novela, ni incluso a la desafección creciente y, a su juicio, irremediable por parte de los chicos. No digo que no piense en todo esto, no tengo ninguna duda sobre la calidad de sus neurosis obsesivas. Pero hoy hay otra cosa añadida. En la mirada ausente del hombre inmerso en sus pensamientos, un transeúnte atento sabría reconocer ese estado que Barthes creía no volver a experimentar nunca más: la excitación. (Binet, 2016[2015]: 11)

A medida que la materia física se desvanece y parece no tener lugar en este mundo de lenguaje y pensamiento, el cuerpo regresa repentinamente. Sin que el lector esté preparado para ello, Barthes es atropellado violentamente por una furgoneta: una imagen que simboliza ontológicamente la ausencia de la capacidad de pensar.

Todas las acciones pensables e impensables están profundamente arraigadas en hechos reales de los años ochenta. Por ejemplo, Umberto Eco explica la teoría de los mundos posibles al inspector Bayard antes de la explosión de una bomba en Bolonia (2016[2015]: 229-230); John Searle hace que sus perros maten a Derrida y salta al río, suicidándose (2016[2015]: 336-337) y Foucault habla de ello en el funeral de del

último (2016[2015]: 332-336). En realidad, es el lector se sumerge en la posibilidad de lo imposible, encontrándose en las escenas en el Logos Club donde los oradores que pierden un debate son sometidos a que les corten los dedos (o los testículos), o viendo un ritual sexual feminista en el cementerio para celebrar el final de la conferencia sobre el giro lingüístico (2016[2015]: 325-329).

Más allá del innegable interés intelectual e histórico para cualquier interesado en las ciencias del lenguaje, esta novela presenta, por tanto, dos grandes intereses. Por un lado, constituye una excelente puerta de entrada a la lingüística (post)estructuralista y brinda una rara oportunidad de volver a una sección de la historia de la disciplina. Por otro lado, allana el camino para el retorno de un estructuralismo despojado de los excesos y clichés en los que la recepción en las humanidades y las ciencias sociales lo habían confinado en parte, clichés que la novela parodia, mientras que ya enfatizaba su discrepancia con la figura de Jakobson. Este retorno puede ser en sí mismo de dos tipos. El resurgimiento del texto de Jakobson constituye un símbolo; pero esto también se aplicaría a otros textos de estos autores sobre el estatuto general del signo y sobre la ciencia del lenguaje como ciencia de la cultura:

> De acuerdo, pero todo esto parece anecdótico, no se puede hablar verdaderamente de una función en toda regla, a lo sumo de una utilización ligeramente delirante de la función conativa, para un uso esencialmente catártico, o mejor dicho poético, pero absolutamente ineficaz. por definición, la invocación mágica no funciona más que en los cuentos. Simon está convencido de que esta no es la séptima función del lenguaje, además Jakobson solo la evoca para mayor tranquilidad, por exceso de exhaustividad, antes de proseguir con el decurso serio de su análisis. ¿Una «función mágica o encantadora»? Como mucho una curiosidad insignificante. Una chuminada mencionada de paso. De ninguna manera se mata por algo así. (2016[2015]: 130)

Esto nos lleva a la segunda perspectiva ligada a este estructuralismo revivido: desde el punto de vista de la «ciencia de la ciencia», los intentos interdisciplinarios de Binet, las contingencias de la estructuración de la novela en el campo de la lingüística literaria son una valiosa invitación a reflexionar sobre lo que habrían podido ser las ciencias del lenguaje para la literatura. Los intentos de Jakobson de ofrecer análisis que sean a la vez totalmente lingüísticos y totalmente literarios, o totalmente

lingüísticos y totalmente antropológicos, proporcionan un rico alimento para la reflexión a este respecto. Pero la enseñanza de esta correspondencia también se relaciona con las condiciones mismas de investigación policial y la enseñanza.

«¿Qué es la semiología?», se pregunta Eco, cuando su amigo Barthes es atropellado: «La semiología ofrece instrumentos para reconocer que hacer ciencia es, ante todo, aprender a ver el mundo, en su globalidad, como un conjunto de hechos significantes» (Binet, 2016[2015]: 202). *La séptima función del lenguaje*, bajo la apariencia de una novela de aventuras y un thriller intelectual, esconde toda una compleja búsqueda semiológica, una cadena interpretativa de signos que se enlazan unos con otros a lo largo de toda la historia: un signo interpretado se convierte entonces en un signo a interpretar y así sucesivamente. La estrategia de simulación y ocultación en la novela es entonces un complejo juego de búsquedas del tesoro, muchas de las cuales no conducen a ninguna parte, y sirven para confundir a los adversarios, a los personajes y al lector por igual. El ejemplo emblemático de esta confusión entre verdadero y falso es el falso documento escrito de la supuesta séptima función que, a diferencia del texto original, no funciona.

Todas las huellas de la historia giran en torno a un único concepto, que es el de *lenguaje*. El lenguaje no es solo una herramienta de comunicación, sino que es sobre todo, gracias a su poder retórico, conativo, es el arma de combate de la autoridad y la fuente del poder simbólico en el sentido Bourdieu (2000: 127):

> Aunque esto le hace cierta gracia, en realidad detesta lo que percibe intuitivamente como un principio de intimidación verbal hacia personas de su estilo. Sin embargo bien sabe que este tipo de libros no va dirigido a él, que trata de un libro para intelectualoides, para que esos parásitos de intelectuales de mierda puedan reírse entre ellas. Burlarse de sí mismos: suprema distinción. Bayard, que no es un imbécil, está ejerciendo ya un poco de Bourdieu sin saberlo (Binet, 2016[2015]: 30).

La función del lenguaje participa entonces en una constante tensión dinámica entre saber y poder. La desmitificación que Binet aporta al relato consiste en que demuestra, entre otras cosas, que los grandes intelectuales del relato intervienen en todo tipo de

simulacros intelectuales vinculados al saber, para ocultar, básicamente, su verdadera y fundamental voluntad que es la de obtener el poder primero simbólico, luego político y real. Su misión va en contra del descentramiento efectuado por Barthes, es decir, en la dicotomía de intención e interpretación, manifiestan una intención de autoridad sobre sus copersonajes al aspirar a poder persuadir y controlar a su audiencia.

Roland Barthes, quien además de estar vinculado al artículo «La muerte del autor» (1987a), ocupa en la ficción de Laurent Binet un puesto clave en la cadena de signos. Es a la vez víctima del asesinato pero sobre todo descubridor y poseedor del secreto representado por la séptima función del lenguaje. Esta función narrativa del personaje de Barthes es tanto literal como simbólica: «Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de "descifrar" un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura» (Barthes, 1987a: 70). De hecho, la séptima función representa un objeto de valor; es en cierto modo la clave y la función de la interpretación de la novela.

Al mismo tiempo, es un texto que es, por su naturaleza, profundamente paradójico: si Barthes afirma que el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del autor y que él es el único lector que debe llenar los vacíos interpretativos en un texto, podemos preguntarnos con razón cómo podría funcionar la función mágica del texto y si realmente puede funcionar en cualquier lector u oyente. La paradoja intrínseca consistiría entonces en que el narrador del libro, para poder seducir a su lector, debe tener el control del texto que aplica a su audiencia. Aunque se trata de una cuestión especulativa, creemos que el texto de la séptima función no podría existir por esta paradoja que separa la intención del autor de la interpretación del lector. Sería pues mágico a través de una doble simulación/ocultamiento: no podría funcionar en nuestra realidad. Pero nos parece poco probable que pueda funcionar según la lógica interna del relato o la de Roland Barthes. Si ese fuera el caso, Barthes se convertiría finalmente en un simulacro de sí mismo:

> Simon se ha traído *Lector in fabula*, de Umberto Eco, para leer durante el vuelo. Bayard le pregunta si hay algo interesante que aprender en ese libro, y por interesante quiere

> decir algo útil para la investigación, aunque quizá también para más cosas. Simon mira la página y lee: «Yo vivo (quiero decir: yo que escribo tengo la intención de estar vivo en el único mundo que conozco), pero desde el momento en que teorizo acerca de los mundos narrativos posibles, decido (a partir del mundo del que tengo la experiencia física directa) reducir ese mundo a una experiencia semiótica para compararlo con los mundos narrativos». (Binet, 2016[2015]: 267)

Como contrapartida, el joven semiólogo Simon Herzog, representa en cierto modo la función interpretativa de la cadena semiótica; es el primer lector de la narración, «el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura» (Barthes, 1987a: 71). Pero también, no podemos obviarlo, es un personaje literario; su capacidad para interpretar los signos lleva al cuestionamiento de la lógica del sistema. Él mismo señala, quizás gracias a una falla en la economía narrativa provocada por la falta de atención del autor-narrador, que quizás sea solo un personaje de novela:

> Hay que hacer con ese novelista hipotético como con Dios: considerarlo como si no existiera, porque si Dios existe, es, en el mejor de los casos, un pésimo novelista que no merece ni respeto ni obediencia. Nunca es demasiado tarde para tratar de cambiar el curso de la historia. Si eso ocurre, es que el novelista imaginario no ha tomado todavía su decisión. Si eso ocurre, es que el final está en las manos de su personaje, y ese personaje soy yo.
>
> Yo soy Simon Herzog. Yo soy el héroe de mi propia historia. (Binet, 2016[2015]: 437)

Esta revuelta, real y simbólica a la vez,[109] nos parece interesante porque viene a relacionarse directamente con la muerte del autor. Herzog asesina simbólicamente a su

[109] Esta cuestión está acentuada también por la relación establecida entre los personajes. En especial, nos parece interesante destacar la aparición de Morris Zapp, el personaje de Lodge, «la persona que ha conseguido elevar el arribismo universitario a las bellas artes» (Binet, 2016[2015]: 283), y cuya función es la de explicar las diferencias entre la vida (las cosas) y la literatura (las palabras): «según la teoría de Morris Zapp, hay, en el origen de la crítica literaria, un fallo metodológico primigenio que consiste en confundir la vida con la literatura (Simon escucha con más atención), cuando no son la misma cosa y por tanto no funcionan igual. «La vida es transparente, la literatura, opaca […]. La vida es un sistema abierto, la literatura un sistema cerrado. La vida está hecha de cosas, la literatura está hecha de palabras. La vida habla de sí misma: se tiene miedo al avión y es un asunto de vida o muerte. Se liga con una chica y es un asunto sexual. Pero en *Hamlet*, incluso el crítico más tonto se da

autor al negarle la capacidad suprema, a saber, la de imponer su autoridad y su capacidad para administrar competentemente su universo ficticio. Pero también compara al «novelista hipotético» con Dios. Lo que también nos parece un momento válido para la crítica literaria es que la muerte del Autor que plantea la revuelta de Simon no es exactamente la anunciada por Roland Barthes donde, recordemos, el autor había muerto para dejar sitio al lector:

> «La Novela es una muerte; hace de la vida un destino, del recuerdo un acto útil, y de la duración un tiempo dirigido y significativo»
>
> Bayard le pregunta a Simon por qué Foucault habla de la novela.
>
> Simon le dice que seguramente es una cita, pero también él mismo se hace esa pregunta, que le parece indudablemente ansiógena. (2016[2015]: 336)

Se trata de un personaje que se rebela contra su autor en un doble acto: primero, se ocultan todas las pruebas lógicas que pudieran revelar que después de todo Simon es solo una invención de su Autor; pero, al mismo tiempo, «su paranoia crítica» (2016[2015]: 439) también establece un pacto de simulación entre el narrador y el lector.[110]

---

cuenta de que no se trata de un hombre que quiere matar a su tío, sino de que el asunto es muy diferente» (2016[2015]: 289-290).

[110] En la misma línea, *El asesino ciego* [*The Blind Assasin*, 2000], de Margaret Atwood, realiza una aproximación similar a la teoría barthesiana. Aquí, la mano —sin voz— que acoge la narrativa anuncia mediante el dispositivo de personificación el rol simbólico de la identidad: «Hombre rico, hombre pobre, mendigo, santo, un puñado de países de origen, una docena de mapas cancelados, un centenar de pueblos arrasados; *elige lo que quieras*. El legado que has recibido de él es el reino de la especulación infinita. Eres libre de reinventarte como te plazca». (2010[2000]: 621; la cursiva es nuestra). La división entre la mano de la narradora (Iris) y el *yo* reflejado en la escritura (Laura), no es más que una fusión entre el texto y una identidad que, incluso no es más que un fraude. La ambigüedad de la autoría atañe a la eliminación de la forma final mediante la explicación del texto, como hemos visto. La escritora, con las manos manchadas de sangre, busca a su cómplice, su lector modelo:

> Podría haberlo dejado ahí. Podría haber elegido la ignorancia, pero hice lo que habríais hecho vosotros, lo que habéis hecho si habéis llegado hasta aquí. Quise saber.
>
> Es lo que haría la mayoría de nosotros. Preferimos el conocimiento a pesar de todo, aunque nos mutile; estamos dispuestos a mantener las manos en las llamas si es necesario. […]

Igualmente, Laurent Binet desarrolla la contienda entre el sector anglosajón —Chomsky, Austin, Searle— y el francés, representado en particular por Derrida. La cuestión central, la de los actos de habla, no es aceptada unánimemente. En el coloquio de Ithaca, en la Universidad de Cornell, Jacques Derrida problematiza el enfoque esencialista de John Searle, mediante una larga demostración fenomenológica que apunta a la intencionalidad de la comunicación:

> Cuando escribo, ¿acaso sé en realidad lo que quiero escribir? ¿No es el texto el que se desvela a sí mismo a medida que se formula? (; De verdad se desvela siempre?) Y aunque yo supiera lo que quiero decir, ¿mi interlocutor lo recibe exactamente como yo lo pienso (como yo creo haberlo pensado)? ¿Lo que él comprende de lo que yo digo se corresponde exactamente con lo que yo creo querer decirle? (Binet, 2016[2015]: 311)

La comunicación en sí es vista como una simulación (iterabilidad) de las palabras de otros:

> Para ser *entendido*, al menos parcialmente, por nuestro interlocutor, debemos emplear la misma lengua. Debemos *repetir* (*reiterar*) palabras que ya han sido utilizadas, porque si no nuestro interlocutor no podría comprenderlas. Por tanto, siempre estamos, inevitablemente, dentro de una especie de cita. Utilizamos las palabras de otros. No obstante, como en el boca a boca, es más que probable, ineludible diría yo, que a lo largo de las repeticiones acabemos empleando las palabras de los otros, de todos cuantos somos, en un sentido ligeramente diferente unos de otros. (2016[2015]: 314)

Sin embargo, la iterabilidad aún no garantiza una comunicación perfecta. En efecto, no sólo existen diferencias semánticas interindividuales, sino que también se puede

---

> Pero ¿y los que dejan estas pistas para que tropecemos con ellas? ¿Por qué se preocupan de hacerlo? ¿Por egoísmo? ¿Por lástima? ¿Por venganza? ¿Es una simple proclamación de su existencia, como garabatear las iniciales en la pared de un lavabo? La combinación de presencia y anonimato —confesión sin arrepentimiento, verdad sin consecuencias posee sus atractivos. Es una manera de limpiarse la sangre de las manos. (2010[2000]: 597-598)

La autora desaparece tras la mano de la narradora; y la mano de la escritora está escindida de la voz, del *yo*, que muere proyectándose a sí misma en su escritura.

cuestionar la definición esencialista del mundo actual (vida real) que sería distinta del sujeto y exenta de la influencia de factores subjetivizantes:

> La posibilidad de parasitismo está ya ahí, incluso en lo que Sarl llama «*real life*», esa «*real life*» de la que él, con una confianza (casi, no quite) inimitable, está tan seguro de saber lo que es, dónde empieza y dónde acaba; como si el sentido de esas palabras («*real life*») pudiera ser inmediatamente unánime, sin el menor riesgo de parasitismo, como si la literatura, el teatro, el engaño, la infidelidad, la hipocresía, el infortunio (*infelicity*), el parasitismo y la simulación de la *real life* no formaran parte de la *real life*. (2016[2015]: 315)

El hombre no sólo es incapaz de dominar plenamente su intencionalidad y el impacto de sus palabras sobre el otro, sino que su acto mismo pone en movimiento la realidad al involucrarse en ella. Entonces la simulación es parte de la realidad simulada esta es la realidad: «(Palabras de Derrida extractadas de su conferencia de Cornell de 1980, *o soñadas por Simon Herzog*)» (2016[2015]: 315; el subrayado es nuestro). Es esta dinámica la que implementa la novela de Laurent Binet al plantear e ilustrar el problema de la relación ficción/realidad, a través de un discurso puramente derridiano, por el cual las relaciones pueden ser reversibles:

> Eco le dice a Bayard: «Resumiendo, para una Caperucita Roja que creyera posible un mundo en el que los lobos no hablen, el mundo "real" sería el suyo, uno en el que los lobos sí hablan». […] Es posible leer los acontecimientos relatados en la Divina Comedia como "creíbles" con relación a la enciclopedia medieval, pero legendarios con relación a la nuestra.» Simon tiene la impresión de que las palabras de Eco rebotan en su cabeza. […]
>
> Eco se dirige a él como si hubiera estado al tanto de la conversación desde el principio: «¿Significa eso reconocer, en la lectura de una novela, que lo que sucede en ella es más "verdadero" que lo que pasa en la vida real?». Simon imagina más bien que, en una novela, Bayard se mordería el labio o se encogería de hombros. (2016[2015]: 229)

Si relacionamos, por tanto, las palabras de Umberto Eco con la idea derridiana de la simulación de la *real life* y que es parte de *real life*, entramos no solo en el cuestionamiento semiológico y existencial de Simon Herzog, sino también en la cuestión

misma de la séptima función del lenguaje, su performatividad. Y aquí se encuentra la clave de la novela. De hecho, la trama de la novela de misterio que la investigación policial de Jacques Bayard y Simon Herzog debería revelar se convierte en una aventura del poder del habla; el discurso se convierte en acción, la comunicación sirve para dominar el espacio público: las apuestas de las elecciones presidenciales de 1980 y el duelo entre Giscard y Mitterrand son el punto de partida para ceder a las contiendas y la rivalidad de los académicos en el coloquio de la Universidad de Cornell en Ithaca y a los concursos de retórica del Logos Club. Así, la performatividad de la función se materializa en la retórica, el arte de afirmarse más fuerte, más convincente que el otro, para manipularlo a él o a un tercero.[111]

La palabra es así un arma, un instrumento eficaz para quien sabe usarla. El concurso de oratoria en el que Simon —«el Decodificador de Vincennes»— debe triunfar para obtener el rango de tribuno del Logos Club y que lo enfrenta a un político napolitano está plagado de trampas desde el principio (2016[2015]: 365-377). El tema del duelo es *Classico e Barocco*. Frente a su adversario que defiende la tesis de que el clasicismo no existe y que por tanto se ve obligado a defender la posición opuesta, Simón no duda en tensar la cuerda cuando se le pone en aprietos, recurriendo a Shakespeare y al metadiscurso. Para ganar había que ocultar su debilidad tras el biombo de las palabras, como en otras ocasiones ha tenido que ocultar su fuerza. En definitiva, el viaje de Herzog podría ser la puesta en práctica de la séptima función del lenguaje: una ficción intencionalmente ficcional. Aún así, para que sea creíble, debe simular la realidad, en este caso la del mundo académico y político; los personajes «literarios» se mezclan con los «ficciones», según la terminología de Searle (1996), y lo «real», simulado, disimula la ficción: ¿sería realmente la «auténtica» Kristeva la hija del jefe de los servicios secretos búlgaros? ¿Habría sido John Searle el asesino de Jacques Derrida y

[111] Dos trayectorias se desarrollan en la historia con la séptima función. La primera es la de Slimane, un gigoló que tiene la grabación de la séptima función y que a fuerza de escuchar su walkman aprende la técnica. Es un personaje secreto que supera todos los obstáculos tras unas pocas palabras a las que el lector no tendrá acceso debido al ocultamiento narrativo del narrador. La segunda es la de Simon Herzog que, pasando del saber a la acción, tendrá que vérselas con la política. Salvará su vida *in extremis* convenciendo al hombre que iba a matarlo de que apunte el arma contra otro.

luego se habría suicidado arrojándose a un torrente? ¿Y el asesinato de Roland Barthes? ¿Y este extravagante profesor Morris Zapp? ¿Y la sétima función del lenguaje?

Lo que hemos tratado de demostrar es cómo uno de los factores inherentes a la naturaleza del lenguaje como instrumento, que sirve tanto para captar el mundo como para expresar los contenidos del pensamiento y del sentimiento, es el motor de narrativo e interpretativo de la novela. Sin embargo, la dinámica de la comunicación no solo sustenta el pensamiento y el acto intencional, sino que también forma parte de las estrategias comunicativas de posición y poder. Los umbrales ontológicos que existen entre las palabras, las cosas y los significados, y que solo nos permiten comunicarnos indirectamente, por intermedio del lenguaje, son en realidad fallas que también dejan margen de maniobra para la ficción. Quedémonos, no obstante, con Roland Barthes, quien, según el Umberto Eco de Binnet, habría rechazado la manera cabalista de interpretar el texto siguiendo el espíritu de San Agustín: «Es imposible decir si una interpretación es válida, ni si es la mejor, pero es posible decir si el texto rechaza una interpretación incompatible con su propia contextualidad. Esto quiere decir que no se puede contar cualquier cosa» (2016[2015]: 201).

2.2 El Autor, el teórico:
figuraciones del *homo theoreticus*

> As long as there are fakers, I guess there'll have to be experts. But if there weren't any experts, would be any fakers?
>
> Oja Kodar en *F for Fake*

El autor, según Antoine Compagnon, «ha sido claramente el principal chivo expiatorio de las diversas nuevas críticas, no solamente porque simbolizaba el humanismo y el individualismo que la teoría literaria quería eliminar de los estudios literarios, sino porque su cuestionamiento arrastra tras él a todos los demás anticonceptos de la teoría literaria» (2015: 53). Quizás ante esa amenaza, se considera al autor más allá de su realidad corpórea, trascendiendo nuestras reflexiones, hacia una noción artificial como resultado de una tarea dialéctica de las distintas perspectivas desde las cuales se aborda. Por un lado, hablamos de esa figura como resultado de un producto de procesos de reconocimiento, construcción y legitimación cultural indisociables de la inscripción de los caracteres, históricamente determinados, que definen qué es un autor. Por el otro, nos encontramos con una figura imaginaria que emerge del conjunto de representaciones en las cuales se entra en escena voluntaria e involuntariamente.

Las reflexiones en torno al concepto de autor y la (de)construcción a la que ha sido sometido en la filosofía y la teoría literaria contemporáneas, una biografía de (des)apariciones cuyo efecto *boomerang* ha vivificado las relaciones entre el autor y el texto, definiendo lo literario y cuestionando el *sentido común* (Pérez Fontdevila y Torras

Francés, 2016), nos invitan a indagar en los imaginarios asociados a la creatividad y a la producción cultural y en sus vínculos con la (des)legitimación de los discursos académicos. Podemos estar o no de acuerdo con las palabras de Foster Wallace, o con el intento de H. L. Hix por solucionar el problema de «la muerte del autor» mediante «la combinación de una metafísica derridiana que rechaza los presupuestos de la presencia causal unificada y un método analítico wittgensteiniano de tratar los hábitos reales del discurso como una piedra de toque para adivinar qué quieren decir y cómo actúan ciertos términos» (Foster Wallace, 2008c: 173), pero es insoslayable que estas indagaciones, que no dejan de ser exploraciones acerca de la configuración del hecho literario, reaparecen en ciertas producciones literarias para replantearse las herramientas de producción e interpretación de la figura del teórico como autor de textos, sobre la base de la *autor-referencialidad*.

Nos parece especialmente sugestiva la postura de Hix (1987) a este respecto, pues establece una división entre categorías «reales» (*poet*) y categorías «ficcionales» (*scribe*); y de este segundo distingue otros dos aspectos, el *narrator* y el *proxy*. Nos interesa ese segundo aspecto, pues se refiere, en términos foucaultianos, a una proyección psicológica de nuestras maneras de acercarnos a los textos literarios: «the proxy is the "autor" as created by interaction of text and reader» (cit. por Gutiérrez Valencia, 2019: 60). Tan pronto como los críticos posestructuralistas declaran muerto al autor, se le concede una suspensión de la ejecución y una nueva y vibrante oportunidad de vida en las páginas de ficción como «proyecciones» teóricas. A primera vista, el surgimiento de la novela sobre un autor parece un gesto desafiantemente antiteórico, enfáticamente en desacuerdo con la visión postestructuralista de que el autor es una no-entidad obsoleta. Pero, no es más que la reinvención del autor como *proxy* teórico, creado por la interacción entre el texto y el metatexto, en la tensión entre «crítica» y «creación», que los fusiona a los conceptos de «interpretación» y «deconstrucción» (1993: 6).

De este modo, la práctica literaria, no solo cuestionan la ingenuidad en torno a presencia del autor en la escritura, tanto en lo que atañe a la unidad identitaria del sujeto como a la originalidad y creatividad del artista, un «juego de imaginario donde

el ser se desvanece, más allá de un parecido improbable, en la vitalidad del lenguaje» (Bonnet, 2016: 339); sino también en tanto que ese «autor» inscrito en la ficción responde al perfil del *homo theoreticus*, cuya actividad intelectual es presentada «como una cualidad la vocación de quien la posee» (Viñas Piquer, 2003: 171), que no se presta tan solo a la especulación teórica, sino a la funcionalidad de su figura en el espacio social.[112]

2.2.1 El último postestructuralista: la narrativa de Malcolm Bradbury

> Estrés postraumático post-estructural, imagino.
>
> Germán Sierra, *El artefacto*

El desafío teórico a los modelos tradicionales de autoría ha sido articulado en «La muerte del autor», de Roland Barthes (1987a), y en «¿Qué es un autor?», de Michel Foucault (1989), ideas contrarias a la intuición de que los textos de alguna manera se escriben solos o son escritos por sus propios lectores de forma retroactiva. En el primero, el autor, ese individuo de carne y hueso con bolígrafo, ordenador portátil o *smartphone*, es borrada por el texto para dejar un espacio para el nuevo árbitro del significado, el lector. Unos tres años después de su ensayo, Barthes ya saludaba «la vuelta amistosa del autor» (1997: 14), y posteriormente escribe *Roland Barthes por Roland Barthes*. Pues, en realidad, «La muerte del autor», no niega la existencia histórica de los autores, sino que apunta a demoler una versión particular del autor tal como funciona en el tipo de crítica literaria que subordina el trabajo a la vida, el logro a la intención, la escritura a la psicología: basar el acto de leer en una apelación a la vida,

[112] Debemos esta reflexión, en buena medida, al estudio de David Viñas Piquer (2003) sobre Francisco Ayala, uno de los trabajos pioneros que reconoce la «matriz teórica» del autor granadino. A través de sus escritos, impregnados de teoría, cifra la «anatomía del intelectual» en cuatro rasgos: El «*homo theoreticus*», la «independencia», la «conciencia crítica» y el «compromiso». Son estas, pues, las esencias del teórico autor-referenciado, como demostraremos a continuación.

las creencias o las intenciones del autor es simplemente una forma de eludir las complejidades de la textualidad; el crítico centrado en el autor que reclama el acceso, aunque sea ilusorio, a la prehistoria biográfica del texto siempre tiene una carta de triunfo espuria en el juego de la interpretación.

Por su parte, Foucault considera el texto como el asesino de su autor en lugar de un vehículo para la autoexpresión o un pasaporte a la inmortalidad literaria. También se hace eco del argumento de Barthes de que el autor funciona tradicionalmente en el discurso crítico como el límite del texto, el regulador de lo ficticio que controla y limita la proliferación del significado. Pero desarrolla y desafía la posición de Barthes de dos maneras. Primero, no comparte la confianza del semiólogo francés en que el autor puede ser eliminado del discurso crítico de un plumazo. Cualquier cambio de énfasis del autor de la vida real a la obra solo puede plantear la pregunta: *¿la obra de quién?* Incluso en el discurso crítico sobre la *escritura*, el autor sobrevive como un anónimo trascendente, un origen sin nombre por encima o detrás del texto. En segundo lugar, mientras que Barthes quizás demasiado apresuradamente instala al lector en el espacio dejado vacante por el autor, Foucault argumenta que debemos tomarnos el tiempo para inspeccionar el ese espacio vacío. [113] Es tentador, por tanto, leer ciertas novelas con el desafío de asumir la consigna de Foucault: «¿Qué importa quién habla?».

My Strange Quest for Mensonge. Structuralism's Hidden Hero [Malcolm Bradbury, 1987], la parodia biográfica[114] (Greaney, 2006: 61) sobre el olvidado crítico francés Henri Mensonge, cuya obra ha superado a Barthes, Derrida y compañía, abre sus páginas con esta cita de Foucault y representa en este espacio la anonimia de la teoría literaria moderna. Este «elusive-non author» (Bradbury, 1989[1987]: 39) y «laureate of absence» (1989[1987]: 81) ha desaparecido sin dejar nada más que algún que otro pañuelo, un abrigo y una factura sin pagar. El narrador de Mensonge, un académico

[113] Para una mayor profundización en las cuestiones teóricas de la autoría y su desarrollo crítico, remitimos al estudio de Gutiérrez Valencia (2019: 23-82).

[114] El libro viene acompañado de una fotografía de Mensonge, de espaldas, lo que acentúa aún más la desaparición de un autor que ni siquiera firma este texto.

británico entusiasta, reúne solo un puñado de datos biográficos sobre su héroe intelectual: parece haber nacido (como Kristeva y Todorov) en Bulgaria y fue educado en Francia, donde se convirtió en un protegido de Barthes y contribuyó en la revista *Quel Tel* [sic] bajo una variedad de seudónimos (1989[1987]: 32). Desde entonces parece haber enseñado a los clásicos (en especial Aristóteles) en la poco conocida Universidad de París XIV (1989[1987]: 36), donde se perfiló como jefe de «Pensamiento Complejo» en el Departamento de Filosofía (1989[1987]: 33); pero poco más se sabe que la aparición de una supuesta (no) autobiografía titulada *Non-Mensonge par Non-Mensonge*.

La desaparición de Mensonge de la vida pública a finales de la década de los sesenta coincide, como señala el narrador, con la publicación de «La muerte del autor», un retiro al anonimato autoimpuesto que parece haber sido conducido en un espíritu de obediencia fundamentalista a la letra de la nueva apostasía teórica de Barthes. Una personificación misma del pensamiento deconstructivo, Mensonge se ha convertido en un significante flotante (1989[1987]: 5), una aporía humana, un no-yo:

> How then are we to explain the blank faces and the blank spaces, the rupture, the fracture, the slippage, the sloppage, the total loss of signification, that marks or rather does not mark the spot where the name 'Mensonge' should stand? How do we account for the *blanching white* of the figure who, in the eyes of those who like myself have watched the entire revolutionary affair not from the outside but the inside, if an inside it has got, really *is* Structuralism and Deconstruction —the man who stands at the heart of the whole tendency, if it can be said to have a heart, who represents its entire essence, if an essence- less philosophy can in any way be thought to have an essence, who displays to us what the theory really means, if meaning in any fashion is what it is concerned with? No, Mensonge goes unknown, or very nearly. (1989[1987]: 19)

La obra publicada de Mensonge tampoco promete ocupar el escenario que ha dejado vacante. Repudia sus escritos publicados y desalienta a la gente a leerlos, afirmando que no son suyos o que no existen. Su obra maestra, *Fornication as a cultural act*, ocupa 39 páginas en algunas versiones, 115 páginas en otras, «constantly disputes with what

may be previous or alternatively subsequent versions of itself» (1989[1987]: 67), una obra no leída e ilegible.

La novela de Bradbury no es más que un relato de la crédula y entusiasta recepción de aquellas teorías en los círculos anglosajones. La novela es menos un ataque a las mentiras de los teóricos parisinos que a los mitos, fantasías y exageraciones que circulan entre sus admiradores. El narrador de Bradbury, con los ojos muy abiertos, emerge como un campeón supremamente crédulo de la teoría mensongiana, confiado en que la esotérica ilegibilidad de los escritos de su héroe es un signo seguro de profundidad: «This is the postion he has chosen to make clear, or as clear as he can in the circumstances of his not being there. So, as he was to declare in an unsigned essay we take to be by him, or by some other anonymous person speaking in his name: "You must understand that the 'fact' of my existence would negate what my text as let is saying"» (1989[1987]: 24). El sentido exagerado que tiene el narrador del impacto revolucionario de Mensonge en el postestructuralismo solo es comparable con su sentido exagerado del papel revolucionario del postestructuralismo en la historia de las ideas.

En la figura de Mensonge, la novela plantea la existencia de un escritor que fue el gran teórico cuyos escritos radicales fundaron el lenguaje mismo del postestructuralismo o un efecto secundario menor y posiblemente ilusorio de ese mismo movimiento:

> For Mensonge's absence is no chance or random case of a chap just not being there when you are looking for him. It is an act of faith, a matter of design, a deed of determination, indeed one might say an *ontological necessity*, or to be more precise an *anti-ontological necessity*.
>
> In fact if we are to make sense of Deconstruction at all, and goodness knows it is a difficult enough task even on a very good day, we would be wise to begin by trying to consider Mensonge and to comprehend the significance of his non-significance, to read the floating nature of his singles sign. (1989[1987]: 20-21)

Bradbury explota ambas posibilidades para burlarse de la teoría y de sus fervientes discípulos. La noción de que el postestructuralismo podría tener un «padre fundador»

no reconocido es, por supuesto, bastante ajena a su propia visión de que el discurso no tiene ni fondo ni origen; pero el culto a la personalidad construido por los discípulos de Mensonge en torno a su maestro ausente equivale a una herejía involuntaria contra esa lección clave del postestructuralismo:

> What he is showing us is how deeply 'the lie of the realized subject' is secreted in the very task that seeks to undermine it. He asks us why, and comes to a daring answer — because it *protects nothing less than philosophy itself from otherwise total demythologization*. If the *deus* we thought absconditus is still present in contemporary thought, he is there for one reason, and one reason only: to safeguard the *language of thinking*, and so protect *the* cogito *by which we still hope to analyse the world*. (1989[1987]: 76)

Por otro lado, la posibilidad de que Mensonge sea simplemente un nombre de guerra ocasional para Derrida (1989[1987]: 24) o uno de los epígonos menos conocidos de Barthes o Foucault, o incluso un producto colectivo de la imaginación, ficticio incluso en la diégesis de la novela, sugiere que incluso si el autor está muerto, parece necesario, al menos en las mentes sectarias de los teóricos, reinventarlo. Para el narrador, la teoría de que «simply was no Mensonge —that he was a hypothetical figure or a convenient fiction, invented by some teasing journalist, hack writer or complex theoretician» (1989[1987]: 30) sigue siendo una fuente de ansiedad persistente. En última instancia, Mensonge es la invención de un novelista complejo y burlón, cuyo punto es que los teóricos todavía están esclavizados por el culto al autor. Sin embargo, que Bradbury no disfruta de la última palabra sobre Mensonge; ese privilegio está reservado para otro teórico francés ficticio, el narratólogo de David Lodge, Michel Tardieu, quien contribuye con un «Prólogo/Epílogo» al volumen traducido por su creador. Pero la forma de manejar los elementos paratextuales no se queda ahí, y al final del libro nos encontramos con una bibliografía y un índice de conceptos y onomástico desplazando su función apriorística y conformando una parte fundamental del juego sobre las posibilidades de ausencia y presencia del autor-Mensonge en la novela.

Volvemos a la pregunta de Foucault (1989): «¿Qué importa quién habla?»; y sigamos buscando su respuesta en el periplo narrativo de Bradbury. En *Doctor*

Criminale un escritor británico sigue los pasos del Dr. Bazlo Criminale. Catorce de los dieciséis capítulos de la novela terminan con la palabra «Criminale», lo que sitúa al hombre momentáneamente antes de que desaparezca de nuestro campo de visión, deslizándose silenciosamente al siguiente capítulo, del cual, a su vez, estará ausente sin contemplaciones y garabateado al margen. con comentarios continuos que a menudo cubren el tipo impreso en sí:

> Resumiendo, Criminale era el texto, y yo era el decodificador. Él era un autor y yo un lector. Ahora bien, yo pertenezco, como ya he dicho, a la era de la Muerte del Autor. De acuerdo con los preceptos de mi excelente educación, los escritores no escriben; son escritos por el lenguaje, por el mundo exterior, pero sobre todo por nosotros, los lectores avizores. La palabra Criminale, el signo Criminale, la firma Criminale en el lomo -era más que suficiente para mí. Lo tenía allí, un texto, y no tenía ningún deseo de ir más allá con él, ninguna intención de hacerlo. Así pues, repito, ¿cómo llegue a involucrarme tanto —tan ridícula e inextricablemente involucrado— con el Doctor Bazlo Criminale? (Bradbury, 2017[1992]: 31)

El narrador de la novela, Francis Jay, es un periodista independiente encargado de realizar un perfil televisivo de Criminale, y en lo que posteriormente termina convirtiéndose en una tarea deconstructiva por la cual el personaje se revela como un texto lleno de oscuros signos y códigos. A primera vista, la tarea de Jay de investigar la vida de Criminale implica una cierta regresión intelectual de teoría al humanismo vulgar, un regreso a los días ingenuos pre-Barthesianos de la crítica del sujeto y su obra. Excepto que las versiones de deconstrucción y posestructuralismo que Jay se ha llevado de Sussex apenas se caracterizan por el rigor intelectual. Lo que encuentra en la teoría postestructuralista es el lenguaje perfecto para el intelectual moderno que no cree en nada en particular (2017[1992]: 292). En un momento de la investigación de Jay, en el Congreso de Barolo de Literatura y Poder, el profesor Monza recuerda algún que le oyó decir a Crminale: «¿Mi teoría? […] ¿qué teoría? Soy un filósofo en contra de la teoría. No soy un Karl Marx. Para mí el problema no es transformar el mundo, es entenderlo. Trato de ayudarnos a entenderlo» (2017[1992]: 178). El narrador de Bradbury, por lo tanto, personifica lo que podría llamarse la banalización de la teoría: hace circular sus términos e ideas con la indiferencia coloquial de alguien para quien

no hay nada terriblemente importante en juego en los debates intelectuales de la historia contemporánea. Para Jay, la deconstrucción es un hábito mental familiar, en lugar de una actuación intelectual deliberadamente contraria a la intuición; de manera similar, considera la «muerte del autor» no como un escándalo sino como un simple hecho, «el fin del *homo historicus*» (2017[1992]: 246).

El interés de Jay por la cuestión de la autoría se reaviva poderosamente cuando se entera de que la biografía oficial de Criminale (*Bazlo Criminale: Vida y Pensamiento*) no fue escrita por su autor nominal Otto Codicil, sino posiblemente por Gertla, ex mujer de Criminale, o incluso por él mismo. Aunque esta controversia sobre atribuciones podría ser descartada como una pista falsa en un mundo donde todos los autores y yoes son «ficciones», la posible discrepancia entre el yo oficial y no oficial de Criminale plantea preguntas que son cualquier cosa menos académica:

> Entonces, en todos los sentidos, *Bazlo Criminale: Vida y Pensamiento* (Wien: Schnitzer Verlag, 1987, pp. 192) no era ahora el libro que yo, o el, habían leído anteriormente. De hecho, mi tutor en Sussex […] probablemente habría estado orgulloso de mí, mientras cogía el texto sin autor, al percatarme de la desaparición del sujeto y leer el texto no por lo que decía sino solo por lo que no decía. Ahora estaba verdaderamente deconstruyendo: leía buscando omisiones y elisiones, puntos oscuros y ausencias, espacios y fracturas, contradicciones lingüísticas e ideológicas. Lo leí, de hecho, como una ficción, que por supuesto es lo que realmente debería haber hecho desde un principio. Pero ahora lo leía sabiendo otros hechos alternativos, que por supuesto también eran, por así decirlo, ficciones, para contrastarlos con la ficción del propio libro. Tenía autores alternativos con los que probar, Criminales alternativos que meter en sus páginas. Este era un texto con el que podía trabajar. (2017[1992]: 294)

La deconstrucción implica el punto de vista de que los individuos, así como las instituciones o estructuras con las que están asociados, son inestables. Todo existe entre códigos culturales cambiantes. Por lo tanto, un texto tendrá un significado diferente cada vez que se lea; no hay un significado último para ningún texto. Las palabras mismas se asocian arbitrariamente con las cosas y, por lo tanto, tienen significado solo porque difieren de otras palabras. No hay forma de determinar si los hechos

relacionados con la vida de Criminale constituyen realidad o ficción.[115] Esto muestra la naturaleza de la realidad contemporánea.

El texto sobre Criminale intenta ocultar los aspectos negativos de su vida y carácter, entre los que se encuentran las tragedias de Hiroshima y el Holocausto, el colapso de las viejas filosofías y el nacimiento de otras nuevas, los sueños de las utopías antifascistas, las maravillas de la tecnología y la economía, y la muerte del sueño proletario y el ascenso de la burguesía, la economía las multinacionales; todo ello se convierte en códigos en el texto. Parece que, a medida que Jay aprende más sobre su pasado, Criminale tiene todas las razones para esconderse detrás de una cortina de humo de narraciones biográficas mal atribuidas y poco fiables. En cualquier caso, nos interesa no las desgracias del biografiado, sino más bien lo que revela sobre el postestructuralismo esta investigación, «cuyas palabras están diseñadas para desbloquear los duros corazones de los académicos» (2017[1992]: 349).

En la visión satírica de Bradbury, la teoría contemporánea, en virtud de su desvinculación de la historia, simplemente se ha descalificado a sí misma de los debates del mundo real. En la convención de Schlossburg sobre «La muerte del posmodernismo», un ausente notable es el profesor Henri Mensonge, quien hace honor a su

[115] En una novela mucho más reciente, El modelador de la historia (2022), firmada por J. Casri, se explotan estos asuntos, también con la teoría de fondo («Los libros de teoría están llenos de metáforas para explicar lo que sucede en la grieta entre pensamiento y expresión» [J. Casri, 2022: 42]). En este caso, con Aristóteles, las teorías y las retóricas de la ficción asomando, se indaga en la capacidad de la escritura para reescribir sobre el recuerdo. Sus dos protagonistas, Daniel y quien escribe esta «edición anotada» de la novela, se enzarzan en la narrativa para buscar ese punto intermedio entre «pensamiento» y «expresión», y dar, con ello, con una teoría que sustente una literatura que lo cree —y lo crea— todo: «Metafísica soporífera, un laberinto sin fin ni salida. Quizás la paradoja de la ficción esté mal formulada, tenga premisas equivocadas. Asume que la realidad provoca emociones reales en las personas y pregunta por qué la ficción crea sentimientos similares. No hay paradoja si tanto la Acción como la realidad son lo mismo. Ciertamente la ficción ha especulado antes con esta posibilidad, pero me pregunto cuántas ficciones construyen la realidad. Si la historia con mayúsculas es una ficción, toda la idea del progreso humano se convierte en un mero relato. ¿Es la moralidad también una ficción creada por el hombre? Si lo es, entonces la ley, la democracia y todas sus consecuencias también son ficciones. ¿Qué pasa con mi propio acceso a la realidad, al mundo sólido? Mis ojos, oídos, gusto... ¿tocan cosas que son reales? Si es así, los sentidos son dispositivos que construyen una representación del mundo empapada de las abstracciones y simplificaciones, prejuicios personales y reinterpretaciones, encarnadas en toda representación» (2022: 60-61). La novela va, entonces, dejando de ser tal. Se va convirtiendo en el cubo blanco, imposible, que se encarga de explicar, en una paradoja, un relato encerrado dentro de una historia (o al revés).

modesta reputación al no presentarse y entregar su texto, «Ser Totalmente Deconstruido» (2017[1992]: 328). Detrás de la referencia irónica de Bradbury a su novela anterior, hay un argumento serio aquí sobre la vigencia que ese lenguaje de muerte y deconstrucción adquiere en los círculos posmodernos. Jay reitera este punto en su irónicamente desencantado resumen de la conferencia de Criminale en la misma conferencia. La conferencia comienza con Criminale «recitando el himno de los nombres que siempre se cantan en estas ocasiones: Habermas y Horkheimer; Adorno y Althusser; De Man y Derrida; Baudrillard y Lyotard; Deleuze y Guattari; Foucault y Fukuyama» (2017[1992]: 333). Esta invocación a modo de canción de cuna de los nombres talismánicos de la teoría moderna prepara a la audiencia de Criminale para una excursión igualmente tranquilizadora a través de un territorio teórico agradablemente familiar:

> Reflexionó sobre todas aquellas cosas que en estos días alegran a los espíritus pensantes el fin del humanismo, la muerte del sujeto, la pérdida de los grandes metarelatos, la desaparición del yo en la era del simulacro universal, la falta de profundidad de la historia, el deslizamiento del referente, la cultura del pastiche, la huida de la realidad, y demás. Luego sus ademanes se tornaron más personales, su tono más agudamente irónico; en Barolo siempre me pareció que, para un filósofo, de algún modo Criminale era peculiarmente personal. Nos recordó su famosa frase de que, en tiempos como estos, la filosofía solo podía ser una «forma de ironía».[116]
>
> […] La condición posmoderna, comenzó ahora a decir, era algo más que una situación post-tecnológica, un fenómeno del capitalismo tardío, una pérdida de narrativas, o como fuera que lo llamaban los intérpretes. A lo que más se parecía, dijo; era a su propia situación ahora —con jet-lag, choque cultural, atiborrado con demasiada comida de a bordo y demasiado entretenimiento vacuo de a bordo, con la mente desordenada, cuerpo obeso, pensamientos agitados e hipertensos, espíritu desubicado en el espacio y el tiempo, sin equipaje, sin posesiones normales. (2017[1992]: 333-334)

La teoría que Criminale recicla aquí tiene muy poco que ver con las realidades políticas e históricas que ha vivido. En última instancia, el problema con su conferencia no es que sea iconoclasta, sino que su iconoclasia es simplemente demasiado fácil: la charla

[116] Nos parece adecuado señalar aquí la similitud de este asunto con los argumentos esgrimidos por Rorty (1991), que, sin embargo, no es la huella de Criminale en la novela.

apocalíptica de Criminale sobre la muerte y la crisis está demasiado en línea con lo que su audiencia de nihilistas quiere y espera escuchar. La novela de Bradbury, por el contrario, pretende poner las cosas incómodas, desafiar «la era de la deconstrucción» (2017[1992]: 18) al ofrecer un relato irónico pero humano del auge y la caída de uno de sus propios iconos: «hay mucha más nada, así que ¿cómo me puede mostrar algo? Aquí estoy yo, una nada teórica, un tema muerto» (2017[1992]: 334).

La desaparición del autor coincide con la reducción del pensador a una nada teórica. Se convierte en alguien que solo tiene ideas y teorías que son inestables y, por lo tanto, cambian según los tiempos. Criminale admite que el filósofo es un mero peón en manos de la historia. El autor solo tiene un papel nominal en la creación del texto, ya que también es un producto de la historia. Los acontecimientos históricos conducen a la creación de nuevos textos o a la reescritura de textos antiguos. Esta es la justificación de Criminale para su transición ideológica. La problematización del autor con respecto al texto, por tanto, debe entenderse en este ambiente.

Por su parte, en *To the Hermitage* (2000), Bradbury continúa su investigación ficticia sobre el destino del autor en la era de deconstrucción. El narrador, un novelista británico anónimo, es invitado por un comité internacional a unirse a varios participantes en el llamado «Proyecto Diderot» en una peregrinación intelectual a San Petersburgo, donde el gran escritor francés había sido sabio residente de Catalina la Grande. En este caso, el legado de un escritor sirve para reflexionar sobre los caprichos de la historia que otorgan a algunas personalidades humanas una permanencia monumental mientras que otras se dispersan en el olvido. El yo del autor es de alguna manera tanto imperecederamente sólido como espectralmente insustancial; o, tomando prestadas las dos imágenes centrales de la novela, tanto una estatua pública como un rostro dibujado en la arena.

La novela se involucra con argumentos teóricos en la desaparición de la autoría al examinar de cerca las muertes reales de autores como Descartes, Voltaire o Diderot. Está profundamente afectada por la cuestión de la supervivencia del autor en sus

escritos o la supervivencia del individuo como obra de arte.[117] Estas preocupaciones necrológicas están vinculadas a una ansiedad más amplia sobre la supuesta desaparición del yo en la era del posestructuralismo. El único personaje que se resiste a toda nostalgia es el deconstruccionista estadounidense Jack-Paul Verso, profesor de Pensamiento contemporáneo en Cornell, ataviado con su gorra de béisbol y su lema «I Love Deconstruction», cuya personalidad más grande que la vida contrasta notablemente con sus austeras teorías de la individualidad vacía. También es incongruente el tono optimista en el que Verso explica sus teorías:

> When [Barthes] talks about the Death of the Author, he's telling us there are no writers, only writing, because writing is trapped in language and is not attached to a real world. So what he's talking about isn't the Death of the Author. It's the Death of Authority. In other words, he's doing for all of us. (Bradbury, 2012[2000]: 194)

Aunque su afirmación de que el ensayo de Barthes representa una sentencia de muerte es ridículamente exagerada, la conferencia de Verso parece predecir su extraña desaparición del mundo de la novela. A medida que avanza la peregrinación de Diderot, Verso se aleja cada vez más del centro del escenario hacia la oscuridad.

Aunque la deconstrucción de Verso se representa como una fuerza teórica que parece anularse a sí misma, la novela de Bradbury exhibe, no obstante, una fascinación ampliamente «derrideana» por la duplicidad de la palabra escrita. Por un lado, es posible pensar la escritura en términos convencionales como un medio en el que se expresa y se preserva la subjetividad autoral. Pero la escritura también tiene vida propia: puede valerse por sí misma en el campo de la comunicación sin un chaperón autoral que vigile las cosas. Entonces, paradójicamente, los textos parecen tanto monumentalizar como disolver a sus autores, «blanks, apertures, elisions, or (as the theoreticians now like to say) aporias» (2012[2000]: 391), para convertirlos en vida.

[117] Remitimos, de nuevo, a *El modelador de la historia* (2022), de J. Casri (véase nota 115).

2.2.2 Paul de Man *à clef*

> [L]a acción es concebida aquí en estrecha conexión con actos lingüísticos de escritura, lectura e interpretación, y no dentro de una polaridad que opone al lenguaje, como hala o como escritura, a la acción.
>
> Paul de Man, *Alegorías de la lectura*

Cuando la labor periodística de Paul de Man durante de guerra en Bélgica para el diario colaboracionista *Le Soir* fue desvelada en 1987, cuatro años después de su muerte, la deconstrucción fue puesta a prueba dentro y fuera de la academia. El escándalo giró en torno al legado, la supervivencia y el olvido, y planteó preguntas sobre cómo se podría hablar, o sobrevenir después de tal evento. Inmediatamente después, Jacques Derrida señaló que el asunto había legado «the gift of an ordeal, the summons to a work of reading, historical interpretation, ethico-political reflection, an interminable analysis» (1988: 639).

Derrida concibe la vida y el pensamiento de De Man moldeados por dos temporalidades separadas pero enmarañadas que desestabilizan las nociones de *antes* y *después*: por un lado, un traumático preludio prehistórico en la Bélgica ocupada; por otro, «vida posthistórica», más ligera, menos seria en América. La «guerra» que sufrió De Man dentro de sí mismo, señala el filósofo francés, se vio en la encrucijada de estas dos temporalidades incompatibles y disyuntivas (Derrida, 1988: 650).

El asunto de De Man, no obstante, desplazó el debate intelectual de las ideas sobre su personalidad y su comportamiento durante la guerra. Este desplazamiento condujo a un asalto más general contra la deconstrucción, que legitimaba la tergiversación y el exorcismo de fantasmas que nunca pudieron haber caminado, dando al movimiento (anti)teórico una cara y una voz a la que desprestigiar y desacreditar. Su insistencia en la inexistencia de un yo estable y unificado, así como su priorización de la retórica sobre la referencialidad, ahora puede verse como un intento privado de ocultar y descartar su transgresión moral juvenil (Rajan, 1991: 241).

Las vicisitudes biográficas e intelectuales de la vida del estudioso estadounidense podían explotarse incluso narrativamente para arrojar alguna luz sobre la oscura y maliciosa teoría y sus efectos sobre la crítica biográfica. Según Burke, «at a time when critical theory thought to have dispensed with the idea of authorship, the posthumous revelation of de Man's wartime writings brought the author back to centre stage» (1992: 1). No obstante, esta lectura sobre el teórico, como señala Bennington, no es definitiva, «but open for reading and re-reading in the future» (2008: 34); quizás, por ese motivo, Gilbert Adair y John Banville, decidieron retomar el asunto para ficcionalizar las ideas demanianas, dando testimonio de que la última palabra sobre este es que no puede haber una palabra final, y explotando un uso particular de la teoría en pos de una actividad literaria más rica y compleja.

Separadas por una década, *La muerte del autor* (Gilbert Adair, 1992) e *Imposturas* (John Banville, 2002) beben de Paul de Man y, más ampliamente, de la deconstrucción. Uno podría interpretar *beber*, de manera diversa, como algo meramente imitativo, fiel o irreverentemente, como algo parasitario, como pensar y escribir *a la manera de* para vengarse de su esencia. Sin embrago, lo que en verdad surge de ello es un gesto meta que articula una identidad difusa, problemática, en los bordes del texto, como bisagra que mediatiza ideas, juicios, valores y afectos con el lector.

Cualquiera sea la posición personal que decidamos atribuir a ambos autores (si queremos atribuir alguna), las novelas hacen resaltar el aspecto ético de la función autorial, la cuestión de la responsabilidad del escritor hacia su propia escritura, pero también de las críticas hacia las suyas, y lo hace explotando esas mismas técnicas que están siendo atacadas, como la construcción de aporías textuales, el intrincado tejido de redes intertextuales, la inversión de causalidad… Estos usos ficcionales del discurso teórico demaniano van mucho más allá de la «metaficción historiográfica» propuesta por Hutcheon (1988),[118] puesto que no se trata tan solo de imprimir a la ficción

[118] La «metaficción historiográfica» es la etiqueta más general bajo la cual las biografías ficticias de los personajes históricos suelen catalogarse. Estas novelas a menudo cuestionan las nociones de historia y de realidad reescribiendo los acontecimientos históricos desde puntos de vista diferentes, marginales, excéntricos y fragmentados, planteando una reflexión en torno a los problemas ontológicos y epistemológicos implicados en la relación entre realidad y ficción a través de la narrativa y el discurso, en torno a tres niveles: «that is, its theoretical self-wareness of history and fiction as human constructs

una autoconciencia crítica de la historia como construcción humana, los motivos de replanteamiento y reelaboración de formas y contenidos del pasado, sino que se explota un uso ficcional de la teoría para la composición para apuntar, desde el centro del texto, a la deconstrucción de sí mismo.

En este apartado analizaremos, por tanto, la ficcionalización de la teoría deconstructiva del sujeto en dos manifestaciones literarias con Paul de Man[119] de fondo, con el objetivo principal de determinar en qué medida cuestiona el concepto de *autoría* cuando este es enmarcado en un vicioso e intrincado juego ficcional con apariencia de reflexión teórica; y ayudarnos a repensar las demandas opuestas de una teoría que declara que el sujeto es un efecto del lenguaje (y, al hacerlo, parece declinar cualquier responsabilidad hacia el mundo), y de la asunción persistente de una correspondencia con una realidad material, extralingüística (que a su vez requiere que asumamos esa responsabilidad), «el juego entre el lenguaje crítico y el lenguaje literario en términos de ceguera y de lucidez crítica» (De Man, 1990b: 211).

2.2.2.1 La muerte del autor (1992)

En la obra Gilbert Adair, significativamente titulada *La muerte del autor* [*The Death of the Author*, 1992], se discute y ficcionaliza la idea del autor que muere literalmente —y

(historio*graphic meta*fiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past» (Hutcheon, 1988: 5). Un ejemplo de ello, dentro de nuestro corpus, es la novela de Terry Eagleton *Santos y eruditos* [*Saints and Scholars*, 1987], en la que James Conolloy (un revolucionario irlandés), Wittgenstein y Nikolai Bajtin (hermano mayor del teórico ruso) se dan citan no solo para describir la conveniencia ideológica en la construcción de la historia —en línea con los trabajos tempranos de Eagleton—, sino también para enfatizar, a través de la academia, la historia como una construcción de los poderes dominantes.

[119] Michael Greaney, en la línea de lo que Richard Klein (1989) ha denominado «sciencie of "DeManology"», observa que estas versiones ficcionales de la historia de De Man, la deconstrucción, o la teoría postestructuralista en general, «has variously become a plagiarists' manifesto, an-alibi for charlatans and imposters, a cover story for criminals» (Greaney, 2006: 82), en las que la de construcción se convierte en un nombre velado para un relativismo ético. No obstante, estas obras *habitan*, en vez de *explicar*, la deconstrucción, y se enredan íntimamente con su objeto de persecución, para realizar, desde la conciencia metaficcional, un intento de reactivación de la ficción mediante un proceso en el que la interpretación misma se pone en movimiento en el espacio textual para una lectura del texto literario más dinámica.

literariamente—, y la del autor que habla —o escribe— desde el más allá. En contra de sus apariencias y de su tono discursivo, no se trata de un texto teórico ni parte de unas memorias intelectuales, sino de una novelización de los estudios literarios en Estados Unidos que aborda la reflexión sobre los aspectos fundamentales de la crítica (sus valores, el yo, la autobiografía…) a partir de un personaje que encarna la figura Paul de Man. Pero el nombre de del teórico belga no aparece en ninguna parte, y la referencia pasa de la persona a la teoría. El juego literario es más bien un acertijo (¿a quién corresponde esta historia?; «¿Estamos tan seguros de que la autobografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo?» [De Man, 1991a: 113]) para cuestionar la difícil y necesaria cohabitación de la teoría y la biografía en la novela, «not only to invite conformity between life and (critical) writing, but also to query the facile exploitation of biographical fact to sidestep the demands of intellectual rigor» (Boldrini, 2012: 119).

La novela toma conciencia del ensayo de Roland Barthes para promulgar y ficcionalizar, combinando la novela de campus con la paradójica condición de la «muerte del autor», «La Teoría» que el profesor Léopold Sfax desarrolla, recogida fundamentalmente en su libro *La espiral viciosa*. La nueva mirada teórica del protagonista constata la pérdida de las viejas oposiciones estructuralistas y una mirada crítica de la metafísica, hacia una nueva mirada del texto literario, deconstruido, cuyo centro se ve diseminado:

> Las viejas y prácticas dicotomías pedagógicas, las llamadas oposiciones binarias que en tiempos habían servido para certificar la veracidad y la globalidad del universo interior del autor —identidad y diferencia, naturaleza y cultura, individuo y sociedad— se habían finalmente invertido o disuelto. El mismo «significado» había perdido su posición central dentro de una red infinitamente ampliable de ideas encadenadas. Lo que siempre se había considerado central para el texto se volvió periférico; en realidad, casi irrelevante. (Adair, 1995[1992]: 22)

Así, conceptos como los de *centro*, *estructura*, *sujeto* o *logos* serán cuestionados en la ficcionalización de los postulados teóricos que defiende nuestro protagonista, en contra de la comodidad en la que se había establecido la cultura occidental al amparo de unas

estructuras lingüísticas aparentemente sólidas. Para Sfax, como para toda la resistencia deconstruccionista, el principal problema que caracteriza la contaminación del pensamiento metafísico consiste en que este se ha basado en los centros de las estructuras ideológicas y sociales articulados en oposiciones jerárquicas: sujeto/objeto, dentro/fuera, bien/mal, significante/significado, habla/escritura, presencia/ausencia, literal/metafórico, naturaleza/cultura, etc. Ello impedía recuperar el plano más racional como espacio «prediferencial». Por ello, se opta por establecer un ejercicio deconstructivo, que pusiera en práctica la *inversión* de la clásica oposición y un *corrimiento* general del sistema a través de una acción doble (Culler, 1998: 79). Sfax opera dentro de los límites del sistema, para resquebrajarlo por completo, y el sistema elegido será su vida y su propio discurso. El texto deconstruirá ante nuestros ojos un sistema de conceptos dentro del estilo más escrupuloso y unido basado de la (auto)biografía del narrador para concretar, al mismo tiempo, lo que la historia puede haber ocultado o excluido, constituyéndose como tal, desde una perspectiva externa que no puede ser descrita.

Sfax, bajo el amparo del concepto de «diseminación» y el distanciamiento irónico de su propia historia vital, reflexionará en torno a la imposibilidad de reducir su texto, esto es, su vida, a sus efectos de sentido, a la resistencia de la escritura a reducirse a ese *centro* temático y de sentido. Todo texto significativo será, por tanto, un volumen positivo alejado de la realidad que la rodea, cuestionando la posibilidad de unidad, ya que no existen interpretaciones válidas y definitivas, sino juegos interpretativos pluridimensionales; solo existirían aproximaciones de interpretación que pudieran corregir lecturas anteriores, sobre el «lector motivado» tiene «el intoxicante efecto de descubrirle que cualquier texto podía propender a decir algo completamente distinto de lo que "pretendía decir". O bien no "decir" nada en absoluto» (Adair, 1995[1992]: 22).

Partiendo de la negación del texto como base para una lectura significativa analizable, Paul de Man afirma que toda lectura sería deconstructiva, en la medida en la que siempre es alegórica y tergiversadora; en este sentido, el crítico siempre utiliza prejuicios para suplantar la obra de la que se habla (Berman, 1988: 239-253). La

historia literaria no sería, por tanto, más que una suma de incorrectas interpretaciones. Por su parte, Harold Bloom, se suma a la tergiversación de la lectura de los textos literarios; para él, la literatura no deja de ser un tejido intertextual en el que la base del texto siempre es otro texto. Si el significado de un poema no es sino otro poema, de ello se deduce la negación de la originalidad de la poesía: el poeta se encuentra vinculado con otros poetas del pasado y, con esa *ansiedad de las influencias*, el creador está condicionado para definir su espacio precisamente como creador (Berman, 1988: 266-274).

Harold Bloom (1991), como recordaremos, recupera la noción del *mis-reading* como eje teórico sobre el que dar cuenta de una perspectiva sobre la historia literaria; piensa que la literatura —y especialmente la poesía— es un escenario de intertextualidad: la base del texto siempre es otro texto al que el primero se enfrenta en una dialéctica de *angustia* o *ansiedad* de las *influencias*. El teórico estadounidense interpreta la historia de la literatura como una relación de dominio y liberación de ese dominio y resume sus teorías en unas ideas cuya base se encuentra, como decimos, en la noción deconstructivista de la tergiversación. Sfax, sin embargo, ve excesivo el concepto de *ansiedad* y se mofa en cierto sentido de la terminología de Bloom:

> La sensación que causó mi libro había sido precedida el año anterior por la publicación de una obra de mi amigo Harold Bloom, *La ansiedad de las influencias*, cuya brillante e interesante problemática era que la influencia de los escritores no constituía un traspaso de la antorcha benevolente ni mutuamente agradable entre el halagado maestro y el halagador discípulo; que, por el contrario, los discípulos, que heredan los preceptos y las lecciones del maestro, están obsesionados por su tardanza en salir a la escena, edipianamente perseguidos por los precursores, por quienes oscuramente se sienten ofendidos al haberles «chafado la primicia», que se dice, y a quienes están obligados a malinterpretar, oponiéndose a la desgastada visión tradicional, si quieren hacerse con un lugar propio bajo el sol. (Adair, 1995[1992]: 20)

Pero coincide en su Teoría «en lo inevitable de que los textos fueran "mal interpretados"» (1995[1992]: 20). Y es que, para el teórico de ficción, no existen interpretaciones, y toda crítica es literatura en prosa; la negación de un significado totalmente estable ha supuesto la negación de la crítica o la imposibilidad de la interpretación:

> Lo que había de nuevo y, me atrevo yo a decir, de explosivo en *La espiral viciosa*, en la Teoría, era su formulación de la absoluta y terminante inseguridad de cualquier «lectura»; y en un pasaje destinado a ser piedra de escándalo me negaba a limitar estas lecturas al terreno de lo puramente literario y aducía otras innumerables categorías vivenciales, cada significación depende no menos de la interpretación […] lo mismo que tantísimos textos. Cuanto más atentamente se estudia un texto, más insidiosamente se le borra el sentido o la legibilidad, al igual que cuanto más fijamente se contempla una palabra sobre una página, más se vacía también su legibilidad o sentido, con lo que resulta cada vez más para la aturdida mirada una mera secuencia desconectada y fantasmagórica de garabatos. (1995[1992]: 21)

Las palabras son, por tanto, más listas que los escritores que las utilizan; nadie puede preescribir cómo se deben interpretar, y mucho menos su autor. Por ello, como complemento a los planteamientos deconstruccionistas de Derrida, no debemos olvidar los fundamentos teórico-críticos del Roland Barthes postestructuralista. Al igual que Derrida, critica el centro que da cuerpo significativo a la estructura: el lenguaje no es tanto referencial como un acto de intertextualidad. De esta manera, no existe en la obra como objeto definido, sino que es un mosaico de referencias intertextuales. Asimismo, el texto está abierto y la lectura es un acto de cooperación:

> el texto literario no puede colaborar sino socavarse a sí mismo […]; siempre seguirá su propio camino, generará su propio y libre juego de interpretaciones, ninguna de ellas privilegiada, ninguna segura y sí a menudo contradictorias. El lenguaje escrito siempre contendrá, por tanto, dentro de sí la posibilidad de afirmar significaciones mutuamente excluyentes: ni o-lo-uno-o-lo-otro ni ni-lo-uno-ni-lo-otro, sino lo-uno-y-otro. (1995[1992]: 21)

La nota más llamativa de *La espiral viciosa* de Sfax es la de dinamitar todas las verdades de la crítica literaria a partir de la asunción de que en *todos* los textos literarios fatalmente se presentaba una *aporía*, «un último callejón sin salida, un impenetrable muro de ladrillo, un ultimátum de indeterminación, cuando los significados autocontradictorios ya no podían permitirse coexistir en armonía, y su fundamental "irresolubilidad" socavaba definitivamente los supuestos más elementales del lector» (1995[1992]: 22).

Sfax, que ya había advertido la muerte del autor y la consecuente ascensión del lector a intérprete del texto en su primer libro, *Either/Either* (pronunciado «eyether/eether»), sobre la poesía de Yeats, se encuentra con la paradoja de haber visto consagrado su nombre entre los críticos estadounidenses a través del rechazo a la primacía del Autor. La premisa centra del estudio de Sfax es «que las significaciones literarias no las generaba el autor nominal sino una acumulación de convencionalismos y códigos lingüísticos» (1995[1992]: 19).

Tan solo su texto, argumenta Sfax, debía leerse e interpretarse como el autor pretendía que fuese leído e interpretado, embrollando el principio mismo de la muerte del Autor y de la pluralidad de lecturas que del mismo modo exponía. Pero, finalmente, decide acabar con el Autor, «su definitiva disolución, su eliminación del Texto del mundo» (1995[1992]: 70). Por tanto, no se limitaría a rechazar la primacía autorial, sino su propia existencia; tan solo quedaría ahora la consideración de que todo lo que esté fuera del texto no es más que una pérdida de tiempo, un paso en falso para la interpretación textual:

> Argumentaría que era menester volver a definir la presencia del Autor como una ausencia […]. Que, lejos de existir una única interpretación privilegiada para cada texto que permitiera ser interpretado absolutamente en ningún plano […]. Que, puesto que todos los textos eran entidades autorreferenciales, nunca se lograría que las palabras que los articulaban, las cuales a su vez sólo estaban conectadas a otras palabras, reflejaran un mundo «real» exterior a los textos […]. Que, desde el punto de vista teórico, la consideración de una existencia real e histórica del escritor constituía una absoluta pérdida de tiempo […]. Que, al someterlos al análisis más meticuloso, al más riguroso ejercicio de desciframiento, podría demostrarse infaliblemente que todos los textos desenmascaraban y socavaban la ideología que en apariencia respaldaban. (1995[1992]: 71)

Es estas últimas sentencias del profesor Sfax parecen contener la teoría de De Man sobre la crítica y, en concreto el uso de esta de la impersonalidad, —estaba preocupado, o más bien obsesionado— por deconstruir el vínculo referencial entre la literatura y la realidad externa para demostrar que es filosóficamente incorrecto separar la experiencia de su representación verbal, y considerar a esta última capaz de

representar el primero de manera transparente (De Man, 1991b). Sfax, siguiendo las ideas demanianas sobre la intencionalidad, constata la necesidad de distinguir la intención estructural del autor de cualquier intención semántica y referencial. Toda posibilidad de interpretación y significado queda disuelta, por tanto, en un tumulto de voces desconectadas entre sí, «en una infinita regresión a los signos lingüísticos vacíos […], el término, la última parada antes del abismo, […] su aporía» (Adair, 1995[1992]: 71). En suma, el autor solo da forma a la lengua; la unidad del texto no se encuentra en sus orígenes sino en su receptor, que organiza esa reunión de signos imponiéndoles un sentido: es en el lector donde la obra se da por cumplida. Sin embargo, «La Teoría», que sostiene que el texto de cualquier pieza de la escritura nos dice todo lo que necesitamos saber acerca de su autor (como si el propio autor estuviese muerto), adquiere cierta perversidad cuando el alabado Sfax se encuentra con que tiene algo una vez escrito que parece criminalmente revelador.

La muerte del autor puede parecer una reelaborada versión del nacimiento del lector generado por Barthes (1987a) en «La muerte del autor» o de los pretextos derridianos de la deconstrucción. Sin embargo, el componente que surge de ella tiene que ver con la articulación del texto literario como consecuencia de centralizar la responsabilidad del requisito del lector hacia la polisemia del texto, no solo en su significado, sino en la complejidad de las situaciones histórico-éticas a las que escritores y lectores responden, incluso siendo conscientes de la distancia temporal existente entre ambos. Como lectores, también debemos preguntarnos si aceptamos nuestra propia productividad y responsabilidad dialógica con el texto literario.

Los lectores, con la problemática que le supone a Sfax ser en el texto literario y ser históricamente, debemos ser conscientes de que somos nosotros los que debemos explorar la «falsedad» de los textos literarios que nos guían por una serie de nociones más cercanas a la teoría literaria. Se trata de una mirada de la cultura literaria académica, hábilmente forjada e histéricamente irónica que responde a una de las consecuencias de la deconstrucción y la teoría psotestructuralista: a medida fueron atacadas, la asociación tradicional de la autobiografía con la confesión y el requisito de la veracidad se pusieron en primer plano en el debate. Es también una novela de

misterio metafísico que confunde las expectativas del lector en casi todas las páginas y se reserva su más impresionante sorpresa, con el último giro de la última página; palabra que demuestra un claro e irónico punto de malicia de la manipulación del ambiguo y delicado material histórico, biográfico y teórico de la novela:

> Así que aquí está por fin esa cosa distinguida; aquí estamos los dos juntos, en la ultimísima página, la página que a menudo se echa a faltar, de la historia de misterio que es la vida. Y la verdad, como puede usted ver, es que esta última página es exactamente igual que las precedentes, salvo en que el número de caracteres disminuye y se transparenta la textura del papel.
>
> ¿Si tengo algunas últimas palabras póstumas? La verdad es que no. Como he descubierto para mi desilusión, la muerte no es más que el nombre desplazado de un predicamento lingüístico y casi me dan ganas de pedir de que se me devuelva mi dinero, como tal vez le ocurra también a usted, lector, al cerrar este libro mendaz, malicioso y sin sentido. (1995[1992]: 107)

La novela le pide al lector que dé un paso diferente al reconocimiento del nombre propio: el reconocimiento de una historia y de un debate histórico, biográfico y teórico. Es lo que también De Man (1991a) escribió sobre la forma en que la autobiografía busca restaurar una voz al sujeto (muerto) pero resuelve en la discusión aumenta la urgencia de discutir esta novela corta dentro de este proyecto.

La muerte del autor es más que un recuento de la historia de Paul de Man, y es más que un pastiche posmoderno del deconstruccionismo. Sfax es el autor aparente de este texto, y nunca puede estar seguro de hasta qué punto confiar en él (juega a través de la Teoría). Sfax nos da dos versiones de su pasado, y repite los eventos que llevaron a la redacción de este texto. Hay, por supuesto, una contradicción integrada, sobre todo, en el proyecto teórico, ya que la contención principal de la Teoría es que el autor ha muerto, que el lenguaje realmente lo escribe, de que las palabras van a su manera, sin relación con el mundo «real» de la experiencia del escritor:

> Y puesto que lo que es sencillamente falso en literatura, en cualquier forma y en cualquier nivel literario, debe fatalmente descender hasta incurrir en lo obsceno y en lo pornográfico, en algún momento intermedio entre la frivolidad de mis inicios

> periodísticos y un terrorífico 1943 […] algo inexplicable y sin embargo también imperdonable debió ocurrirme al parecer. (Adair, 1995[1992]: 45)

Pero hay razones muy especiales por las que este autor no quiere que su pasado sea investigado; de hecho, Léopold Sfax inventó la Teoría precisamente porque necesitaba desesperadamente borrar su propia historia vergonzosa de la escritura colaboracionista durante la guerra, hecho bajo el seudónimo de Hermes, dando un giro muy siniestro a algo que Paul de Man había escrito en su ensayo «Autobiografía como desfiguración»:

> Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (1991a: 113).

De Man cuestiona como una ilusión la idea de que es posible un conocimiento estable del yo; las restricciones del lenguaje no pueden ser evadidas. Él relega la autobiografía a otro modo de discurso mientras deconstruye las asociaciones tradicionales de la autobiografía con la verdad, el autoconocimiento y el autodescubrimiento (Eakin, 1988: 189). Es la necesidad del protagonista de una autobiografía clara lo que orienta, precisamente, la vida de Sfax, gobernada de hecho por las demandas técnicas del autorretrato:

> ¿Qué me impedía, pensé, matar de verdad al Autor y, junto con él, a un concreto autor que despreciaba por encima de todos los demás y a quien estaba deseando cargarme, dicho sea en la pintoresca fórmula militar, con los mayores estragos? […] Muy bien, muy bien, yo llevaría a cabo la muerte del Autor, su definitiva disolución, su eliminación del Texto del mundo. Con la lógica despiadada, deslumbrante e irrefutable de que había conseguido ser maestro, no se limitaría a rechazar la primacía del Autor, sino su misma existencia —y *por lo tanto rechazaría la misma existencia de Hermes* (Adair, 1995[1992]: 70-71).

La vida y el trabajo de Sfax son realmente el producto del proyecto autobiográfico descrito en «Autobiografía como desfiguración», literalmente regido por las demandas técnicas (y no éticas) del autorretrato y la necesidad de evitar la autoexposición. Cuando argumenta que todo significado se disuelve en «una infinita regresión a los signos lingüísticos vacíos» (1995[1992]: 71), revela una conspiración en secreto de la muerte de ese autor, la «solución final» para destruir su viejo yo antisemita. Pero, paradójicamente, llega a consagrar el nombre del autor mediante el repudio de la primacía del Autor. Sfax juega con sus lectores; sin embargo, a la vez, se da cuenta de que también está jugando consigo mismo.

El libro comienza con la reunión del protagonista con Astrid Hunneker, una ex estudiante y académica feminista que planea escribir su biografía. Sfax, tras mostrar su conformidad y la duda de que pueda llevarlo a cabo, comienza a contar su propia historia y mientras fluye la narración de la reinvención, aparecen agujeros en el pasado de Sfax: su vida en Francia durante la ocupación; la desaparición de un amigo; su decisión de mudarse a Estados Unidos, con su brillante mosaico de oportunidades; sus humildes comienzos en una librería; su salto al mundo académico… El argumento culmina, como hemos visto, con un doble asesinato, el primero no es más que un modo de distracción para que ocurra el segundo. El verdadero objetivo es una académica feminista llamada Astrid Hunneker, que, realizando la biografía de Sfax, inevitablemente descubre su colaboración con el nazismo. El primer asesinato se ha cometido con el fin de proporcionar un motivo que explicaría la muerte de Astrid, pero el verdadero motivo es que tuvo que deshacerse de Astrid antes de que se enterase del pasado de Sfax.

Por tanto, la muerte del Autor, «su eliminación del Texto del mundo», necesita volver a definir la presencia del Autor como una ausencia; admitir la no-existencia de interpretación posible de cualquier texto; admitir, también, que nunca se lograría que las palabras de los textos reflejasen un mundo real exterior a ellos; suponer una pérdida de tiempo la existencia real e histórica del autor; porque, analizando los textos meticulosamente, se podría demostrar que todos ellos mostraban y echaban por tierra la ideología que en apariencia defendían. Por tanto, toda posibilidad interpretativa

quedaba disuelta en un batiburrillo de voces inconexas, previa parada antes del abismo, hacia la *aporía*.

La narración autobiográfica ocasional que había sido provocada por la visita de Astrid ahora se convierte en confesional, siguiendo un impulso perverso para confesar. ¿Pero a quién? Al lector, tal vez, a quien está dedicado todo el libro en el epígrafe («Para usted, lector») y al que recurre de nuevo en la última página. ¿El lector que Barthes, y luego Sfax, prefirieron al autor —«You say eyether and I say eeether, / You say writer and I say reader, / Eyether–eeether, / Writer–reader, / Let's call the whole thing off », recita Sfax (1995[1992]: 18)—, un lector no muy bien identificado, «sin historia, sin biografía, sin psicología» (Barthes, 1987a: 71)? En todo caso, «ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito» (1987a: 71).

Habiendo resuelto el enigma, Ralph está preparado para vengarse de Astrid: escribe en el Apple de Sfax una breve nota apócrifa de disculpa, arrepentimiento y explicación, y lo asesina. Sfax —o su texto más bien— continúa escribiendo después de muerto, hacía de la muerte del autor un evento literal y literario. Ralph, un hacker, descubre unos archivos (titulados «Hermes») en los que Sfax había escrito su historia, como una confesión no-divulgada que nosotros, los lectores, sí habíamos estado leyendo.

La Teoría es desacreditada, pero pronto la rehabilitación de esta comienza: los más devotos de Sfax se alzan para defender su reputación y prueban que los documentos de Hermes —«los textos del Apple Mac», llevados a un único volumen titulado *La muerte del autor*— no hacen ninguna referencia fuera del ordenador en el que los ha escrito, por lo tanto no puede ser usados como prueba o hecho incriminatorio. Además, los críticos preguntan cómo pudo Sfax haber continuado escribiendo hasta su muerte. Derrida es precisamente quien deconstruye el concepto de *firma*, como hemos visto, para demostrar que implica la no presencia actual o empírica del signatario, y que no legaliza el vínculo de la escritura con su productor, sino que confirma su ausencia (1989b: 370). Quien firma, por tanto, no es un *yo* y en su forma no está el *yo*, ya que su iterabilidad constitutiva hace remueve el contexto significativo. Sfax, por

tanto, es excusado y la Teoría es ensalzada: el texto hace que se produzca a sí mismo, incluso después de la muerte del Autor, y especialmente después de la muerte del Autor. El *yo* de Sfax entra en el debate que ha ocupado las últimas páginas, irónicamente tomando conciencia del ángulo crítico-teórico de la cuestión.

La muerte del autor es la novela de Adair, procesada por textos, y la de Sfax es una confesión procesada por palabras: una silenciosa, escrita en un archivo, editada, corregida, reescrita. La estructura de la narración enfatiza el hecho de que es procesada por palabras: las cuatro páginas que abren la novela, que luego aparecen al final de la primera «autobiografía» y otra vez al final del segundo relato autobiográfico, sugiera el uso de las funciones de copiar y pegar, la reapertura de un archivo que luego se edita y expande: «encendí mi ordenador Apple Mac. Abrí un nuevo archivo, al que puse contraseña *Hermes*, y durante cinco o seis minutos estuve contemplando la pantalla, la página en blanco de la pantalla blanca, hasta que al final comencé a teclear […] las […] páginas que acaba usted de leer» (Adair, 1995[1992]: 3-4, 36 y 78).

Sfax es, en cierta manera, ese «constructo verbal» para el cual fuera de los textos no puede haber historia, fuera de su Apple Mac.[120] Afirma Derrida en «Firma, acontecimiento, contexto» (1989b: 358-359) que es precisamente el signo escrito el que comporta una fuerza de ruptura con su contexto: la ausencia de referente y sujeto constituyen la marca como una referencia vacía. La escritura es para el filósofo francés una «operación diseminante separada de la presencia (del ser) según todas sus modificaciones» (1989b: 372). Sfax, por tanto, no ha podido escribir los textos en términos de verosimilitud narrativa o verdad histórica, es pasto del desmenuzamiento de los críticos que, como él, tratan de morir en la escritura. El final: la última página; la última página en la que la única verdad es que es igual que el resto de páginas, salvo que el número de palabras y caracteres va disminuyen hacia la muerte barthesiana: «en

[120] Como destaca Boldrini (2012: 135), en la novela de Adair, el problema se complica por el hecho de que la «confesión» se delega en un archivo «hermético» en el ordenador, porque supuestamente está aislada de la mirada pública; porque escrito por «Hermes» y guardado en un archivo secreto llamado «Hermes» (que fue el nombre de guerra de Sfax, pero también la editorial de De Man en la posguerra inmediata). El ordenador, como una cueva secreta, puede convertirse en el depósito de los restos del pasado. La confesión procesada por palabras permite reescribir, editar; igual que el proceso de autobiografía, consiste en la elaboración de la última verdad sobre el pasado.

cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 1987a: 65).

Entonces la muerte es un lugar: el lugar donde se pierden todos los orígenes, un espacio cerrado para entrar pero no para salir. Todos los textos son, en cierto sentido, póstumos, hablados o escritos desde más allá de la tumba. Toda lectura, y por lo tanto toda crítica, es, de alguna manera, un servicio verbal en memoria de conmemoración de los difuntos, de otros lugares, tal vez para hacerlos reaparecer, hacer que nos cuenten sobre nosotros. La crítica es funeraria. Este lugar de muerte y escritura, necesario e imposible de encontrar, también está en el corazón de la novela de Adair. Pero Sfax ya estaba muerto, lo único que se hace necesario para este final es pronunciar las palabras póstumas: «la muerte no es más que el nombre desplazado de un predicamento lingüístico» (Adair, 1995[1992]: 107).

Sfax ostenta, gracias a la teoría literaria y a la ficción, una concesión: como el Orfeo desgarrado ante la voluntad de salvar a Eurídice y la tentación de mirarla, cede al deseo y muere para siempre; la literatura traiciona, como argumentaba Blanchot, la inspiración soberbia. Al escribir, uno se separa de la escritura, al mismo tiempo que se produce como autor, establecido en la naturaleza de lo *autorial*. La palabra corrobora el desmantelamiento del autor, que ya no está cuando la obra se aparece, quien nos deja la voz y con ella su ausencia de voz, su desaparición no constatada (Blanchot, 2002). Sfax se muestra de alguna manera impotente ante el lenguaje y el aislamiento de la literatura de la que es partícipe.

El texto se edita de alguna manera a sí mismo: el trabajo puede producir sus propios significados, independientemente de la intención significativa de un autor; también puede revisarse a sí mismo, eliminar significados y estilos apócrifos, imponer su propia originalidad y autoría, en lugar de la barthesiana «barahúnda de voces desconectadas» y de la «infinita regresión a los signos lingüísticos vacíos» que constituirían la naturaleza del texto. Ciertamente, el mismo hecho de que el inspector Brophy pueda inferir del estilo de la nota suicida que es falsa y que Ralph la había escrito,

presupone una fundamental coherencia de la noción de la «función-autor» de Foucault (1989).

> En todo caso, sí hay una falsificación de los actos del pasado o del propósito de la Teoría. Hay cierta hipocresía, un acto, un subyacente juicio o elección moral equivocada. Aquí está jugando el crítico con algo escondido, conteniendo secretamente su hipocresía en el escenario de la vida y de la muerte. Desde el inicio de su segunda autobiografía, Sfax revela: «Lector, le he mentido. En realidad, el inglés siempre ha sido para mía la lengua de mentir, la lengua en que he buscado disolver o destruir el pasado —el pasado que ni siquiera Dios, como suele decirse, puede alterar». (Adair, 1995[1992]: 36)

La lengua, el inglés concretamente, es para Sfax lo que toma para adquirir y trasladarse a sí mismo; es el lenguaje en el que está atrapado, en la topología del lenguaje que diría De Man (1991a: 118),[121] así que una vez que ha publicado el libro que proporcionaría su coartada, descubre que su lenguaje traiciona la misma agresividad y totalitarismo que estaba intentando ocultar. En lugar de ser un instrumento de autoexpresión, el lenguaje toma el control del escritor, dando forma a su proyecto autobiográfico de acuerdo con sus propias reglas. La lengua lo determina a él: en el exceso de sus intenciones, la Teoría funciona y otorga al lenguaje un poder abrumador sobre la figura del autor/persona: al final profesor Sfax muere, pero la historia sigue escribiéndose, como si el texto que relacionaba los acontecimientos hubiera entrado en el mundo y se independizara de su autor, se escribiera a sí mismo, libre para significar y actuar. Como argumenta Foucault en «¿Qué es un autor?», «la obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor». El autor, concluye el filósofo francés, «ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura» (1989: 90).

[121] De Man acusa a Philippe Lejeune por considerar el pacto de lectura como algo legal, cognitivo y representacional, saltando continuamente de lo «contractual» al plano ontológico, sin tener en cuenta el hecho de que el lenguaje es un sistema de tropos (1991c: 114). La hostilidad de De Man hacia la teoría de Lejeune, como señala Boldrini (2012: 124) no debe sorprender, ya que su concepción del pacto autobiográfico encuentra su validez en una versión de la lingüística de la enunciación de Benveniste que la desconfianza de De Man hacia cualquier noción de referencialidad sólida convertirá en ilegítima.

La (auto)biografía que traza el texto emerge como una consecuencia natural de dos preocupaciones nucleares: la (de)construcción de una subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constitutiva de los textos literarios. Sfax constata que «la biografía y la vida pertenecen a dos categorías distintas» (Adair, 1995[1992]: 57). Si la vida adquiere realidad solo como un texto, entonces Sfax tiene razón al decir, haciendo referencia al texto demaniano, «Autobiografía como desfiguración», «la muerte no es más que el nombre desplazado de un predicamento lingüístico». Por tanto, la biografía también se enfrenta a la irrelevancia, si no a la supresión total, de su sujeto (el individuo), y al escepticismo sobre su medio (lenguaje). Esta problemática relación que hace entrar al texto en un *espiral viciosa* es verdaderamente lo que construye la fisura vida/texto, «una sola línea dividida» (Kamuf, 2016). Lo que ha sucedido es que el autor es desenmascarado, retozando en la página junto con los otros personajes; no una figura omnisciente anónima, sino una mentira del irresponsable *yo*.

2.2.2.2 Imposturas (2002)

Para Paul de Man, la autobiografía condensa las características intrínsecas de todo lenguaje, la coexistencia metafórica de dos espacios irreductibles, revelando al sujeto únicamente como retórica, como una figura, como una postulación de la identidad entre dos sujetos, representación de un fracaso, dialéctica entre lo informe y la máscara (Catelli, 1991: 16-22). De ahí que, como señala Laura Scarano, el autor empírico y su materialidad extratextual sean inaccesibles para el lenguaje y la escritura que los nombre, solo pueda revelarse como su *impostura*, retórica trivial que escenifica la ausencia, la negación de lo real por el lenguaje (2000: 58).

Suponemos que sin conocer la novela de Adair, la problemática sobre ser en el texto literario y ser históricamente es explorada también por John Banville en su novela *Imposturas* [*Shroud*, 2002], narrada en su mayor parte por Axel Vander, un intelectual europeo que encarna igualmente la figura de De Man, y que ha dedicado su vida a tratar de convencer a aquellos sentimentalistas resistentes de que no existe un

yo, incluso cuando él tampoco puede perder por completo la convicción de un centro permanente de individualidad, en una búsqueda continua de su tormentoso pasado. La ficción retoma, por tanto, la discusión en torno a la idea de un *yo* unitario, y la responsabilidad que ello conlleva, como producto de un impulso específico de negación, en una escritura que resiste con tiranteces al modo confesional, que «cuts across several generic planes — biography, autobiography, memoir, historical novel, *roman à clef*» (Palazzolo, 2005: 147).

En «Excusas», el último capítulo *Alegorías de la lectura* (1990a), De Man analiza el episodio de la cinta robada en *Confesiones* de Rousseau. Rousseau admite haber robado una vez una cinta, de la cual acusó a un compañero servidor que fue despedido posteriormente. De Man usa el episodio para argumentar que nunca puede haber una confesión verdadera o pura, sino que una confesión siempre implica una excusa. El pensamiento es, por tanto, una puesta en escena; esta idea, que Nietzsche aprendió de *Hamlet*, impulsa buena parte de la narrativa de Banville. Vander es un hombre envejecido, físicamente decrépito que ocasionalmente sufre lapsos de conciencia, «a shifting signifier of indeterminacy and inconclusiveness, endlessly deconstructive and protean» (Kennedy-Andrews, 2013: 323), un (anti)héroe encumbrado y frío que renunció al mundo y a la felicidad humana en beneficio del gran juego del intelecto:

> Por fin, un joven sentado en la parte de atrás se aclaró la garganta y preguntó, farfullando con circunspección, cuál era, por favor, el punto de vista del profesor Vander acerca del estado actual de la crítica cultural. Levanté la cabeza bien arriba y hacia atrás y sonreí.
>
> — ¿Mi punto de vista? —dije—. Desde esta elevación, muy bueno gracias.
>
> Hice una breve reverencia, me separé del atril y me dirigí, con paso no demasiado firme, a mi asiento […] (Banville, 2006[2002]: 118)

Es un farsante, un impostor; es, en su campo, célebre, pero una grieta en su biografía les impide alcanzar la plenitud.[122] Finge, con elocuencia, saber quién se, pero su discurso diluye, con eficacia abrumadora, la nitidez de su rostro:

> En ese momento, al igual que tantas otras veces, tuve la sensación de apartarme ligeramente de mí mismo, como si me desenfocara y me escindiera en dos personas. Me pregunto si los demás sienten lo mismo que yo, que me parece que nunca estoy del todo presente allí donde estoy, y no me veo como una persona tanto como una contingencia, desplazada y errante en el tiempo. (2006[2002]: 58)

Vander intenta representar a ese otro que uno es, por siempre ha sido «el yo que había sido antes» y «ese nuevo *yo*, dos letras inclinadas hacia todas las cosas conocidas que de pronto se habían vuelto extrañas» (2006[2002]: 18). Aunque participan del juego del intelecto, como hemos visto, no es el individuo indolente de los cuentos de Scott Fitzgerald o de las novelas de Sallinger. Todo lo contrario: en su hundimiento hacia el abismo del otro, dibujan para nosotros un perturbador paisaje emocional.

Ese nuevo yo, esa escisión de la individualidad que sufre el personaje, que, sin embargo, es una continuación y el cumplimiento de su división de por vida (Kucała, 2013: 96), tiene lugar en el encuentro narrativo con Cass Cleave,[123] una joven demente con el síndrome de Mandelbaum, que ha descubierto lo que el académico —recordemos, un trasunto de Paul de Man— oculta en su pasado. A ella le contará la verdad sobre su pasado antisemita en Amberes en su encuentro en Turín, donde, en lugar de acusarle, se convierte en su amante.[124]

---

[122] Es inevitable, es este contexto, no remitir al libro de Sokal y Bricmont *Imposturas intelectuales*: «si uno acepta el relativismo epistémico, tiene menos razones para indignarse por la torcida representación de las ideas científicas, *que en todo caso no son más que otro "discurso"*» (1999: 15; la cursiva es nuestra).

[123] El legado que Vander comparte con la vida personal y profesional el evasivo actor Alexander Cleave es precisamente la hija de este, Cass, personaje que hila las tres novelas de Banville *Eclipse* (2000), *Imposturas* (2002) y *Antigua luz* (2012). Las tres novelas constituyen un tríptico sobre el tema de la identidad, hilvanado a partir del apellido Cleave; tema que, por otra parte, ya había tratado por Banville en una novela anterior, *El intocable* (1997), un *roman à clef* inspirado en el doble espía Anthony Blunt.

[124] Como señala Brewster (2016), es común en el ciclo Cleave un acercamiento a una figura femenina idealizada que sufre también la escisión por parte del narrador («¿Quién habla? Es la voz de ella en

La mayor parte de la narración es la autobiografía de Vander, provocada por la repentina confrontación con el legado de su vida y sus mentiras. Vander asimismo se enfrenta a la inminencia de la muerte, pero su narración deja bastante claro que no es el final de su vida, sino el miedo a la exposición lo que induce el impulso narrativo. Las acciones del protagonista son provocadas por la naturaleza enigmática de la letra de la joven: él no sabe cuánto sabe y qué hará con su conocimiento. Al darse cuenta de que tendrá que presentar una versión de su vida por el bien del investigador, Vander comienza a escribir una especie de autobiografía. Sin embargo, su proyecto autobiográfico no tiene la intención de decir la verdad y ninguna intención de presentar un yo unificado a su audiencia: «Mejor enfrentarme a ella, reírme de las acusaciones» (Banville, 2006[2002]: 17).

Deberá enfrentarse a la fragmentación y la inautenticidad de su *yo* inventado, pero lo hará ocultándose, tras de capas de disfraz para borrar su pasado, pero su narrativa alucinatoria —en forma de testimonio— convoca y debe tener en cuenta los fantasmas de la memoria. Por ese motivo, Banville construye su personaje a través de una técnica narrativa que vuelve difusos los contornos de la figura, envolviéndola en una suerte de neblina. Mientras más habla de sí mismo, más indefinido resultan el perfile del (anti)héroe, otorgándole una apariencia dinámica, vibrante: Vander es difícil de aprehender porque todo el tiempo se manifiesta como los movimientos de una conciencia, «una legión de yoes» (2006[2002]: 182), que se abisma sin abandonar, jamás, la ironía.

mi cabeza» [Banville, 2006[2002]: 11]). Si suponemos que esa *ella* es Cass, pues así se nos sugiere en el texto, Vander la reconoce como otra superviviente, a la que todo regresa, pero que sobrevive gracias a la ausencia como un resto. Además, el personaje de Cass muestra la línea divisoria entre la cordura y la locura, entre los sujetos narradores masculinos y sus «otros» femeninos, que es la de una lectura ingenua y hermenéutica frente a una lectura posthermenéutica interminablemente autodestructiva. Por lo tanto, la autoconciencia suprema de los narradores parece requerir un «otro», una mujer, cuya forma alternativa de leer envidia y desdeña la postura autoconsciente del protagonista (D'hoker, 2018). Si se puede encontrar alguna justificación para este desarrollo en la lógica de la narración, entonces quizás el extraño apego del protagonista a Cass tiene que ver con su reconocimiento a regañadientes de su verdadera identidad, lo que a su vez le permite hacer una confesión completa de sí mismo de la absoluta mendacidad de sus numerosas poses.

La novela exhibe una fascinación por los ritos recónditos e idiolectos de diferentes mundos cerrados (la academia y la mente perturbada), mundos en los que el lenguaje revela y disimula a la vez, busca la verdad y deshace los cimientos de esa búsqueda. Vander es un narrador muy cohibido que parece pensar, en vez de desestimar, las preocupaciones de la deconstrucción. El modo narrativo adoptado, a través de ese *yo*, refleja el hecho de que se trata de una novela «teórica», que autoreflexivamente «teoriza» sobre el lenguaje y la identidad (Pedersen 2005: 152). Sin embargo, sugerir que esta novela se refiera a la deconstrucción nos invita, como en el caso de Adair, a plantearnos preguntas más amplias sobre cómo se puede representar una experiencia de lectura que no se reduce fácilmente a un estilo, método o teoría.

Como argumenta el propio De Man en *La resistencia a la teoría*, el lenguaje está considerablemente liberado de limitaciones referenciales en la literatura, «pero lo hace epistemológicamente muy sospechoso y volátil, porque no puede decirse que su uso esté determinado por consideraciones de verdad y la falsedad, bien y mal, belleza y fealdad, o dolor y placer». La literatura es «el lugar donde se puede encontrar este conocimiento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística». Reconocer la posibilidad de este «potencial autónomo del lenguaje» es liberar el discurso sobre la literatura de «oposiciones ingenuas entre ficción y realidad» (1990c: 21-22).

Banville, en este sentido, no ensaya una acusación sobre De Man y la deconstrucción, sino que se involucra en un acto de pensar sobre lo que la escritura consigna para el futuro. A pesar de todas las sombras proyectadas, los recuerdos evocados, las cuentas implícitamente establecidas o las máscaras y voces asumidas en la novela, Banville reconoce a Vander, y con el espectro llamado deconstrucción, en solo unas pocas palabras: *Sudario*, *ceniza* y *escisión*.[125] Estas son palabras o motivos que, a su vez, sugieren velar, enterrar o cortar, pero que también pueden connotar preservación,

[125] En su idioma original, el título de la novela, *Shroud*, refleja la precisión conceptual Banville haciendo referencia a la Sábana Santa de Turín, ciudad en la que se desarrolla la novela, y que no ha conservado la traducción de Damián Alou, que, por otro lado, sí que revela el *leitmotiv* de la novela en torno a la identidad maleada. Por otro lado, en lo que respecta a la tercera palabra que señala Brewster (2016), la traducción se corresponde a la palabra *cleave* en el inglés original, que, como sabemos, es el apellido que protagoniza en el ciclo de novelas que mencionamos anteriormente.

supervivencia y conexión. Tales palabras y sus ramificaciones dan testimonio del trabajo de memoria de la deconstrucción (cfr. Brewster, 2016).

Mientras que la transgresión de Paul de Man fue doble, el apoyo abierto al nazismo y una subsiguiente vida de falsedad, Vander es culpable solo de esta última. Él revela que los artículos comprometedores no eran de su autoría, aunque secretamente defendió las ideas antisemitas, a pesar de ser judío. La búsqueda de nombres propios dibuja un espacio en blanco bastante complejo en la novela del autor irlandés, pues la acción nominal es a la vez una declaración de identidad, una cuestión de inversión y un acto de ocultación. En *Impostura*s, el «verdadero» Axel Vander murió en Bélgica a principios de la década de 1940, y el narrador, que es judío, asumió el nombre y la identidad de su amigo para escapar de la persecución y establecer una nueva vida en los Estados Unidos, «la bala de plomo del nihilismo», en busca de «una existencia pura, un punto carente de sentimientos que se desplazaría a través del tiempo» (Banville, 2006[2002]: 218), una posibilidad de autoinvención y autocreación.

La sección central de la novela, que recuerda la vida del narrador en la Bélgica ocupada, cambia constantemente entre la generalidad del Holocausto y su particularidad insoportable:

> El pasado, mi propio pasado, el pasado de todos los demás, todavía está allí ahí, una cámara secreta en mi interior, como una de esas salas selladas que hay tras una falsa pared, donde toda una familia podría vivir oculta durante años. En el silencio, en soledad, cierro los ojos y los oigo ahí dentro, el correteo de ratón de los pequeños, los murmullos de los adultos, sus suspiros. Qué silenciosos quedan cuando se acerca el peligro. […] Levanto los párpados. Un aliento. Todos se han ido, todos ellos; ido. (2006[2002]: 181)

Ese *borde paradójico* (Derrida, 2009) atraviesa la práctica literaria y separa y une texto y vida, escritura e historia. Ahí se encuentra, como señala Scarano, el desafío de ver la construcción de la subjetividad en la escritura con su compromiso retórico, así como con su inscripción histórica y cultural (2000: 31). Es una experiencia de transfiguración, donde una afiliación preciada da paso a la incertidumbre del futuro. Este es un

pasado por venir. La memoria es testigo de un momento perdido, pero que aún tiene que suceder; se trata menos de recordar u olvidar, y más una cuestión de pensar.

Los habitantes del pasado están de alguna manera protegidos por la lejanía íntima de la memoria; esta supervivencia es una consecuencia material, algo y nada: residuo, testimonio, y borrado a la vez. Es la relación compleja con los muertos la que habla «por nosotros», lo que se hace y se sufre, y lo que hace escribir como *uno* y como *dos* lo que sombrea la novela. La carta de Cass a Vander, que amenaza con exponer sus secretos durante la guerra, nunca revela evidencia incriminatoria, ya que, en cierto sentido, no hay nada, o nadie, que exponer. Dado que otro Vander es el autor de los artículos, la carta como tal no llega al destinatario previsto, pero no obstante es destinada a alguien:

> Por muchos planes que pudiera trazar, no había ningún lugar al que pudiera ir más allá de esta orilla pardusca, el último confín de lo que para mí era el mundo conocido. No, no lo haría, no le daría la satisfacción de oír las pisadas y los traspiés de mi pie de barro al huir. Mejor enfrentarme a ella, reírme de las acusaciones… ¡ja! Le mentiría, por supuesto; la mendacidad es mi segunda, no, mi primera naturaleza. Toda la vida he mentido. Mentí para escapar, mentí para ser amado, mentí por conseguir una posición y poder; mentí para mentir. Era una manera de vivir; por algo riman vivir y mentir. Y ahora mis primeros ejercicios en este arte, mis falsedades de aprendiz, se vuelve contra mí para destruirme. (Banville, 2006[2002]: 17)

Si para Derrida, el concepto de «suplemento» y aplazamiento de la presencia, adquiere un «absoluto de la ausencia para que la estructura de la escritura se constituya» (1989b: 358), este punto de tránsito se alcanza en la novela bajo el nombre de otro, un destino de desplazamiento singular, en el que «nombrar a otro es, de algún modo, desnombrarse a uno mismo» (Banville, 2006[2002]: 110).

El delirio de Vander (estado que comparte con Cass, dada su susceptibilidad para sumergirse en estados alucinatorios) mientras asiste a Turín para dar una conferencia recuerda tímidamente el tiempo de Nietzsche en la ciudad,[126] da cuenta de

[126] Precisamente, el epígrafe que abre la novela, tomado de la obra del filósofo alemán *La voluntad de poderío*, dice así: «Colocamos una palabra allí donde comienza nuestra ignorancia, donde ya no vemos

cómo la palabra, el nombre, es un momento de escisión: de reunión y distanciamiento, de llegada y separación absoluta en un umbral. Esa escisión de la subjetividad, en ese *danzar sobre el abismo*, se filtra del mismo modo en el desarrollo intelectual de Vander, como un ejercicio de fabricación de una voz agudamente en sintonía con los «problemas de la autenticidad»:

> Yo me había convertido en un experto en fingir gran erudición acerca de una amplia variedad de temas mediante el diestro empleo de ciertos conceptos clave, espigados de la obra de otros, pero a los que sabía dar un sesgo personal de mordacidad o intuición. En todo lo que escribía había una imperiosidad tensa y febril que emanaba directamente de la apurada situación vital en la que me había colocado; estaba elaborando una metodología de pensamiento a partir de los cruces y conflictos de mi intrincado, y en gran parte fabricado, pasado. Podía disertar con convincente familiaridad sobre textos que no había llegado a leer, filosofías que todavía no había estudiado, grandes hombres que no había conocido. Mi tono de escurridiza autoridad, como lo llamó un crítico con bastante torpeza, hipnotizaba al pequeño pero no influyente círculo de críticos que degustaban y aprobaban mis primeras piezas. Aunque a lo mejor ponían en duda mi comprensión de la teoría. e incluso dudaban de mi erudición, todos se unían para aclamar mi dominio del lenguaje, el tono y timbre de voz singular; incluso mis críticos, que no eran pocos, solo podían echarse para atrás y observar con frustración cómo sus mejores arpones resbalaban al dar con el espléndido lustre de mi prosa. […] Quizás tomaban la manera estrafalaria de utilizar el idioma, en la que inevitablemente yo caía, por excentricidades intencionadas que, imaginaban, solo un dueño absoluto del lenguaje se permitiría (2006[2002]: 53).

Pero, como señala Pedersen (2005: 151), si bien Vander se suscribe a la noción postestructuralista del *yo*, también la cuestiona:

> Pasé la mayor parte de lo que supongo debería llamar mi carrera repitiendo de manera machacona, a quienes quisieran escuchar de entre la turba general de intransigentes sentimentales que me rodeaban, la sencilla lección de que el yo no existe: no hay ego, ningún barbado patriarca del cielo nos ha insuflado una sublime chispa individual, pues ese patriarca tampoco existe. Y sin embargo… A pesar de mi insistencia, y para mi vergüenza, admito que ni siquiera yo puedo librarme del todo de la convicción de que existe una perdurable identidad entre el maremágnum del mundo, un núcleo, una semilla inmune a cualquier galerna que pueda arrancar las hojas del almendro y sacudir y oscilar las ramas que lo nutren (Banville, 2006[2002]: 28).

más allá; por ejemplo, la palabra yo, la palabra hacer, la palabra sufrir; son quizás el horizonte de nuestro conocimiento, pero no "verdades"» (en Banville, 2006[2002]: 7).

La confesión de Vander deconstruye su ideología de la deconstrucción; su creador, paradójica pero lógicamente, no cree en nada, ni siquiera en sus propios pronunciamientos. Admite que no hay ningún elemento sincero en toda su obra; asimismo, su voz y reputación son meras invenciones. Por lo tanto, sus teorías, en lugar de ser un esfuerzo académico desinteresado, sirvieron como una forma de autodefensa, en previsión de la exposición.

A este respecto, podemos recuperar la explicación de la literariedad que señalaba De Man en *La resistencia a la teoría* para ahondar en la relación de Vander con su lenguaje académico: puede descartarse como «puro verbalismo, una negación del principio de realidad en nombre de ficciones absolutas, y por razones que se dice son ética y políticamente vergonzosas» (De Man, 1990c: 22). Para el teórico la literariedad no escapa de la «vida real», pero revela una forma de verdad sobre el lenguaje y la realidad: «la literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la "realidad", sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos» (1990c: 22-23). En este punto, el protagonista de la novela de Banville, asume que su escritura se asienta en el «desolado lirismo de mi estilo maduro», un tipo de comentario que «reclama el mismo rango que el que supuestamente posee su objeto; el mismo si no superior», pero siempre con la posibilidad de caída: «Lo que me perturba es pensar en todo lo que podría haber hecho de haber sido simplemente —si a tal cosa se la puede considerar simple— yo mismo» (Banville, 2006[2002]: 54). Vander posee hasta la obsesión de toda una vida de ser examinado y perseguido.

En la novela de Banville, el concepto de un *yo* unitario resulta tener implicaciones morales de gran alcance. La negación intelectualmente atractiva del deconstruccionista de la referencialidad del lenguaje y el desmantelamiento del *yo* es, paradójicamente, un intento de autoprotección para evadir la responsabilidad individual (Kucała, 2013: 101). A pesar de ser una ejemplificación autoconsciente de una narración deconstruida, sigue arraigada en la tradición humanista de la escritura autobiográfica, preocupada por el carácter, la autenticidad y la responsabilidad moral del texto

literario: «todo texto oculta un secreto vergonzante, las manchas ocultas dejadas por el autor en su inevitable mala fe, y que la tarea del crítico es descubrirlo» (Banville, 2006[2002]: 263).

En su viaje a Turín, se espera que dé una conferencia sobre el Santo Sudario, pero en su lugar lee su ensayo titulado «Desaparición y presencia real», proveniente de su libro ya publicado *Después de las palabras*, sobre la inestabilidad y la inexistencia la subjetividad. Su antigua amante, Kristina Kovacs, discierne en esta decisión una oblicua revelación de la propia historia encubierta de Vander, señalando que se dice que ese libro «es el primer autorretrato» (2006[2002]: 122). Tal sustitución de títulos y nombres está en consonancia con su estancia febril en Turín, comparándose a sí mismo con el arlequín, un sobreviviente que siempre es perdonado, el supremo irónista, el que disimula (2006[2002]: 11). Es un tejedor de cuentos sobre sus primeros sufrimientos, un ladrón hábil y experimentado, un actor del mundo antiguo que «cada día ve más la máscara como su cara, su verdadera cara»:

> Comienza a llevar la máscara cuando está en casa, a solas. Le sirve de consuelo, de apoyo; lo encuentra maravillosamente relajante, es como dormir y al mismo tiempo estar despierto. Un día se sienta a la mesa con ella. Su esposa no hace ningún comentario, sus hijos se lo quedan mirando un momento, a continuación se encogen de hombros y regresan a su riña habitual. El actor ha alcanzado su apoteosis. Hombre y máscara son uno. (2006[2002]: 216-217)

Sin embargo, Vander es una especie de «cambiapieles» que, si bien nos recuerda en unas ocasiones al Kinbote de Nabokov, en otras al Adam Walter de Paul Auster (*Invisible* [*Invisible*, 2009]), no puede desprenderse por completo de su vieja identidad, ni siquiera asumir su nueva mortaja con facilidad. Asume, desde la publicación de su primer libro, *El alias como hecho sobresaliente: el caso nominativo en la búsqueda de la identidad*, que el acto de escribir, de dar a los muertos lo que les corresponde, está atrapado entre la escritura como *uno* y como *dos*. Cada palabra que escribe como ventrílocuo del Axel Vander «real», y al mismo tiempo, como aquel Axel Vander que ya no puede hablar por sí mismo, pero que vive a través de sus palabras escritas y recordadas, es

un punto de cruce entre el pasado y el presente, los vivos y los muertos, la culpa y la responsabilidad.

Los ensayos notorios de la guerra no son suyos, pero él reclama la propiedad, y los hace su responsabilidad también:

> No me creerás, supongo, si te digo que cuando, con el tiempo, mi a veces tardo entendimiento llegó a comprender que al asumir su identidad me hacía cargo automáticamente de la responsabilidad de sus hechos, hice un pacto conmigo mismo por el que, en caso de que revelaran mi impostura, diría […] que fui yo, y no él, quien escribió esos malditos artículos, y que le convencí de que pusiera su nombre en ellos porque esa era la única manera de que Hendriks los publicaría en el Gazet! (2006[2002]: 180)

La culpa es, por tanto, de complicidad intelectual o moral. Incluso la crítica de De Man tiene su mano guiada por este *otro* fantasmal; esto es, la concepción de la autobiografía como prosopopeya, un lenguaje figural que «es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son» (1991a: 118). En este sentido, el Sudario, protagonista en la novela de Banville,[127] es una alegoría de la mudez de Vander, hablando como una voz más allá de la tumba, como todos de sus muertos hablan en él. La falta de autenticidad del autorretrato es, por tanto, la garantía de su autenticidad:

> Su conocimiento de mi doblez era más profundo que el estar al corriente de los detalles, se hundía hasta mi mismísima esencia. No me preguntéis cómo me había descubierto. Puede que conociera a alguien que había tenido alguna relación conmigo antes de que yo fuera Axel Vander […]. O a lo mejor simplemente lo intuyó. Tanto da, tanto da. Lo que me había dejado atónito es su silencio. Todos esos años en los que yo creía que me protegía mediante el engaño, era realmente ella quien me

[127] La utilización de palabras como *Sudario*, *ceniza* o *escisión* ya nos remiten por sí mismas al poso religioso que Banville imprime en la novela; pero también, como señala Kucała, por muy tenso que parezcan el estilo confesional de la novela, sin embargo, transmite la vaga sensación de que el protagonista es un ser cuasi divino que ha decidido finalmente llevar la cuenta de su innoble vida y el recibir justo castigo por ella. Si, como un hombre joven, estaba dispuesto a vender su alma para la atención y la fama del público, ahora se le ofrece la oportunidad de reclamar su identidad (2013: 100).

> mantenía íntegro, intacto, fungiendo ser engañada. Era mi silencioso garante de autenticidad (Banville, 2006[2002]: 300).

Como De Man, Vander reconoce de la imposibilidad de dar voz a lo que ha perecido, de hacer frente a lo que ya ha sido sujeto a tan grave desfiguración; al igual que la Sábana Santa, esas caras y voces sobreviven en su mutismo (Brewster, 2016). Vander, por tanto, va trazando una estructura literaria del *misreading* que se identifica como un gesto compulsivamente autodestructivo. No obstante, si bien esta autorreflexividad atestigua su escepticismo fundamental sobre el lenguaje, la verdad y la identidad, también es un medio para afirmar el control. Como tal, la ficción de Banville tiene dentro de sí una cierta responsabilidad hacia la deconstrucción: tomar el nombre de otra persona no es solo una estrategia desesperada de supervivencia, sino un acto de borrado, una evasión de responsabilidad, cuyo resultado es la perturbación del *antes* y del *después*. Pues, al decir de Derrida,

> no hace falta nada más que destruir el mundo con el pretexto de fabricar la verdad, pero es cierto también que la intensa relación con la supervivencia que constituye la escritura no se establece por el deseo de que quede algo después […], aquí donde lo que importa, más bien, al crear estos restos y, por tanto, los testigos de mi ausencia radical, es vivir hoy, aquí y ahora. (en Bennington y Derrida, 1994: 203-204)

2.2.3 Borrar al autor: *About the Author* (2001) y *El rey pálido* (2011)

> Nada mejor que, en esa exhibición, no ser visto. Que esa *persona* que de sí misma reniega, que este texto que para celebrar su muerte establezco, que todo esto te ahorque por fin a un lugar que no existe.
>
> Leopoldo María Panero, *Teoría*

Como hemos comprobado hasta este momento, gran parte del debate teórico-literario moderno ha sido el de la identidad y la función del sujeto o el yo en torno a dos

preguntas fundamentales: 1) ¿el yo es algo dado o una construcción?; y 2) ¿es necesario concebir esa instancia en términos individuales o sociales? La tradición crítica ha considerado la individualidad como algo ya dado, una esencia expresada a sí misma mediante actos y palabras y que, por tanto, puede usarse para justificar una acción (Culler, 2000a: 131-132). La «teoría» —la que Culler propone como unión de tendencias— ha desechado no solo este modelo de expresión, en el que actos y palabras funciones expresando un sujeto previo, sino también la propia prioridad del yo. Si las posibilidades de pensamiento y acción vienen determinadas por sistemas en los que el sujeto ni controla ni entiende, entonces el sujeto está «desenfocado», en el sentido en el que no existe una fuente o un centro al que pueda referirse para explicar cualquier hecho. El sujeto está formado, por tanto, por esas fuerzas.

Los «problemas» de Call Cunningham y David Wallace en *About the Author* [John Colapinto, 2001] y *El rey pálido* [*The Pale King*, 2011] no pueden ser más representativas de la indeterminación teórica del sujeto. A pesar de toda la información extratextual que rodea la imagen popular del Autor, la pregunta sigue siendo cómo esta imagen afecta la recepción de sus obras. La noción del «autor implícito» bien puede estar generando fuertes críticas en la teoría narrativa reciente, pero la investigación indica que los lectores infieren una representación del escritor mientras leen, fusionando la información que recopilan del texto con el conocimiento que ya tienen sobre su autor. El siguiente fragmento de *About de Author* nos ayudará a entenderlo:

> I called myself a writer, yet since my arrival in New York, I had not so much as uncapped a pen. It was time for me to turn over a New Leaf, to make good on my resolve, formed back on my twenty-fifth birthday, to knuckle down, finally, to work.
>
> You've probably heard of authors who begin to feel their artistic faith deserting them if they miss a single day at the desk. Well, it had been considerably longer than a day since I had tried to write anything. More like two and a half years. Naturally, I was feeling some anxiety about ending my literary silence. As a warm-up, I had decided simply to write a straightforward account of a young man's moving from his midwestern hometown to Manhattan, a fictionalized version of my own migration, nothing fancy. Yet for several days I found it impossible to disturb with a single word the surface tension of the page, which sat, quivering with bright expectancy, in the glare of my desk lamp. As the days passed, I realized that it wasn't so much inspiration that I lacked; *it was something still more basic to the writer's mental and emotional makeup. I'm*

> *talking about the megalomaniacal confidence, the sheer cosmic audacity, that permits a mortal to attempt the sacrilege of setting in motion a world.* (Colapinto, 2001: 11; la cursiva es nuestra)

La escritura, considerada una confidencia,[128] no es más que la fortuna del escritor cuando es el protagonista, esto es, cuando nos confiere una verdad y deja hablar a sus aporías. En este sentido, si en la obra de Colapinto puede hallarse como un acercamiento teórico al acontecimiento del autor, al pensarse desde el género de ficción, es al mismo tiempo un giro subjetivo e identitario, análogo al que nos encontrábamos con en las novelas de Adair y de Banville (véase 2.2.2). En cualquier caso, este giro hacia la subjetividad, hacia la performatividad del habla, basa su acción en una autoría que se *hace* y *es* acontecimiento, en tanto que abre una escritura *de sí*:

> The surging confidence that had filled me […] had now all but drained away. I became hyperaware of my body: the greasy slick of flop sweat on my brow and upper lip; the pressure of the back of the chair on my coccyx; the dull ache in my testicles where my jeans were binding them; the distant crepitation of Stewart's typewriter as heard through my earplugs. Gradually, my overloaded senses irised in around this last phenomenon. I could actually feel, through the floorboards, the percussive vibration of Stewart's typing—a particularly galling sensation to someone in the throes of writer's block. The sound rose first to a distinct, and bothersome, tick, tick, tick, then to a more intrusive *clackety, clackety, clack, and finally to an intolerable ratt-a-tat-rattatat-TAT-A TAT-A-TATTAT!* (2001: 15)

Ese giro corporal dentro del giro subjetivo del autor (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016), donde la copia se vuelve alteridad, que se vuelve a su vez secreto para transformarse en texto, es lo que moverá la idea de autor esbozada en la historia de Colapinto. Cal Cunningham, un librero aspirante a autor de éxito, descubre que su compañero de piso, Stewart Church, al estilo Harry Block,[129] ha escrito una novela

[128] Remitimos aquí a la novela de Paule Constant *Confidencia por confidencia* [*Confidence pour Confidence*, 1998], donde se abordan cuestiones de este tipo, relativas a una escritura que se autoevalúa teóricamente: «Lo escrito siempre acaba por suceder. […] Tal vez, por haberla escrito, se iba a convertir en una muerte real, idéntica a la que ella hubiera elegido narrar, y esa realidad provocada prevalecía sobre todas las demás» (1999[1998]: 165).

[129] Aprovechamos para señalar un ejemplo, en este caso audiovisual, que puede relacionarse con este asunto: *Deconstructing Harry* (1997), de Woody Allen, donde Harry Block, un famoso escritor, con cierta tendencia a narra poco disimuladamente sus experiencias vitales en sus novelas, se «desenfoca»,

(*Almost Like Suicide*) basada en las aventuras del primero y, además, está muerto. Así, el devenir-texto es, a la vez, devenir-literatura; esta alteridad, que se encuentra en Derrida (2003: 250) como la posibilidad estructural del fracaso en todo acto de habla, se abre a la posibilidad de una ética autorial im-posible:

> Hooked up and thought about this. Had he «let it go»? He was dead, yet here before me was the evidence of the world's impact on his senses, resurrected in me as I read. In college I had endured endless lectures about the power of literature to transcend mortality, but I don't think I had ever understood as I understood that morning just how potent a force against loss, time, and death writing could be. Mere black marks on a page, which arouse in you a flow of memories, sensations, thoughts. It was as if Stewart, conjured by these scribbles, had become a living presence in the room. (Colapinto, 2001: 57)

De este modo, la autobiografía designa una forma de escritura que opera como exceso al sistema genérico y se sitúa más allá de la disciplina literaria, en un margen interior a ambos que relativiza la distinción entre la seriedad del discurso académico y la levedad del discurso ficcional. Lo leemos así en una carta de Stewart que encuentra Cal: «PS: I probably don't need to tell you that my garrulous narrator is not me. I haven't changed that much in three years» (2001: 58). La escritura es, más que nada, interrupción, fracaso, ruptura de la circulación entre autor y texto, desvío estructural. Toda la teoría se consume aquí no ya en pensar cómo funciona la literatura y cómo se despliega en ella su firma, sino en cómo regularla, cómo controlarla ahora que el desvío es una posibilidad constitutiva del funcionamiento del lenguaje:

> In the instant before I reached out to extinguish the light, my eye fell on the wet portrait of Les propped against the rolls of canvas in a corner of the studio. Bending, I seized a stiff rag and methodically wiped away at the image, smearing it into muddy streaks. *But even this act felt empty, without import, despite its freight of terrible, symbolic significance.* (2001: 181; la cursiva es nuestra)

literalmente. El yo-creador, como autor implícito, ayuda a entender al yo-como-persona, como una voz autorial situada al margen del texto. No obstante, el verdadero sentido se encuentra en la reconstrucción del sujeto por medio del arte.

En este punto, la propuesta de Colapinto coincide con la de Paul de Man (1990a: 155), esto es, «hay *texto* en la medida en que permite dos puntos de vista incompatibles, mutuamente autodestructivos y, por lo tanto, plantea cualquier obstáculo insuperable para cualquier lector o para cualquier comprensión». La primacía del acto de escritura se revierte por una suerte de *aporía* mediante la cual el autor no pone en juego posiciones de poder a través del discurso, sino que más bien se encarna en una especie de desposesión lingüística y de la inteligibilidad de su figura, pensada como retórica, un pensamiento teórico en la literatura que abre una nueva dimensión hacia lo *dicho*, frente a lo *escrito*:

> This stack of pages is confession and therapy; absolution and insight; cleansing and discovery. And though I have not paused to read anything I have written, I know that for all its flaws of haste, of slipshod phrasing and bad word choice, this manuscript is the most honest, and thus the finest, thing I will ever write.
>
> I also know I must destroy it, and at once; I know that as incontrovertibly as I knew, so long ago, that I had to burn Stewart's version of *Almost Like Suicide*. It will be no easy thing to destroy the single act of literary creation I have waited my whole life to perform. But such is the complex history of this manuscript's birthing that its very existence predetermines that it must immediately be made nor to exist. (Colapinto, 2001: 208-210)

Con su reescritura, en fin, Cal vendría a recordar que nunca hay una decisión dada, que la indeterminación del sentido que la posibilita no es tan solo un momento que queda superado por la irrupción de la decisión, sino más bien algo que lo asedia incesantemente, como un fantasma: «It was almost as if Stewart had, while displaying the solemnity of the dead in dreams, presided over this first kiss and then, the nuptials concluded, wordlessly climbed into the awaiting coffin and obligingly borne himself away into Eternity. Or until his inevitable resurrection» (2001: 93). Si hay alguna posibilidad de pacto en la escritura del yo, este no puede comprenderse si no es bajo lo que Lejeune denominó «pacto fantasmático» (1994: 83). El fantasma revelador, y la ficción que dirige al lector una verdad, se constituyen aquí como una promesa de incredulidad:

> For the first time, I was assailed by the enormity of my mission. Was I ready to commit murder? I was visited by a bowel-loosening qualm of doubt—and not just doubt, but *incredulity*. Incredulity at the very idea that I was in the situation I was in. It was like that nightmare where you're starring in a play. It's opening night, you're in full costume and makeup, the houselights have gone down, and yet somehow you haven't learned a single line of your part. Random snippets circulate in your head […], but you're sure that these fragments will not get you through the entire two-hour production. Standing in the wings, you feel the stage manager prod you in the back, into the spotlight, and all you can think, as you cower there in your greasepaint and hose, is: *How did I let things go this far?* I'm talking about *that* kind of incredulity. (Colapinto, 2001: 194)

«Como espectro, el autor aparece al desaparecer» (Sàez Tajafuerce, 2015: 162).[130] El autor espectral inaugura una relación incrédula con la literatura como otro régimen de escritura-lectura a la que se le añade la imposibilidad de hablar de sí mismo. El texto nos guía hacia una posición descentrada e la autoría, una escritura que debería levantar una subjetividad y que se ha tornado en un espacio fantasmagórico que, en términos de Mark Fisher, «no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones» (2018: 49). Por ello, «pensar la autoría bajo la forma de espectralidad no es si no otra cosa que pensar la autoría encarnada» (Valls Boix, 2020: 324). La presencia-ausencia del autor, permite entender así el desquicio de la escritura, y volver inoperativa la presencia de la vida en la literatura, y de la literatura en la vida: «Is this mere paranoia? The product of an overactive imagination? I do not know. But one thing is certain. The burning of this manuscript is, for the time being, postponed. At least until I find out a little more about what the fuck is going on» (Colapinto, 2001: 214). La novela despliega así una estrategia para desaparecer y borrar el nombre del texto que escribe, sea escribiendo sin autoridad, sea mediante el plagio; pero esa

[130] Sàez Tajafuerce sienta las bases de su propuesta —la «ejemplar puesta en obra de lo espectral, atendiendo a ella como condición necesaria de toda obra» (2015: 160)— en la «desaparición» foucaultiana del autor; y señala, a pie de página, que si bien el precedente de Barthes es su punto de partida, Foucault matiza «siguiendo el rastro indeterminado o incierto del autor en sus diversas figuraciones (el nombre, la relación de atribución y la posición. Todas las figuraciones adquieren un carácter que Foucault advierte como tensional. Ese carácter tensional imposibilita la renuncia definitiva en y desde el pensamiento a la figura autorial, o, aún, a la configuración autorial en tanto que "existencia" del autor» (2015: 158-159).

desautorización no es tanto la autorización del lector como el esfuerzo por hacer de la literatura como un espacio de experiencia que todavía es posible escribir, donde toda lectura pueda desarticularse ante la irrupción del vacío: «the eradication of my block goes deeper than that. Maybe it's the sense that I'm no longer writing into a void. I have a public now, and as those monologues I used to deliver for Stewart show, I'm someone who needs an audience. How did he once put it? "It's just so hard working in a vacuum"» (2001: 254).[131]

Con la estrategia de controlar su obra a través de la exégesis, Colapinto se suma a los esfuerzos teóricos por controlar los efectos de la autoría. En esta estrategia teórica, así como en la elección del vocabulario que la explicita, subyace latente una concepción ética del lenguaje basada en la «seriedad»: solo la literatura «seria» puede tener éxito y no fracasar: «like my authorhood, [I] was simply, a fraud» (2001: 98). La relación entre sinceridad y performatividad autorial es igualmente relevante en la ficción de David Foster Wallace (véase 1.1.2). Por ese motivo, creemos conveniente analizar aquí su novela inacabada *El rey pálido* [*The King Pale*, 2011], en tanto que proyecta un *yo* prelingüístico que se reconcilia con la importancia del artificio en la construcción de historias bien formadas, recuperando así la orientación comunicativa de la obra literaria.

La imagen individual presentada en la novela de Wallace deja atrás el binomio fraude/autenticidad,[132] que también veíamos en Colapinto, para regresar al compromiso con el artificio de la narrativa para construir la atención, que implica la posición del autor en formas que pueden transformar tanto al narrador como al narratario. Adam Kelly lo sugiere así: «[i]n Wallace's fiction the guarantee of the writer's sincere intentions cannot finally lie in representation—sincerity is rather the kind of secret that must always break with representation» (2010b: 143). Kelly llega a esta interpretación en parte evocando la idea de Derrida del secreto como aquello que se

[131] También nos encontramos este asunto en *El asesino ciego* [*The Blind Assasin*, 2010], de Margaret Atwood (véase nota 110).

[132] Varias de las obras anteriores de Wallace abordan cuestiones de este tipo. Para profundizar en ellas véanse 1.1.2 y 1.1.3.3.

caracteriza por «estructuras de diferencia y aplazamiento». Este análisis proporciona un contrapeso muy necesario para aquellos críticos que ven el despliegue de fingimiento e indirección de Wallace en su trabajo como una señal del fracaso. Kelly usa esta interpretación como apoyo para un argumento de que la ficción de Wallace está marcada por un dialogismo, propio del modelo post-posmoderno (Timmer, 2010: 85), donde el yo-autor depende de la carga de significado que se le otorga a su historia. Es esta relación bidireccional la que, a nuestro juicio, es el motor de *El rey pálido*, una que potencialmente puede proporcionar una salida a la paradoja paralizante de la sinceridad autorial (la forma en que los intentos de representarse a uno mismo como sincero son definición imposible).

Nos interesa especialmente el capítulo 9, el llamado «Prefacio del Autor»:[133]

> Aquí el autor. Quiero decir el autor de verdad, el ser humano de carne y hueso que sostiene el lápiz, no una máscara narrativa abstracta. Cierto, en algunos momentos de *El rey pálido* existe esa máscara, pero se trata principalmente de un constructo legítimo y meramente formal, una entidad que existe únicamente con fines legales y comerciales, casi como una corporación; no tiene ninguna conexión directa y demostrable conmigo como persona. Pero este de aquí soy yo como persona real, David Wallace, de cuarenta años, con número de Seguridad Social 975-04-2012. (Foster Wallace, 2013b[2011]: 84)

Esta sección, que anuncia que la novela no ficción, lleva la obsesión por la interpretación a su extremo lógico antes de desmantelar explícitamente los cimientos sobre los que descansa nuestra obsesión por la responsabilidad de la escritura. El narrador comienza insistiendo hasta un extremo cómico en su propia sinceridad: un párrafo de

[133] Esta estrategia también es usada en la pieza teatral de Pablo Remón *Los farsantes* (2022). En mitad de la obra, «Criptomnesia (Autor)», interviene el autor para justificar un supuesto plagio, ante el Centro Dramático Nacional, de lo que vemos en escena/leemos. En estos términos, opina: «Ya Horacio y Quintiliano recomendaban imitar la forma y el contenido de las mejores obras. Y Petrarca —Petrarca, ojo— dijo que había leído a tantos clásicos en su juventud que después no podía distinguir si lo que escribía era suyo o de otros. Eso, Petrarca. Por no hablar de Barthes... ¿Hablamos de Barthes? ¿De la muerte del autor? ¿Hablamos? Si es que, en definitiva... ¿Quién es el autor de un texto? ¿Qué significa, a estas alturas, ser el autor de un texto?» (2002: 142). De manera similar, aunque sin referentes tan explícitos, en *Confidencia por confidencia* Paule Constant (1999[1998]: 76) reflexiona sobre el plagio a partir de la intertextualidad, como una forma de hacer partícipe al lector.

dos oraciones dice: «Todo esto es verdad. Este libro es completamente verídico» (2013b[2011]: 85); y una nota al pie agrega: «"Lo que sigue" es un término artístico; lo que realmente quiero decir es que todo lo que rodea este Prefacio es esencialmente verídico. El hecho de que el Prefacio haya sido movido 79 páginas hacia delante en el texto constituye otro acto reflejo de cautela de último minuto por parte de la editorial, sobre lo cual encontrarán más información más abajo» (2013b[2011]: 85). Dos páginas más adelante, el narrador dice una vez más: «Aquí va toda la verdad: lo que sigue es sustancialmente verídico y preciso» (2013b[2011]: 88). De hecho, el propósito de este Prefacio, escribe el autor, es ser abierto sobre el «contrato mutuo» entre el autor y el lector. Por supuesto, debemos reconocer el prólogo como un dispositivo de la trama autorreferencial, aunque el Wallace ficticio sostiene que este no es el caso al dirigir inteligentemente al lector a la información paratextual en la página de derechos de autor del libro: el aviso legal que dice que todos los eventos y personajes en *El rey pálido* son ficticios es supuestamente la única «ficción» de *bona fide* en el libro.

> Seguramente debería abordar aquí también una pregunta asociada con mi motivación fundamental y centrada en las cuestiones de la veracidad y la confianza que ya he mencionado hace varios párrafos, a saber, *¿por qué escribir una autobiografía sin ficción si yo soy principalmente un escritor de ficción?* Por no mencionar la pregunta de por qué restringir esa autobiografía a un solo año, ya lejano en el tiempo, que me pasé exiliado de todo lo que me ha importado o me ha interesado alguna vez, convertido en poco más que una diminuta y efímera pieza del engranaje de una burocracia federal inmensa. (2013b[2011]: 99; la cursiva es nuestra)

Wallace se sirve de este razonamiento para pensar una teoría de la escritura, un pensamiento autorial y la suspensión de toda ley textual, esto es, la proposición del sentido como una forma de lectura que viola el «Código de Honradez Académica» (2013b[2011]: 95). Como si la escritura académica no pudiera disimular ya toda violencia que legitima y aplica,[134] como si el precio de la pureza literaria o el imperativo categórico del discurso crítico estuviera en juego:

[134] Bourdieu ha explicado el valor «simbólico» de esta violencia, «que arranca sumisiones que ni siquiera se perviven como tales apoyándose en unas "expectativas colectivas", en unas creencias socialmente inculcadas» (1999b: 173), y que transforma las relaciones afectivas. Wallace, en cierta

> Aquí hay dos tipos posibles de respuesta válida, una de las cuales es más personal y la otra más literaria/humanista. En el plano personal, resulta tentador, de inicio, decir que no es asunto de ustedes para nada… lo que pasa es que dirigirse a ustedes directamente y en persona o el presente cultural de 2005 tiene la desventaja de que, tal como sabemos tanto ustedes como yo, ya no existe ninguna clase de línea divisoria clama entre lo personal y lo público, o, mejor dicho, entre lo privado y lo performativo. […] Por supuesto, la «popularidad» es, en este contexto, sinónimo de rentabilidad y la realidad es que ese solo hecho ya debería bastar, en términos de motivación personal. Piensen que en 2003 el adelanto medio que se le pagaba a un autor por unas memorias era casi dos veces y media lo que se pagaba por una obra de ficción. La simple verdad es que yo, igual que otros muchos americanos, he sufrido reveses como resultado de la volátil economía de los últimos años, y que dichos reveses han tenido lugar al mismo tiempo que mis obligaciones financieras crecían junto con mi edad y mis responsabilidades; y, entretanto, toda clase de escritores americanos […] han registrado éxitos tremendos al publicar memorias, y yo sería un cochino hipócrita si fingiera que vivo menos pendiente o menos receptivo a las fuerzas del mercado que el resto de la gente. (2013b[2011]: 99-100)

El gesto de generalización textual de la autobiografía que David (Foster) Wallace obra, la restitución del carácter transgénero de la no ficción, no es una simple ampliación del giro hermenéutico, sino una ampliación del giro imaginativo que lee la autoría como una borradura. De este modo, con la autobiografía se designa una forma de escritura que opera como un exceso; que, como argumento De Man, si es el texto el que produce su autor, todo texto sería autobiográfico en tanto que matriz teórica y posibilitante de aquel que lo firma, «algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial» (1991a: 113). En estos términos, la autobiografía como escritura del yo y como lectura son dinámicas en las que la instancia autorial de *El rey pálido* tendría que sustentar un texto que acaba sufriendo la fuerza del lenguaje, desposeído:

> Tal como sabe toda la gente madura, sin embargo, en el alma humana pueden coexistir muchas clases distintas de motivos y emociones. Resulta simplemente imposible que una autobiografía como *El rey pálido* haya sido escrita solamente para obtener un provecho financiero. Una paradoja de la escritura profesional es que los libros

medida, igual que Bourdieu, asume la eficiencia simbólica de la escritura «como una verdadera *fuerza mágica*» (Bourdieu, 1999b: 173).

> que se escriben únicamente para ganar dinero y/o elogios casi nunca serán lo bastante buenos como para cosechar ninguna de ambas cosas. La verdad es que la narración más amplia que comprende este Prefacio reviste un valor social y artístico importante. (Foster Wallace, 2013b[2011]: 101)

En otro momento, encabezado por la oración «Aquí el autor», antes de ser borrado,[135] el «autor» explica que la ambición de su historia no es fingir que la mente funcione de otra manera que lo que hace literalmente: mientras el lenguaje de produzca el efecto del resplandor de la *palidez*, también asegura el espacio heterotópico[136] para que el escritor conserve la libertad de control sobre su yo escritor frente a los modos usurpadores del mundo editorial, y le dirija, en términos de Foucault, a ese *pensamiento del afuera*, «no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuando para encontrar el espacio que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas» (2009: 17). El modo de comunicación vacío entre el personaje del narrador y su instructor representa el fallo en la máquina, que convierte el intercambio escritor-público en un festín comercial. En otras palabras, a través de su estrategia recursiva anclada en la figura del autor, Wallace se las arregla para ser aún una agencia propia que bloquea efectivamente la transferencia de significado en un punto crítico, aquello que Agamben (2007: 367) llama la conservación del poder de uno al no ponerse en un acto que, sin embargo, uno realiza;[137] o, dicho

---

[135] En nota al pie leemos: «No voy a seguir diciendo esto cada vez que yo, el autor de carne y hueso, me ponga a narrar de forma activa. De momento lo incluyo solamente a modo de pista inocua para ayudarlos a ustedes a seguir el hilo de diversas secciones y personajes del libro, puesto que (como ya he explicado en el Prefacio del Autor) la situación legal entre menos *requiere cierto grado de polifonía y fluctuación*» (2013b[2011]: 285; la cursiva es nuestra). Es evidente, en esta nota, lo que argumentábamos más arriba acerca de la intención comunicacional de Wallace.

[136] Si bien es cierto que el término «heterotopía» nace en Foucault con la pretensión de captar la singularidad del espacio literario, no afronta con ello el espacio de indeterminación de textos posteriores como el que aparece citado en nuestro texto más adelante, que al hablar de la pureza del afuera literario y de la blancura absoluta que supone la transgresión literaria, le hacer caer del lado de la utopía.

[137] En *¡El autor, el autor!* [*Authtor, Author*, 2004], David Lodge realiza un ejercicio similar con un Henry James ficticio que, en busca del éxito, se pasa al teatro. En sus continuas reflexiones nos encontramos pasajes como el que sigue: «no aprobaba la pseudoautobiografía como forma narrativa. Un "yo" ficticio podía servir muy bien para un cuento corto o un relato breve, pero en el largo recorrido de una novela tendía a hacerla difusa e incoherente. Para un principiante, sin embargo, tenía sus ventajas

de otro modo, escribir la capacidad de no realizar. Desde esta perspectiva, y para finalizar aquí, la lógica autorial subyace a la estructura teleológica de la novela de Wallace como una transgresión constitutiva del acto de escritura. Y, como en el caso de Colapinto, alcanza su culmen como primacía sobre la escritura en su apelación a una teoría de la comunicación literaria y a la armonía de los planos individuales del texto, consumiendo así la teoría, integrada en la ficción, y entregada no ya a pensar cómo funcionan los elementos de dicha comunicación, sino a controlarlos, regularlos. Esta obstinada labor confirma, en cualquier caso, el desbordamiento como posibilidad constitutiva del funcionamiento de la escritura, pese a la borradura de la autoridad, y no un tejido que pueda remendarse.

porque era un método que resolvía muchos problemas por simple eliminación y se prestaba a la celebración lírica» (Lodge, 2006[2004]: 140).

2.3 El mundo, el campo y el texto

> —Hablo en teoría —dice Bill—. Creo en el sentido común. En la teoría. Sentido común teórico.
>
> Lorrie Moore, *Pájaros de América*

Cuando el estudio académico se hizo posible para grupos más grandes y diversos, anteriormente subrepresentados, algunos de los axiomas y puntos de vista del «sentido común» del estudio humanístico que parecían «naturales» o «lógicos» hasta entonces fueron cuestionados y derrocados como resultado de los antecedentes divergentes de la población: un discurso homogéneo y uniforme fue problematizado y se volvió insostenible. Esto provocó un cambio en los temas, campos y subcampos que estaban incluidos y excluidos.

Socavar las afirmaciones de puntos en común exclusivos del ser humano socava simultáneamente la teoría misma de la comunidad idealizada que lo respalda como un cuerpo único de individuos. El campo idealizado naturaliza la formación de la comunidad en torno a elementos comunes compartidos. Al mismo tiempo, la comunidad idealizada naturaliza la formación de comunidad en torno a la diferenciación y la exclusión. Así, la amenaza a lo que es exclusivo es simultáneamente una amenaza a la lógica de la diferenciación y la exclusión que implícitamente respalda la teoría de la comunidad formada en torno a los elementos comunes. Por decirlo con palabras de Bourdieu, «la conversión teórica que implica la reflexión teórica sobre el punto de vista teórico y sobre el punto de vista práctico, por lo tanto sobre la diferencia esencial

que los separa, no es meramente especulativa: se acompaña de un cambio profundo en las operaciones prácticas» (1999b: 209).

De esta manera, la teoría creyó necesario reestablecer las relaciones entre la literatura y los estudios de la lengua, el historicismo, la psicología y la filosofía; todo lo que había sido cuidadosamente excluido del discurso literario volvió con fuerza. De repente se sintió la necesidad de una nueva forma de crítica capaz de abarcar todos estos temas antes excluidos para llegar a un acuerdo con un cierto nivel de sofisticación defendido por otras disciplinas. Las condiciones y normas para el trabajo intelectual estaban cambiando, y los estudios literarios tuvieron que transformarse para satisfacerlas. «Esta es la función de la teoría en general», puntualiza Hayden White, «proporcionar la justificación de una actitud con respecto a los materiales tratados que pueden hacerla plausible—. De hecho, la función de la teoría consiste en justificar una noción de la misma plausibilidad. Sin esta justificación, la crítica queda sin otro recuso operativo que el "sentido común"» (1992b: 175). Detrás de todas estrategias hay un esfuerzo concentrado para humanizar la teoría, para dotarla de un rostro, una personalidad y un ciclo de vida. Al decir de Mark Fisher:

> El devenir-ficción de la teoría se ve necesariamente acompañado por el devenir-real de la ficción. […] Provisoriamente, resulta importante distinguir la ficción de la literatura por dos razones principales. 1) La ficción no carga con el peso del bagaje de la alta cultura con el que carga la literatura, y 2) la ficción no está limitada a los productos culturales basados en los textos, o siquiera, en el lenguaje (incluso una definición convencional de ficción, por ejemplo, incluiría películas). (2022: 311)

La sustancia y el significado de un interés por la teoría en la ficción están así ligados a su recepción y la contribución que hace al pensamiento colectivo de una comunidad, un público o públicos. La pregunta es si la teoría, tal como *funda su discursividad* (Foucault, 1989), puede tener un significado diferente, inestable, en una ficción, especialmente cuando referencia a una comunidad profesional disciplinaria o académica.

2.3.1 Campo literario y meta-carácter

> Cuando dos personas hablaban, no se trataba sólo de lo que decían, de la «transcripción» del diálogo, sino de lo que querían decir, o de lo que pensaban en general. Lo que estaba pensando el otro durante el diálogo, era la ficción, lo inventado, lo creado. Y ahí, cualquier cosa era posible. Se abría un espectro infinito. Algo tan cotidiano y prosaico como una charla con cualquiera sobre cualquier tema, se volvía una experiencia universal. Monstruos, fantasmas, montaje, nada quedaba excluido.
>
> César Aira, *El mago*

La respuesta a la necesidad que acabamos de apuntar se conoce comúnmente como «teoría de la acción», que, según Bourdieu,

> equivale a decir que la mayor parte de las acciones humanas tiene como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin. (1999b: 166);

esto es, la indagación para llegar a un punto fijo en el que se proporcionan las respuestas finales (Bruss, 1982: 20). Este meta-carácter de la teoría es enfatizado por Culler, que incide en lo siguiente:

> if literature is, as we used to say, that mode of discourse which knows its own fictionality, then, insofar as the effect of theory has been to inform disciplines of both the fictionality and the performative efficacy of their constructions, […] as disciplinary discourses have come to engage with the problem of their positionality, their situatedness, and the constructedness of their schemes, they participate in the literary» (2000b: 290).

A través de una presentación de formas nuevas y convincentes de describir problemas y fenómenos de amplio interés, relacionados entre otras cosas con el

lenguaje, la conciencia, el significado, la naturaleza y la cultura, el funcionamiento de la psique, las relaciones de la experiencia individual con estructuras más grandes, las caracterizaciones que ofrecen las teorías en estos campos van en contra del conocimiento de «sentido común» de corte universalista; en cambio, su razonamiento es analítico, especulativo y, por regla general, desafía los límites disciplinares, pues busca, en términos de Bourdieu, la lógica del campo, «como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma. […] se enuncia en ella un impulso expresivo que la formulación impuesta por la necesidad social del campo tiende a hacer reconocible» (2018: 15).

Esta intuición inicia una desmitificación radical del complejo y misterioso territorio conceptual de lo humano, ahora analizable como un proceso que juega un papel material en la cultura, socialmente constituido. Entendido como esencial y trascendente, el individuo está implicado como agente constructor, creador de estructuras y sistemas de significación, de simbolismo; la subjetividad solo es experimentada y creada en este proceso. La ideología, entonces, es definida como la forma en que un sujeto se produce continuamente en el lenguaje como capaz de autorepresentación y, por lo tanto, capaz de actuar en una totalidad social. La función de la ideología teórica es la unión de esas representaciones y, por tanto, «está ligada de raíz a la "autoconciencia retórica" de los discursos críticos, […] por la mera razón de que una interpretación retórica nos enfrenta tarde o temprano a los efectos prácticos, coercitivos o mistificadores, del lenguaje y de la propia teoría en cuanto "hecha de palabras"» (Cuesta Abad, 1999: 34).

La literatura, descentrada de un solo golpe, es en adelante desmitificada, interrogada en busca de signos de incoherencia y subtexto ideológico. Los teóricos intentan traer a la superficie los códigos e historias que «dirigen» el texto y reconocen las múltiples formas en que el texto está siempre en interacción con el contexto para producir significado y valor (Bruss, 1982: 19-22). El hecho de considerar el sistema literario como sistema simbólico, y en consecuencia como esencialmente arbitrario, en cuanto que no refleja directamente las realidades sociales, no implica que sean totalmente arbitrarios en sus consecuencias sociales. Más bien al contrario, la lógica

fundamental de la distinción simbólica funciona en las esferas social y política, como mecanismo diferenciador y legitimador de acuerdos desiguales y jerárquicos. En términos de Bourdieu, al considerar que esa lógica de relaciones contrastantes se aplica también a las relaciones sociales de las que la literatura es más o menos una expresión transformada, la teoría constituye un auténtico *lenguaje*;

> [l]as diferencias asociadas a las diferentes posiciones, es decir los bienes, las prácticas y sobre todo las maneras, funcionan, en cada sociedad, a la manera de las diferencias constitutivas de sistemas simbólicos, como el conjunto de los fenómenos de una lengua o el conjunto de los rasgos distintivos y de las desviaciones diferenciales que son constitutivos de un sistema mítico, es decir como signos distintivos. (1999b: 20)

Para la teoría, ha sido de gran importancia darse cuenta de que no existe un espacio libre de ideologías desde el cual se pueda realizar el estudio de las humanidades: en consecuencia, es vital que los académicos tengan una clara conciencia de su propia situación dentro de las estructuras ideológicas. Esto contrasta marcadamente con el humanismo liberal, gobernado por lo que retrospectivamente se llama el «mito de la transparencia», una creencia en el lenguaje como un vehículo neutral que transfiere significado sin problemas, de modo que el lenguaje empleado para expresar la crítica no sufre de suposiciones teóricas (Bruss, 1982: 27). La desacreditación de este mito hizo que todo lenguaje fuera inestable; el texto como particular concreto disuelto.

Al producir preguntas y conocimientos metadisciplinarios, la teoría literaria intenta convertirse en sí misma en la literatura que predice (Bruss, 1982: 24). En consecuencia, esta inversión exigida, se resuelve como «parte constitutiva de toda literatura, la base, en efecto, de la historia literaria» (De Man, 1990b: 216). La literatura, por su parte, co-descentrada de un solo objetivo, es desmitificada, interrogada en busca de signos de incoherencia y de subtextos. Los teóricos intentan traer a la superficie los códigos e historias que «dirigen» el texto y reconocen las múltiples formas en que el texto está siempre en interacción con el contexto para producir significado y valor (Bruss, 1982: 19-22). Ha sido de gran importancia darse cuenta de que no existe un espacio libre de teoría, o un espacio libre de ficción, sino uno común desde el cual se

pueda realizar el estudio de las humanidades: en consecuencia, es vital que los académicos tengan una clara conciencia de su propia situación dentro de las estructuras ideológicas, «en tanto continúe profundizando en la conciencia reflexiva del poder creativo y los límites formales del lenguaje, aun cuando de ello se siga el reconocimiento de aporías y de la precariedad que arrastra consigo el proyecto teórico mismo y su atención rigurosa al sentido epistemológico e ideológico que pueda tener aún el estudio de la literatura» (Cuesta Abad, 1999: 34). A ello se dedican las novelas que analizaremos a continuación.

2.3.1.1 Textermination (1991)

Karen R. Lawrence, en su estudio sobre la novelista y teórica literaria Christine Brooke-Rose, afirma que la experimentación estética funciona como crítica: «Every one of Brooke-Rose's fictions is a rehearsal for living under the constraints of a new world, one that is as much a matter of shrinking possibilities as it is of a renewed expansion» (Lawrence, 2010: 5). La visión de Brooke-Rose, aunque responde al dolor que conllevan tales pérdidas y limitaciones, no es sombría ni melancólica; más bien, su ficción extrae mineral creativo e inspiración moral de las limitaciones que evoca, a través de lo que Noemi Alice Bartha (2014: 16) ha denominado «*theoretical diagrids*», redes de conceptos que modifican el procedimiento interno del texto a través del lenguaje teórico. La ausencia viene a marcar la pérdida cultural, específicamente la pérdida involucrada en lo que Brooke-Rose ve como la realidad postraumática «irreal» del desplazamiento y la abyección asociada, en muchas ocasiones, con el discurso académico. Buena cuenta de ello da el denominado *Intercom Quartet*, que incluye las novelas *Amalgamemnon* (1984), *Xorander* (1986), *Verbivore* (1990) y *Textermination* (1991).

Textermination, la novela que ahora nos interesa, habla del posible fin de la literatura, y muestra que los nuevos medios y la apatía de los lectores representan una seria amenaza para la supervivencia continua de la disciplina. Lawrence argumenta que esta novela «explores the "afterlife" of textuality» (2010: 111); los personajes,

señala, son «"ghosts", languishing from "lack of involved attention" in an age of popular culture» (2010: 109). Hay al menos dos formas en que los personajes de esta novela tienen una presencia fantasmal. En primer lugar, la mayoría están tomados de otras obras literarias; por lo tanto, se puede decir que ocupan un espacio intertextual de «posteridad» que se basa y reelabora aspectos de los textos originales de los que se toman. Son de hecho fantasmas que viven las vidas posteriores intertextuales de sus textos. Pero más allá de esto, los personajes también experimentan una cierta amenaza existencial. Transpuestos a la novela de Brooke-Rose y al mundo que representan, los personajes viven vidas futuras en peligro por la falta de atención del lector. Luchando por su continua supervivencia en un mundo en el que la literatura ya no se considera relevante y los libros ya no se leen correctamente, estos personajes también funcionan como fantasmas en un segundo sentido: espectros de una disciplina que alguna vez fue valorada y amada.

En la novela de Brooke-Rose, la crítica, el personaje y la teoría convergen como puntos de especulación, ya que todos se dedican a probar la vida imaginativa de las ideas; se centra, como expone Lawrence (2010: 141), en la ontología del ser ficticio para explotar los recursos de la ficción, para poner a prueba las preocupaciones de la teoría.[138] Al escenificar esta tensión entre el silencio irrepresentable de un final absoluto presagiado por la teoría literaria, y la vertiginosa retórica de la repetición y la redundancia que simultáneamente confronta y oculta la posibilidad de tal evento, se puede decir que *Textermination* representa la condición misma de la literatura. Pero esto no debe interpretarse simplemente como una celebración alegre y afirmativa de una alteridad radical dentro del lenguaje; es también un reconocimiento de la precariedad y fragilidad última de la literatura que «sobrevive» solo en relación con su propia

[138] De nuevo, ponemos otro ejemplo de la obra *Los farsantes*, que tiene que ver precisamente con esta idea. Ana, una actriz en busca del éxito y de superarse a sí misma, discute con Gonzalo, un niño de seis años, con la capacidad para teorizar así: «¡Qué no! ¡Qué no! Qué manía con que los niños somos gilipollas, que no... Que tiene que estar *ahí*, en el escenario. Lo que me quieras contar, *ahí*. Mira, yo lo que veo, lo que me llevo como espectador, es que tú no quieres estar aquí. *Tú*, como actriz, no quieres estar aquí. Por lo que sea, por conflictos tuyos… No lo sé, no te conozco. Pero lo que te puedo decir —con seis añitos que tengo, ¿eh?, recién cumplidos— es que así ni le estás haciendo justicia a la Bruja Malvada del Oeste, ni a ti misma como actriz ni al teatro como arte milenario que es» (Remón, 2022: 105).

autodestrucción. Así, la novela es performativa: al proporcionar revisiones y especulaciones de posibles teóricos, postulando vidas posteriores, más allá de la lectura y el estudio de la literatura, crea una posibilidad que oscurece (y, al hacerlo, también sugiere) la (im)posibilidad de persistencia Esta representa y ejecuta el movimiento mismo de la literatura que, en su trabajo el discurso que la interpreta, postula y suspende a la vez la (im)posible ausencia.

Si bien cultiva y restablece el espacio de una vida futura literaria, otorgando a ciertos personajes una existencia continua más allá de los parámetros de sus textos primarios y enfatizando su existencia continua dentro de una imaginación literaria colectiva, también muestra la posibilidad de que esta vida (después) sea arrebatada. La conferencia en San Francisco a la que asisten los personajes de la novela —«Convention of Prayer for Being»— comienza con oraciones por los muertos, un servicio conmemorativo para aquellos personajes «who remain dead in never-opened books, coffins upon coffins stacked away in the great libraries of the world» (Brooke-Rose, 1992[1991]: 17). A medida que avanza la novela, el lector también es testigo de la muerte de otros personajes, no solo en sus mundos narrativos, sino que también erradican cualquier huella en la mente de lectores y críticos. Casaubon de *Middlemarch* hace esta distinción, explicando que «there is a considerable difference in status between having died textually but remaining alive in people's memory, and dying in that memory» (1992[1991]: 17). De hecho, la propia muerte ficticia o textual de Casaubon en *Middlemarch* se repite en *Textermination*, pero aquí es la existencia continua del personaje dentro de la imaginación y el canon literarios lo que se desvanece hasta la inexistencia. Casaubon muere, se nos dice, porque ya no es leída o, más precisamente, porque su personaje ya no atrae la atención de lectores y críticos literarios, que los habrían llevado a la *disolución* (véase Brooke-Rose, 1986).[139]

[139] En una línea similar, *Inglaterra, Inglaterra* [*England, England*, 1998], de Julian Barnes, traza una narrativa hiperreal para ahondar en el más allá de los personajes de ficción, esto es, en la mente de los lectores y las formas en que una cultura entera podría asimilarse a un mundo imposible. La creación de un parque temático de la cultura, basado en la identidad y el patrimonio ingleses, y con Baudrillard de fondo, reflexiona acerca de la verdad y la autenticidad en la imaginación, una desmuseificación fallida de la cultura, una reacción antiteórica: «Les felicito, señoras y caballeros, porque su empresa es profundamente moderna. Les deseo el valor de asumir esa modernidad. Críticos ignorantes afirmarán,

En su registro de estas muertes, *Textermination* funciona como un epitafio literario para los personajes no leídos que yacen en libros sin abrir. Al contar y escenificar las muertes de estos personajes, el texto también continúa otorgándoles vida en cierto sentido, marcando la presencia fantasmal de los mismos personajes que pretende matar recordando sus muertes. Si este texto ocupa el espacio de posteridad fantasmal, entonces también sigue sobreviviendo en el espacio de lo que queda después del final. La (t)exterminación se basa en dos razones principales: por un lado, la noción de «personaje» nunca ha estado menos de moda en la academia, donde los teóricos han estado ocupados disolviendo personalidades ficticias en «constellations of semes» (1992[1991]: 63), o descomponiéndolas en «schemata, structures, functions within structures, logical and mathematical formulae, aporia» (1992[1991]: 26); al mismo tiempo, los héroes y heroínas de la literatura ya no pueden contar con la atención devota de un público no académico, que cada vez más se aleja de sus libros por los espectáculos de Hollywood y la cultura popular, pues «The Art of Telling» es continuamente interrumpido por «The Art of Tele» (1992[1991]: 83). Encarnaciones de una fuerza cultural más nueva y menos amenazada están irrumpiendo en la conferencia, se explica la diferencia entre la recepción de la ficción escrita y la televisión y el drama así:

> The writer is alone. Mere language has its equivalents but they're not simultaneous, they need time and concentration to assimilate. So there's a helluva difference, a fundamental difference, between the reception of a character who's there in front of us on stage or screen, doing nicely for us with every look, gesture and bat of an eyelid as we watch and absorb, and a character who appears gradually out of the reading process, the letters on the page, mere words, not made flesh but creating phantoms in the very varied minds of each solitary reader. It is in this imaginative build-up that we're threatened, I mean that the characters of fictional narrative are threatened, in a way far more profound and more eroded by time than is possible with dramatic characters, at every moment made flesh before our eyes. I say flesh although film is also

sin duda, que ustedes pretenden simplemente recrear la Vieja Inglaterra, una expresión cuyas desinencias femeninas me resultan especialmente interesantes, pero eso es otra cuestión. De hecho, si me lo permiten, es una broma. Les digo, para acabar, que su Proyecto tiene que ser muy "viejo", ¡pues de ese modo será verdaderamente nuevo y moderno! Señoras, caballeros, ¡me descubro!» (Barnes, 1999[1998]: 71). También *Cerbantes Park* (2022), de Carlos Robles Lucena, realiza algo parecido, como ya hemos visto (véase 1.2.2.2.2).

> an image, but the actor, a real person, with immense talent, is there to do the realisation work for us. (1992[1991]: 120)

La afluencia de intrusos de la cultura de masas exacerba así la crisis de la realidad; es como si su nítida existencia en pantalla se adquiriera a expensas tanto de sus originales literarios como de los actores que les dieron vida. Mientras los asediados personajes de Brooke-Rose se enfrentan a esta plaga de sus propios doppelgängers cinematográficos, la literatura clásica parece estar en peligro inminente de ser tragada por lo hiperreal o, como dice la Edipa Mass de Pynchon,

> A rebellion of characters! It may not be novel, […] but it would be a change from this emptiness, this long series of frazzled out crises, murders that aren't, terrorists that aren't, police that aren't, journalists that aren't, clerks that aren't, battles that aren't, film-characters' revolts that aren't, one helluva set of non-events and non-persons. Some will say nothing happens in this novel, in this, Convention, and they'd be dead right. It's not about events but about characters and their dis course. That's the way we read books or the world, thoroughly involved then nothing, a mist of shadowy figures. Dead Souls. Perhaps that's the way God sees us, if he exists. The Implied Reader. He nods imperceptibly. But these characters are net, here he is talking to them, fine-tuned, and they all hate their authors. That's something real rinky-dink. (1992[1991]: 148)

Pero mientras el texto cultiva el espacio del después, el recuerdo y la supervivencia, también anticipa la posibilidad de un final más absoluto de lo que realmente se puede imaginar o describir. La verdadera amenaza no es la destrucción de libros individuales, o incluso la reducción a cenizas de bibliotecas, archivos y tradiciones enteras. En este texto, los personajes reconocen del propio lector que «[h]is reading eye has closed, or looks elsewhere for these pleasures. We must pray to Him, to Our *Implied Reader*, Our *Super Reader*, our *Ideal Reader*, who gathers unto Himself all readers, and to His Interpreter, who gathers unto Himself all interpreters, of all *interpretive communities*» (1992[1991]: 26; la cursiva es nuestra). Lo que más se teme aquí es la desaparición del lector y, con ella, el borramiento de «the whole Universe [of literature], its past and all its futures» (1992[1991]: 82).

Textermination dramatiza algunas de las objeciones planteadas a lo largo de la historia de la crítica contra la *reader-response theory*: Emma Woodhouse cuestiona irreverentemente la identidad del Lector y, por lo tanto, también su propia identidad, mientras se pregunta por qué, después de haber estado «totally sure of her personality, flaws and all» durante dos siglos, ahora se siente confundida, como si «the Reader her Creator had somehow absconded, like God, behind a Cloud of Unknowing» (1992[1991]: 14). Luego, Emma somete a escrutinio su fe en este dios, preguntándose por qué siempre se hace referencia al Lector como un hombre, especialmente en su propio caso, ya que (correctamente) asume que lo leen principalmente mujeres. De hecho, cuando uno lee a Jauss, Iser o Fish, surge el mismo pensamiento —todos usan pronombres masculinos— un hecho que *Textermination* no puede dejar de señalar cuando reproducen, por ejemplo, ideas iserianas:

> And when less, they die too, says the youngish blonde.
>
> Yes, they too, exist then only in the text, says an elderly man. Greek for instance. Or minor Elizabethan.
>
> But the text is all, an excited red-faced man breaks in. It has the *ambiguities* on which survival depends. It's in *illogics* that the interpreter takes his pleasure.
>
> His? says Rita sharply.
>
> *Hisher*, I'm sorry. She is condemned to textuality, that is, to making the apparently incoherent coherent, reducing the *aggressivity* of the text — (1992[1991]: 36; la cursiva es nuestra)

El personaje (masculino) que habla aquí ha revisado sus pronombres para dar cuenta de los lectores de ambos géneros. Las «ambigüedades» e «ilógicas» mencionadas recuerdan los «puntos de indeterminación» textuales de Iser (1989), sin los cuales el lector no podría usar su imaginación, mientras que la «agresividad» del texto recuerda de lo que Fish (1971: 4) llama el «programme of reader harassment» de Milton.

Incluso sin hacer estas conexiones con la teoría literaria, el lector de *Textermination* inevitablemente se uniría a Emma en su duda y terminaría autoreflexivamente cuestionando su propia competencia como lectora y sometiéndose a sí misma y a su

lectura (no solo de la novela) a la duda. Esta dramatiza la forma en que nosotros, como lectores, construimos nuestro propio sentido de identidad a partir de ficciones, a partir de las narrativas que nos contamos sobre quiénes somos y la forma en que cuestionamos cada una de estas narrativas en algún momento de nuestras vidas. La experiencia de leer es paralela y análoga a nuestra experiencia de vivir, como los teóricos de la respuesta del lector están interesados en observar (Iser, 1989: 162; Fish, 1980: 202). *Textermination* también equipara las dos experiencias:

> A rebellion of characters! It may not be novel, as Oedipa crushingly said, but it would be a change from this emptiness, this long series of frazzled out crises, murders that aren't, terrorists that aren't, police that aren't, journalists that aren't, clerks that aren't, battles that aren't, film-characters' revolts that aren't, one helluva set of non-events and non-persons. Some will say nothing happens in this novel, in this, Convention, and they'd be dead right. It's not about events but about characters and their discourse. That's the way we read books or the world, thoroughly involved then nothing, a mist of shadowy figures, Dead Souls. Perhaps that's the way God sees us, if he exists. The Implied Reader. He nods imperceptibly. But these characters are real, here he is talking to them, fine-funed, and they all hate their authors. That's something real rinky-dink. (1992[1991]: 148)

Por lo tanto, el impulso de la novela hacia el cuestionamiento de todo tipo de categorías, literarias y críticas, es paralelo al propio cuestionamiento de su mundo por parte de los lectores. Invariablemente se promueve la lectura de ficción como una actividad éticamente valiosa y se reprocha indirectamente al lector por haberse «fugado», por haber cerrado «su ojo lector», o por «buscar en otra parte estos placeres», como veíamos líneas más arriba. En consecuencia, la novela de Brooke-Rose alude repetidamente al estatus politizado del arte y de la ficción. Durante la Convención de Oración por el Ser, la Misa comienza con las palabras «In the name of the Reader, and of the Interpreter, and of His Imagination. Amen. I will go in to the altar of God. To the Reader who giveth joy to my youth. Judge me, O Reader, and distinguish my cause from the nation that reads not; deliver me from the unjust and the ignorant man» (1992[1991]: 27). Antes de la misa, el ficticio Papa Adriano VII se queja:

> for we are not read, and when read, we are read badly, we are not lived as we used to be, we are not identified with and fantasised, we are rapidly forgotten. Those of us who have the good fortune to be read by teachers, scholars and students are not read as we used to be read, but analysed as schemata, structures, functions within structures, logical and mathematical formulae, aporia, psychic movements, social significances and so forth. (1992[1991]: 25-26)

Este es también el punto en el que convergen la respuesta del lector y las teorías de la metaficción: ambas enfatizan la alternancia de «uso y abuso», el hacer y romper, de las convenciones literarias, que tienen el efecto de promover alternativamente la identificación y distanciamiento del lector con los personajes ficticios.

Kelly McFadgeon, una estudiante de posgrado en Literatura Comparada que piensa que es ignorante porque no reconoce a todos los personajes que asisten a la conferencia, y no es muy culta en teoría, es el personaje con el que la mayoría de los lectores probablemente se identifiquen. A la mitad de la novela, Kelly desaparece, justo después de leer su nombre en el Índice de personajes muertos: «Yes: McFadgeon, Kelly. From Textermination, by Mira Enketei» (1992[1991]: 92). Mira Enketei por su parte, es una académica y novelista que afirma que nadie la lee (1992[1991]: 67). Unas páginas después, después de la desaparición de Kelly, Mira también encontrará su nombre en el Índice y el lector se verá nuevamente arrojado a la ruptura del mundo ficcional. No es posible que ninguna muera, ya que ese lector está leyendo la novela de Brooke-Rose. Sin embargo, no se puede dejar de sospechar que, además de querer situar al lector ante una paradoja o vacío textual, la desaparición de estos dos personajes en particular está motivada por otra lógica.

Del capítulo 11 en adelante, el discurso narrativo pasa de la tercera persona a la primera: «If she can't go on, I suppose I'll have to. I am not Mira of course, though many readers think I am. For one thing I have little Latin and less Greek. Curious how one can invent knowledgeable people without possessing their knowledge. One cheats, quite simply» (1992[1991]: 106). Esta nueva narradora ofrece una historia condensada de la crítica del siglo XX, muy conscientemente:

> I say not a narrator at all because, when came the fashion for the vanishing author, the silent author, the transparent text (not language at all but window on the world), the critics, always quick to adapt their vocabulary to the latest bandwagon, started calling narrator both the character who narrates and the producer of the text, that is, the author, not of course the real author, who misheard anthems as a child, who had marital troubles or who is undergoing a long and painful dental treatment of implants, but the Author, Implied, Ideal, or whatever, thus losing an important distinction: the character who narrates is limited to what he can know, the producer of the text can move among many knowledges. […] The author was out, all authority rested in the text. And later all authority rested in the Reader, Implied, Ideal or whatever. And so they passed imperceptibly from phrases such as 'the author's intention here is clearly' to the text dearly says, and then to 'the reader clearly infers'. But behind this lip-service to fads, what the author intends, what the text says, what the reader infers, is in every case what the one critic interprets. He too is Reader, he too is God. (1992[1991]: 106-107)

El lector/intérprete/crítico es nuevamente desafiado, esta vez al verse obligado a re-evaluar todos los giros importantes en la teoría y la crítica literarias y verificar si están de acuerdo en que estos giros son de hecho, como afirma el texto, menores. El lector asume que este nuevo yo-narrador —durante menos de tres páginas, luego vuelve a ser «borrado»— sigue siendo Mira; aunque esta había afirmado que no había dicho «yo» como narradora, sino solo como personaje, el lector se encuentra con lo siguiente: «I see, says Mira. She is silent. She has followed this diatribal little lecture attentively, but part of *her* mind asks, am *I* abolished? Another part tells her that on the contrary she is inventing all this, and has no idea how to go on. Someone should enter now» (1992[1991]: 103; la cursiva es nuestra).

La manera sistemática en que las expectativas del lector se ven frustradas por *Textermination* requiere que se reformule constantemente el mundo ficticio que construye, que reorganice su experiencia de lectura y vuelva a examinar sus suposiciones para ampliar ese marco, para ajustarlo de modo que pueda acomodar cada vez más. más significados. Sin embargo, este proceso es autorreflexivo,[140] ya que el lector se da

[140] Más arriba recordábamos las palabras de Cuesta Abad sobre la retoricidad de la práctica teórica, formadora de su ideología. Más adelante, matiza: «En esta praxis tan retórica como reflexiva y crítica, abocada a reconocer sus límites como metalenguaje, radica la ambigüedad subversiva e inquietante […] de la teoría, cuya comprensión es ideológica en la misma medida que crítica: ideológica y crítica La literariedad de la teoría literaria —por ejemplo, a través de los estudios hermenéuticos— se ha

cuenta de estos actos que está realizando. El énfasis puesto por *Textermination* sobre la importancia de un marco autorreflexivo y teórico de la experiencia ficcional se traduce formalmente en un marco narrativo. En esta línea, podemos discernir una red de relaciones conceptuales: el vínculo entre la ficción y la teoría realizado en la metaficción, el acoplamiento frecuente de la ficción académica y la metaficción, la interconexión de las teorías de la metaficción y la teoría de la respuesta del lector. Tan resbaladiza y delicada como aparentemente es esta red, el tema general de la autorreflexión une estos conceptos. Todos los discursos que interactúan dialógicamente abogan por el valor intrínseco de la autorreflexión como conducente al autoconocimiento, el del lector, el del crítico, el del académico, el del autor y el del texto:

> God the Implied Reader does more than abscond. He's like the ordinary reader, like us. And fiction, I mean, well, Sartre said that to be is to be like a hero in a novel. Man's a kind of secondhand god, free man I mean, creating his own identity. But there are incoherences, gaps in the plot. It's just like a novel by Robbe-Grillet, people die several times. That's —
>
> You read too much French theory young man, stick to American, we're pragmatists.
>
> Are we? What about cartoon characters that get smashed to death over and over and recover without explanation for the next adventure?
>
> What about Barth? Resuscitating all the characters he ever created, in Letters? Isn't that exactly the process of reading? (1992[1991]: 163)

La literatura, en su condición ficcional, constituye una espectralidad que a la vez es y no es, como veíamos más arriba (véase 2.2.3), siendo su referente absoluto tan irrealizable como el de un apocalipsis. Esta espectralidad es la condición de la literatura. Pero más allá de esto, es también la estructura constitutiva de la vida. Como ficción, finge su propia disociación o disyunción con la vida; pero también esta misma disociación o disyunción estructura la vida misma. La posibilidad de la literatura comienza así en la continuación, en la supervivencia en el texto. *Textermination* nos viene a decir esto:

---

vuelto cada vez menos prominente, mientras que los valores literarios se convierten en un tema incómodo» (1999: 34).

> Derrida or someone said survival is a quality that starts at the beginning of life, sounds damn deterministic, a character or an author has it long before he actually dies and survives. So why are there so many false reputations, great names, great books hailed as modern classics that sink into oblivion after a generation, a decade even? And those ignored that are then later discovered to have had that survival quality? Perhaps they had it all the time, merely, it wasn't felt. So what's the difference? Contemporary success can lead to survival or not, it's the luck of the draw, while being ignored is not in itself a proof of unrecognized genius. Anybody can be ignored and no damn good too. Anybody usually is. What is survival What use praying for it? What is the point of this Convention? Etc. (1992[1991]: 139-140)

Si la literatura se configura como una discontinuidad o interrupción de la vida —una muerte, tal vez, dentro de la vida— pero que es a la vez también continua con ella (el más allá de ella), es porque la vida misma también está estructurada por esa discontinuidad, «[f]iction does that» (1992[1991]: 150).

2.3.1.2 Manual de literatura para caníbales (2016)[141]

Como hemos podido comprobar, los cambios en las estructuras de valores en el pensamiento literario se trazan dentro de varios contextos estéticos, políticos y morales en la ficción contemporánea. A medida que se desvanece la autoridad de la academia para canonizar «estéticamente», nace la idea de ficción literaria y las obras comienzan a situarse dentro de este paradigma. Por el contrario, a medida que se desvanece la autoridad de la academia para canonizar sobre la base de la moralidad, ciertas líneas de trabajo asumen la tarea de la educación moral y la crítica político-social, incluso en medio de un paradigma relativista lejos del didactismo histórico-literario de una época anterior.

[141] El primer volumen, publicado originalmente en 2006 bajo el título *Manual de literatura para caníbales*, se corresponde en la edición de 2016 con el segundo, *La cadena trófica. Manual de literatura para caníbales II. Señalas de humo. Manual de literatura para caníbales I* es el primero en la versión más reciente. Hemos querido conservar la fecha de la última publicación como única, pues consideramos que son ambas piezas las que constituyen, necesariamente en su conjunto, ese uso del meta-carácter de la teoría que describimos anteriormente.

La ficción presenta un tipo de falsedad que, no obstante, es honesta (y quizás, en algunos relatos, incluso más veraz que la no ficción) en su pretensión de distorsionar:

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

La crítica, por otro lado, pretende ser veraz y sincera, pero a menudo se le acusa de falacia: «No se trataba sólo de la extraordinaria *auctoritas* de Aristóteles, sino de una fe (conmovedora, imponente, admirable) en la superioridad del espíritu sobre la materia, de la teoría sobre la práctica, del deseo puro sobre la impura realidad y de la cegadora luz de la idea sobre las grises tinieblas de los hechos» (2016a: 84). Como vemos, son la crítica y la ficción las que están envueltas en una suerte de lucha de legitimación por la verdad —en términos de «autenticidad crítica»— en la obra de Rafael Reig, *Manual de literatura para caníbales*.

Si, como se mostró en el capítulo anterior, el texto literario puede interrogarse acerca de sus propias condiciones de posibilidad estética y auto-situación dentro de una historia literaria o taxonomía específica, independientemente de la universidad, entonces la obra de Reig es la respuesta más vulnerable a la acusación de nihilismo ideológico. Mientras que ciertos textos ejemplifican una crítica estética del proceso de canonización, llevando este elemento más lejos de la universidad, otros, como el que exploramos aquí funcionan de manera muy diferente. Estos textos representan dramáticamente cuestiones éticas y políticas que se cruzan con los intereses de la teoría literaria académica.

> Leer es un acto tan decisivo como escribir. Quien escribe no desmonta un mito, ésa es la tarea de los que leemos. Si no sabéis leer, siempre estaréis indefensos frente al poder. Quien escribe construye mitos, otros mitos. El tablero de juego de la literatura,

> el campo de batalla, son las representaciones imaginativas. Esa es la guerra en la que combatimos, la que empezó con los juglares contra los clérigos.
>
> Lo único que poseemos y nadie nos podrá quitar, decía Diógenes, son las representaciones imaginativas. En otras palabras, la imagen que tenemos de nosotros mismos: quiénes pensamos que somos y qué pensamos que nos ha sucedido. Por eso escribir y leer son actos políticos, forman parte de esta lucha tan interminable como desigual. (2016a: 98)

En la primera parte de *Manual de literatura para caníbales*, *Señales de humo*, Martín, un catedrático de literatura de instituto, recuerda desde un centro de salud mental[142] sus clases, basadas en sus viajes en el tiempo.[143] Este método, basado en la vivencia de la literatura, sin desdeñar la erudición, despliega ante nuestros ojos una operación de advertencia frente a los métodos de lectura de la academia y pone en marcha un complejo juego de escolarización en el que intenta prever y guiar la respuesta del/de los texto/s. En la forma enciclopédica, o más bien «manual»,[144] esconde un propósito moralizador esencial en medio de una estructura extensa y sobrecargada, escondiendo

[142] Esto nos recuerda, además de al personaje de Raquel Medina de *Un momento de descanso* (2011), que comentaremos más adelante, al planteamiento ficticio de *Ventajas de viajar en tren* (2000), donde leemos: «El hispanismo estadounidense por su parte no tardó en prestar atención a esta novela que serviría para ejemplificar las posturas de todas las escuelas interpretativas, desde las más tradicionales hasta las situadas en los extremos postestructuralistas, pasando por la sociología de la literatura, el marxismo y los llamados Peace Studies»; o «Que a Helga le aburría leer cada vez más. Que no sólo le aburrían las novelas de sus escritores, de los escritores de su agencia, que le aburrían todas las novelas, decía. Que si había abandonado los estudios literarios había sido porque no creía en ellos, porque de pronto le parecieron una vía muerta, un esfuerzo que no conducía a ninguna parte, una actividad inútil y estéril, un subgénero mediocre y pretencioso de la ficción en prosa» (2000: 76 y 82). Entre el sinsentido y las contradicciones introducidas por Antonio Orejudo se establece así una perfecta concordancia acentuada por una serie de marcas destinadas a subrayar el valor asimbólico de lo que sucede. Uno de los aspectos más interesantes y complejos de la novela es la organización de la estructura narrativa. Por medio de un engranaje de muñecas rusas el lector comienza a intuir que hasta el propio proceso de narración se halla contaminado por la esquizofrenia y la paranoia. Igual que Martín ha suplantado la personalidad de Sanagustín, distintas voces narradoras van suplantando al primer narrador. El propio discurrir narrativo encierra componentes psicopatológicos y sitúa al lector en una posición de alerta. Es precisamente la palabra la que porta los indicios de locura en esta novela. *Ventajas de viajar* en tren plantea una interesantísima reflexión sobre los límites y posibilidades de la ficción.

[143] Véase también *Fabulosas narraciones por historias* (2007), donde Orejudo interrumpe, ficcionalmente, la creación de toda una generación literaria, la del 27.

[144] Remitimos también, en este sentido, a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas.

así el capital simbólico de la ficción, sus proposiciones éticas normativas fundamentales:

> Los textos escolares y ediciones anotadas dan explicaciones que los lectores contemporáneos se tragan sin masticar siquiera: la barba del Cid es símbolo de su honor en la Edad Media. Este es el problema (uno de ellos) de convertir la literatura en objeto de enseñanza escolar. Como mis obtusos y reticentes alumnos del Sansón Carrasco, ahora ya somos todos incapaces de leer con nuestros propios dientes, nos alimentamos de papilla triturada por otros; siempre demasiado procesada, como esa bollería industrial que los bachilleres sansonitas engullían a dos carrillos en el patio de recreo. (2016a: 113)

Como vemos, el motivo de la novela parece estar ligado a una falsa renuncia colectiva, al hecho de que la pericia cultural necesaria para la comprensión de las obras literarias también puede verse como intercambiable con otras formas de poder y capital material, derivadas del prestigio educativo, gracias a las cuales, en palabras de Bourdieu, «la alquimia simbólica produce ese real negando lo real que apunta a la conciencia colectiva como desconocimiento colectivamente producido, sostenido y mantenido por la verdad "objetiva"» (2007: 176). La forma en que funcionan las obras y los personajes de la novela de Reig es a través de una sobrecarga repetitiva de motivos y tramas dentro de un marco institucionalizado de lecturas. En lugar de desafiar a través de la evidencia de la confrontación, los textos de la historia de la literatura española —tanto sus personajes como sus obras— sugieren la automodificación y la reflexividad (a través de sus lecturas legitimadas) mientras muestran los cuerpos del lector, evidencia que sugiere una conclusión específica:[145]

[145] Esta reflexión también podemos leerla en *Els angles morts* (2021), de Borja Bangunyà: «Si en Morella parlava de Simó el Mag en una assignatura estàndard de lectura de clàssics i d'introducció al Canon™ no era tant perquè fos un profeta sense deixebles ni perquè fos un dels grans referents dels gnòstics, sinó perquè volia suggerir als seus alumnes que la història de la literatura podia pensar-se de moltes maneres, i també com una història de devocions acompanyada d'una història d'heretgies. Sobretot, que l'heretgia (o sigui, la ruptura, l'originalitat, l'esperit d'avantguarda que agradava tant a aquella colla de postadolescents) no era una falta de fe sinó una fe prou intensa i prou persistent per permetre's una desviació de l'ortodòxia (o sigui, res de nihilismes pseudodadaistes ni d'aquelles defenses de la ignorància que agradaven als ganduls: del que es tractava era d'estimar, asseverava en Morella, i a la classe li posaven cara de mè)» (2021: 228).

> La lectura se convierte así en una experiencia, un acto que modifica a quien lee y en igual medida modifica lo escrito, como en el caso de la *imitatio*. Los libros nos cambian y nuestra lectura cambia los libros, por más que en este triste siglo pocos consigan prolongar esta relación apasionada con los libros más allá de la primera juventud, cuando, como hacían mis estudiantes. (Reig, 2016a: 206)

En *Señales de humo*, esta primera parte del «manual», saltar directamente al punto final es pasar por alto el aspecto formador de los sujetos de estos textos y negar la internalización de tales enseñanzas. Por lo tanto, la política textual de la novela está codificada de tal manera que el lector debe invertir energía intelectual, o capital, en la interpretación del texto para obtener la recompensa ética:

> lo inesperable es algo distinto: aquello de lo que de pronto te acuerdas, cuando vas por el campo. Lo inesperado en cambio no es más que lo que recordamos al cerrar los ojos. El asombro que provoca el arte es el de algo que no éramos capaces de esperar, fuera de nuestro horizonte de posibilidades, algo que no nos es posible pensar (como diría Michel Foucault, otro francés no menos pervertido). De ahí el malestar, la turbación del arte, que nos mueve el suelo bajo los pies y nos deja suspendidos en el aire, como a nuestro antecesor de Lascaux, sin ningún espacio conocido desde el que nos resulte posible nombrar, hablar o pensar. (2016a: 221)

Sin embargo, tal práctica de lectura, en la que el lector invierte esfuerzo para llegar a una interpretación que siente como propia, es el *modus operandi* de los estudios literarios universitarios, particularmente desde que los postestructuralistas se alejan de las escuelas intencionalistas que sitúan al autor como centro de significado. Este modo, sin embargo, debe contener dentro de sí el potencial de «mala interpretación», al menos en la mente de un autor controlador. En esta línea, Reig conecta hábilmente la falta de compromiso político (y la obsesión por la interpretación estética) de autores

como Constantino Bértolo[146] o Marta Sanz.[147] Sin embargo, este tipo de vínculo, que reside en la novela de Reig, también implica al lector que malinterpreta. De hecho, las malas lecturas de la academia añaden una capa de niebla en la memoria, una más que clara y mordaz burla a las prácticas interpretativas crítico-literarias:

> En cualquier obra, cuatro cosas hay que dejar establecidas: su causa material, la efectiva, la formal y la final; porque el escuchante o lector siempre debe saber quién es el auctor, e de qué obra trata, e cómo en ella trata, e a qué fin o provecho.
>
> La causa material en esta obra es la Historia de la Literatura, *scilicet* la memoria de una expropiación que encubierta estaba. La causa eficiente es quien la hace: el paciente de la habitación 9 de la Clínica Graellsia. La causa formal, la forzada navegación en el mar del tiempo. La final: el avance de la ciencia literaria y por ende la redención de la humanidad. (2016a: 369)

Incluso dejando de lado las lecturas selectivas y malas interpretaciones, este paradigma presenta un problema para la investigación literaria teórica. Incluso cuando el texto ridiculiza los procesos de crítica e interpretación literaria, al mismo tiempo se basan en tales procesos. Depende del «sentido práctico» (Bourdieu, 2007) en el que los lectores deben pasar por el proceso de leer y decodificar un trabajo por sí mismos, incluso si esto nos lleva a un conjunto de interpretaciones que en su mayoría comparten un entendimiento común.

Este problema de explicación/crítica frente a la función pedagógica, es provechoso también para la segunda parte del «manual», *La cadena trófica*,[148] donde se cuenta

---

[146] «[L]a crítica como una actitud y una posición: la actitud de quien se pregunta por las razones y las causas de sus gustos, de sus prejuicios y de su ideología; la posición de combate de quien no está conforme con la narración dominante de la vida social ni con las narraciones dominantes en los medios culturales» (Bértolo, 2021: 14).

[147] «El lector es a la vez una figura despótica —un consumidor— que tiene la última palabra y al que, desde la adulación y la gratificación, se le está insultando al desconfiar de su inteligencia y de su capacidad para poner en marcha las estrategias críticas que exigen tanto la producción como la recepción de los textos artísticos» (Sanz, 2019: 64).

[148] Cabe decir que la primera publicación indujo a lecturas no ficcionales. El título y la estructura de la obra (con ejercicios prácticos de lectura, explicaciones de corrientes y citas académicas y literarias) favorecieron la catalogación del libro como «ensayo», dentro del subgénero de «estudios literarios». Algo que disipó la publicación ulterior en Tusquets, dentro de la colección de narrativa «Andanzas».

la historia de los Belinchón, una saga de escritores frustrados a contrapelo. Las relaciones que los miembros de la familia mantienen con las épocas literarias sirve de excusa para revisar algunos de los grandes escritores de la historia de la literatura en español, convertidos de nuevo en personajes literarios. Como texto que busca, entonces, explorar éticamente el poder de la ficción a raíz de la improvisada historia de la literatura de los siglos XIX al XXI, vale la pena considerar cómo sus preceptos éticos de la lectura académica, utilizando una historia ficticia de la historia literaria, parecen motivar el fracaso de una praxis que empezaba a vislumbrar a finales del XX:

> Hacia 1970, Juan Benet se enfrentó a Isaac Montero, un escritor realista, en un debate organizado por la revista *Cuadernos para el Diálogo*. Acabaron prácticamente a sopapo limpio.
>
> ¿De qué discutían?
>
> De lo mismo que han discutido siempre los escritores: ¿qué es la Literatura? ¿Cómo se hace? ¿Para qué sirve?
>
> La Historia de la Literatura no es más que un bestiario, un recuento de animales feroces que se devoran unos a otros. El argumento de sus depredaciones lo resumió Horacio en su *Epistula ad Pisones*, donde afirma que un escritor tiene que tomar partido con respecto a tres disyuntivas básicas. (Reig, 2016b: 257)

Si bien ha habido durante mucho tiempo un estereotipo del profesor o del escritor como una especie de emigrado interno de culturas más amplias, son los enfoques formales y estéticos agenéricos de los críticos parapetados en la ficción los que prevalecen en la narrativa del texto. En su obsesión política, ligada la estética, en lugar de una integración con lo social, se borra el sufrimiento de los individuos. Como se vio en el apartado anterior, esta función también puede ser arrebatada a la universidad por novelas que busquen desinstitucionalizar el discurso de la crítica para usarlo. La crítica de Reig, sin embargo, es diferente. Más que criticar el papel de la academia en el proceso de canonización y en el otorgamiento de valor estético, parece calificar esta misma actividad como disfuncional:

> Oiga usted, ¿por qué narices tengo que elegir? ¿Es que acaso no pueden ser las dos cosas a la vez?
>
> —Pues mire, don Cualquiera, no. No puede ser —habría que decirle—. Le veo venir. Usted me dirá: el artista es el resultado de un talento natural (su *ingenium*), al que se añade el estudio y el aprendizaje de un *ars*. ¿A que sí? ¿A que le veo venir de lejos? ¿A que van por ahí los tiros?
>
> —¡Nos ha merengao! —dirá don Cualquiera—. Y la forma y el fondo, en realidad, son inseparables.
>
> —Ya, ya… ¡Que le veo venir! Ahora añadirá usted que la literatura cumple una función social, o sea, su poquito de *docere*; pero que al mismo tiempo persigue un placer estético, su ración de *delectare*. ¿A que sí?
>
> —Corriente. Es que salta a la vista.
>
> —Pues mire usted, ¡ni hablar! No se puede andar por ahí templando gaitas, don Cualquiera. Usted es socialdemócrata y eso lo explica todo: ni chicha ni limoná. (2016b: 258)

Pese a la ironía, que una lectura crítico-literaria en la obra de Reig adopte esta postura, por tanto, colocaría sus argumentos en lógica contradicción con el texto. Sin embargo, este también invalida los enfoques sociológicos de la academia hacia la literatura sobre la base de la posición social que ocupa la universidad. Hablar en nombre de los subalternos —los personajes de ficción— a través de prácticas institucionales que el texto describe como casadas con la violencia sugiere que la crítica literaria, en opinión de Reig, haría mejor en permanecer en silencio que adoptar una estrategia de condescendencia en beneficio propio. Lo que parece surgir de este montaje narrativo es que las cuestiones de compromiso que enmarca *La cadena trófica* no parecen estar relacionadas únicamente con la práctica artística; pues no buscan únicamente enseñar al arte a representar. En su tratamiento de los críticos, la novela parece diseñada para disciplinar, entrenar y animar a los críticos a escribir una crítica sociológicamente comprometida con su texto, mientras que al mismo tiempo niega la validez de esas lecturas como estrategias de condescendencia y fomenta el pensamiento reflexivo sobre la posición social de la comunidad.

> Si quería un punto de vista femenino, se lo pasaba a Elia Barceló, Ana María Moix, Marta Rivera de la Cruz, Paula Izquierdo o Lucía Etxebarria. Si necesitaba exclamaciones rotundas o insultos contundentes, ponía a trabajar al equipo de Rafael Reig.

> Cuando necesitaba trasfondo político y social, llamaba a Isaac Rosa, a María Toledano, a Belén Gopegui, a Marta Sanz o a Alfons Cervera. Los equipos históricos estaban divididos por periodos. El de Pérez Henares y Juan Eslava Galán hacía la pre-historia. Ana María Matute y Paloma Díaz-Mas se encargaban del de la Edad Media, aunque había una sección especializada en templarios, a cargo de Javier Sierra. Fernando Royuela, Renacimiento y Barroco. Félix de Azúa llevaba la Ilustración. Manuel García Rubio y Ramón Pernas, el siglo XIX. Había un equipo especializado en la guerra civil de 1936, a cargo de Rafael Chirbes. Manuel Longares llevaba el franquismo. Nicolás Casariego se ocupaba de la ciencia ficción.
>
> Si había que hacer una versión autonómica, intervenían los responsables locales: Manuel Rivas, Xuan Bello, Iban Zaldua, Javier Pascual, Ferran Torrent, Emili Rosales, Felipe Benítez Reyes y Javier Tomeo. (2016b: 324)

Que esta señalización metaficcional está diseñada para enseñar y alterar la subjetividad crítica ya queda claro: «Solo cuando la novela estaba terminada se seleccionaba al actor que iba a representar al autor. Le ponían un nombre, fabricaban una biografía, le proporcionaban obsesiones, ideas políticas, influencias literarias, opiniones, ropa y rasgos de carácter» (2016b: 324). Esto tiene consecuencias irónicas porque, bajo ese modo, la novela de Reig adquiere características utilitarias: está enredada en la red del «uso» y la «utilidad» del arte como objetos de su propia crítica. En este entorno, se podría concluir, que la crítica de Reig a la crítica académica está diseñada para cercar el texto: ya sea como una entidad crítica posicionada hipócritamente, o como un cuerpo ineficazmente obsesionado con la estética. Reig también nos dice, a través de la referencia al título de la novela, que no todo está perdido en este mundo de caníbales: defiende una ética que nos pide volver a creer en la función política y didáctica de la escritura, tanto crítica como creativa. Sin embargo, los críticos no deben ser didácticos. Reig deja bastante claro que esta tarea hay que dejarla a la ficción.

2.3.2 La Teoría se sube a la mesa

> En cuanto a los usos de la crítica por los moradores del momento presente: visualizar la sociedad entera a través de la contemplación de sus partes, lo delicado junto a lo tumultuoso, lo grave junto a lo insignificante, así es como una cultura puede aprender a imaginar su propio rostro.
>
> Sin los críticos, sin coherencia.
>
> Cynthia Ozick, *Críticos, monstruos, fanáticos y otros ensayos literarios*

Como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis doctoral, la Teoría vino a reemplazar conceptos como «*close reading*», «estética», «unidad», «belleza» o «ironía» por las nociones de «deconstrucción», «esencialismo», «descentramiento», «oposición binaria», «antifundacionalismo», «indecidibilidad», «poder» o «subtexto». La conquista de la teoría de la educación superior lo cambió todo, desde los programas de grado y de posgrado en literatura hasta las lecturas y los métodos en clases de escritura creativa. Sin embargo, aún seguimos respondiendo a las mismas preguntas sobre el surgimiento de la teoría y sus eventos más interesantes, su relevancia ahora y sus encuentros futuros. ¿Sigue siendo relevante la teoría? ¿Qué es todo esto del «fin de la crítica»? ¿Han desarrollado realmente los teóricos modestia? O ¿puede la teoría avanzar en la búsqueda de la igualdad, puede reformarse la academia, pueden los críticos estar a la altura de sus convicciones políticas?

Las «humanizaciones» de la Teoría que hemos visto en las novelas hasta ahora abordadas, se producen desafiando los esfuerzos del estructuralismo y el postestructuralismo para borrar todo rastro de subjetividad humana del discurso. Si los teóricos eligen escribir para borrar el rostro, entonces la ficción ha invertido esa jugada para arrastrar a los teóricos al escrutinio público directo. Hemos visto a teóricos caídos en desgracia desenmascarados de diversas maneras (charlatanes, impostores y plagiadores, niños y ladrones, criminales…); pero, sin duda, la acusación más fuerte que se lanza contra estos profetas del antihumanismo es que son tan humanos como

cualquier otra persona. Incluso más que todos esos teóricos fraudulentos, son los marxistas afables, los postestructuralistas tímidos y los posmodernistas reacios los que funcionan en estas ficciones como una «refutación» viviente de todo este acalorado debate sobre la muerte del sujeto. Buena muestra de ello es el «Homenaje a Derrida» [«Homenaxe a Derrida», 2010] de Berta Dávila, donde, André Candau, que, como teórico de la literatura lo ha conseguido todo, acaba de terminar un libro, *su* gran libro, en un momento en que «la tradición literaria suprime cualquier posibilidad o pretensión ingenua de creación *ex novo*»:

> De esta forma llega al rellano de la escalera y abre la puerta del ascensor, que está parado en el piso de arriba, el número quince del edificio, motivo por el cual André Candau y el borrador de su obra maestra se precipitan al vacío por el hueco con fatales consecuencias para los dos: el primero muere en el acto con el impacto y se deshoja el segundo en el más lamentable anonimato. Cuando los bomberos rescatan el cuerpo de André Candau, solo le queda un modesto obituario en varios periódicos nacionales que predispondrán para él un olvido digno y conveniente. (Dávila, 2012[2010]: 39-40)

La principal ventaja de «humanizar» la teoría de esta manera es que permite a los narradores escépticos tener pensamientos tranquilizadores y esperar con expectación el momento en que llegue al final para revivirla. La novela patologiza así la teoría al presentarla como un síntoma de autocompasión indulgente alimentada por el coqueteo con otras disciplinas, aunque la idea de la teoría como «enfermedad» y «cura» parece coquetear con la misma lógica derridiana del *pharmakon* que la ficción desprecia oficialmente para, como decía Sontag, «[n]o dar significado, […] sino privar de significado: aplicar esta vez esa estrategia quijotesca, altamente polémica, "contra la interpretación", al mundo real» (1996: 100).

Las tremendas energías que han dedicado a imaginar su muerte o desaparición solo han servido para otorgarle una rica y prolongada vida después de la muerte en las páginas de ficción contemporánea. Por eso, a continuación abordaremos novelas que, bajo el pretexto discursivo de aquella teoría aún latente, la suben de nuevo a la mesa para buscar alternativas.

2.3.2.1 Cuando Alice se subió a la mesa (1997)

¿Qué sucede cuando un texto produce dos o más conjuntos de pistas exegéticas mutuamente excluyentes pero igualmente consistentes y coherentes, lo que hace imposible la elección entre interpretaciones alternativas? En otras palabras, ¿qué sucede cuando «cualquier texto contiene su propio instrumental de descripción, si lo analizamos objetivamente» (Lethem, 2005[1997]: 117). Estemos de acuerdo o no con esta generalización, un enunciado que, pese a su poca inocencia, no es más que un enunciado de ficción, debemos reconocer en ello una declaración de intenciones en tanto que determina el diseño epistemológico del propio trabajo de Jonatham Lethem en *Cuando Alice subió a la mesa* [*As She Climbed Across the Table*, 1997]. Más en concreto, una apreciación más determinante para este estudio es la forma en que la indeterminación narrativa postulada puede vincularse con el concepto teoría en la novela.

Alice Coombs trabaja en el Departamento de Física de la Universidad de California del Norte, en Beauchamp. Su cometido es lograr un gran avance generando y estabilizando una burbuja de la nada que, especulan, podría conducir a otro universo. Como observa el narrador, Philip Engstrand, un antropólogo especializado en «las zonas donde las disciplinas se superponían, se retroalimentaban e interferían unas con otras» (2005[1997]: 14), se despliegan varias metáforas en un intento por comprender esta anomalía física, y todas basadas en el espacio: «Me estaba gustando la manera en que aquel asunto desafiaba la teoría, el modo en que traída de cabeza a los físicos. Brecha, separación, golfo, centro… la ausencia era la explosión de la metáfora en el mundo literal. Sentía cierta afinidad secreta por ella» (2005[1997]: 34). Por lo tanto, la anomalía sirve como sustituto de las realidades profundamente desconcertantes exploradas por la física contemporánea: es fundamentalmente no humana, ya que desafía la conceptualización antropocéntrica y abre la puerta a una realidad no conmensurable con la existencia humana. Solo cuando los rumores sobre el descubrimiento comienzan a extenderse por el campus, las metáforas dejan de girar y la anomalía física recibe el apodo humorístico de «Ausencia». A partir de este momento, Ausencia se

convierte en un personaje de pleno derecho en la novela: ya no solo opera en el ámbito de lo simbólico, como una encarnación paradójica de lo no humano, sino que también se vuelve central en la mecánica de la trama.

Ausencia se define por su forma espacial: es una estructura similar a un portal que se encuentra, de manera bastante incongruente, sobre una mesa en un laboratorio universitario. Pero el mismo lenguaje espacial es utilizado por el narrador para referirse a la intersubjetividad encarnada: «Crucé a gatas la franja de suelo y la abracé. Le rodeé los hombros con los brazos, hundí la cara en su pelo. Lloramos juntos. *Nuestros cuerpos compusieron un objeto perfecto, un agujero topológico, inmutable, completo, huecos enfrentados, huecos aliados. Conformamos un sistema, un universo*» (2005[1997]: 93; el subrayado es nuestro). La bidireccionalidad de la mezcla metafórica de Lethem con el método teórico es particularmente intrigante. Comprender una idea abstracta es, en este caso, una extensión de la acción corporal de agarrar un objeto físico. Por lo tanto, la experiencia de la interacción física en el espacio es un recurso crucial para el lenguaje metafórico, porque les da a los usuarios del lenguaje la oportunidad de adquirir realidades que no se pueden experimentar directamente, sino tan solo a nivel teórico. El tratamiento de Lethem del cuerpo humano funciona de manera opuesta, lo que ayuda a explicar su naturaleza contraria a la intuición:[149] los cuerpos de los personajes se desfamiliarizan al compararlos con realidades matemáticas más abstractas.

La teoría aparece en *Cuando Alice se subió a la mesa* como la encarnación inmaterial de Ausencia: no la comprende y la encuentra imaginativamente embrutecedora, mientras que para sus colegas científicos, fuertemente escépticos, es simplemente una broma, una forma de solipsismo intelectual perezoso que no contribuye en nada a la búsqueda del conocimiento genuino: «considera a Ausencia un fenómeno metafísico. Por lo tanto, yo estoy tan cualificado como usted para descubrir lo que significa. Si a Ausencia, tal como usted mismo afirma, le interesan las cosas en sí. Los significados. Los textos» (2005[1997]: 103). La física y la teoría postestructuralista del significado

[149] Recordemos las palabras de Schlegel: «La intuición intelectual es el imperativo categórico de la teoría» (2009: 74, § 76).

entran en competencia directa por un experimento que requiere que la anomalía física sea consciente de sí misma a través del «Texto».[150]

Este es el punto en el cual las ficciones literarias divergen de las ficciones del mundo ordinario (véase Searle, 1996); las últimas son suposiciones, hipótesis, presupuestos y, comúnmente, la base de las visiones de mundo, complementan la realidad; la literatura, sin embargo, parece tener un objetivo diferente: para transgredir las realidades inaccesibles a priori, solo pueden la espectacularizar la falta de realidad. Esta puesta en escena es promovida en la novela por el impulso de llegar más allá, aunque no para trascender, sino para volverse accesible; algo que es propio, por tanto, de la teoría literaria. Consecuentemente, lo que resulta notable es el hecho de que nuestra conciencia sobre la inautenticidad de Ausencia no detiene la teorización.

La forma en que la peculiar presencia del vacío atrae innumerables intentos de teorizar y construir marcos ideacionales se basa en las teorías postestructuralistas. La novela de Lethem aborda así un diálogo entre literatura y ciencia, a la que la teoría tiene mucho interés en contribuir. Aunque la novela no se ocupa de manera central de la teoría literaria, imagina un futuro en que esta juega un papel importante en el mundo de la ciencia cognitiva y artificial. Es dentro de este marco donde podemos analizar Ausencia: la no entidad del espacio vacío creada como resultado de un experimento fallido. No solo falla en replicar el big bang y crear un nuevo universo, sino

[150] Este planteamiento, lo encontramos también en *Galatea 2.2* (1995), de Richard Powers, donde el humanista Richard Powers, también escritor de ficción, irrumpe en el Centro para Estudio de Ciencias Avanzadas para entrenar a una inteligencia artificial. También con el propósito de hacer consciente a Helen, el ordenador, le leen textos del canon literario para condicionar sus respuestas. Hacia el final, esta le advierte lo siguiente: «Al haberme concentrado en el canon establecido me había dejado fuera el texto crítico. La escritura tan solo conoce cuatro argumentos, y uno de ellos es el pacto por el que se compromete el alma. Con mis chapuzas de laboratorio había dado al progreso carta blanca para reconfigurar la estructura del poder, ese mundo que queda fuera de la red del temperamento individual de un autor. Y tenía que contárselo todo. Ella tenía necesidad de saber hasta qué punto la literatura no tenía casi nada que ver con la realidad. Necesitaba los verdaderos libros, esos que los otros libros se limitaban a imitar. Solo de ese modo, con el mismo número de palabras, podría Helen incorporar a sus circuitos el catálogo que a mí me resultaba doloroso recitarle» (Powers, 1997[1995]: 349-350). Mientras Powers delinea la lucha del humanista por mantener lo humano como el registro, la máquina articula la pregunta tácita en la teoría misma de la interpretación. En *Cuando Alice se sube a la mesa*, ocurre parecido: «Ausencia intentaba construir un mundo, pero no seguía reproducir las partes. Había fabricado una versión del campus solo a base de los elementos que Alice consideraba encantadores o inofensivos. Otro ejemplo de beca de colaboración echada a perder» (Lethem, 2005[1997]: 187).

que su audaz intento también abunda en un efecto secundario imprevisto: se abre un portal o un agujero negro, sin embargo, nunca se materializa como un objeto físico, ni puede caracterizarse por sonido, olor, movimiento o cualquier otra categoría descriptiva conocida (2005[1997]: 160). La existencia del vacío se prueba deconstruyendo; como resultado, el vacío se reconoce como Ausencia, un espacio en modo negativo:

> Un enfoque crítico contemporáneo —continué—. Muy fértil. Queremos tratar a Ausencia como un texto contenido en sí mismo. Un signo. Queremos leerlo.
>
> […]
>
> —¿Ha oído hablar de la muerte del autor? —preguntó De Tooth. Arqueó las cejas al hablar, y desaparecieron bajo el peluquín amarillo.
>
> Soft miró a De Tooth.[151] Casi podía ver las interferencias en el espacio entre los dos. Un mal ensamblaje.
>
> —Tal vez —contestó Soft.
>
> —Es muy simple —dijo De Tooth—. Admitimos que no hay autor, no hay obra, no hay género. Solo el texto desnudo. Descartamos la biografía, la psicología, el historicismo… Este tipo de cosas impiden ver con claridad. No admitimos nada fuera del texto. Ausencia no es diferente. En su caso, el género irrelevante es la física, y usted, autor irrelevante. Estudiaremos a Ausencia como si fuera su propio autor. (2005[1997]: 117-118)

De esta forma Ausencia no posee nada propio, no posee ontología, pues como espacio es únicamente un recipiente, un antes. Sin embargo, pese a no poseer no siquiera espacio propio, no debe entenderse como sinónimo de vacío o de ausencia, como sí podría aludir al espacio indeterminado del Texto barthesiano:[152]

---

[151] Los nombres de los personajes, para representar a las ciencias puras y al deconstruccionismo respectivamente, aluden a la batalla intelectual entre Ciencia y Humanismo, objetivismo y subjetivismo, en una época en que la segunda puede amedrentar a la primera. Actúan,así como un marcador poderoso de la naturaleza académica del espacio construido. Anotamos, igualmente, la similitud que hay entre el Profesor Soft de Lethem y el científico Softly de DeLillo en *Ruido de fondo* (1985).

[152] Nos referimos, en concreto, a la siguiente descripción que realiza Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes*: «el mundo, como objeto literario, se nos escapa; el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis*, ni *Mathesis*, sino solo *Semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje, en una palabra: Texto (es errado decir que la noción de «texto» es equivalente a la noción de "literatura". La

> —Ausencia, señor Soft, es un monumento singular que trasciende cualquier explicación banal. Ausencia tiene una propensión prodigiosa al significado. Parece atraerlo como un faro encendido. Para un amante de la significación como yo, es un fenómeno irresistible. Puro significante. Ausencia es un verbo al mismo tiempo activo y pasivo; a la vez objeto y espacio, un símbolo. No es solo una cosa. La física busca desmantelar la superficie, percibir más allá, hasta descubrir una verdad compuesta de partículas; yo cuestiono la profundidad dondequiera que la encuentro. El significado de Ausencia está en la superficie, y, por lo que parece, su superficie es infinita. Su enfoque físico es inútil. (2005[1997]: 118-119)

Aquí reside la cuestión: Ausencia no es un espacio del afuera, del mismo modo que no es interior, sino que opera en ella un desplazamiento de las metáforas espaciales para tornarse en margen, umbral, sin ser nada de ello, permitiendo la inscripción de ambos, resultando imprescindible para la limitación de la distinción. Ausencia invierte su teoría: el discurso de la física, relegado como caso marginal en favor de la crítica, comprende y explicita la estructura imprescindible para el funcionamiento del vacío. Es decir, funciona por su estructura, a saber, por la repetición del signo:

> —Tal vez mi texto y el suyo se anulen mutuamente. […] Es posible que Ausencia no sea más que una aserción a la que hasta ahora no se ha respondido. O quizá Ausencia sea una herramienta, un método, cuyo uso todavía no hemos descubierto. Desde luego, Ausencia es, de hecho, todo esto y más. Ausencia es lo inevitable: el signo virtualmente vacío. El signo que significa todo lo que es posible significar, para cualquier lector. (2005[1997]: 119)

Por esa repetición es por la que puede funcionar como una máquina en la ausencia de sus condiciones originales de emisión y reinsertarse incesantemente en contextos que no le son propios: «Quizá Ausencia está editándonos el mundo, clasificándolo en cosas que existen de verdad y cosas que no existen, y nosotros, incapaces de existir, no hacemos más que mirar con nostalgia la realidad desde el umbral que no cruzaremos» (2005[1997]: 119).

literatura representa un mundo finito, el texto figura lo infinito del lenguaje sin saber, sin razón, sin inteligencia)» (2021: 159-160).

Es, por tanto, a través de Ausencia que Lethem deconstruye el espacio ficticio de su novela. Al entorno bastante realista de la universidad de Beauchamp, añade un espacio completamente extraño en forma de vacío misterioso. Como resultado, la construcción «estructuralista» de las oposiciones binarias espaciales se confronta con los paradigmas postestructuralistas:

> —Bueno, pues entonces no es tan simple crear un universo. Si se necesita la conciencia para confirmar la nueva realidad, también debe suministrarse dicha conciencia. No puedes hacer un universo entero sin más, lleno de realidad, sin el compromiso de mirarlo. Solo habrías hecho la mitad del trabajo. Ese, estimado colega, fue el error de Soft. (2005[1997]: 161)

Si la textualización transgrede aquellas fronteras más allá de las que existe la realidad incognoscible, entonces, las posibilidades mismas entramadas para la reparación de esta deficiencia se vuelven indicativas de cómo concebimos lo que es sostenido inaccesible e inviable. En este sentido, la textualización de Ausencia resulta ser una vara para medir la mutabilidad, condicionada por la historia, del deseo.

Esta es la cuestión: aquello que *es* significa independientemente de su intención y su conciencia. Ausencia no es más que la exposición del hambre del significado y de la conciencia, y por eso fracasa. Hay, finalmente, un vacío de obra que Ausencia rodea como un vértigo y un borde, de aquí que lo determinante del orden simbólico no sea el significado o el sentido, sino, más bien, el significante, lo que circula a lo largo de la red intersubjetiva que conforma la estructura de aquel:

> se había doblado en un origami del mundo, un modelo que llenaba y sustituía todo en lo que estaba basado. El universo. Lo real. Yo. Por lo visto no solo me encontraba en el vacío, era el vacío. Y el vacío era yo. Ya no había Philip, no había Engstrand. No había yo. Había solucionado el problema del observador. Había eliminado al observador reemplazándolo por nada. Luego, por si acaso, había eliminado también lo observado, reemplazándolo por nada. Ni observador, ni observado. Bebo, me caigo, fin del problema. Solo una mente —nada es perfecto— que se piensa a sí misma. (2005[1997]: 196)

Se trata de describir el esfuerzo del yo, en fin, por recuperar, mediante la destrucción del pensamiento, el control y la soberanía de un universo creado teóricamente.

2.3.2.2 Un momento de descanso (2011)

«¿Cómo no hablar, hoy, de la universidad?», se preguntaba Derrida (1997: 117). Raquel Media, la profesora de Oxford en la novela de Antonio Orejudo *Un momento de descanso* (2011) y que acabará ingresada en un sanatorio al corroborar la superlativa corrupción de la universidad española, esgrime así su respuesta:

> La universidad española, donde yo trabajé mucho tiempo antes de marcharme a Inglaterra, no solo es mediocre y corrupta, es también inverosímil. ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté consumida por las mismas corruptelas que la de aquí. En la universidad española por el contrario la grosería aparece tal cual, sin los ropajes de la buena educación. Una novela realista, cualquier libro sobre la universidad española, aunque sea un libro de investigación como el suyo, está condenado a convertirse en una astracanada. (Orejudo, 2012[2011]: 175)

Por eso, la propuesta de Antonio Orejudo es el de mostrar al lector las debilidades del ser humano desde el humor y la parodia: cuanto mayor sea la formación académica mayor es también la delicadeza de las vergüenzas y bajezas del hombre, la vulgaridad de sus acciones. Pero, en estas coordenadas, en este campus universitario con sus códigos propios, lo que nos encontramos es, curiosamente, la manipulación de los discursos de la teoría y la crítica literarias para convertirlos en material narrativo. Desde esa peculiaridad en la forma narrativa, se propone el redescubrimiento de la identidad a través del cuerpo textual, el poder de la interpretación como dispositivo de intervención intelectual, la búsqueda del sentido del texto literario como metáfora

de la búsqueda de la interioridad, en un mundo que carece de verdades absolutas, etc.[153]

En la novela de Orejudo se celebra el acto creativo del artista como reflejo en la mezcla de diversos géneros literarios y convenciones que prosiguen con la tradición y que se sitúan, al mismo tiempo, dentro de un nuevo marco estético. Orejudo construye su ficción de este modo, como un rompecabezas en el que se debaten cuestiones en torno a la literatura y la crítica literaria para parodiar el mundo académico. El sistema educativo es un circo —el Departamento de Spanish de la Universidad de Missouri, donde trabajará Arturo Cifuentes, uno de los dos protagonistas, es «como todos», «tenía un poco de tren de la bruja y cierto aire de abandono» (2012[2011]: 31)—, una especie de performance, plagado de corruptelas e irregularidades que llegan a alcanzar los límites de la violencia y criminalidad pedagógica, como sucede en las clases del actual rector, Virgilio Desmoines:

> —Miguel de Cervantes Saavedra, entre paréntesis: mil quinientos cuarenta y siete, guion, mil seiscientos dieciséis, cierra paréntesis; nació en Alcalá de Henares, coma, ciudad universitaria cercana a Madrid, punto y seguido. Su fecundidad literaria, coma, su profundo don de observación, coma, su hondo concepto de la vida y la riqueza de sus descripciones hacen de su obra una joya de la literatura de todos los tiempos y de todos los pueblos, punto y seguido.
>
> —¿Puede repetir?
>
> —¿Desde dónde?
>
> —Desde joya.
>
> —Una joya de la literatura de todos los tiempos y de todos los pueblos, punto y seguido. ¿Está?

[153] Es también el planteamiento de *El escolar brillante* (2005), de Javier Rodríguez Alcázar: «Estuvieron dándole vueltas, más que nada, a la idea de Wittgenstein de que la literatura no *dice* nada, sino que *muestra*. Había un tipo en la clase que defendía que las obras literarias sí que dicen cosas porque representan, a veces, objetos y situaciones reales. Era bastante terco y el profesor no conseguía que diera su brazo a torcer. Todas las veces que el profesor pronunciaba las palabras "decir" y "mostrar", colocaba dos dedos de cada una de sus manos haciendo la uve de la victoria y luego las doblaba como si fueran las orejas de un conejo, todo para indicar que estaba entrecomillando las palabras porque las utilizaba con el mismo significado que Wittgenstein. Con tanto gesticular quedaba bastante ridículo, pero él no se daba cuenta y nadie le dijo nada» (Rodríguez Alcázar, 2005: 211). Y también de *Filosofía y letras* (1998), de Pablo de Santis, donde la novela de Homero Brocca es construida a través de su crítica.

—Sí. (2012[2011]: 157)

Se relatan sin ningún tipo de pudor las imposturas del mundo académico y las estructuras de poder que la mantienen, unos mundos ocultos, sumergidos, sumamente cotidianos. Desde esta parodia, el texto nos invita a reflexionar sobre la condición de los textos desde la crítica y la teoría literaria equiparando, por ejemplo, el lenguaje de dichas disciplinas a la pornografía: un doctorado en Teoría de la Literatura por la Universidad de Cornell es ahora director de películas porno, y da instrucciones de la siguiente forma:

> —A ver, os cuento un poco el guion. Vamos a empezar *in medias res*. ¿Sabéis qué es in medias res?
>
> Los chicos no lo sabían.
>
> —In medias res significa a la mitad. Vamos a empezar a la mitad. Gabrielle está ya desnuda haciéndote una mamada» (2012[2011]: 219-220).

La comparación de términos pornográficos con el lenguaje académico acaba por demostrar que este último es también una «jerigonza para entendidos que resulta ininteligible para el común de los mortales» (2012[2011]: 224). Por eso, intentar interpretar un texto literario acaba siendo como comprar en un supermercado:

> lo primero que hay que hacer al entrar […] es desenmascarar su retórica, adivinar el criterio de distribución, familiarizarse con las marcas y luchar contra las fuerzas que impelen a comprar. Hay un protocolo de seguridad básico. Primera norma: no entrar jamás con el estómago vacío. […] segunda norma del protocolo de seguridad básico: lleva tu propia música y escúchala con auriculares. Aunque nada es tan efectivo como mantener la tensión durante el proceso de compra y preguntarse de modo consciente dos y hasta tres veces por qué y para qué queremos lo que nuestra mano acaba de alcanzar. Es importante verbalizarlo, oírte a ti mismo la pregunta. ¿Para qué diablos quiero esto? Los compradores compulsivos y los adictos al sexo responden a los mismos estímulos y tienen la misma inflamación del córtex. Parece increíble, pero los supermercados idean estrategias de excitación sexual para vender sardinas en aceite o salsa de tomate (2012[2011]: 19-20).

Los adictos al texto conocen las estrategias de excitación textual y saben que estas palabras de cómo sobrevivir a un texto —o en un supermercado— es «pura teoría». Estos «teóricos» que ilustran el mosaico ficcional de *Un momento de descanso* creen en la superación de la literatura, en que «la función del texto literario había sido la de provocar el nacimiento de la Teoría e ilustrarla» (2012[2011]: 32). La creación literaria es un mal necesario e inevitable si queremos que existan el estudio, la exégesis y la interpretación de los textos, actividades que pueden resultar «más nobles y enriquecedoras que la escritura de ficción» (2012[2011]: 149).[154] Por eso existía Augusto Desmoines, maestro de ambos protagonistas, cuya enseñanza rompía con todos los moldes y concebía el estudio de la literatura como una actividad más cercana a la creación que a la propia investigación científica:

> No le interesaba, decía, esa Filología que había eliminado de su discurso las observaciones en primera persona, la información superflua, aparentemente inútil, y la fertilidad de los errores de interpretación. Para ser útiles, los estudios literarios debían asumir los riesgos que la literatura, buscando nuevos temas o nuevos modos de exponer los asuntos de siempre (2012[2011]: 101).

La imaginación es «la principal herramienta de un escritor» (2012[2011]: 138); se trata de inventar y perturbar la realidad, pero cuya explicación científica no es más que la de avanzar artísticamente. Pese al sufrimiento que el protagonista, Arturo Cifuentes, padece, la imaginación no deja de ser un don, una consecuencia «exaptativa» de la evolución humana. La imaginación es igual de productiva para la actividad

[154] Con un tono más serio, leemos en *Donde van a morir los elefantes* (1995), de José Donoso: «Lo que debo hacer es recoger el guante contra la teorización sobre una obra de arte, mecanismo que, en esencia, excluye toda visión que no sea la que se postula; así, se aprecia sólo una sección, una tajada del resultado de las aventuras de la creación, resultado casi siempre confuso, a veces sólo intuido, siempre perturbador y conflictivo. El arte no suele ser tribuna. La tribuna no trata más que de pequeñas parcelas acotadas que se refieren a la razón, no al espíritu. No creo que ninguna obra de arte pueda reducirse a otro discurso que no sea su propio texto. No es una llave mágica decir: «La literatura debe ser…»; o bien: «Este párrafo debe leerse como...». El *deber* no existe en literatura. Ella no es sino un fin en sí misma, y su objetivo es sólo deleitar y, de paso (¿quién lo dijo?), «alejar un poco el muro donde comienza la oscuridad». Se trata, pues, de ampliar, de estimular, de ventilar el departamento estanco de la información y la opinión, para leer el discurso implícito en que se encarna, consciente o inconscientemente, la aventura de la imaginación» (Donoso, 1995: 387).

literaria como para el estudio de la misma, es «un sexto sentido, tan fidedigno o engañoso como los demás» (2012[2011]: 144) que enriquece la realidad. Es necesario un esfuerzo de imaginación para estudiar una realidad —literaria o no literaria— diferente, en épocas y circunstancias diversas. No se trata de un todo unitario, sino de sistemas de cosas enfrentadas e interactivas que nos empujan al deseo de la imaginación para descubrir qué es lo que ellos sienten en cada determinada situación ficcional de los personajes, las situaciones, las acciones, etc.

La teoría literaria se ha encargado, por otro lado, de reflexionar sobre la literatura como categoría social e ideológica, sobre la funcionalidad política y social que se creía que realizaba. Es la ejemplaridad lo que tiene de fundamental y de singular la literatura; una obra literaria es la historia de un personaje ficticio que se presenta como modelo a la vez que se aleja de ese ámbito de ejemplaridad, de ahí la facilidad para los lectores y críticos para resaltar el carácter de la universalidad de cualquier obra literaria.[155] Tratamos de averiguar, por tanto, de qué son un ejemplo, a la vez que nos invitan a implicarnos en los pensamientos y las concepciones de personajes y narrador. No se trata de convertir el mundo en textos, como hacían los humanistas, porque el mundo no tenía nada de texto, sino «un flujo incoherente y contradictorio, desigual, desproporcionado, caprichoso, inmotivado y absurdo, sin ideas fuerza, con cabos sueltos, deshilachados, sin corrientes de sentido, con intereses contradictorios, sin centro ni márgenes, amorfo, hipertrofiado aquí, pero atrofiado más allá» (2012[2011]: 73).

Los textos son más interesantes que las vidas sin olvidarnos de que las vidas también son textos (2012[2011]: 36). Lo que debemos tener en cuenta es que los propios textos suponen una ejemplaridad y una universalidad que nacen de manera autónoma dentro de su ser para dotarse de una realidad relativa, que atañe a cuestiones de posibilidad, y que no son más que el espejo en el que se miran las distintas «realidades», siempre entre comillas.

---

[155] Confróntese con la siguiente afirmación de *Grandes éxitos* (2018): «La literatura proporciona un conocimiento teórico o, si se quiere, decorativo del mundo, pero no sirve para vivir mejor» (2018: 35).

¿Pero qué hay del estudio de los textos? ¿De la teorización a partir de estos? En Un momento de descanso, se replantea dicha cuestión a partir de la labor del humanista intelectual, como la persona que trabajaba con textos y, a su vez, con textos que comentaban otros textos; que convertían el mundo en texto huyendo de la claridad, «porque sabían que la luz es la enemiga de la superchería» (2012[2011]: 73). Pero no solo el humanista cree en el estudio de los textos, sino también el científico —rara avis—, que reconoce que el estudio del arte o de la literatura es una actividad fértil necesaria para la naturaleza del ser humano tanto o más que las ciencias naturales:

> estudiar la literatura es estudiar un producto del cerebro. A través de la literatura podemos rastrear la evolución del lenguaje, de los analizadores perceptivos y de sus relaciones estéticas. Podemos estudiar el progreso del razonamiento, del sentido moral, del amor, de la lealtad, de la rivalidad, del estatus y de las relaciones con los parientes y semejantes. La cultura está formada por los descubrimientos que hemos hecho a lo largo del tiempo, pero también por las convenciones y las reglas que nos hemos impuesto para coordinar nuestros deseos con los deseos de los demás. Y todo esto se ve muy bien en la literatura. Hay una cadena continua que va desde la biología a la cultura pasando por la psicología. No tiene sentido seguir pensando en términos científicos por un lado y humanistas por otro. Hay que unificar la biología y la cultura en una ciencia de la mente y la naturaleza humanas (2012[2011]: 73-74).

Orejudo plantea, así, una mirada caleidoscópica de la creación y la crítica literarias en un momento en el que la ciencia parece rechazar la necesidad de ambas para el ser humano, como condición casi innata, siendo conscientes de que tanto las disciplinas científicas como las disciplinas más humanísticas están desde hace ya tiempo institucionalizadas, e incluso igual de paralizadas por el mismo motivo, «en un mundo, el de la universidad, cada vez más deshumanizado» (2012[2011]: 232).

2.3.2.3 Fresy Cool (2012)

Si nos tomamos en serio aquello de la parodia teórica y académica desde la ficción, si creemos en el artefacto literario, Antonio J. Rodríguez es el jefe de una nueva mafia

teórico-literaria. Con su novela *Fresy Cool* (2012) dinamita todas y cada una de las pautas de la narratología clásica, desde los preceptos aristotélicos:

> —Bienvenidos a los cursos de literatura del profesor Pleonasmo Chief.
>
> »Mi nombre es ese, Pleonasmo Chief, y soy el que va a meneársela en vuestra face durante el próximo semestre.
>
> »Es posible que a estas alturas ya os hayan hablado de mí. Tengo veintipocos años y soy catedrático de literatura. No me acuesto con mis alumnas. Todavía. Amo a mi mujer. Creo en el posfeminismo. Mi mujer escribe en un periódico de izquierdas. Hasta cierto punto, lamento su trabajo porque lamento cualquier publicación periódica cuyos artículos no vengan firmados por académicos, a excepción de las revistas donde colaboro. Pero a ella la amo. Eso es filosóficamente axiomático. Tiene veinte años. Es decir, es más joven que todos ustedes, pero es que yo también soy más joven que todos ustedes. Creo.
>
> […]
>
> […] Soy amigo personal de Harold Bloom y James Wood. Harold acaba de escribirme diciendo que cuándo voy a volver a Massachusets a comer aros de cebolla con él. ¿Sabían que he cagado aros de cebolla en el lavabo de Harold Bloom en Massachusets? Es broma, ja, ja (Rodríguez, 2012: 189-190).

Pleonasmo Chief quiere ser —y es— escritor; administra su tiempo entre escribir, practicar el sexo con su chica y observar lo que ocurre en el Madrizentro. La novela es el relato de sus relaciones personales, laborales y literarias, así como el tratado teórico sobre lo que será su escritura, equiparada con su propia experiencia vital, la «acumulación de referencias cruzadas entre la alta cultura y baja cultura, de filósofos cool y de noches en Madrizentro (Gran Vía, Lavapiés, Malasaña, Chueca), de garitos donde se reúnen *hípsters* y universitarios que se enfrentan a profesores que parecen salidos de una película de Quentin Tarantino» (García Rodríguez, 2015: 286).

El modo en que el narrador establece los principios teóricos y las premisas narrativas que configurarán su relato, nos hace volver al «Octeto» de Foster Wallace, cuyas intenciones casi se correspondían en la ficción con lo que tratamos de desarrollar durante todas estas líneas, en un intento de equiparación o desarrollo ficcional en la interferencia intersistémica de creación e interpretación:

> La historia de un periodista cínico y de un académico con el alma helada; o mejor, la historia de un narrador desdoblado, que encuentra su tabla de salvación en la, digamos, encrucijada malévola que son los cenáculos literarios, y que recela, al mismo tiempo, o que baila entre una microsociedad pop y otra sectarista, y busca desesperadamente espacios intersticiales.
>
> La historia de un hombre que pacta con sus lectores la *vox pópuli* del *roman à clef* (la historia del latinajo y el extranjerismo entreverado): la escritura peligrosa, como Spanbauer, que halla en este mecanismo, tanto como en la costumbre de integrar teoría, su modo de conducir al extremo la obsesión por lo verosímil de la ficción (2012: 17-18).

El exceso domina el relato, ya no solo en el inmenso caudal de niveles narrativos, sino en el modo en el que dichos niveles desestiman sus fronteras y rechazan cualquier tipo de jerarquía semiótica: «son los dominios del efecto, primera consideración que un narrador frente al fuego ha de haber previsto, a fin de sacudir los cimientos que sostienen el alma de los interlocutores, y con él la embestida a las estructuras temporales que siguen la estela de Brönte, Sterne, Proust y Stein, y la confusión de todas las instancias narrativas. He dicho» (Rodríguez, 2012: 19). La novela explorará una suerte de hermenéutica del constructo ficcional Fresy Cool Sh*t!, un tipo de literatura ya no ligada a la aristocracia, sino a lo pop y a la comunicación más —y mass— mediática, ampliando las posibilidades dialógicas del escritor, que no tiene por qué ser «un pavo real en todo su esplendor», sino que puede aprovechar los lazos que posee con sus iguales para así ensayar varios registros que le permitan ganarse al lector, sin que este se acomode, porque…

> […] es aquí, damas y caballeros, donde radica buena parte de la crisis en la narrativa española, en el hecho de que, haciendo caso omiso a la importancia de la seducción, aún colee sueltos por el campo narradores […] que en lugar de besuquear al cuello del lector o acariciarle el pabellón auditivo con un milímetro de vértice lingual, optar por desempeñar el mismo trato con que dirigirse a una novia de seis años, es decir, mohínos y anulados. Atontados. Narradores crustáceos aferrados en pose plañidera al hombre del lector, ese educadísimo sujeto que en su interior urde la fuga a disciplinas creativas más amables. Petrarca: enséñale algo a estos muchachos. (2012: 29)

Por tanto, cualquier escritor debe ser también un lector agudo, y por extensión un crítico: «Entiendo la crítica como un elemento de vigilancia en ese lenguaje que es el sistema narrativo: si yo saco el látigo de aquí y lo restallo contra la cara del escritor en cuestión, chas, chas, ¿qué pasa?: el escritor en cuestión despierta, la literatura mejora y los lectores lo agradecemos» (2012: 190). La duda reside en si el oxímoron «teoría del relato» cumple con la función dialógica que debe llevar a cabo ese narrador para agradar al espectador.

En torno a estas premisas, Antonio J. Rodríguez, problematiza la incompatibilidad de la crítica y la narrativa:

> Roland Barthes: eres un *paYaso*, ¿me oyes? Pareces *idiota*, chaval, cuando en *tu grado cero de la escritura* dices que el pretérito indefinido y la tercera persona es ese gesto fatal con que el escritor se señala su máscara. ¿Estás diciéndome que porque toda obra de ficción contenga un (más o menos) elevado número de ingredientes autobiográficos solo es posible hablar en primera persona? ¿Te parece poco verosímil *mi mierda, tío*!!? ¿Acaso no te gusta cómo sabe? (2012: 37)

Cada autor, como cada crítico, tiene su poética personal; si se va a ejercer como crítico de otro autor, ambas estéticas han de situarse en una posición dialéctica de preguntas y respuestas, con puntos en común desde la diferencia y con discrepancias irresolubles. Pero no se ha de despreciar el diálogo, incluso entre autor de ficción y crítico, como este último en ocasiones hace, al atrofiar la disposición del acto narrativo solo por el mero hecho de intentar construir una especie de decálogo de lectura y escritura: «nótese que determinados epígrafes en la obra de Roland Barthes sugieren la perversión del crítico que asfixia el acto creativo con insensatos racionalismos y peligrosos decálogos sobre cómo construir una novela» (2012: 38).

Como vemos, Antonio J. Rodríguez utiliza la crítica literaria para realizar crítica; tenemos, como resultado, un ejercicio metacrítico que en la ficción va adquiriendo una dimensión consciente de la que el narrador se va haciendo eco, como método fundamental de construcción de aquello que narra. Se trata, entonces, de «redactar novelas extraordinariamente teóricas sin olvidarse del corazón» (Rodríguez,

2012: 58), con el convencimiento de que si se es teórico de la literatura ha de bregar contra el nepotismo y un sistema meritocrático que se puede mejorar. El mundo universitario es una jungla y los usos académicos de la teoría son epidémicos, todo se intelectualiza de manera que el relato acaba manifestándose como una farsa académica en la que podemos apreciar el lado oscuro de la Teoría:

> […] entienda que mi asignatura trata de la realidad, y usted habla de abstracciones, epistemología y concepciones filosóficas rayanas en la esquizofrenia. Ahora usted está en disposición de salir ahí fuera y decir que soy un iletrado de mieeeerda. Le deseo lo mejor en la vida, no lo dude, pero cuando logre un puesto de trabajo tendrá que asumir la nulidad de sus disertaciones teoréticas.
>
> […]
>
> Le diré algo más: juzgo como positivo su interés extraordinario por la materia, la plétora de lecturas de la que parece haberse servido de cara a preparar mi prueba, pero entienda que para eso estamos los profesores: para servirles de una sólida bibliografía, no para alentar el autodidactismo. (Rodríguez, 2012: 65)

A lo ONAN, Pleonasmo Chief, y los integrantes de los IB-LABS, sus extraños editores capitaneados por Ibrahim B., conocen el panorama crítico-literario actual, y son conscientes de que «hablar de literatura en un libro equivale al Pan y Circo en la República de las Letras» (2012: 71); esconder el proceso de creación no es una opción. Se destaca, así, el cambio radical que ha sufrido la narrativa que, liberada de la plena necesidad de mimetizar la realidad convencional y dirigida por los nuevos tiempos para expresarse a sí misma, reivindica su condición de artefacto, dando lugar a una narrativa autorreferencial, consciente de su propio proceso de creación y no tan pendiente del producto final. Se pone de relieve, por tanto, el deleite artístico y la conciencia de que ese proceso creativo continúa en manos del receptor cuando el autor ya lo ha abandonado, la satisfacción de estar creando y no la de haber creado. Como se advierte en *Fresy Cool*, «la literatura trabaja con conceptos, no con realidades, por tanto tiene que reflexionar sobre el lenguaje» (Rodríguez, 2012: 192).

La metaficción constituye, sin duda, un nuevo horizonte de expectativas de creación narrativa que traspasa, incluso, las líneas de los creadores de ficción escrita hacia la gran pantalla cinematográfica y la pequeña gran pantalla televisiva. No

obstante, y como advierte Aparicio Maydeu, vista como «una merma», la metaficción podría entenderse metafóricamente «como la solución práctica adoptada por un comerciante que dispone de una caja, no sabe con qué mercancía llenarla para vender y finalmente se decide por vender la propia caja» (2011: 238). Algo parecido advierte nuestro personaje Pleonasmo Chief, quien habla de ella como una «autobiografía encubierta», «ramplona»:

> Hasta cierto punto, parece lógico que la historia de la narrativa sea la historia de las formas de contar historias. Pero ¿qué fue de los hermanos de color? Ishmael Reed, Melvin Tonson, Iceberg Slim, Toni Morrison, Du Bois, Junot… ¿Qué ocurre cuando la ciencia o la filosofía dejan de sacudir los cimientos de la narrativa? Todo el mundo pendiente de los narradores no fiables y del asedio al paradigma decimonónico, y luego descubres que abandonar la línea dominante consiste en abrir una cartografía literaria al azar, en la página que más polvo ha acumulado en los últimos siglos, y soplar. Fff, nada más (Rodríguez, 2012: 192-193).

Para cualquier lector, no es difícil calificar esta novela como «otra posmodernada pleonásmica más», una «representación simbólica del gusto profesado hacia el stream of consciousness pasado de rosca; el mismo que se practica habiendo eludido ya la necesidad de, siquiera tangencialmente, construir el basamento de una idea a la que más tarde crecerán las alas y echará a volar […]» (2012: 98-99). Pleonasmo Chief, el protagonista de la novela de Antonio J. Rodríguez *Fresy cool*, parece dar cuenta de la manera de ficcionalizar en la actualidad, donde «la musicalidad de la frase constituye ya entretenimiento suficiente» (2012: 99).

Es más, uno de los capítulos de la novela de Antonio J. Rodríguez se articula a modo de relato intercalado al más puro estilo cervantino; es titulado, muy significativamente, «Zombis en la Academia Google Text de Letras presentan Una novelita de campus». En la Academia Google Text, una especie de extraño departamento universitario de estudios literarios, allí donde «comienza la Historia de la Literatura» (2012: 272), reza la siguiente inscripción: «*Primera norma: olvidar la metaficción. Nuestra filosofía es popperiana: no buscar argumentos que verifiquen la hipótesis estética decidida. Un texto gustará o no gustará por motivos completamente arbitrarios. Admitamos aquí los límites de la teoría*

y la crítica, confiemos en la Kritik der Urteilskraft» (2012: 281). En esta rara academia ficcional, bajo la «tutela espiritual» de la Crítica del juicio kantiana, se olvida el modo de actuación de la teoría o de la crítica para incorporar al discurso elementos ficcionales que tendrán que ver con la recepción y la interpretación de múltiples y arbitrarios sentidos, haciendo explícita, paródicamente, la distancia entre teoría y práctica, siendo esta última la que llevará a cabo una tarea de reflexión intelectual sin ningún tipo de corsé institucional:

> Queremos un diálogo entre la empresa privada y la Academia. Y sabemos que es posible ese diálogo. Tenemos gente apta para hacer de este campus un lugar no hostil. Como Pleonasmo Chief, que consiguió la cátedra de literatura contemporánea gracias a su tesis sobre la narrativa breve de Mark Nechtr,[156] rebatiendo una y otra vez al tribunal que se había quedado en la Whole Sick Crew. O Marduk y sus análisis del discurso emocional mediacrítico aplicados a la teoría del lenguaje literario. Sin ello, sin la gente que estudió en Brown o en Massachusetts o en Harvard, tú y yo estaríamos condenados a revisar la poesía de Quevedo por enésima vez. (2012: 297)

Puede representar, por tanto, la fusión dentro de la ficción de ambos discursos, algo de lo que también participará el montaje de *Fresy Cool*, dado que no se limita a especificar eso mismo, sino que tratará de asumir las herramientas discursivas y a incorporarlas a su propio tejido textual, aunando esos dos aparatos hermenéuticos (metaficción y crítica literaria) de difícil entendimiento, pues

> hoy los escritores y autores de culto diseminan una cantidad masiva de referencias y trampas para el receptor hasta tal punto que hoy todo es barroquismo más o menos estéril, inabarcable, narrativa hecha por y para la crítica, cosa que por otro lado es bastante evidente y por lo tanto, reitero, estéril sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que como Borges apunta en «Utopía de un hombre que está cansado», la lengua es un sistema de citas. (2012: 301)

El carácter que se desvela, como hecho de haber construido un artefacto ficcional, es el de proporcionar una herramienta de aproximación e interpretación de los

[156] Véanse 1.1 y nota 16.

texto literarios, tomando parte del discurso de la teoría literaria. Sin embargo, sirviéndose de las clases de Pleonasmo Chief y las referencias a Northop Frye, Jonathan Culler y Umberto Eco, se aleja de ello explícitamente en un juego de asunción del espacio teórico que ocupa la obra, como una obsesiva manera de entender la obra literaria con un único sentido implícito:

> Si te fijas más aún, y solo en la medida en que, siguiendo al Ricoeur de Historia y narratividad, «es el postulado de clausura del sistema el que determina, en última instancia, la disyuntiva entre lenguaje y realidad», de tal forma que habría «que sustituir la distinción estoica entre significante, significado y cosa por una distinción que contenga solo dos términos: "significante" y "significado"», o bien, tomando como referente al William Gass de *Fiction and the Figures of Life*, «al igual que el matemático y el filósofo, el novelista construye cosas a partir de conceptos, y, en consecuencia, los conceptos deben ser su inquietud crítica: no los defectos de su persona, los crímenes de su conciencia, la moralidad o la crueldad de los otros hombres»; en la medida en la que somos conscientes de ese principio lingüístico que ha dominado la epistemología durante los últimos cincuenta años, digo, la realidad no existe, y por tanto todo es ficción, […] donde nosotros somos a su vez lectores de nuestra irrealidad o a-realidad y debemos intentar descifrar los símbolos que en nuestro futuro inmediato serán significativos […]. Y todavía no sabemos quién es el narrador. (2012: 301-302)

Pleonasmo y todos sus seguidores, nos enfrentamos, paródicamente, a la indeterminación de los textos literarios, así como la indeterminación de la teoría, cuyos consensos radicales han determinado los modos de actuación ante los textos: «Todos somos […] entes de ficción inconsciente, pero solo uno accederá al nivel superior. Nada más he aprendido como intérprete de textos. El mundo como lo conocemos se rebela contra nosotros y nace una era dionisíaca y mágica. Lo dice la teoría literaria. Es un presentimiento» (2012: 326). La novela plantea, en ese universo ficcional, las principales preguntas sobre la intención de los textos, los vínculos entre la literatura y la realidad, la recepción, la lengua, el valor, etc., así como las principales herramientas que se han propuesto para darles respuesta (la intencionalidad del autor, el análisis estructuralista, la deconstrucción, los estudios acerca de metaficción y la ironía, los de la respuesta del lector, la teoría de los mundos posibles, el concepto de lector implícito, la hermenéutica, etc.).

Antonio J. Rodríguez propone una solución integradora en el marco de la cual se pueden estudiar las intersecciones entre el texto literario y la teoría, desarticulando, así, la polémica entre objetivismo y subjetivismo en la que la teoría literaria se encuentra desde hace algún tiempo. La posición de Pleonasmo frente a su objeto de estudio y de creación es la de mostrarse interesado en saber lo que realiza, trata de objetivizar la objetivación, a lo Bourdieu:[157]

> Estamos sobre la mesa seis teóricos de la literatura y a nadie se le ocurre preguntarse ante qué clase de manifestación artística estamos, si podemos considerarla arte o no, si, más allá de los consuetudinarios puentes trazados entre la literatura y el cine, cabría la posibilidad de repensar una interdiscursividad entre el cuajo de judía verde y minestrone de verduras con algún relato, o si estos platos de cocina bendecidos por el señor chef son líricos o narrativos, si hay alguna historia que el suquet frío de tomate nos pueda contar, de qué manera se enfrenta un hermeneuta a semejantes manjares, si es significativo de nuestro época la caducidad de la gastronomía… Decidme algo. (2012: 322)

Quedamos invitados al festín.

[157] «Y no estoy lejos de pensar que la principal virtud del trabajo científico de objetivación consiste –a condición, desde luego, de que uno sepa analizar su producto– en que permite objetivar la objetivación. En efecto, para el investigador interesado en saber lo que hace, el código, el instrumento de análisis, se convierte en objeto de análisis: el producto objetivado del trabajo de codificación deviene, bajo la mirada reflexiva, la huella inmediatamente legible de la operación de construcción del objeto» (Bourdieu, 2008: 19).

2.4 La interpretación y las experiencias de lec-teoría

> Esta conversión —esta convulsión— es una energía (un *energon*): el discurso se produce por esa traducción, ese desplazamiento imaginario, esa creación de coartada. Originada en valor (lo cual no quiere decir que esté por ello menos fundada), la teoría se convierte en un objeto intelectual, y este objeto se ve llevado a una mayor circulación (encuentra otro *imaginario* del lector).
>
> *Roland Barthes por Roland Barthes*

En el mismo proceso que el de la interpretación de un texto literario, el de llegar a un acuerdo con el significado del texto, el autoconcepto del lector está implicado también en el discurso de la teoría. Este lector ofrece un relato experiencial de uno de los clichés más gastados, hiperautomatizados y obvios del mundo: que todos mueren, y que todos mueren solos, una idea que —nos ponemos derridianos— se encuentra en el corazón de encuentro con la otredad. A través de la experiencia del texto, esta intuición se personaliza, se siente y se revitaliza. El lector se siente incluido en este conocimiento que normalmente se toma al pie de la letra. Por un momento, luego todos mueren, y es objeto de una conciencia renovada, es rescatado del cementerio del lenguaje.

La insistencia de Eco sobre la coherencia textual, la necesidad de una aproximación teórica al texto y la defensa del estatus epistemológico de la obra, así como la escritura de *El nombre de la rosa* o *El péndulo de Foucault*, responden no solo a la intención de demostrar lo inútil y lo inoperativo de rastrear verdades ocultas o de buscar la

remisión infinita del significado, como señalaría Rorty (1995), sino que es ante todo un cuestionamiento sobre los efectos de la permisividad de las interpretaciones en una sociedad fracturada. Así, la respuesta del intelectual de cuestionarlo todo y mantenerse escéptico, se convierte en el instrumento de una carrera de supervivencia donde toda teoría solo es válida si se distingue de las demás. Este tan solo un ejemplo para plantear respuestas a la interpretación como eje teórico. Por muchas posturas contrarias que contrastemos, cada una con sus puntos de anclaje respecto del texto, el lector y el sentido, todos convergen en la exigencia de completar las ideas sobre la obra por encima de la posibilidad de invención y de creatividad, entendiendo además la escritura como producto de la tarea hermenéutica, un esfuerzo, difícil, por conseguir una voz, en el esfuerzo de expresar una mirada propia y crítica del mundo.

Veamos otro ejemplo, este caso ficcional, para ilustrarlo:

> De la caja que había abierto para la mujer saca un libro al azar. Le basta ver en la portada a una muchacha en uniforme escolar, para imaginarse el contenido. Otro más, se dice, otro escritor que acaba dando clases en alguna universidad gringa y luego le da por relatar sus amoríos con las alumnas. ¿En qué puede ser diferente esta historia? ¿En que la muchacha se llama Evelyn y el profesor no es de literatura sino de sociología? Seguro que el hombre llevaba una vida ordenada hasta que Evelyn apareció en su oficina en falda corta para hacerle una consulta. A partir de ese momento vendrá la mezcla de culpa y delirio, largas parrafadas en primera persona para justificar al profesor y así obligar al lector a que se solidarice con él; sí, ella tiene diecinueve y él más de cincuenta, ella tiene el mundo por delante y él una familia que mantener, pero es un buen hombre, la quiere con sinceridad, y nadie tiene derecho a meterse en su vida privada ni a poner en duda su talento en las aulas. Por eso es injusto que lo traten como a un criminal, como si no se dieran cuenta de que él es la víctima, porque tarde o temprano, ante la insistencia de sus padres, Evelyn acabará por dejarlo, y él comprenderá que echó a perder su matrimonio y su carrera a cambio de un recuerdo para la vejez. Se dirige a arrojar el libro al infierno cuando se le ocurre que debe leer la contraportada; tal vez se trata de algo original; tal vez el autor daba clases en una universidad latinoamericana y entonces podía revolcarse con cualquier alumna sin reparos morales o profesionales. No es así, las palabras del editor hablan de las presiones sociales que se imponen al amor; de cómo hasta los amigos más cercanos se vuelven una inquisición ante la ruptura del ordinario modo de vivir. Señor comendador, dice Lucio en voz alta, ¿qué hacemos con este libro? Enviadlo a la hoguera, se responde, y así lo hace, y de una vez son condenadas setenta mil palabras. (Toscana, 2005: 124-125)

En *El último lector*, de David Toscana, Lucio, que encarna al lector modelo que responde a los requerimientos del texto literario, exige probar, como Barthes (1993), que la escritura desea al lector, lo busca, lo persigue, lo hace suyo, lo ingiere. De igual forma, en el pueblo de Icamole, reina un ambiente apesadumbrado, tras la aparición de una niña muerta, a la que le falta una lectura. El signo de la muerte que flota en el agua, y la prefiguración de Lucio como lector de todos los textos, son actos estéticos que prueban «en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo», el descubrimiento «tanto [de] su propia actividad productora como [de] la recepción de la experiencia ajena» (Jauss, 1986: 73). Este resultado, no es más que el desplegar del mundo frente al texto, donde el personaje principal, mediante la ficcionalización del pensamiento, esto es, mediante la performatividad de la experiencia teórica de la lectura, *hace* el texto.

A continuación, nos adentraremos en dos temáticas narrativas que nos permitirán entender que, en el centro del debate, no se encuentra una discusión epistemológica, sino una discusión ética. La idea teórica respecto del texto se funda en la posibilidad de plantear una forma madurada de escritura que considera la posibilidad de llegar a acuerdos interpretativos a través de la lógica del texto y de sus propias reglas de significación, pero pasan por el filtro del encuentro intersubjetivo. A cambio, en lugar de evadir la responsabilidad del lector frente al texto de ficción, este explora las retóricas de la teoría para proponer su escritura como una forma particular de acción sobre el mundo que es la obra.

2.4.1 Morir de Teoría

> Entre Tel Quel y OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos.
>
> Roberto Bolaño, *Estrella distante*

Cuando los detectives en *Death in a Delphi Seminar* (1995), de Norman N. Holland, escrudiñan las estanterías de un estudiante brutalmente asesinado, se sorprenden al encontrar novelas, por ejemplo, de Amanda Cross; pero también sus «copias» de Barthes, Derrida, Lacan y Foucault (Holland, 1995: 282). Esta imagen de los thrillers detectivescos intercalados con textos teóricos intelectuales nos brinda no solo un atisbo de los gustos literarios eclécticos de la víctima, sino también una clave memorable sobre cómo leer la propia novela de Holland: un misterio posestructuralista en el que la indagación teórica se asocia explícitamente con los procedimientos de una investigación criminal. «[M]ost academic novels depict academe in terms of social entanglements rather tan intelectual conversation; *this strand dramatizes academe as a real of testing ideas*», señala Williams (2012: 574; la cursiva es nuestra). Vale la pena recordar que los teóricos críticos tienen un interés de larga data en la ficción criminal (Barthes, Derrida y Lacan han escrito sobre el género) y que el crítico-como-detective es un lugar suficientemente común como para caer en una conversación informal, como veíamos en *La séptima función del lenguaje* (véase 2.1.2). Las afinidades entre la teoría literaria y la novela policíaca son lo bastante fuertes como para que los novelistas se hayan sentido tentados por la idea del detective como una especie de Derrida empedernido, o del teórico como un Sherlock Holmes de congreso en congreso.[158] Al igual que el detective, el teórico es un lector tenaz de signos, frecuentemente no convencional en sus métodos y propenso a llegar a conclusiones contrarias a la intuición que provocan el desdén de aquellos que prudentemente se limitan a la interpretación del sentido

[158] Para profundizar en las analogías entre un género y otro, remitimos al estudio de Elzbieta Perkowska-Gawlik, *The Contemporary Academic Mystery Novel. A Study in Genre* (2021).

común. Al decir de Ricardo Piglia, para quien la crítica no es más que una forma de relato, «[s]e podía pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria» (1993: 21).

Si cierta «hermenéutica de la sospecha» es la posición por defecto de la epistemología posestructuralista, entonces también la novela policíaca muestra una desconfianza instintiva hacia lo «evidente». Nada es «obvio» para el detective o el teórico: habitan un mundo de signos equívocos, pistas falsas, agendas ocultas, narraciones aporéticas, personas desaparecidas. Como hemos demostrado a través de Gilbert Adair, la pregunta *¿quién fue?* se aplica tanto a un texto posbarthesiano como a un asesinato sin resolver. En la ficción teóricamente autoconsciente, como señala Greaney (2006: 124), «the site of reading has been reinvented as the scene of a crime». O, por decirlo con las palabras del Auden:

> Es un sólido instinto el que ha hecho que muchos escritores de novela policiaca elijan como marco una universidad. La pasión reinante en el profesor ideal es la busca de conocimiento en sí, de modo que el personaje se relaciona con otros seres humanos solo indirectamente, mediante su relación común con la verdad; y esas pasiones, como lujuria y la avaricia y la envidia, que relacionan directamente a los individuos y pueden desembocar en el asesinato quedan, en su caso, idealmente excluidas. Por tanto, si en una universidad se da un asesinato, es señal de que algún colega no sólo es un mal hombre, sino un mal profesor. Más aún, como la premisa fundamental de la vida académica es que la verdad es universal y debe compartirse con todos, la *gnosis* de un crimen concreto y la *gnosis* de las ideas abstractas guardan paralelo y se parodian de una manera primorosa. (2006: 330)

Donde los detectives y los teóricos se separan, sin embargo, es en la determinación del significado. La ficción policiaca, al menos en sus formas más convencionales, muestra una confianza genérica en la legibilidad de los signos. Basta leer una novela de Dashiel Hammet para darnos cuenta de que todos esos significantes reveladores en la escena del crimen (las huellas dactilares, las manchas de sangre, etc.) serán reunidos por el detective con sus significados ocultos, antes de identificar el significado oculto final de la historia, el asesino. En este sentido se podría decir que el detective es un lector profesionalmente logocéntrico cuyas investigaciones, por muy

idiosincrásicas que sean, trazan un curso predecible hacia un significado determinado y un cierre interpretativo. Desde una perspectiva teórica, sin embargo, las cuestiones de interpretación lectora no son susceptibles de una resolución lúcida confiable; el caso nunca puede cerrarse, porque toda conexión definitiva entre el significante y el significado ha quedado en suspenso permanente. Se puede ver cómo, en contraposición a la resolución eficiente de problemas de la novela policíaca, el discurso del postestructuralismo podría parecerle al detective privado promedio bastante fenomenalmente indeciso, tanto en su lenguaje de «indeterminación», «indecidibilidad» e «infinito». A pesar de sus intrigantes afinidades, la teoría postestructuralista y la novela policíaca son, como se mostrará en este apartado, formas de narrativa intelectual que se problematizan mutuamente. Novelas como *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, presenta a Guillermo de Baskerville como un semiólogo privilegiado pero no infalible que pone su experiencia al servicio de crímenes desconcertantes y enigmáticos; pero en *Muerte en la cátedra* [*Death in a Tenured Position*, 1981] o *Ni palabra de Winifred* [*No Word from Winifred*, 1986], de Amanda Cross, la teoría misma es la parte culpable:

> —Déjame contarte una historia de Sylvia Plath —dijo Kate—. Una crítica literaria escribió, después de estudiar a Plath, la tremenda influencia que tuvo *Las Olas*, de Virginia. Woolf, en Silvia Plath. Después tuvo la oportunidad de ir al Smith College y examinar los papeles de Plath. Plath tenía una copia de *Las Olas* subrayada en los mismos puntos exactamente que había mencionado la crítica. Pero supón que no se hubiera encontrado la copia de Plath de Las Olas, o que Smith no la hubiera comprado. ¿Cómo hubiera podido estudiarse? Habría dicho que no hay pruebas. Yo creo que encontraré pruebas para gran parte de mi historia. (Cross, 1991b[1986]: 199);

o en *La muerte del autor*, como hemos visto, la investigación sobre la deconstrucción, sus oscuros orígenes, los secretos culpables y los crímenes contra la verdad que se cometen en su nombre son el motor narrativo (véase 2.2.2.1). O, en el caso de la literatura en español, *Goma de mascar* (2008), de Rafael Courtoisie, los crímenes son una excusa para canonizar. A continuación arrojaremos luz sobre dos novelas que, en un mismo movimiento, proponen una lectura diferente a las teorías interpretativas:

Murder at the MLA, de D. J. H. Jones, y *Death in a Delphi Seminar*, de Norman H. Holland.

2.4.1.1 Murder at the MLA (1993)

Murder at the MLA gira en torno a las muertes de cuatro profesores (Susan Engleton, Irene Foster, Malcolm Gett y Michael Alcott) en la *MLA convention* de Chicago, una oportunidad «to hire, to be hired, to be free of the marriage for a few days, to gossip, to "network", and to present or listen to short papers by the dozen every hour» (Jones, 1993: 1). El detective Boaz Dixon, con la ayuda de la profesora de Yale Nancy Cook, serán los encargados desmitificar la teoría al exponerla a conocimientos no académicos. Sin embargo, como en las novelas de Lodge o de Binet, el escenario de la extraña pareja conduce a un modesto grado de inversión de roles: Cook juega al detective mientras que Dixon recibe una educación acelerada en las controversias que dominan la teoría literaria contemporánea. La cultura académica a la que Cook lo introduce está ásperamente polarizada entre los *tweedies*, pasados de moda, y los *trendies* hiperproductivos, marcadamente divididos en facciones, cuya franja lunática, como ella lo ve, son los deconstruccionistas que odian la literatura, para quienes el lenguaje no tiene absolutamente nada de contenido semántico y ninguna base segura en la realidad (1993:55-59). La novela también lanza una crítica al comercio de ideas teóricas. Promocionadas agresivamente por los vendedores ambulantes y los comerciantes, las últimas teorías son adoptadas con entusiasmo por los crédulos «idea-shoppers» (1993: 113), como marcas, modas y opciones de estilo de vida (véase nota 61). Mercantilizada de esta manera, la teoría proporciona al impaciente intelectual moderno artículos para publicar y plazos que cumplir, con un atajo al conocimiento; ofrece precisamente el tipo de gratificación intelectual instantánea buscada por el delegado de la conferencia que «hated to read and only wanted to know things» (1993: 151).

Pero si este bazar teórico de mal gusto satisface la demanda moderna de conocimiento instantáneo, también satisface apetitos mucho más oscuros: «There is a way *in which* methodology replicates mythology within all narration» (1993: 24). La

teoría, tal como la representa Jones, exhibe una desagradable fascinación por las representaciones históricas de la violencia; el Nuevo Historicismo, en particular, parece tener un interés casi pornográfico en las narrativas de crueldad, degradación y asesinato (1993: 108-109). Parece, a los ojos de Jones, que nada emociona más al teórico contemporáneo que tropezar con episodios de crueldad inhumana que pueden ser servidos para el deleite de una audiencia cuyas sensibilidades morales han sido adormecidas hace mucho tiempo por una dieta constante de nihilismo foucaultiano y derridiano.

Uno de esos sociópatas docentes en la novela es Malcolm Gett, un experto derridiano-foucaultiano en asesinos en serie que adopta la visión sensacionalista de que el asesinato es «the ultimate human freedom» (1993: 174); como era de esperar, Gett es brutalmente asesinado por el asesino de MLA. Otro, Michael Alcott, que escribe obsesivamente sobre «dismemberment, body distortion, deformity» (1993: 152), es empujado desde el balcón de un décimo piso para acabar pareciéndose a las mismísimas fotos de mutilaciones que adornan sus publicaciones. La ironía aquí es que las muertes de Gett y Alcott sirven como ilustraciones gráficas de su erudición moralmente desquiciada; en cierto sentido, son asesinados por sus propias teorías. De hecho, los cuatro asesinatos de la novela representan formas de justicia poética viciosa impartidas por una joven académica amargada, Deborah Rames, que perdió su trabajo en la Universidad de Arizona debido a su ignorancia de la teoría crítica. La convención es la oportunidad de Rames para ajustar cuentas con la comunidad intelectual de moda que la rechazó, aunque hay un sentido perverso en el que su ola de asesinatos es también un intento tardío de probar sus credenciales como posmodernista. Irene Foster tiene la mala suerte de elegir una cafetera llena de veneno: la víctima que «crea» su propio asesinato de la misma manera que, para los teóricos posmodernos, el lector «crea» el texto. Entonces, paradójicamente, la retribución de Rames sobre la teoría y los teóricos toma la forma de un asesinato teórico: se venga del posmodernismo cometiendo actos de venganza posmoderna. Y exactamente lo mismo ocurre con la novela: a pesar de todo su disgusto por las obsesiones amorales de la teoría, *Murder at the MLA* orquesta una ola de asesinatos digna de la atención de la mente profesoral

más sanguinaria, y deja una escena llena de cadáveres que no parecería fuera de lugar en las páginas salpicadas de sangre del último artículo post-foucaultiano sobre desmembramiento y mutilación.

2.4.1.2 Death in a Delphi Seminar (1995)

Una ampliación de la crítica al postestructuralismo es *Death in a Delphi Seminar* (1995), de Norman N. Holland, articulada sobre la base de la teoría del propio autor esbozada en su libro *The Critical I* (1991), donde argumenta que el error cardinal de la crítica moderna ha sido su voluntad de otorgar al lenguaje una vida propia, independiente de la participación creativa de escritores o lectores: «We act on it every time we cross the street. Similarly we believe texts can convey stable meanings. We act on that belief every time we have a prescription filled. (I suppose that is another way of saying literary theory needs a dose of common sense.)» (1991: 165). Holland es especialmente crítico, en este sentido, con los gurús del pensamiento postestructuralista —Derrida, Barthes, Foucault, Lacan— a los que llama los «Nuevos Crípticos» (1991: 110); al igual que desecha a otros como Eco o Iser, quienes, a pesar de sus teorías ostensiblemente orientadas al lector, sin embargo se propusieron despsicologizar el proceso de significado (1991: 178-186). Holland persigue, por tanto, una reafirmación contundente del papel de los individuos de carne y hueso en la dinámica de la creatividad e interpretación literarias. Nuestro objetivo ahora es desentrañar los entresijos no solo de esta crítica a las teorías de la lectura, sino también la forma en que su psicologización del proceso interpretativo influye determinantemente en su novela y, con ello, sacar a la luz su aproximación teórica al asunto.

La novela, que gira en torno a la muerte de una serie de estudiantes asociados con un innovador seminario de posgrado dirigido por el «Dr. Norman Holland» en la State University of New York at Buffalo, comienza con una nota firmada por el propio Holland, en la que explica las pesquisas teóricas del asunto ficcional a su agente, y que merece la pena recoger por extenso:

> «It» is a mystery. More precisely, it is a postmodern mystery as I've defined that term in my serious writings. «In postmodernism, writers take as their subject matter the relationship between the book and its author or between the book and its audience».
>
> So, is this «it» a thing-in-itself? Does it have people and events «in» it? Such confusions lie that way. Or is «it» just a thing, inert, a Sleeping Beauty waiting to be kissed into life by a loving reader—you, for example.
>
> […]
>
> If there was ever a book that followed the old maxim, Write about what you know, this is it. What I know is books and readers. Although, I suppose, if I knew, why would I have spent all these years trying to figure out how readers respond? So maybe this is a book about not knowing what you know.
>
> Fact: in my seminar last year, one of the students was poisoned. I've built up a narrative out of the texts that this woman's dying, so to speak, happened in: transcripts of the police interviews with the people involved, student papers, some department memos, newspaper accounts, and parts of my journal of the events a whole mix of different voices—narratives—«takes»—texts on this event.
>
> Just to be safe, I've changed the names. And my perception of these people and events is sufficiently idiosyncratic that we can truly make the customary claim that any resemblance to persons living or dead is purely coincidental.
>
> There is one exception, sort of, to this fictionality (as literary critics term it). The hero, if he is the hero, is a professor whom I frankly call Norman Holland. Is he fictional? Of course. Is he real? As the postmodern tradition of «the disappearance of the subject» takes hold, I am less and less certain. (1995: 3-4; la cursiva es nuestra)

Lo que tendremos a continuación será, por tanto, una especie de informe pericial, con entrevistas del inspector Rhodes, encargado del caso y aspirante a escritor, donde cada hablante aparece referenciado con su nombre, así como aquellos documentos probatorios.

El «Delphi Seminar»[159] requiere que los estudiantes hagan circular «*squibs*» (ensayos de retroalimentación improvisada, no académica, sin jerga) en respuesta a un extracto literario dado, y luego analicen las respuestas de los demás. El punto del seminario es que el lector —el lector de la vida real, es decir, en oposición «lector implícito»— es siempre el desconocimiento de la interpretación literaria. «This is a

[159] Como le explica Holland al detective, este debe su nombre al mandamiento sobre el templo de Apolo en Delfos, *gnothi seauton*, «conócete a ti mismo» (Holland, 1995: 20).

seminar in which people learn about their personal styles of reading and writing» (1995: 20). Al intentar leer a los lectores y leer la lectura, Holland y sus estudiantes están reintroduciendo así una variable problemática que es convenientemente ignorada por la teoría crítica dominante:

> The deconstructionists hold that everything is language, and everything in language is built out of a series of linguistic differences. That is, every word means what it means because of its differences from other words. *D-o-g* is dog, because *d-o-g* isn't *c-a-t*. And *dog* means *dog*, because it isn't *cat* or fire hydrant. A word means what it means only because it's different from all other words. But you're aware of these other possibilities. Every time you hear or read *dog*, it's in the nature of language that you're also aware of *cat* or *fire hydrant*. Therefore every text is going to be inconsistent with itself. Dog will mean at the same time both dog and not-dog. And it's in the very nature of language, particularly literary language, to develop and reveal this inconsistency. (1995: 45)

El postestructuralismo y la deconstrucción son los villanos metodológicos obvios de esta pieza de «estilo cognitivo» (1995: 20 y 44):

> HOLLAND: […] Different people see different things in a poem because, to different people, different things matter. Once you collect a set of these free responses, you'll never again believe in fixed meanings or literary facts or inherent structures. At least I didn't.
>
> LIT. RHODES: So the text disappears. Are you one of these deconstructionists we used to hear about over in the School of Drama?
>
> HOLLAND: Just the contrary, in fact. The text is very much there, because it's what your perceptions, your way of knowing things, is working o. A that's what the students learn in this seminar, their cognitive style.
>
> LIT. RHODES: By cognitive style, then, you just mean how some individual yes things as opposed to some other individual.
>
> HOLLAND: Right. When you state the aim as cognitive style, you can see that be seminar works with very general principles of how we know things You could use the same technique in any class, even one in homicide investigation. Wouldn't you like to know what personal needs and characteristics you bring to your work? (1995: 43-44)

Los estudiantes de Holland son libres en su desprecio por «all that French crap», «Decockstruction» (1995: 38); su tutor mismo es cortésmente desdeñoso de la «dreadful litcrit jargon» (1995: 128) asociada con estas teorías. Como era de esperar, entonces, los dos entusiastas deconstruccionistas del seminario, Patricia Hassler y Christian Aval, educados en Yale, demuestran ser los nihilistas problemáticos en el corazón del misterio. La investigación comienza cuando Hassler, muy disruptiva, muere después de sentarse en una tachuela envenenada que ella misma ha plantado en un intento por incriminar a Aval por su asesinato. El hecho de que haya una «historia» entre Aval y Hassler, una relación fallida en Yale que se rompió en medio de acusaciones de plagio sin resolver demuestra la intrusión irreprimible de la realidad extratextual en el debate literario. Cuando más muertes interrumpen violentamente el mundo pacífico del seminario (Aval asesina brutalmente al cómplice y confidente de Hassler, antes de huir y aparentemente suicidarse), la novela reitera enfáticamente este tema central.

La disputa entre Hassler y Aval se origina en la acusación de que Aval robó su tesis de grado junto con todas sus notas y borradores, y lo hizo pasar por su propia obra. Este desordenado asunto pendiente de la sede de la deconstrucción estadounidense plantea todas las cuestiones de autoría, historia y psicología que Yale ha enseñado a Hassler y Aval a ignorar. En particular, muestra que la deconstrucción carece gravemente del lenguaje de la responsabilidad ética que obviamente exige el caso del plagio:

> When Trish accused him of plagiarism, what was being ques-toned was his presence in his language. I think Aval is someone who deep down inside does not believe his own self is there. He could hardly be in tune with a seminar whose basic assumption is that we can interpret selves for one another. *And he uses, as Trish did, current literary theory to express and support his opposition*. (1995: 129; la cursiva es nuestra).

En cierto sentido, el posestructuralismo autoriza el mismo acto de fraude intelectual que parece haber cometido Aval: si no hay un autor genuino, entonces no puede haber un autor falso, ni un plagiario: el texto pertenece a todos y a nadie. Paradojas similares

acosan los conceptos de muerte y asesinato en la novela. Si, como dice brutalmente Hassler, «[t]he subject is dead. I'm dead, and so are you» (1995: 114), entonces la cuestión de qué cuenta como «asesinato» se vuelve controvertida. ¿Cómo se puede matar lo que ya está muerto?

> «Isn't that the primal academic crime?»
>
> «It used to be but, as I think I told you, one central idea of modern literary theory is that the author is dead. There isn't any author, really. It started with Nietzsche. The «subject» is only a fiction. A construction. Something we posit to make sense of events. Foucault says, what we designate as an author is only a projection of the way we think about literary texts.
>
> «But then other modern literary theorists come along and claim that writing comes about through a series of linguistic codes that don't belong to any one person but to society. Roland Barthes says that the I that reads texts is already itself a composition of other texts, of linguistic codes. No one person, then, is the author. The author is doubly dead, first psychologized our projection-and then dissolved entirely in the sea of language that surrounds us all». (1995: 310; cursiva en el original)[160]

Hasta cierto punto, la novela es un caso de teoría mimética, porque Hassler está literalmente muerta desde el principio. Sin embargo, el impacto de su muerte no está diseñado para validar su posición teórica, sino para exponerla como una simple retórica escolar nihilista. En la novela de Holland, las proclamaciones de la muerte del sujeto humano son verdaderas sólo en la medida en que revelan que el teórico carece de humanidad. *Death in a Delphi Seminar* representa la deconstrucción como la teoría de elección del misántropo, una celebración cruelmente deshumanizadora de la textualidad pura a expensas de los orígenes históricos, el contenido experiencial y el poder afectivo de la literatura. Naturalmente, los deconstruccionistas holandeses carecen claramente de una humanidad pura. Todos los demás en el seminario están dotados de una colorida experiencia de vida no académica (el veterano de Vietnam, la ex azafata y prostituta, la actriz), pero Hassler y Aval son «sujetos muertos» en el sentido de que son criaturas del texto en lugar del mundo. La orgullosa afirmación de Hassler de no ser más que «words, themes, publishing, argument» (1995: 113) es un claro

[160] Se trata de un fragmento del diario personal del profesor Holland.

indicativo de la represión de la humanidad que Holland obviamente considera como el sello distintivo de la deconstrucción.

Aunque el contenido dramático de la novela está diseñado para presentar la deconstrucción negativamente, la estructura compleja parece invitar en muchos sentidos al análisis deconstructivo. Está construido como un expediente de textos relacionados con las tres muertes: transcripciones de cartas de entrevistas policiales, documentos y trabajos de estudiantes, informes del departamento, noticias de periódicos, extractos de diarios, etc. No hay un narrador externo que arbitre entre estas diferentes construcciones lingüísticas de la realidad: en ausencia de tal metalenguaje editorial, o de cualquier posición segura *hors-texte*, los lectores de Holland tienen que valerse por sí mismos mientras hojean el libro, el expediente policial, en suma. Gran parte del caso también gira en torno a las ausencias: archivos de computadora perdidos, *squibs* desaparecidos, cartas robadas y un estudiante fantasma que nunca asiste a los seminarios; incluso hay referencias a un personaje secundario llamado «Abe Poria» (que, naturalmente, no aparece «físicamente» en la historia).

A primera vista, la serie de tentadoras referencias a la textualidad y las aporías de la novela parece hacerle el juego a la misma teoría deconstructiva que pretende desacreditar. Pero lo que realmente estamos tratando aquí es una serie de astutos ataques preventivos contra el lector teórico. Para Holland, la lectura comienza —más que termina— con la identificación de la aporía; en este sentido, el trabajo detectivesco, más que la deconstrucción, proporciona a Holland su modelo preferido de interpretación literaria. La tarea del detective se pone en marcha en el mismo punto en el que el lector posderridiano se da por vencido: el punto en el que los signos se vuelven misteriosa e inescrutablemente ilegibles. Así que en *Death in a Delphi Seminar*, como en *Murder at the MLA*, no sorprende que el crítico antiteórico demuestre ser un detective aficionado notablemente eficaz. Una carrera de lectura dedicada, de tamizar evidencia e interpretar señales, obviamente ha preparado bien a Holland para los rigores de la investigación forense. Mientras estudia detenidamente los ensayos de sus alumnos para buscar pistas sobre la identidad del asesino, las técnicas del Seminario Delphi cobran importancia como métodos de investigación criminal. Nada podría ser

más «empoderador» para el erudito literario tradicionalista que unir fuerzas con la policía en una investigación que tiene toda la gravedad de un drama de vida o muerte y toda la satisfacción intelectual de una cacería humana antiteórica.

2.4.2 Escribir la lectura teórica

> [E]l texto leído no basta, hay que comerlo, chuparlo, como el prepucio.
>
> Jacques Derrida, *Circonfesión*

La noción de escritura encuentra una de sus principales resistencias en la determinación de sus límites, siendo así que los límites de la escritura y de la crítica son llevados hasta una posición misma de límite. Si los límites de la escritura son inestables porque se presentan como una superficie retorica aberrante, la crítica, por consiguiente, tiene que dar cuenta de este hecho de(s)limitándose, produciendo al mismo tiempo un discurso límite. Los límites de la escritura serán al mismo tiempo los bordes de la crítica. Es lo que parece decirnos Powers en este fragmento de *Galatea 2.2* (1995):

> —¿Qué dicen estos días los teóricos de la literatura sobre la lectura de libros? —Como si pudiera parafraseárselo en una tarde. Como si armado con la paráfrasis pudiera agregar un par de redes de subsistemas alimentadores de preprocesamiento que corrigieran cualquier problema imaginable.
>
> —Para empezar, ya no se llaman libros.
>
> —Textos —se corrigió a sí mismo Lentz.
>
> Como siempre, sabía más de lo que parecía.
>
> —Bien, veamos. El signo es propiedad pública. El significante está en los juzgados de primera instancia, y el significado es un territorio usurpado. El significado no circula. No va a fugarse de la prisión del lenguaje.
>
> —¿Y qué posibilidad tiene de conseguir la libertad bajo fianza por buen comportamiento?
>
> —Vamos, Ingeniero. Sea sincero por una vez. No me diga que todo eso no le deprime horrorosamente.

> —Pues no. Tan solo significa que tenemos tantas posibilidades de pasar el examen como cualquier presuntuoso que se lo tenga creído. Digamos que, en un plazo de un mes podemos hacer que nuestra super-red parezca un norteamericano de veintidós años que sigue la moda tratando de imitar a cualquier teórico francés traducido. (1997[1995]: 106-107)

Venimos de comprobar cómo en Barthes la reversibilidad del método retórico desemboca en una especie de indecibilidad con respecto al objeto (véanse 2.1.1 y 2.1.2). La cuestión puede sintetizarse así: ni los límites de la escritura ni de la crítica son claros porque ambos conceptos son conceptos límite, bien porque la escritura de(s)limita la crítica, bien porque la crítica de(s)limita la escritura.

Entonces, si hay textos que cuestionan la misma literatura desde dentro, ya no se puede dar por sentada la noción de «literatura como tal», ni la distinción nítida entre historia e interpretación. Así pues, un método que no puede acoplarse a la «verdad» de su objeto solo puede enseñar ilusiones, o en todo caso procedimientos retóricos que cuestionan la capacidad cognitiva de la literatura o del mismo método literario. Puesto que se da una constante contaminación de códigos, Barthes afirma que la lengua está siendo redistribuida continuamente, y que esta redistribución se realiza siempre por ruptura con el estado anterior. Y en este movimiento se trazan dos límites: «un límite prudente, conformista, plagiario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que su efecto: allí donde ese entrevé la muerte del lenguaje» (Barthes, 1993: 15). Los dos límites son necesarios, y entre los dos se abre una fisura que no se encuentra en su negación sino entre ellos, una «fisura», un límite subversivo.

No se puede hacer de la escritura un objeto de estudio que no participe de sí mismo, lo cual dista mucho de considerarla únicamente como un metalenguaje. Esto implica una teoría que trabaje los textos como escritura, el reconocimiento de un espacio donde se trabaja activamente la relación texto-escritura, teoría-escritura. En definitiva, lo que queda patente es que a través de su presentación intertextual y autorreflexiva, el texto teórico persigue un propósito fundamental: dirigir la atención del

lector hacia el mecanismo creativo. En «Escribir la lectura», mientras comenta el mecanismo que opera en *S/Z* respecto de *Sarrasine*, Barthes introduce una idea que describe perfectamente esta cuestión:

> Tomando como referencia las primeras proezas de la cámara, capaz de descomponer el trote de un caballo, en cierta manera, lo que he intentado es filmar la lectura de *Sarrasine* en cámara lenta: el resultado, según creo, no es exactamente un análisis (yo no he intentado captar el secreto de este extraño texto) ni exactamente una imagen (creo que no me he proyectado en mi lectura; o, si ha sido así, lo ha sido a partir de un punto inconsciente situado mucho más acá de «mí mismo»). Entonces, ¿qué es *S/Z*? Un texto simplemente, el texto ese que escribimos en nuestra cabeza cada vez que la levantamos. (Barthes, 1987c: 40)

La comparación de la lectura y la grabación fílmica, así como la presentación posterior del *texto-lectura*, sugiere una dinámica por la cual la textura crítica se alza como proceso creativo, artificial, que consiste en «describir la disposición topológica» (1987c: 43). La teoría parece especialmente consciente de la necesidad de la lectura para la constitución de sí misma como obra, la conversión del artefacto verbal en objeto estético del que habla Mukařovský (2000). Entonces, la participación del lector que propone la obra teórica consiste en la dimensión creativa, reivindicándose como escritura, como resto, ámbito del desborde a partir de un texto que de todas maneras siempre se esforzará por darle un marco, por contenerla.

La teoría podría ser entendida, así, como la búsqueda de un deseo de escritura; no sería una mediación entre el lector y el texto, y menos aún la reposición de un sentido del texto, sino otro texto. Su necesidad no difiere de la necesidad del texto que lo convirtió en espacio de deseo. Indagaremos a continuación en tres novelas que, siendo conscientes de este asunto, practicarán la lectura teórica desde el punto de vista escritural, y cuyo propósito no es otro que el de resistir a su institucionalización.

2.4.2.1 X (2000)

La narrativa de Percival Everett, como ya constatamos en el caso de *Glyph* (véase 2.1.1), se desarrolla como un campo metodológico en el que el autor juega con significantes cambiantes y sistemas de creación de significado. Paradójicamente, Everett afirma una realidad sólida ubicada en un lugar que describe a través de modos cambiantes de significación. Su patrón hacia la abstracción en el lenguaje implica no solo la repetición de figuras, tropos y elementos visuales, sino también la evocación de los enfoques conceptuales más relevantes del siglo XX, sobre todo aquellos tratan de la representación, incluidos los que desafían las nociones de *origen*, *presencia*, y *verdad*. Al examinar la forma en que Everett desautomatiza el mundo de los objetos y las ideas, vemos que la misma ambigüedad, la indeterminación y las contradicciones de sus formas sirven como elementos posiblemente teóricos. Sus obras presentan —y representan— las experiencias humanas de percepción y cognición y de esa manera involucran elementos de realismo y mimesis. Everett se deleita a la vez con la ambigüedad y la apertura semántica del lenguaje, e insiste en su poder para conectar a las personas y dar sentido a un mundo impredecible y, a menudo, sorprendente.

La principal preocupación del autor radica en el proceso más que en el producto, y captura el acto dinámico o la evidencia de la creatividad en sus novelas. Incluso el significado más abstracto de Everett, en la palabra, funciona como representación, en la medida en que documenta el acto creativo. Emblema también del lenguaje en acción como medio imperfecto entre los personajes de ficción, entre el autor y el lector, entre la literatura y la comunidad.

Tendemos a ver únicamente experimentalidad en sus novelas porque estamos muy poco familiarizados, y abstractcción porque son conceptuales e impredecibles en lugar de claramente guiadas por la trama. Sin embargo, las obras difícilmente habitan en un mundo modernista alternativo, ya que están firmemente instaladas en cuestiones de la cultura contemporánea y, por lo tanto, resisten con urgencia la división arte/vida. Además, Everett proclama que sus narraciones son reales, no solo documentos o reflejos de su experiencia perceptiva y conceptual, sino que son entidades

autónomas en sí mismas. Utiliza estas estructuras formales como signos (abiertos a la interpretación) y promueve su ontología como objetos centrándose en los medios del lenguaje y los medios de la cultura. Los formalistas rusos y los estructuralistas checos que Everett también enseña en sus clases de teoría literaria[161] juegan un papel importante en las auto-investigaciones del autor como artista que hace arte, en términos de campos metodológicos y un enfoque en la materialidad del medio. Formalistas como Victor Shklovski y Jan Mukařovský frecuentan sus textos en compañía de los críticos postestructuralistas a los que se burla, engatusa y abraza. Michel Feith (2013) ha delineado la dedicación de Everett a las ideas de Barthes, Lacan, Derrida y Wittgenstein entre otros, quienes aparecen en sus ficciones no solo como conceptos sino también como personajes y caricaturas, al estilo de *Glyph*.

Aunque Everett insiste en la interrelación entre forma y significado, la forma se reivindica de manera independiente. Así, por ejemplo, en *Glyph*, Ralph valida la forma en sí misma aparte de los significados que se traducen al lenguaje: «I was moved by the shapes and colors and whereas I recognized forms, trees, horses, houses, whatever, it was not to them that I attended, but something beyond them, or within them» (2004[1999]: 13). La forma, incluso en el sentido puro que evoca aquí Ralph, se suma a la vida en lugar de reducirla a propiedades estructurales abstraídas de la vida. En *X* [*Erasure*, 2001], Monk celebra de manera similar el potencial significativo de la forma cuando explica, para un trabajo universitario, cómo el *Finnegans Wake* de Joyce «reafirma lo que parece denunciar. Es lo que es, y su validez experimental depende de la aceptación general de las convenciones narrativas» (2020[2001]: 283); y defiende la relación diferencial entre las formas de narración establecidas y las radicalmente nuevas. Las formas reflejan pero también construyen la realidad para el autor y sus personajes.

Los fragmentos se acumulan y se comentan entre sí de modo que al final de la experiencia de lectura/escritura, los aspectos afectan el significado de cada uno; la acumulación semántica (Mukařovský, 2000: 109-110) conduce a la entrega de

[161] Everett es Distinguished Professor of English en University of Southern California.

significado que depende de la interrelación de las partes. Everett enfatiza 1) la obra de arte como un campo metodológico abierto a la interpretación en el que la relación entre el significante y el referente puede ser totalmente arbitraria e incluso absurda, y aun así generar significado; 2) significado contextualizado en el que ciertas palabras, citas y grafías adquieren valencias semánticas particulares según su relación con otros elementos de la obra; y 3) la afirmación metatextual de la materialidad del medio. Este enfoque metadiscursivo llama la atención especialmente en la ya mencionada *X*,[162] donde Everett vuelve a dramatizar el acto creativo detrás de tales construcciones teóricas. A través de un reclamo autoral de conocimiento interno y luego a través de una intrincada parodia de las prácticas de la academia, es una novela que demuestra el tipo de desborde académico emprendido por la metaficción.

Thelonius «Monk» Ellison[163] es un autor vanguardista, educado y muy elocuente que lucha por colocar su más reciente e inaccesible reelaboración de la leyenda griega antigua con un editor. Una de las principales razones de esto es que el sistema de ventas literarias impulsado por el mercado, como se describe en la novela, siempre clasifica las ficciones del personaje como «escritura afroamericana», en lugar de evaluar la obra sobre la base del mérito estético. Enfrentado a una creciente crisis en su vida hogareña cuando su madre sucumbe a la enfermedad de Alzheimer y su hermana es asesinada a causa de su trabajo como médico de una clínica de abortos, la situación financiera de Ellison se vuelve desesperada. Por esta época, el libro de un autor rival está disfrutando de un gran éxito, aunque estereotipada, y titulada *Aquí los del gueto*;[164]

[162] A nuestro juicio, la traducción al español de *Erasure* no refleja con propiedad la analogía con el concepto derridiano de «borradura» (o «tachadura»), bajo el cual todos los procesos de significación tienen lugar (Derrida, 1986: 86). A propósito, señala McHale, que el estatuto de la borradura es simultáneamente presencia y ausencia: «Physically canceled, yet still legible beneath the cancelation, these signs *sous rature* continue to function in the discourse even while they are excluded from it» (1991: 100). La experiencia de narrar, entonces, sería aquí la del desarraigo, la del imposible regreso, la de la escisión del sujeto con la escritura. En ello ahondan también dos libros de Patricio Pron y de Verónica Gerber Bicecci: *El libro tachado* (2016) y *Conjunto vacío* (2015), respectivamente.

[163] El nombre es una mezcla entre Thelonius Monk y Ralph Ellison.

[164] Esta novela ficticia está inspirada en *Hijo nativo* (1940), de Richard Wright, en *El color púrpura* (1982), de Alice Walker, y en *Push* (1996), de Sapphire.

y Ellison decide su propia parodia seudónima, inicialmente titulada *Mi problemática*, pero luego antagónicamente rebautizada como *Porculo*, y que triunfa estrepitosamente.

Lo más notable para esta investigación, igual que en *La casa de hojas* (véase 1.1.3.2), es que la novela también introduce otros discursos en su narrativa con la forma de un artículo académico para cuestionar las experiencias y los códigos de lectura. La primera sección de *X*, por ejemplo, se ocupa predominantemente de la llegada del narrador a Washington para dar una conferencia a la Nouveau Roman Society. Esta ponencia, que es también un extracto de una «novela», es un texto teórico, obsesionado con la forma estética más allá de la inteligibilidad, «que aborda *S/Z*, un texto de Roland Barthes, exactamente del mismo modo en que este texto aborda *Sarrasine*, la novela de Balzac que, en teoría, toma como gesto» (Everett, 2020[2001]: 14). Una vez que se ha presentado el artículo real en la conferencia, está claro que los profesores de literatura de la audiencia «no habían entendido una sola palabra de lo que […] había leído» (2020[2001]: 33); en cambio, anticipan la controversia de sus comentarios de antemano y luego reaccionan violentamente. Sin embargo, para ser claros, el mismo Ellison es representado como despectivo hacia su trabajo de crítica literaria.

Esta burla de la crítica literaria encuentra su apogeo en el personaje de Davis Gimbel, aparentemente el editor de una revista llamada *Frigid Noir*, «trastornado, agitado y demente» (2020[2001]: 61), que afirma que los proyectos estéticos y políticos de la literatura posmoderna (que el texto solo describe vagamente) fueron «interrumpidos», presumiblemente por un resurgimiento del realismo mimético. Y, al mismo tiempo, también afirma que el posmodernismo y cualquier otra forma de vanguardia que se oponga «a las formas establecidas de creación» deben permanecer inconclusos (2020[2001]: 62). Por el contrario, el personaje de Ellison es un escritor posmoderno que se avergüenza de su obra realista y de las certezas que se requieren para escribir ficción populista y mimética.

El movimiento más sutil de la obra de Everett es alertar al lector de que la parodia dentro de la novela significa que la narrativa dentro de la cual se encapsula

también es una parodia.[165] En otras palabras, junto con su clara parodia de académicos inútiles, *X* es un texto que se apoya, hasta cierto punto, en las expectativas de la tradición posestructuralista y el conocimiento de las técnicas con las que será leído para mostrar que toda la novela es una parodia. Everett sabe que puede señalar que Ellison es una parodia anidando una parodia dentro de la obra. Esto es parte de la forma en que la novela juega con los conceptos de sinceridad y legitimación crítica.[166]

El argumento teórico ensayado es que la ficción presenta un tipo de falsedad que, no obstante, es honesta (en algunos relatos, incluso más veraz que la no ficción) en su pretensión de distorsionar. La crítica, por otro lado, pretende ser veraz y sincera, pero a menudo se le acusa de aporética. La crítica y la ficción están, por tanto, envueltas en una suerte de lucha de legitimación por la verdad:

> Hubo un tiempo en que me dedicaba a buscar el significado más profundo de las cosas, convencido de ser una especie de sabueso hermenéutico) que vagaba por el mundo, pero cuando cumplí los doce dejé de hacerlo. Aunque entonces no habría sido capaz de expresarlo correctamente, pasados los años he terminado reconociendo que abandoné toda búsqueda de una explicación de lo que podrían llamarse esquemas de significado subjetivos o temáticos para reemplazarla por un simple bosquejo de descripciones de casos específicos de los que podía, al menos, sacar conclusiones, aunque inconscientes, que me permitirían entender el mundo y el modo en que éste me afectaba. Dicho de otra forma: aprendí a aceptar el mundo tal como era. Dicho aún de otra forma: me daba igual. (2020[2001]: 46)

Es difícil ubicar dónde se sitúan lo académico dentro de este discurso, pero la descripción paródica de la universidad, incluso cuando el texto lucha por un terreno

[165] Ya lo habría hecho hacia el comienzo de la novela, cuando Ellison da su conferencia y, tras exponer los cinco códigos bajo los que clasificar los significantes, dice: «El deseo de los analistas (ACC. intentar) de poner al descubierto este modelo solo nos permite deducir que han fracasado. De quien ya ha dado con un filón de oro en una mina no se dice jamás que "desea encontrar oro". (SEM. intento)… ver todos los relatos del mundo. * Partimos, así, de la conclusión de que este relato universal existe (REF. relato). Nombrarlo obra el daño o el prodigio, no hay marcha atrás. La cosa se crea en el acto de nombrarla; ir en busca de aquello que le confiere el ser es pasar por alto que, en primer lugar, la existencia de la cosa debe verificarse. Haber recibido un nombre no es lo mismo que existir de verdad (REF. unicornio)» (2020[2001]: 31-32).

[166] Remitimos al recorrido que realizamos en el apartado 1.1 para ahondar en las relaciones entre metaficción posmoderna, sinceridad y legitimación.

crítico marcado por la subjetividad, la identidad y la raza, coloca a la novela en competencia con la academia. Se supone que las dos narrativas del texto (las de las dos novelas), en algunos sentidos, son polos opuestos. Sin embargo, la forma de narraciones anidadas implica una correlación y un mapeo entre los dos espacios literarios, más que una pura oposición. Para evaluar a los académicos aquí, es necesario partir la naturaleza de la caricatura perspectivizada en la novela: cuando una parodia se lleva a cabo dentro de una novela por un personaje que es, en sí mismo, una parodia, no está claro si el resultado final es una parodia o si el efecto de la parodia es por lo tanto disminuido (borrado, tachado). La respuesta a esto está ligada a la experiencia fenomenológica de cualquier lector al leer el texto. Por ejemplo, la comprensión de que Ellison también es una parodia puede llegar demasiado tarde para que el lector considere las implicaciones de la negación —o «tachadura»— del significado:

> Aunque las concesiones gramaticales sean pedestres, seguirá habiendo significado. Aunque las palabras resulten absolutamente confusas, seguirá habiendo significado. Aun con relaciones semánticas únicamente generales o categóricas; aunque el lenguaje humano sea algo desconocido. El significado es inter no, externo y orbital, pero lo que no puede existir es un contenido proposicional. El lenguaje nunca termina de borrar su presencia del todo; en los casos en los que el significado supone una prioridad, la desaparición del lenguaje no es más que una ilusión. (2020[2001]: 73-74)

En este punto, cualquier intento de ubicar la novela de Everett en los polos de parodia/crítica se derrumba. En las múltiples capas de intencionalidad encontramos un claro ejemplo de las estrategias centrales de las inflexiones metodológicas de la deconstrucción; nunca binarios, sino borrados superpuestos. Sin embargo, incluso esta lectura puede llevarse a un plano superior. Al dar a su novela el título *X* [*Erasure*], Everett señala, de antemano, que está al tanto de las estrategias interpretativas que la academia desplegará para leer su obra. El título, sin embargo, es ambiguo. Puede, en un caso, verse como una instrucción: lea este libro a través de la lente de un legado derridiano. En el otro, supera al lector que lo hace: el texto sabe lo que implicará tal lectura y ha dejado una huella para el lector:

> Entre los párrafos de los textos, entre las líneas del texto o entre las palabras del texto puede haber espacios. Es indiscutible que estos espacios poseen relevancia o carga narrativa, aunque el peso de dicha relevancia puede ser, y en ocasiones es, infinitesimal. Lo más interesante es que, como la narrativa siempre avanza en la misma dirección,
>
> los espacios, los espacios negativos o en blanco, viajan del mismo modo. Nunca caemos en un espacio para regresar a la posición narrativa precedente, y nunca caemos en la nada. (2020[2001]: 86)

X maneja inteligentemente al lector, explota la ambigüedad posmoderna (y las preocupaciones de la teoría) para retratar con precisión las contradicciones en los legados actuales y las continuaciones del discurso académico. También es un texto que usa su superioridad y conocimiento sobre una comunidad discursiva académica en su propio beneficio:[167] la novela se legitima a sí misma a través de un conocimiento previo de las técnicas de lectura, una superación de la interpretación definitiva y un colapso de lo académico/crítico externo discursivas y espacios ficcionales. El texto solo puede leerse apartándose de las pluralidades y buscando sentido en el hecho de que la topografía singular de la novela contiene múltiples respuestas hermenéuticas, aun cuando la ficción denuesta tal actitud. Sin embargo, en esta confusión de los espacios creativos y críticos, los reclamos por decir la verdad sincera se derraman en la ficción. En la crítica al espacio teórico actuado por lo creativo se plantea una reivindicación de legitimación que se centra en la monopolización del discurso que puede decir la verdad.

[167] «Mientras con el guillame cepillaba el canto del sobre pensé en Foucault y sus hipótesis acerca de cuán erradas eran nuestras ideas sobre el lenguaje la vez de defender su argumento, sin embargo, Foucault presupone, con razón o sin ella, que sus afirmaciones son las correctas. Mientras recordaba su análisis de las formaciones discursivas, di unos pasos atrás para alejarme y tratar de verme a mí mismo. Que al contemplar cómo iban cayendo las virutas de un pedazo de madera de fresno me asaltaran estos pensamientos… Sentía que mi hermana me observaba» (Everett, 2020[2001]: 202).

2.4.2.2 Magistral (2016)

La indeterminación del sentido incomoda a los lectores formados en teoría; de ahí, el rechazo de todo lo que cuestione esos valores y su resistencia a reconocer que esta indeterminación no es una característica propia del postestructuralismo, por ejemplo, sino que es la condición misma de la literatura. Se trata, pues, de una resistencia a la petrificación de la experiencia teórica, la negación de toda experiencia. Es el conjunto de las dobleces de la comunicación literaria el que, en la medida en que hacen aparecer la teoría como discurso, producen un efecto de realidad parejo al que pretende buscar este discurso. Es ese y no otro el *leitmotiv* de *Magistral* (2016), de Rubén Martín Giráldez:

> Y luego ya habríamos improvisado algo. Pero dime, decidme, decidme: ¿por qué se decide a hablar alguien que declara abominar del único idioma que domina, convencido de estar más o menos sano y contento con su vida, y de ser indiferente a la tuya y despiadado? ¿Convencido, he dicho? Un lapsus, no nos vamos a lanzar ahora a examinarnos a lo *S/Z*, ¿o sí? (2016: 9)

La forma de trabajo que propone la novela se pone al servicio de una dimensión excesiva de la experiencia literaria que demanda y justifica las transgresiones del código discursivo de la teoría.

> Ponían la misma cara a *Magistral* que al libelo más manso del panorama, valoraban con énfasis y enfisemas idénticos *Magistral* y librines que podían gustar («hacer las delicias») *tanto a jóvenes poco bregados en el otoño como a octogenarios dañinos de ésos que buscan en la literatura una amistad o lo que surja. Había muerto la diferencia, por no hablar de la distinción.* El criterio tuvo tanta culpa como los perpetradores de opinión: habíamos llevado el idioma al cero, habíamos vuelto la lengua castellana muelle y fantocha. Me habían elegido a mí como podrían haber elegido a cualquiera, *Magistral* presidía una tontomaquia puesta en marcha en quién sabe qué copetín infame, pero (y esto era lo peor) bienintencionado. Si mi libro pisaba un poco el sospechoso terreno de la virguería, a la opinión le pasaba desapercibido. (2016: 15)

En *Magistral* todo está disponible, al servicio de la ilusión de elegir lo que reprime al texto literario, a quien escribe, y extiende la posibilidad de todo contacto con la alteridad del lector, el «probador de venenos». Entendemos que, si el pensamiento es un significado que conjuga un campo de fuerzas históricas, a modo de recordatorio del límite gnoseológico, el narrador parece ponerse al servicio de la construcción excesiva y performativa de la experiencia literaria, que incesantemente demanda y justifica las transgresiones del código. Es por medio de ellas que se produce el efecto, la ilusión, de una forma de experiencia teórica irreductible en el código literario.

La novela nos tienta a sobreinterpretar y se esfuerza así por hacernos leer nuestros propios hábitos de lectura, en continua digresión. Confronta así al lector profesional con su sentido del discurso académico como una obsesión en busca de un objeto, o una obsesión tan violenta que se dispone a inventar su propio objeto. Según esta lógica, la crítica no está contaminada sino constituida por lo ficticio; la lectura crítica emerge así en *Magistral* como una búsqueda obsesiva de la "verdad" de sus propias mentiras. Y, confrontado a sus lectores con esta revelación, la novela abandonar la esperanza de descubrir algo sobre sí misma que no sepa sobre sí misma.

El texto predice y satiriza su recepción crítica, y hace alarde de su conocimiento de metodologías críticas y teóricas con una franqueza autoexplicativa que parece abandonar el lector curiosamente pasivo, como si el secreto final de este texto superlativamente apetecible fuera que, al final, es solo otra ficción posible.[168] Martín Giráldez se echa un vistazo a través de su relato y realiza su auto-revelación mientras simultáneamente desaprueba todas las conexiones con su pensamiento. Invita a leer su historia como la demanda opuesta de una teoría que declara que el lector es un efecto del lenguaje (y, al hacerlo, parece declinar cualquier responsabilidad hacia el mundo), y de la asunción persistente de una correspondencia con una realidad material, extralingüística (que a su vez requiere que asumamos esa responsabilidad):

[168] A este respecto Mark Fisher proclama: «En un sentido, el surgimiento de la ficción teórica marca el fin de la crítica literaria (y también, de modo concomitante, el fin de la "literatura" como su objeto)» (2022: 310).

> El probador de venenos quiere que le contemos una historia, una ficción manipulativa que le ponga puño en las tripas y satisfacción estética en las mientres. ¿No hay epopeya acaso en un discurso, en una doctrina escrita o en una homilía? ¿Y si lo que se dice no es ficción, sino verdad? ¿La enunciación es menos elevada que la invención? La opereta debería construir su lenguaje tratando de solventar las carencias del lenguaje, y no resignarse a usar la lengua dada como una llave de boca fija. Alumbrar una superlengua de palabra excitada por medios artificiales —si el dictado puede considerarse un medio artificial, que no está claro—. ¿Por qué satisfacción estética sí, pero no revulsión estética, molestia? Me temo que esas voces claman todavía por la apolineidad —cuando, a veces, «en feo libro está saber non feo»— y por la domesticación, y contra la variedad, sin advertir que el despilfarro de nardo, las galladuras, nansas y agarres del pasquín las puse ahí para que les sirvieran de faralaes de auxilio. (2016: 18)

Para Martín Giráldez, «el problema de la teoría» es su respaldo a un patrón de pensamiento que tiende a inclinarse sobre sí mismo («la estética de la recepción ha quedado reducida […] a una labor de chambelanía» [2016: 28-29]), la construcción de teorías basadas en la búsqueda de causas y la exposición de los síntomas que no proporcionan medicina para el dolor literario:

> No se escribe para gente fuerte, se escribe (incluso éste que habla de que os hablo lo hace) con una cierta deferencia hacia el lector, lo que implica no poco adocenamiento. Ya se sabe que lo que más debilita a un libro es la lectura. La lectura y la cálida acogida, la admiración incondicional: cuando el odio y la envidia dejan de formar parte de las estridulaciones del panorama patrio, malo: muerto el perro, se acabó el lenguaje. ¿Qué son nuestros libritos? Nada de lo que haya que avergonzarse: productos de ocio, animales inanimados de compañía, para la muerte. (2016: 55)

En la dinámica que establece Martín Giráldez entre la novela-otra, su lector y su reunión, surge una experiencia teórica propia: entendiendo que la organización de una narración, y de un sujeto de la enunciación que se hace responsable de ella, sostiene una noción determinada de escritura, explorar y modificar las diversas maneras en que el autor no-escribe *Magistral*, hace de la ficción un objeto teórico que revierte la experiencia previa de lectura. A su lado, denuncia de una manera efectista la automatización y naturalización de códigos que han perdido la capacidad de expresar el

núcleo de una experiencia de la literatura irreductible a estos códigos teóricos agotados.

> Nos engañamos si creemos de verdad que la obra falsaria cederá su sitio a una genialidad con el paso de los años. La obra satisfactoria, la obra nociva, la obra fácil y, en definitiva, innecesaria, la novela amable, caerá posiblemente como mercancía perecedera al no poder leerse con el mismo grado de satisfacción, daño y, en definitiva, prescindibilidad; pero su puesto quedará vacío, porque el libro insatisfactorio, cólume y coloso, amigos, no fue publicado (recordemos, desmembremos poquito a poco esta frase si no la vemos clara), en definitiva. Y, en cualquier caso, ¿es respetable esta actitud cordera? (2016: 46-47)

El encuentro final, y literal, entre novela y lector, y por consiguiente con las páginas que le preceden, se traduce en el desvanecimiento de toda figura y, con ello, el sentido del lenguaje: «Magistral, escúchame: no hay nada más triste que un libro que no sabe lo que es. No tiene sentido ni que repliques, el libro no oye: el libro dice» (2016: 100). Sin embargo, el movimiento de una escritura ficcional *usada* por la teoría —«uno ya no puede ser la cosa que era nunca más después de haber sido usado con éxito» (2016: 47-48)—, se excita en este momento gracias a la conciencia de esta, en lugar de agotarse. Por ello, la lectura, en la novela, consiste en asumir que son las instituciones y el sentido los que agotan las intrusiones discursivas, los que reducen el postergar el mensaje a una forma de destino.

2.4.2.3 Noche y océano (2020)

El espacio de lectura se ha convertido en una totalidad comunicativa; las comunicaciones proliferan y se expande a través de una red integral, «una mirada *compleja*, establecida a través de redes conceptuales y relaciones que, en caso de adaptar adecuadamente la mirada, pueden dar la impresión de responder a fragmentos deslocalizados» (Fernández Mallo, 2018: 192-193). De esta manera, han surgido en esta última década novelas que prefiguran una escritura hipertextual en su relación con la teoría postestructural como discurso figurativo. Es esta la base de *Noche y océano* (2020), de Raquel

Taranilla,[169] que desde su cita inicial del *Tristram Shandy*,[170] explora las (im)posibilidades de «la nueva episteme impuesta por nuestra forma de acceder a la realidad, de recibir y filtrar la información» (Gutiérrez Valencia, 2021: 138).

Una joven académica, Beatriz Silva, experta en el marximo y Georg Lukács, investiga sobre Quirós, un cineasta obsesionado con el director de *Nosferatu* —tanto que termina por robar el cráneo de Murnau—, y terminan escribiendo ante nuestros ojos lo que será la historia de su propia obsesión, que nace, del *peso* de los textos, de la escritura «terrenal que está más cerca de una tarea a pico y pala que de una conexión íntima con el cosmos» (Taranilla, 2020: 35). Así, en el contexto de las discusiones sobre el fin del sentido, se reflexiona sobre posibles relaciones entre el *imaginar* y el *hacer* cuestionado las representaciones de la/s textualidad/es, la/s escritura/s, la/s temporalidad/es, la/s historia/s, un modo de producción estético-política que se encuentra guiado por el *leer-teórico*, eso es, por el *hacer-teórico*:

> Es un ejercicio muy actual el de imaginar películas que se podrían haber rodado o libros que se podrían haber escrito en un universo distinto al nuestro y nada impediría ubicar este texto mío sobre el proyecto Murnau dentro de esa categoría —la del metaarte contrafáctico—, salvo porque ahora mismo tengo de nuevo la confianza de que la película de Quirós vea por fin la luz, más pronto que tarde y en este universo, así de voluble es todo. Por otra parte, cada vez es menos verdad eso de que el tiempo oportuno para escribir ciertos libros o filmar ciertas pelis pueda llegar a agotarse: ya nada podrá ser nunca extemporáneo. Todo cabe siempre. (2020: 274-275)

[169] Creemos oportuno señalar, para nuestro propósito, que esta novela se llevó el prestigioso Premio Seix Barral Biblioteca Breve. Dos antes, Agustín Fernández Mallo, con *Trilogía de la guerra* (2018); y uno después, Juan Manuel Gil, con *Trigo limpio* (2021). Tres formas, aunque muy diferentes, de abordar las relaciones entre teoría y ficción, desde la mera textualidad a la reflexión acerca de la imaginación, pasando por la reescritura y la memoria. Todas ellas, fijadas, en cualquier caso, por el mismo propósito: aunar pensamiento y creación.

[170] «Haremos que Tristram, dijo, conjugue de esta manera todas y cada una de las palabras del diccionario: hacia adelante y hacia atrás; —ya ve usted, Yorick, que, de este modo, cada palabra queda convertida en una tesis o en una hipótesis;—cada tesis o hipótesis engendra una verdadera prole de proposiciones;—y cada proposición tiene sus propias consecuencias y conclusiones; cada una de las cuales, a su vez, conduce a la mente hacia otras sendas, llenas de nuevas dudas y pesquisas.—Es increíble la fuerza que tiene esta máquina, añadió mi padre, para abrirle la cabeza a un niño.—» (en Taranilla, 2020: 9). Más adelante, leemos: «las novelas de Sterne tienen la forma de un «enjambre de asociaciones provocadas» por un hecho central, en un juego infinito (múltiple y rico como la vida), en el que se ve envuelto el lector, que sale de la aventura transformado, aunque sea a costa de un ligero mareo» (2020: 307-308).

En la búsqueda por figurar el pensamiento, por ficcionalizar la teoría, por habilitar un hacer específico que no resigne su parte de imaginación, Beatriz deambula por la chatarra del texto para manifestar el desquiciamiento de los lectores antes tanta información académica anquilosada:

> Si el pánico a la verborrea es una razón suficiente para encerrarse en casa, lo dejo a criterio de cada cual. Resulta que de pronto no me siento con ganas de seguir tiranizándolos como lectores, así que les voy a pedir que marquen con una X la razón por la que no he querido detenerme en la descripción de las fiestas de LA PROPIETARIA (más de una opción puede ser escogida) (2020: 94)

La narradora, consciente de que lo que para ella es un mal, para el lector es una mirada al abismo placentera que se cifra, en este caso, en los propósitos de Quirós:

> Lo que quería Quirós era: retratar en toda su extensión la fragua de una historia de belleza sin igual, de belleza salvaje y pura, tan esencial como verdadera y XXX —añadan aquí sus epítetos preferidos—. Era: atrapar el germen de una idea y dar cuenta de los avatares que sufre hasta convertirse en una obra acabada (o aproximada y medianamente acabada) y luego, incluso, en algo más. Era: mostrar, según una metáfora no por trillada menos bella e iluminadora, de qué modo una historia pasa de ser una oruga a ser una mariposa, que en cuanto llega a la edad adulta dispersa una tanda nueva de huevecitos tan diminutos como perfectos por aquí y por allá. (2020: 140)

En esta escritura, se es al mismo tiempo lector/a y autor/a. Uno se olvida por un momento el modo de actuación de la teoría o de la crítica para incorporar al discurso elementos ficcionales que tendrán que ver con la recepción y la interpretación de múltiples y arbitrarios sentidos; se hace explícita, paródicamente, la distancia entre teoría y práctica, siendo esta última la que llevará a cabo una tarea de reflexión intelectual sin ningún tipo de corsé institucional, como lo hace Raquel Taranilla:

> Como no tenía ánimo para nada aparte de esperar a que Quirós apareciese, le dediqué un rato a leer un ejemplar de *S/Z*, como pasatiempo. Un texto es legible cuando la

> posibilidad que ofrece es leerlo, o rechazarlo, cuando nos sitúa ante un dilema, convertirnos en lectores de este texto o preferir no serlo. Un texto es escribible cuando hace del lector un productor del texto, no un mero consumidor. […] Para entretenernos podríamos especular con lo que Roland Barthes opinaría, a día de hoy, de los comentarios en la prensa *online*, si no fuera un abuso meterle en un tinglado del que la muerte, que se le echó encima en forma de furgoneta, le libró. (2020: 68-69)

Con esa mirada, Taranilla resaltan un problema bastante significativo: tendemos a sobrevalorar la singularidad o especialidad en las narraciones, y esto nos hace sentirnos inauténticos, «tienen algo de proceso vivo y de fosa común», como nos recuerda la narradora a través de Lukács (2020: 377). Una suposición popular en nuestra cultura es que un discurso auténtico y valioso debe caracterizarse por compromisos especiales, inusuales o incluso extremos. «Ningún texto de los muchísimos que se escriben está libres de ese peso» (2020: 37). O, por decirlo con palabras de Bourdieu y Passeron (1994: 7), el discurso tiende a «neutralizar», en un sentido fenomenológico, «the thing about which it speaks simply by speaking about it, and by speaking about in the manner and in the palce it speaks». Estamos sujetos implacablemente al mensaje de que cada discurso es diferente, tiene sus propias reglas, por lo que nos parece razonable concluir que estamos viviendo vidas defectuosas si carecemos de valores excéntricos:

> la *quit-lit* se sustenta sobre el drama de que toda trayectoria universitaria, además de sudor y lágrimas, incluye: frustración y escasas opciones de dar rienda suelta al deseo y a la creatividad; un sistema de retribución en el que rara vez se premia el mérito; lesiones en la piel y en las mucosas, de origen casi siempre psicosomático (aunque no únicamente); larguísimas jornadas dedicadas al papeleo; temporadas en las que te van holgados los pantalones de la talla S y otras en las que debes aguantar la respiración para meterte en la talla L; reuniones monopolizadas por los más pelotas o los más ineptos del lugar; sentimientos de odio exacerbado cuando en un artículo de tu exacta área de especialidad no se menciona tu trabajo; soledad; competitividad ultracapitalista fusionada con formas muy originales de vasallaje medieval; coitos poco satisfactorios, por culpa de tener la cabeza en otra parte (aunque no solo por ello); estudiantes escasamente motivados, déspotas y/o caprichosos como un cliente vip; autocomplacientes discursos inaugurales en boca del decano de turno; ansiolíticos y antidepresivos. ¿Puede alguien en sus cabales o sin parafilias sadomasoquistas acomodarse a ese *pack* perverso? (2020: 225)

En el caso de *Noche y oceáno* (2020) —y en *Mi cuerpo también* (2015)—,[171] la autora construye un dispositivo textual en el que la dimensión escritural, saturada, emerge fenomenológicamente como una consecuencia natural de dos preocupaciones nucleares: la (de)construcción de una subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constitutiva del texto:

> La dificultad mayor ya no será nunca la extensión, puesto que si de algo va sobrado el mundo es de datos que sumar, que aparecen hasta de debajo de las piedras, igual que caracoles tras una mañana de lluvia que un novelista o un guionista necesitado de subtramas puede atrapar fácilmente, incluso con el ordenador a cuestas. El reto pertenece, en efecto, a una magnitud distinta a la largura, que es la del grado de atención de todos ustedes. Las informaciones no se pierden en la oscuridad sino en el exceso de luz, en la visibilidad rotunda como una sandía a punto de troncharse de pura madurez. Torrencialmente cito libros y películas, sintiendo en la frente la falsa libertad de la ligereza: no hay ubicación, no hay fuera ni dentro, no hay arriba ni abajo, no hay cultura, no existe la mañana y tampoco la noche, solo hay ansiosa alegría por devorar, por consumir, por vomitar, por triturar, por enmarranar ideas, conceptos, problemas y referencias como en el cuento del cerdito feliz. ¿Lo conocen? Lo confieso: soy una escritora ruidosa. ¡Patapam! ¡Patapam! (Taranilla, 2020: 252-253).

La protagonista-escritora-académica se enfrenta a la irrelevancia, si no a la supresión total de su sujeto y al escepticismo sobre su medio (el lenguaje, que es, recordemos con Gadamer [1993: 27-28], lo que constituye la «esencia teórica»): «Sin ánimo de ofender, no sería raro que ustedes encuentren ahora mismo en una habitación similar a la mía, que los acoge y genera un mal semejante a ese del que a duras penas consigo hablarles» (Taranilla, 2020: 199). La ausencia es posible únicamente al escamotear la historia, es decir, al prescindir de la consideración de que la literatura y la vida son fenómenos que tienen existencia real e histórica: «Cambiar de idea, cambiar de espacio, cambiar de amante es ponérselo fácil a los biógrafos y a los académicos, que se pirran por la transformación bien notoria, pues les sirve para estructurar los libros y

[171] «Antes del pesar, de que mis brazos comenzasen a perder vigor, regía en mí la ficción del organismo indemne. […] —bienaventuradas las ficciones, que permiten a hombres y mujeres seguir en pie, poder vivir y poder vivir juntos»; «[l]a gramática es un chivato de lo que hay en la mente, de cómo vemos lo que nos rodea y de cómo lo vivimos»; «[l]a pura conciencia narrativa creando monstruos nos apabulla»; «[p]ara pensarme requiero de catalejos que no están a mi alcance y que además no sabría utilizar. Mi mirada es epidérmica» (Taranilla, 2021[2015]: 31, 37, 125, 172).

hacer que suenen solventes y juiciosos, y dignos de ser tenidos en cuenta y mencionados. Les ayuda a componer un índice» (2020: 372).

Así, destaca Gutiérrez Valencia (2021: 142), «la novela construye a su lector como instancia significante, pues obliga a quienes la leen a ser productores de sentido, a ser las entidades que dan unidad al texto precisamente a través del borrado, del olvido de información aportada por la novela». Tanto la interpretación como la escritura, en cuanto actividades mediadoras, necesitan de la diferencia para ser y desarrollarse: «Un título como ese nos obliga a preguntarnos si es que, tras irse al traste el reto de ser un buen lector —en el sentido que le da Nabokov, que es el de ser buen relector— no habremos de buscar al menos el modo de ser lectores intrépidos» (Taranilla, 2020: 231). Por eso el caldo de cultivo ideal para el crecimiento de una cosmovisión hermenéutica de la obra de ficción es el relativismo, con sus distintas formas de mirar, de percibir, de entender o de ser, aunque la noción misma de relativismo lleve implícita la controversia.[172] En el propio acto de interpretación, como es sabido, se generan sentidos que no pertenecen al texto interpretado, justificando así conclusiones que corren el riesgo de mitificar los discursos críticos, o de asumir el escepticismo radical de que cualquier ejercicio teórico es una invención o que la propia experiencia de lectura equivale a componer un texto literario, para asumirlos como dogmas; en ocasiones esta cuestión, a través del desplazamiento discursivo de la teoría al espacio de la ficción, hace que el valor interpretativo no radique ya en el resultado, sino en el proceso de recepción que metaboliza y sintetiza el texto en las últimas líneas: «—¿Con qué sentido? Oh, *teóricamente*, con todos los sentidos y con todos los propósitos» (2020: 417; la cursiva es nuestra). Es decir, que su interés prevalece por encima de hipótesis *a priori*, cultivando un discurso en marcha que renueva temas, formas y motivos.

[172] Recordemos aquí las palabras de Stanley Fish: «It is impossible to mean the same thing in two (or more) different ways, although we tend to think that it happens all the time. We do this by substituting for our immediate linguistic experience an interpretation or abstraction of it, in which "it" is inevitably compromised» (1980: 32).

2.5 La (de)construcción del canon teórico

> That's not using his theory, it's being used by it!
>
> David Damrosch, *Meeting on the Mind*

> What gives back as another's speech may be entire misrepresentation; especially ought one to beware what she chooses to repeat concerning herself. No use, no use.
>
> John Barth, «Echo»

En *El canon occidental*, Harold Bloom visualiza un futuro en el que «[t]odas las instituciones de enseñanza tendrán su departamento de estudios culturales, un buey al que no conviene sacrificar, y florecerá una estética subterránea, que restaurará en parte el romanticismo de la lectura» (1995: 25). De acuerdo con la profecía de Bloom, la literatura prosperará con una actividad disidente y minoritaria en un mundo donde la autoridad moral es la clandestinidad. No se podría pedir una mejor ilustración de lo que Bill Readings llama la «rentless self-marginalization» (1997: 114) de los combatientes en las guerras culturales: Bloom está arrinconando a la literatura el territorio cultural muy marginal en el que sus adversarios teóricos reclaman reconocimiento. Es como si ambas partes estuvieran luchando por el derecho a ser considerados los desvalidos. Por eso, en *The Handmaid of Desire* (1996), de John L'Heureux, leemos:

> He had taken Olga's advice to write a novel about the university scandals, but he was determined to do it disjunctively, deconstructively, from the most contemporary point of view. That, of course, would mean post-post-modernism, a tradition that hadn't really been defined yet, which made the enterprise even more attractive. He had long since discarded the conventions of plot and character and he was determined now to get rid of theme and, if possible, subject matter as well. No Oulipo crap for him, no more retread Joyce, no torture games like writing a novel without the letter *e*. What he wanted to produce was a novel that approximated sculpture: a meditation on text in its essence. (L'Heureux, 1996: 89)[173]

La teoría el contrato con sus sujetos, la literatura y la cultura. Es transgresora con arte, el texto y las formas estéticas disponibles para la aprehensión sensual. La teoría, o, digamos, el lenguaje con inflexiones filosóficas que reflexiona sobre cómo opera el lenguaje en marcos discursivos e históricos dados, transgrede al romper el acuerdo silencioso entre la palabra y el mundo, al revelar el secreto de nuestro ser: que todos estamos caídos, todos hemos transgredido la necesidad del lenguaje como el único medio disponible para re-presentar precisamente lo que hemos perdido al ser —devenir— humanos.

La teoría en la teoría (por así decirlo), nos abre los ojos a la condición caída, y se apoya en la naturaleza literaria cambiante del lenguaje para rastrear la caída, la deriva, eso que se desentierra desde el corazón mismo de cualquier matriz textual o estructural formada. para consolidar y mantener la ilusión de un significado estable. Porque es, además del espacio del sentido lo que falta y la articulación de esa ausencia,

[173] Merece la pena que comentemos brevemente los puntos de anclaje de la novela. El profesor Zachary Kurtz, un joven apasionado de la teoría, planea disolver el Departamento de Inglés y erigir en su lugar un nuevo Departamento de Teoría y Discurso dedicado a someter todos los documentos escritos al examen de prueba, un análisis impulsivo y apasionante de los últimos avances en la «teoría transliteraria metafilosófica» (1996: 43). Kurtz, sin embargo, es adicto a la misma literatura por la que siente tanto desdén público; la pasión de este archi-teórico por la literatura canónica es su pequeño secreto vergonzoso, un placer culposo que solo se puede disfrutar furtivamente a puerta cerrada. Cuando su colega Robbie Richter sufre una crisis nerviosa provocada, como era de esperar, por una sobredosis traumática de lectura teórica, utiliza su hechizo en el hospital para redescubrir su amor por la literatura. Sorprendentemente, su reincidencia literaria cuenta con la ayuda de la teórica feminista Olga Kominska, quien le trae cuatro novelas de Barbara Pym disfrazadas con cubiertas de papel de la *Historia de la sexualidad* de Foucault; como si, en la cultura académica contemporánea, la literatura solo pudiera calificar como materia de lectura legítima si se camufla como teoría crítica. L'Heureux construye así la literatura como el «otro» reprimido de la teoría, el secreto culpable y el placer ilícito de los postestructuralistas de carrera.

la internalización, como señala Bloom, de la «Tradición» como un modo de deliberación que puede operar en «many levels of consciouness, and with many shades between negation and avowal» (Bloom, 1975: 19).

Al considerar qué teoría o crítica, la crítica se interesa en preguntarse por qué. Se ocupa de lo que sigue siendo imposible de definir como tal, busca revelar haciendo patente la transgresión que siempre está en marcha en cualquier representación (esa es la ruptura misma que necesita modos de representación para re-presentar lo que no está disponible). Entendiendo, entonces, que el yo es así siempre transgredido en cuanto se compromete a la articulación o a la inscripción teórica, el sitio arruinado y embrujado de todo lo que queda de cultura, tradición, herencia, todo lo que el «yo» da testimonio, el texto literario se revela como el lugar donde tiene lugar la inquietante, conciencia tanto de pérdida como de posesión.

Pero, por supuesto, esto es simplemente una interpretación. Como tal «acto de corrección creadora […] es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación» (Bloom, 1991: 41). Y con eso, Bloom admite la imposibilidad de su tarea, resignándose a vivir con fantasmas. Ese traspaso del yo por el otro de la teoría es aquello a lo que da lugar las ficciones que comentaremos a continuación, que sitúan a la teoría como el ama de llaves de la literatura, la que vive con fantasmas y sombras, la que permanece «a la sombra de las sombras» (Bloom, 1975: 193).

2.5.1 El discurso en el Otro: sobre *Posesión* (1990) y *The Biographer's Tale* (2000)

> Ahí lo tienes. Para los que prefieran un cuento de hadas a la vida, una moraleja: «La realidad —concluye el amargado profesor que, por razones que desconoce, se ha convertido en un pecho femenino— tiene distinción». ¡Andad, elegantes houyhnhms satisfechos de vosotros mismos a los que nada repugnante ha sucedido todavía, andad a moralizar sobre eso!
>
> Philip Roth, *El pecho*

Ciertamente, al hablar de literatura lo que se nos ha de venir a la cabeza es la palabra, el *lenguaje*, porque en su organización particular es donde reside la esencia de la literariedad. Consiste en el engranaje de una serie de componentes relacionados de manera compleja, en la que notamos un uso productivo forma-contenido, ese es el oficio de escritor, como advierte Sabine de Kercoz en *Posesión* [*Possesion: A Romance*, 1990]: «Un escritor solo se hace escritor de verdad practicando su oficio, experimentando constantemente con el idioma, de la misma manera que un gran artista experimenta con el barro o con el óleo hasta que la materia se hace en él una segunda naturaleza, que puede moldear a su antojo» (Byatt, 2001a[1990]: 361). Las explicaciones de la literariedad dirigen su atención a una serie de aspectos de la literatura que se consideran más esenciales. Leer algo como literatura es mirar la organización y la posibilidad del lenguaje; no es leerlo como expresión de la psique del autor o como reflejo de la sociedad que lo ha producido.

Otra de las cuestiones básicas por las que todo lector presta una atención diferente a los textos literarios es que estos guardan una relación *ficcional* con el mundo. Son, como sabemos, sucesos lingüísticos que proyectan un mundo de ficción en el que se incluyen los elementos de la comunicación. La ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos, pues lo elementos gramaticales del lenguaje funcionan de un modo particular dentro del mundo ficticio de las obras literarias. El tiempo,

el sujeto y el espacio son elementos que no pertenecen directamente a lo que aluden en el momento de emisión del texto literario, sino al mundo ficticio de este. El concepto de ficción deja abierta de manera explícita la problemática de cuál es la verdad de la obra; la referencia de mundo no es una propiedad de los textos literarios como la interpretación que les es atribuida. Del problema de veracidad que suscita la ficción literaria son conscientes los poetas victorianos que Byatt crea para su *Posesión*,[174] y de su misma tinta ficticia leemos palabras tan esclarecedoras como estas:

> Entonces, si yo invento un relato ficticio de testigo presencial, un relato creíble, aceptable, ¿estaré dando vida a la verdad con mi ficción, o verosimilitud a una Mentira colosal con mi imaginación enfebrecida? […]
>
> […]
>
> Le diré que la única vida de la que estoy seguro es la vida de la Imaginación. Sea cual sea la Verdad —o la Falsedad— absoluta de todo eso de vida-en-la-muerte, la Poesía puede hacer que ese hombre viva durante todo el tiempo que usted o quienquiera le crea vivo. (2001a[1990]: 185)

Nuestras metáforas se nos comen el mundo, plantea Maud Bailey, ya que todo conecta con todo, y el estudio de la literatura hace que esas conexiones parezcan a la vez interesantes, y son poderosas y peligrosas, como si dieran una clave para determinar la naturaleza de las cosas (2001a[1990]: 277).

Así, en el esquema comunicativo literario, suponemos que una voz extrafictiva es aquella cuyo discurso tiene como marco referencial la realidad efectiva, como si se tratase de una autoridad diegética que se encuentra al mismo nivel de realidad que la verdad histórica. Resulta llamativa la función de esa voz extratextual en la novela de Byatt, ya que es la que nos indica mediante el subtítulo, *A Romance*, el grado de imitación de la realidad efectiva ofrecida en la obra. Asimismo, es la responsable de los dos

[174] Las novelas de Byatt analizadas en este epígrafe entroncan con la de Shields, *El secreto de Mary Swann* [*Swann: A Mistery*, 1987], y la de Paule Constant, *Confidencia por confidencia* [*Confidence pour confidence*, 1998].

epígrafes que abren el discurso ficcional: por un lado, la clásica distinción entre novela y romance que hace Hawthorne en *La casa de los siete gabletes*:

> Si un escritor llama Romance a su obra, no será menester que declare su intención de permitirse, en cuanto a la manera y el material, una latitud a la que no se habría sentido autorizado si pretendiese escribir una Novela. Esta segunda forma de composición se propone una fidelidad muy estricta al curso, no ya posible, sino probable y ordinario de la experiencia humana. A la primera, aunque como obra de arte deba someterse a leyes rígidas, y aunque cometería un pecado imperdonable si se apartase de la verdad del corazón humano, enero se le permite presentar esa verdad bajo circunstancias que en gran medida pueden ser el capricho o la invención del escritor. … El punto de vista desde el cual la presente narración entre en la definición de romántica consiste en el intento de enlazar un tiempo pretérito con el presente mismo que vemos alejarse presuroso. (2001a[1990]: 9)

Destacamos en estas líneas la mayor libertad formal que ofrece el romance frente a la novela, y por otro lado la capacidad del primero por ahondar en el pasado. Es, por tanto, el punto teórico de partida al cual la autora da un lugar privilegiado en sus páginas y sobre el que girarán las nociones de *novela*, *romance*, *identidad*, *autobiografismo*, etc. El otro epígrafe al que aludíamos es el que contiene unos versos de «Mr Sludge, "The Medium"», de Robert Browning, donde también se destaca la capacidad de los escritores, especialmente de los prosistas, de conocer e indagar en el pasado, de enlazar y engazar acontecimientos ficticios para acceder imaginativamente a la verdad. Estos dos discursos extrafictivos determinarán, por tanto, el discurso ficcional del relato de Byatt.

A través de estos dos epígrafes y del subtítulo que mencionábamos al comienzo, la voz extratextual nos advierte que su discurso ficcional no se encuadra en la realidad efectiva, sino en aquella que tiene que ver con la verosimilitud. La voz narrativa insiste en la capacidad de la fantasía ficcional a través de los saltos al siglo XIX a través de las cartas de Ash y LaMotte, los paralelismos entre los dos momentos de la historia, o la selección de cuentos y versos que no existen en la realidad efectiva. Frente a obras importantes de la historia teórico-literaria, se mencionan otras que nunca fueron escritas, así como centros universitarios y bibliográficos que existen

frente a otros que no. La voz narrativa queda enmarcada, por tanto, en el mismo nivel ontológico que la historia relatada, puesto que desde su punto de vista todo es cierto. Ahora bien, la voz extratextual de la obra, responsable de la macroestructura del relato, pone de relieve la ficcionalidad de Posesión en los nombres de los personajes y en las normas de la novela, colocándose en este caso en la realidad efectiva. Tanto la voz narrativa, en cuanto a los elementos de la historia, como la voz extratextual, en cuanto a las normas del relato, advierten de forma constante la ficcionalidad natural del relato. Byatt nos proporciona una realidad textual cuyas claves son la incesante y eterna búsqueda de la verdad por parte del ser humano y, para poder conseguirlo, la lucha por la autonomía imaginativa, propia de la experimentación teórica de la novela.

La voz narrativa intercala los discursos de la trama victoriana a medida que los personajes del siglo XX los van leyendo. La trama del siglo XIX, por tanto, no tiene una voz narrativa propiamente dicha, pues la historia está narrada por los mismos protagonistas o por documentos e investigaciones sobre ellos. El lector mantiene así la ilusión por conocer de primera mano las inquietudes intelectuales, artísticas y psicológicas de los poetas victorianos, al mismo tiempo que la historia se explica por una multiplicidad de voces que sí pertenecen al mundo de los sujetos literarios. El diario de Sabine Kercoz, y la correspondencia entre Ash y LaMotte refleja de igual modo la técnica de las narraciones metadiegéticas, ya que a su vez incluyen también leyendas, poemas, etc. Esta estructuración del relato da muestra de cómo la voz narrativa funciona como factor que unifica la totalidad de las voces, las tramas, las ideas, los comentarios críticos y literarios.

El objeto de la búsqueda como espejismo evocado en las imaginaciones febriles de lectores y críticos es el *leitmotiv* de The *Biographer's Tale* (2000), también de A. S. Byatt. Adherida estrechamente a la escritura foucaultiana (Greaney, 2006: 88-92), narra la historia de Phineas G. Nanson, un estudiante de posgrado que trabaja sobre el deseo femenino en la ficción contemporánea y experimenta un momento de deconstrucción en mitad de un seminario de teoría crítica. Para Nanson, el problema se encuentra en que este pretende ser la desmitificación rigurosa que aturde al intelectual:

> All the seminars […] had a fatal family likeness. They were repetitive in the extreme. We found the same clefts and crevices, transgressions and disintegrations, lures and deceptions beneath, no matter what surface we were scrying. I thought, next we will go on to the phantasmagoria of Bosch, and, in his incantatory way, Butcher obliged. I went on looking at the filthy window above his head, and I thought, I must have things. (Byatt, 2001b[2000]: 1–2)

Su tutor de teoría lacaniana Gareth Butcher, es claramente un exponente de la hermenéutica de la sospecha en su forma más monótonamente predecible. Como sugiere su nombre, también personifica un modo de lectura teórica violenta que asesina y disecciona sus ilustraciones literarias. La atmósfera de claustrofobia intelectual en los seminarios teóricos de Butcher deja a Nanson sintiéndose hambriento de contacto de primera mano con las cosas, los hechos y la realidad, y lo convence de encontrar un nuevo mentor en el profesor Ormerod Goode, un especialista en anglosajón y nórdico antiguo. Si la deserción de Nanson del Dr. Butcher al Profesor Goode parece un cambio increíblemente claro de lealtad de villano teórico a héroe académico, pronto descubre que la erudición pasada de moda no proporciona necesariamente un acceso sin esfuerzo a un mundo de realidades extrateóricas palpables.

Siguiendo el consejo de Goode, Nanson comienza a alimentar su nuevo apetito por los hechos leyendo la vida en tres volúmenes de Scholes Destry-Scholes de Sir Elmer Bole, el viajero victoriano, historiador, funcionario, poeta, naturalista, diplomático, soldado, políglota, socialité, libertino y bígamo. Nanson pronto se engancha con el estudio de Destry-Scholes, cautivado por su intento de contactar con el mundo exterior. Inspirado por ello, se compromete a escribir una biografía del biógrafo de Bole. La deserción de Nanson de las filas de los teóricos postestructuralistas promete ser un saludable cambio de énfasis de la deconstrucción a la reconstrucción, de los cuerpos desmembrados a las vidas recordadas, de la textualidad vacía a la realidad plena. Pero parece haber un elemento de picardía, o posiblemente incluso de malicia, en el intento de Goode de convertir a este lacaniano en prácticas en un practicante del positivismo anticuario. Una vez que Nanson cae bajo el hechizo de la vida magistral de Destry-Scholes, descubre que los problemas metodológicos de la crítica del hombre y su obra a la antigua son mucho más espinosos que los planteados por

las deconstrucciones indoloramente rutinarias de Butcher de textos excesivamente familiares. El protagonista de Byatt se convierte así en una víctima involuntaria de la astuta venganza de la erudición tradicional sobre la teoría crítica:

> I got into post-structuralism out of a true intellectual passion for coherence and meanings. I am trying to record the events which followed my decision to give up that way of looking at things, as an intellectual ordering of this search for meaning. I am not writing an autobiography. I am writing in the first person for the sake of precision, because this procedure allows me to say certain things I am reasonably sure of. I have once or twice started a sentence in this last paragraph or two with a more or less automatic address to an imaginary reader. Have you noticed those bill-boards I wrote, and crossed it out. Worse, I ascribed opinions to this person. «You might think everyone has to be interested in himself» I wrote, and scratched it out. Who is this «you»? No one. Or me, and I know what I think, I think. (Byatt, 2001b[2000]: 100)

Cuando Nanson se embarca en su nueva carrera como biógrafo, pronto se encuentra en la frustrante posición de acumular hechos y cosas que se niegan a contar una historia:

> I began this piece of writing with the moment when I decides to stop being a post-structuralist literary critic. It seems a long time ago. I seem to remember that I began with a revulsion from Empedocles's idea of the fragmented body-parts in search of each other. I think I was so taken by Ormerod Goode's revelation of Destry-Scholes's biography of Elmer Bole precisely because the over-determinism of Literary Theory, the meta-language of it, threw into brilliant relief Destry-Scholes's real achievement in describing a whole individual, a multi-faceted single man, one life from birth to death. (2001b[2000]: 214)

Los detalles extraordinariamente coloridos e íntimos de la vida de Bole contrastan con el vacío casi total que enfrenta el estudiante del exasperantemente modesto Destry-Scholes. Mientras que el erudito victoriano parece haber vivido la vida de una docena de hombres, su biógrafo del siglo XX ha llevado a cabo un acto de desaparición casi tan desconcertante como el provocado por Henri Mensonge de Bradbury (véase 2.2.1). Es como si en la comparación entre el Bole más grande que la vida y el Destry-

Scholes casi anónimo, se nos presentara un estudio de caso ejemplar en la desaparición del sujeto humano de cuerpo completo en la era moderna:

> I have to respect him for his scrupulous *absence* from my tale, my work. It will be clear that I too have wished to be absent. I have resisted and evaded the idea that because of Destry-Scholes's absence my narrative must become an account of my own presence, *id est*, an autobiography, that most evasive and self-indulgent of forms. I have tried both to use my own history, unselfconsciously, as a temporal thread to string my story (my writing) on, and to avoid unnecessary dwelling on my own feelings, or my own needs, or my own —oh dear— *character*. (2001b[2000]: 214)

Sin embargo, no es que Destry-Scholes haya desaparecido por completo sin dejar rastro. Nanson descubre algunos de sus esbozos biográficos, y también rastrea una maleta que contiene algunos detalles inescrutables de la vida del hombre, incluida una bolsa de canicas y dos cajas llenas de fichas y fotografías. Pero ni los bocetos biográficos ni los recuerdos inescrutables en la maleta nos dejan saber nada sobre la personalidad o la historia de vida de Destry-Schole: el héroe enérgicamente inquisitivo de Byatt se queda aferrado a un cofre de historias sin comienzo ni final.

The Biographer's Tale es como una inversión de la fantasía del cumplimiento del deseo académico de *Posesión*, donde el trabajo diligente en los archivos produce una revelación estimulante tras otra. En comparación, Phineas Nanson es esa figura rara en un «romance de archivo»; un investigador con principios y minucioso que no descubre nada porque, aparentemente, no hay nada que descubrir:

> I have gone along in this writing (we are now at page 161, ms) I have become more and more involved in the act of writing itself, more and more inclined to shift my attention from Destry-Scholes's absence to my own style, and thus, my own *presence*. I now wonder —after the last few pages I have written about the birds and the bees (and the stag beetles) and Fulla B— whether all writing has a tendency to flow like a river towards the writer's body and the writer's own experience? I began with what I still consider a healthy desire to eschew the personal (the tangential, the coincidental). Yet I am now possessed by a burning desire to describe making love to Full Biefeld, and, worse than that, to describe how that experience differs from the (no less intense, whatever a reader may chink) experience of making love to Vera Alphage. And the intensity of the liberation into , writing lyrical (banal but shocking-to-me) sentences about foxgloves and freckles, spiderwebs and hairs. (2001b[2000]: 214-215)

Cuando Nanson abandona la teorización introvertida de los seminarios de Butcher y se sumerge en los datos empíricos aparentemente no teorizados relacionados con Destry-Scholes, parece haber experimentado un cambio epistemológico. Pero el postestructuralismo que Nanson ha desterrado a su prehistoria intelectual sigue estando poderosamente presente a lo largo de esta novela. Este ve su carrera posteórica como una oportunidad para dejar atrás la creación de sistemas a priori y hurgar libremente en el inclasificable paso a paso de la realidad. La novela de Byatt parece otorgarle esta oportunidad, siempre y cuando pueda liberarse de los sistemas, estructuras, patrones y códigos de la teoría.[175]

No es que Nanson alguna vez logre desvincularse por completo del lenguaje y las ideas de los seminarios teóricos de Butcher. A medida que el proyecto Destry-Scholes comienza a desmoronarse, su narración se convierte en una autobiografía involuntaria que se centra en la cuestión de cómo se clasifica a sí mismo una vez que ha decidido que no es un estudiante de posgrado, un teórico posmoderno o un erudito detective.[176] A medida que se desarrolla la novela, queda claro que Nanson es en gran medida un antiteórico, inconscientemente obsesionado con el lenguaje y las ideas de las que afirma haberse alejado.

Este apego no reconocido a la teoría es evidente en su reiterada insistencia en la repetitividad del pensamiento postestructuralista, y en la forma en que protesta demasiado por su ruptura total con la teoría. Los párrafos que explican el abandono de

[175] Carol Shields realiza la misma reflexión en *El secreto de Mary Swann* [*Swann: A Mistery*, 1987]: «Las universidades no son más que zumbadoras factorías de mitos. Santo Dios, cómo nos gusta sistematizar y clasificar lo que es rico y fortuito en la vida, cómo ardemos en deseos de separar los hilos enmarañados del tema y el antitema, la visión moral y la ceguera moral, Dios y la ausencia de Dios, la alegría y la desesperación, como si la creatividad estuviera como una col sobre un tajo de madera y no hubiera más que cortarla, primero las hojas y luego el corazón caliente y blanco. La erudición era palabrería…, ah, si lo supieran. Era sólo cuestión de tiempo antes de que los teóricos se apoderasen de Mary Swann y le arrancaran un miembro tras otro, en una grotesca parodia de su muerte física. Pero ahora no podía pensar en eso, no era el momento» (1997[1987]: 99).

[176] De nuevo, Shields: «Tan fácil, tan lisonjera, esta relación afectuosa entre el escritor y su biografiado, tan alegre, tan amable, tan conveniente, semejante invitación al sentimentalismo. Y, en cierto sentido, es hermana de esa otra idea errónea que se forma la gente sobre los libros: que, a partir de cierto punto, un libro adquiere vida propia y, como les encanta decir, *se escribe a sí mismo*» (1997[1987]: 101).

la teoría llenan el texto con el mismo postestructuralista el desorden posestructuralista que Nanson afirma que quiere descartar. *The Biographer's Tale* se lee así como las confesiones de un posestructuralista cansado que se aferra a pesar de sí mismo a la fe que ha abandonado.

2.5.2 «El bando del arrebato»:[177] de *Meetings of the Mind* (2000) y *El cuento del docente* (2001)

> Soy tu vínculo más enfermo
> cómo no serlo ni padecerlo.
>
> El Grumo, «La escuela del resentimiento»

La ficción académica tiene cierta propensión a la nostalgia, a la nostalgia de la escritura, y a la nostalgia de la lectura; esto eso, a la nostalgia como algo intrínseco y a la nostalgia como respuesta afectiva del lector frente a los textos literarios, mediatizados por la crítica literaria.[178] Una de las manifestaciones más recientes de novela académica, *Los Netanyahu* (Joshua Cohen, 2022[2021]), es a primera vista cualquier cosa menos nostálgica, ya que profesa criticar la política actual (particularmente la de Trump, a través de Ben-Zion y Benjamin Netanyahu) reescribiendo la historia en broma y mezclando ficción y no ficción en el proceso. Las figuras fácticas de la novela

[177] Tomamos el título de una un ensayo de Cynthia Ozick dedicado a Harold Bloom, «El rapsoda»: «Esta tierra redonda y húmeda, ventosa y cubierta de male-zas, con sus polos opuestos, nació entre contrarios: Apolo y Dionisos, talmudistas y cabalistas, sobrios exégetas y extáticos arrebatados. Harold Bloom, que monta a horcajadas nuestro mundo literario como un obstinado Coloso idiosincrático, pertenece al bando del arrebato. Él mismo no es un Whitman ni un Melville, no es una Emily Dickinson ni un Robert Frost ni un Wallacce Stevens, no es un Hart Crane ni un Emerson. Y sin embargo en ocasiones parece casi tan grande como cualquiera de ellos, tan vital y pormenorizado en su presencia. Si, como pretende Emerson, la verdadera nave es el constructor naval, ¿el verdadero poema es entonces el crítico que lo mapea y lo analiza y lo habita? ¿Pueden el poeta y el crítico ser igualmente videntes?» (2020: 223).

[178] Una nostalgia que, según Attridge (2011: 39-40), habría sido desencadenada por la «instrumentalidad» de los estudios literarios.

son la familia Netanyahu y Harold Bloom; este último, sin embargo, ha sido transformado ficticiamente en Ruben Blum, como declara el epílogo de la novela, titulado en broma «Créditos y crédito adicional». Al final, leemos en una carta de «Judy» —una chica que había vivido con los Bloom— lo siguiente:

> Querido Joshua Cohen,
>
> Acabo de terminar de leer tu «libro» y voy a decirlo de una vez por todas para acabar con este tema: el judaísmo sólo es otro nombre del PATRIARCADO (y de la
>
> HEGEMONIA PATRIARCAL). Todos somos una misma especie, la Especie Humana, sin diferencias entre nosotros. El planeta está destruido, las máquinas nos están conquistando y todos estos rollos judíos ya no importan lo más mínimo. **¡¡¡¡¡DESPIERTA!!!!!** Ya nadie lee libros y los judíos o bien están en el lado incorrecto de la Historia o bien son irrelevantes. Lo siento, pero tu única opción está entre expandir tu conciencia y unirte a la Especie Humana en nuestra lucha común contra la polución y la tecnología o pasarte el resto de tu vida llorando por un pasado que, seamos sinceros, tan genial no pudo ser si nos ha llevado hasta aquí. Todas las cosas en las que crees no han existido nunca, incluyendo tu yo individual, si es que alguna vez creíste que lo podías cambiar. Admítelo, incluso la cultura escrita está muriendo, y cuando el último viejo judío esté por fin igual de muerto que ((Dios)) esta orgullosa bollera no binaria **SÍ BOLLERA** VA A BAILAR DESNUDA SOBRE SU TUMBA JODER. (Cohen, 2022[2021]: 275)

El intento de Cohen de brindarle al lector la historia de la Universidad (de Corbin) en estas palabras, que aparentemente poco tienen que ver con ello, ilustra la tensión entre entregarse a la nostalgia y sospechar de su objeto. Este ejemplo a la contra de lo que Bloom denominó «Escuela de Resentimiento» sirve para ilustrar, en última instancia, las controversias teóricas en representaciones ficticias de las «guerras culturales», los enconados debates sobre la corrección política, el multiculturalismo, el feminismo y la acción afirmativa que han dividido la cultura académica desde la década de 1980.[179]

Los ecosistemas de los departamentos de literatura son tanto el mejor como el peor microcosmos de la cultura en general. Por un lado, los debates sobre el currículo literario y la titularidad profesional, sobre lo que se enseña y quién puede enseñarlo,

[179] Ponemos otro ejemplo audiovisual en el que se escenifican estas «guerras»: «El graduado», de *Doctor en Alaska* (6x17). Ha sido estudiado en profundidad por García Rodríguez (2020b).

plantean cuestiones de valor, tradición, poder e inclusión que resuenan mucho más allá de los pequeños mundos académicos. Es solo un pequeño paso de debatir el destino del «canon occidental» a debatir el destino de la civilización occidental. Por otro lado, decirlo de esta manera es arriesgarse a tomar a los intelectuales literarios casi tan en serio como se toman a sí mismos, y la ficción universitaria satiriza rotundamente a los académicos que imaginan que el futuro de Occidente depende de su próxima conferencia o del próximo Pulitzer. El propio Cohen, en el epílogo mencionado, cuenta que sus conversaciones con Bloom no eran más que una sucesión de anécdotas dedicadas a accidentes de tráfico con De Man y Derrida, a las partidas de ajedrez con Nabokov, a la verborrea de DeLillo o la soltería del propio Cohen, crónicas, en fin, *de un episodio menor y a fin de cuentas incluso nimio de la historia de una familia muy famosa*, como reza el subtítulo de la novela.

Sobre esta balanza edifica su texto David Damrosch. *Meetings of the Mind* (2000) se centra en las cambiantes relaciones de rivalidad, amistad y colaboración entre el profesor de literatura «David Damrosch» y tres compañeros veteranos del circuito de conferencias: el erudito Vic d'Ohr Addams, la feminista Marsha Doddvic y el deconstruccionista judío Dov Midrash. A medida que sus caminos se cruzan y se vuelven a cruzar durante un período de seis años en conferencias en Tokio («How Do Disciplines Die?»), Bloomington («Travelling Theory Comes Home»), Chicago («The Politics fo Cultural Studies») y Puerto Vallarta («Critical Confessions»),[180] este cuarteto debate la condición y el futuro de los estudios literarios desde todos los ángulos:

> Roland Barthes would probably have seen this concatenation as some Zen exercise in semiotic emptiness, but it looked to me like garden-variety disorganization, so typical of the pseudo-collaboration found in conferences when neither the organizers nor the participants are prepared to work together in any meaningful sense. Faced with hundreds of paper proposals from comparatists in dozens of countries, the con's «organizers» had apparently resorted to some obscure stochastic principles in assembling the panels. Clearly, it would be a real challenge to the four of us to make something coherent of our manifestly unrelated disciplinary perspectives. (Damrosch, 2000: 4)

[180] Las cuatro responden a lo que hemos discutido en el punto 1.2.

En la descripción de sus diversos trabajos en conferencias, la novela contiene algunas de las deconstrucciones más sorprendentemente «realistas» y no caricaturescas del discurso teórico. Cuando Doddvic habla sobre Woolf y el feminismo materialista (2000: 18-20),[181] por ejemplo, o cuando Midrash critica la «teoría ambulante» (2000: 51-55) de Edward Said,[182] se tiene la sensación de que sus argumentos se toman en serio y se les da una audiencia justa, en lugar de simplemente ser considerados discusiones eruditas. No es la teoría sino la relación entre teorías lo que provoca una crítica en esta novela. Lo que preocupa a Damrosch no es tanto la verdad o no de las diferentes posiciones teóricas como la aparente imposibilidad de establecer un diálogo consensuado entre ellas. Típicamente, sus discusiones posteriores al artículo degeneran rápidamente en polémica *ad hominem* y una reacción malhumorada que impiden un verdadero *meeting of the mind*.

Si las conferencias se han convertido en «sad parodies of collaborative work» (2000: 43), esto es, en novelas de campus, no es por la teoría *per se*, sino porque las metodologías críticas se han vuelto tan extravagantemente abigarradas que el consenso se ha sacrificado por un pluralismo ilimitado: «The death of literature as an institution may mean the rebirth of a more vital literary experience» (2000: 17). A pesar de todos los intentos de Damrosch por encontrar puntos en común, los desacuerdos entre sus amigos brillantemente obstinados nunca se resuelven a satisfacción de nadie. *Meetings of the Mind* está obsesionada por la ansiedad de que cuando los eruditos literarios contemporáneos hablan entre ellos, no solo son incapaces de ponerse de acuerdo, sino que ni siquiera pueden llegar a un desacuerdo significativo: «I believe the real threat to literary study doesn't come from too much aestheticism,

[181] «The most exciting thing in academic study is the exploration of the social and cultural grounding of all forms of art, popular *and* elite, and part of the point is for us to clarify our own situations in the process» (2000: 18).

[182] «All too easily, the image of the theorist as archetypal exile can degenerate. It gets romanticized, charged with a covert sentimentality disguised as world-weary rigor. The problem here is not so much the feeding of the scholar's vanity; vanity will always find ways to nourish itself, I think. The problem comes when the theorist uses his exilic theory as a diplomatic passport with which to avoid all scholarly Duties, all the mundane Customs to which more ordinary mortals must attend» (2000: 53).

or from politicization either, but from broader changes in contemporary culture that endanger any study of great work from the past» (2000: 22). La novela de Damrosch adopta así una visión mucho más liberal de que el consenso y la colaboración son objetivos honorables de la actividad académica, incluso si se vuelve cada vez más difícil compaginarlos con el compromiso con la diferencia y la heterogeneidad.

La «solución» dramatizada en *Meetings of the Mind* se encuentra en los nombres de sus personajes centrales, cada uno de los cuales es una variación anagramática de su propio nombre. Lo que sugiere es que, después de todo, no podemos leer esta novela como un relato «realista»; más bien, es un recorrido guiado por las diferentes agendas intelectuales que compiten por la atención en la propia mente del autor. Al psicologizar las guerras culturales de esta manera, la novela no necesariamente pone fin al conflicto, pero ciertamente hace que las cosas sean más fáciles de manejar. Vic, Marsha y Dov funcionan no como «personajes» realistas e independientes, sino como portavoces de posiciones intelectuales ostensiblemente irreconciliables que siempre han sido resueltas en la persona del autor-narrador, «building on the themes of concealment and self-revelation that had emerged across the three papers» (2000: 175).

Simbólicamente, la novela termina con Damrosch recibiendo un inusual regalo de cumpleaños de sus *alter ego*: cuatro artículos, desde poesía azteca hasta las películas de Buster Keaton, que agregarán brillo al currículum respetable y «a sexier intelectual profile» (2000: 183). Este acto declara algo así como la novela no es la novela y el autor no es el autor, una contradicción, una denegación que se ve resaltada con la bibliografía y el índice onomástico que conforma las últimas páginas del libro.[183] Una muestra, en fin, de que el autor es tan solo una condición de posibilidad e imposibilidad de la obra teórica, hablando de su vida mediante su muerte, el autor encarnado a la escritura y la escritura del autor ofrecida como don o regalo a sí mismo:

[183] Cabe destacar que la publicación bajo el sello Princeton University Press ha llevado a JSTOR a almacenarlo en su base de datos como un libro académico. En este sentido, la obra de Damrosch guarda parentesco con *La cuerda del arco* (1970 y 1974), de Victor Shklovski, o *A Scholar's Tale. Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe* (2007), de Geoffrey Hartman.

> in theory there is no problem for «Damrosch» to encompass these various interests […]. Anyone with a modicum of linguistic talent and the requisite restlessness might gain the various knowledges necessary to write these works. The better question is to ask why someone might choose to work on such disparate materials. Imagine you have indeed written these pieces, then ask yourself how you can best build on these beginnings for the future. This could yield interesting results. (2000: 185)

Aunque *Meetings of the Mind* llega a una conclusión utópica no convencional, la historia que cuenta, la del laborioso erudito humanista liberal que lucha por mantenerse al día con el brillante niño prodigio de la teoría crítica, ha sido familiar en la ficción universitaria (véase 1.2.2.1). Una versión común de esta historia describe el arco de la carrera del talentoso joven académico cuyo amor por la literatura no lo lleva a la fama, el prestigio o incluso la seguridad laboral, sino al desierto de contratos a corto plazo y becas posdoctorales, una vida profesional escasa medida en artículos de revistas rechazados, solicitudes de empleo sin éxito y libros no publicados. Esta es, en términos generales, la posición del Dr. Nelson Humboldt, el protagonista de *El cuento del docente* [*The Lecturer's Tale*, 2001], de James Hynes, cuya «memoria de una solidez muy poco común, gracias a la cual había retenido en mente el canon en su totalidad» (2002[2001]: 19), no le asegura un puesto en la Universidad del Medio Oeste, en Hamilton Groves (Minnesota), donde ha estado trabajando como profesor adjunto. La devoción de Humboldt por la literatura parece no solo extrañamente pasada de moda, sino francamente sospechosa en un entorno donde «terroristas intelectuales» queman copias de Aristóteles en las clases de teoría literaria —«[t]endremos que destruir la teoría de la literatura a fin de salvarla» (Hynes, 2002[2001]: 36)—, y donde los estudiantes que usan palabras como «belleza», «verdad», «autor» o «literario» son inmediatamente suspendidos (2002[1001]: 386). Pero no es solo la falta de apetito de Humboldt por la teoría lo que lo hace exceder los requisitos en el Medio Oeste: en una cultura académica dominada por la política de identidad, carece crucialmente del prestigio de moda de la marginalidad. Al igual que *X* de Percival Everett, que satiriza la estima crítica y el éxito comercial del que gozan determinadas ficciones, *El cuento del*

docente toma la mercantilización de la «otredad» en la cultura literaria contemporánea como un objetivo satírico primario.[184]

La morada de Nelson en el mundo literario de lo que la novela identifica como hombres europeos blancos muertos representa una de las principales deficiencias de su carrera académica. En esto, el antihéroe de la novela representa la situación del profesor de humanidades de posguerra de gusto clásico y *ethos* humanista, cuya marginación académica por parte de los «terroristas intelectuales» representó el principal lamento del campo conservador de las guerras culturales. Obligado a dudar de su patrimonio, Nelson se enfrenta al dilema de matar a sus antepasados culturales para no abusar de los jóvenes confiados a su cuidado: «era la teoría de la literatura la que parecía tenerlo enjaulado en el interior de su mente, tras una reja tan seca y quebradiza como el cristal» (2002[2001]: 39). Atrapado entre el mundo literario de su crianza y las nuevas exigencias de la disciplina, y porque necesitaba publicar y no tenía mejores ideas,

> comenzó a escribir como churros artículos sobre Hogg, hasta terminar con el manuscrito de un libro compuesto por capítulos inéditos y mutuamente excluyentes, en cada uno de los cuales demostraba con idéntica convicción que Hogg era virgen y libertino, misógino y precursor del feminismo, hegemónico y transgresivo, imperialista y poscolonial, patriarcal y matriarcal, hétero, bi y homo. El texto de Hogg ya era tierra quemada: una llanura arrasada tras el paso de múltiples ejércitos. La prosa de Hogg, en el ejemplar de Penguin que conservaba Nelson pese a tener el lomo rajado, había dejado de tener el menor sentido. Sus palabras pasaban ante los ojos de Nelson como si fueran más imposibles de descifrar que la escritura cuneiforme. (2002[2001]: 54)

[184] Este no es el primer intento de Hynes de combinar la sátira académica y el gótico. En *Publish and Perish* (1997) proporciona de manera similar un análisis mordaz de prácticas académicas (el plagio, por ejemplo), mientras que al mismo tiempo explora tropos y motivos que se encuentran con frecuencia en cuentos de lo sobrenatural. La primera novela, «Queen of the Jungle», analiza la relación entre un gato misterioso y enigmático y su maestro académico. Los miedos fundamentales que recuerdan la tradición de Edgar Allan Poe, como el de ser enterrado vivo, se exploran en la segunda historia, «99»; mientras que los cuentos de terror clásicos se reescriben en la tercera pieza de la colección, «Casting the Runes», una adaptación de la historia homónima de M.R. James publicada originalmente en 1911.

Este fragmento es revelador de uno de los principales conflictos en el centro de la novela de Hynes, ya que claramente se burla de las arenas movedizas de la teoría literaria que permiten que un ejército tras otro de tendencias literarias de moda se acerque al mismo texto en una multitud de formas y darle innumerables interpretaciones que mejor se adapten a cada facción literaria dentro de la disciplina, hasta que el suelo fecundo que genera lectura tras lectura se convierte en nada más que tierra arrasada. La narrativa se vuelve aún más ácidamente crítica cuando postula que (sobre)escribir sobre la escritura de otras personas «ni siquiera tenía por qué ser literatura, ni escritos sole literatura, ni menos aún escritos sobre escritos de literatura. En la teoría lo que tanto necesitaba» (2002[2001]: 342).

La novela de Hynes es una exposición múltiple de impostores teóricos que, a sabiendas, se han aprovechado de su propia marginalidad cultural o incluso han falsificado credenciales «exóticas» como un cambio de carrera. Se revela que la compañera de oficina de Nelson, la dolorosamente tímida teórica feminista Vita Deonne, es un hombre vestido de mujer; la catedrática Victoria Victorinix, estudiosa de la tradición gótica, es el personaje vampírico de la novela; la artista estrella Miranda DeLa Tour, es la amante del director del departamento; el único afroamericano senior en el departamento, Stephen Michael Stephens, se ocupa de los *Black Studies* en el departamento; una novelista, Dama Novelista Canadiense, se cree que es la única candidata probable en el departamento para un importante premio literario; un poeta irlandés conocido como Coogan, es un acosador sexual; el teórico estrella, un refugiado serbio, Marko Kraljevic, es desenmascarado como el criminal de guerra serbio Slobodan Jamisovich, también conocido como «el Carnicero de Srebrenica»; o Morton Weissman, que representa al canon, está siendo atacado por la teoría literaria contemporánea. Y el jefe del departamento es el italoamericano Anthony Pescecane, quien, a pesar de su figura de jefe de la mafia y su poder autoritario, es un intelectual muy influyente (2002[2001]: 116-118). Su apellido, así como sus destacados trabajos académicos

sobre Milton o sobre el discurso, evocan los renombrados trabajos de Stanley Fish y su enfoque pragmático de la libertad de expresión.[185]

Cuando Coogan se ve obligado a dejar el departamento por intervención de Nelson, en lugar de otorgar la titularidad a una de sus colegas femeninas que lo merece, Vita Deonne, la presidenta Pescecane comienza a sondear para que una superestrella académica se una a sus filas. Para ello, logra preseleccionar a los candidatos a aquellos que se habían marcado a sí mismos, construyendo una personalidad claramente definida, entretenida y fácilmente reconocible. Una de estas candidatas es Jennifer manly,[186] la teórica queer del momento que había ampliado el mandato de la teoría queer a temas fuera de los estudios sobre gais y lesbianas. Otro es David Branwell, un destacado teórico de un subcampo titulado autorreferencialmente estudios de celebridades (o culturales). Branwell se había abierto camino hasta el estrellato académico «a través de obras indispensables sobre cantantes clásicos de Las Vegas, como

[185] También en *Japanese by Spring* (1993), de Ishmael Reed, nos encontramos con esta contraposición entre miltonianos y deconstruccionistas: «The Miltonian bias gainst French theory and multiculturalism had been shaped by Milton. The prescient Milton warned about the seduction of the American critical fraternity by French theorists when he said, "Nor shall we then need the monsieurs of Paris to take our hopeful youth into their slight and prodigal custodies, and send them over back but he again transformed into mimics, apes, and kickshaws." Their feud with the multiculturalists was also Miltonic. For Milton, the leader of multiculturalism was Satan. "Besides, you're the one who wrote in the *New York Exegesis* that race was of declining significance, and that we were now in a color-blind society» (1996[1993]: 79-80). Como vemos, en el caso de Reed, la crítica es particularmente amarga y el ambiente especialmente tóxico: «you fucking intellectuals make me sick. All you can think to do is criticize» (1996[1993]: 181), señala un personaje. Los académicos de Reed se muestran como narcisistas puramente egoístas, carentes de ética y socialmente en casi todos los sentidos. En muchos casos, Reed atribuye este malestar al estancamiento de la Teoría en la que, se afirma, «all you had to do was string together some quotes from Benjamin, Barthes, Foucault, and Lacan and you were in business. Even a New Critic like himself could make some cash» (1996[1993]: 49). De hecho, el personaje de Reed en la novela se enfrenta cara a cara con la French Theory. Cuando «Ishmael Reed» está contemplando la razón de su atracción por el idioma yoruba, plantea una serie de preguntas hipotéticas, como la que sigue: «[m]aybe it was because of Derrida's 1968 message about the age of the death of the author. There was no perceivable role for the critic in Yoruba art» (1996[1993]: 122). Esta autoinserción en el texto tiene dos facetas críticas. En primer lugar, llama la atención sobre el papel de la voz; la dificultad de extraer un «mensaje» comunicado de la ficción se ve agravada por la ubicación incierta de las figuras autorales. En segundo lugar, destaca el papel que la academia le atribuye al autor en el proceso de interpretación. La novela, por lo tanto, demuestra la importancia de considerar quién habla (y la imposibilidad, muchas veces, de saberlo definitivamente) a través de esta autorrepresentación autoral polivalente. Esto tiene un importante efecto en cadena para la consideración anterior de la crítica del entorno universitario. En cierto modo, es similar a las cuestiones de doble negación que planteé anteriormente sobre *X* de Everett (véase 2.4.2.1).

[186] En minúscula en el original.

Wayne Newton, Englebert Humperdinck, y la pareja de magos formada por Siegfried and Roy» (2002[2001]: 285). La tercera estrella académica que Pescecane considera una valiosa adición al departamento basado en la teoría es el poscolonialista Lester Antilles. La misión de Nelson Humboldt es sabotear a los tres candidatos recurriendo a sus poderes sobrenaturales recién adquiridos, con la esperanza en vano de que el puesto titular sea para Vita.

Vita Deonne es la teórica de género del departamento y la única a la que Nelson podría llamar amiga. Ella es la encarnación misma de sus intereses de investigación, ya que su figura, vestimenta y comportamiento hacen que su género sea ambiguo deliberadamente. Además de la obvia referencia irónica y la deconstrucción de la teoría de la performatividad de género (de Judith Butler), de la cual Vita es claramente una parodia, su presencia en la novela también refuerza el marco gótico de la obra: el estatus de Vita en el departamento y en la economía de la novela en términos más generales, sirve como ilustración del concepto de «abyección» de Julia Kristeva, que es uno de los componentes básicos de la ficción de terror:

> Vita no se limita solamente a atacar el género […]. Vita desea desmantelar la idea misma de identidad, desmontarla pieza a pieza. Y ese es el problema. Desea poner de relieve no sólo el vacío que existe en el centro de tu identidad, sino el vacío que hay en el centro de la mía. Aspira a que todos pensemos más acerca de lo que somos, que lo pensemos en todo momento, como hace ella. Desea vernos precipitarnos en picado de por vida, cayendo sin cesar, sin hallar jamás descanso. (2002[2001]: 368)

Además del hecho de que un artículo sobre «El falo lésbico de Dorian Gray» (2002[2001]: 106-107) se debate intensamente en un punto de la novela de Hynes en una obvia referencia irónica, temas (y títulos) similares se encuentran dispersos a lo largo de la novela junto con referencias a clásicos como *Los cuentos de Caterbury*, *La Tempestad*, *Paraíso perdido* y numerosas alusiones a otras obras maestras literarias en el mundo de las letras anglosajón, sin mencionar los componentes góticos de la novela. En este sentido, la novela de James Hynes logra mostrar irónicamente cómo las tendencias literarias contemporáneas socavan el canon establecido y al mismo tiempo lo

atraviesan en una montaña rusa, de principio a fin. Como observa Elaine Showalter, la narración de Hynes se lee como «a Norton Anthology of a novel, a course in a book that covers all the literary material of an introductory survey in English literature» (2005: 136).

Aunque Hynes ve claramente la política de identidad como un objetivo legítimo para el ridículo, también adopta una visión ampliamente satírica de aquellos que se quejan con autocompasión. La respuesta de Hynes a la noción de que los graduados varones heterosexuales, blancos y de clase media han sido desheredados de su derecho académico por nacimiento es contar una historia irónica de «¿y si…?». ¿Qué pasaría si al miembro más impotente y privado de derechos de un departamento de literatura, el varón heterosexual blanco liberal interesado en la literatura tradicional, se le concediera omnipotencia temporal? El día de su despido, el dedo índice derecho de Humboldt se corta en una tragicómica caída en el patio de la universidad, pero después de la cirugía adquiere misteriosamente el poder de doblegar a la gente a su voluntad con el más mínimo toque de su dedo vuelto a unir. Aunque intenta ejercer este poder con benevolencia, para traer un poco de bálsamo y dulce razón a las guerras culturales, un Humboldt cada vez más corrupto pronto se encuentra causando estragos en el campus, exacerbando las divisiones existentes y provocando nuevas enemistades en un complot de escalada de violencia y caos.

Desde el corte inicial del dedo de Humboldt hasta un final apocalíptico en el que la biblioteca de la universidad se convierte en humo, *El cuento del docente* es una comedia universitaria en la que la agresión intelectual conduce constantemente a brotes de violencia física. A veces, los textos teóricos se presentan como las armas preferidas de los guerreros de la cultura: *De la gramatología*, por ejemplo, aterriza en el mundo académico «como si fuera un cóctel Molotov» (2002[1001]: 145); pero el acto más violento de la novela lo perpetra un teórico de los textos literarios canónicos. Cuando Kraljevic bombardea la colección de literatura clásica de la antigua biblioteca, el ataque teórico al antiguo canon literario pasa de la propaganda a la guerra abierta. Dominando el final de la novela, la biblioteca en llamas funciona como un símbolo salvajemente exagerado de la desaparición de la cultura literaria tradicional y el eclipse de un

canon centenario por un advenedizo teórico anti-canon. Al final, sin embargo, tanto el canon como el anti-canon se incendian cuando la vieja torre llena de clásicos literarios se derrumba en el anexo futurista que alberga la colección de libros de bolsillo de teoría elegante del Medio Oeste. Irónicamente, la interdependencia de la teoría y la literatura solo se descubre en el mismo momento en que colapsan violentamente una en la otra. Sin embargo, no es que la tradición literaria haya sido completamente borrada: mostrando una gama bastante excepcional de intertextualidades canónicas desde Chaucer y Milton hasta Joyce y Borges, *El cuento del docente* virtualmente califica como una biblioteca portátil por derecho propio, una cápsula del tiempo literaria diseñada para sobrevivir a los peores estragos de las guerras teóricas.

El socavamiento final de la estabilidad de género ocurre hacia el final de la novela, cuando lo sobrenatural irrumpe a toda velocidad y lo ambiguo toma el control, ya que un ser mágico aparentemente nace de los mecanismos de relojería que inexplicablemente gritaban como si tuvieran dolor, un alto, chirrido chirriante, empujando hacia fuera una figura brillante que cayó directamente hacia el suelo. La criatura es un compuesto de Vita, su hermano/doble Robin, y un duende misterioso, todo a la vez. Además, Anthony Pescecane renuncia a la teoría literaria para comprometerse con los estudiantes y con el canon. Resulta que, después de renunciar a su papel como «el Michael Corleone de la teoría», Pescecane aspira a convertirse en «el Tony Soprano de la pedagogía» (2002[2001]: 499). En el recientemente privatizado Medio Oeste, todos los miembros del personal deben usar la chaqueta de la empresa y recomendar únicamente libros publicados por la empresa Harbridge, mientras que Pandemonium, la librería académica, se convierte en la genéricamente llamada U Shop, que genera ganancias financieras para la universidad comerciando con productos con el logotipo de la universidad.

Pero la engañosa purificación del final de la novela apunta a una lectura más equívoca. Igual que la búsqueda ambigua y ambiciosa de Nelson a lo largo de la novela, que eventualmente conduce a la destrucción de la institución (sus acciones pueden ser provocadas por su rechazo, o pueden tener el objetivo más altruista de

asegurarle a Vita un puesto permanente y derribar la estructura de poder dentro del departamento), el final de la narración permanece abierto a múltiples interpretaciones:

> Nelson notó que se le encogía el corazón. Era consciente de que nunca más alcanzaría el empíreo académico, de que nunca pasaría de ser un erudito más bien mediocre, pero sobre todo tenía presente que jamás volvería a dar clases a estudiantes de primerísima fila, que se pasaría el resto de sus días dando clases a alumnos como aquellos. Sin embargo, lejos de resignarse a su destino decidió asumirlo con todas las consecuencias. Aquello era enseñar de veras, se decía a menudo; así era como tuvo que enseñar su padre allá en Iowa, explicando literatura a personas que en toda su vida no la habían visto ni por asomo. Esa mañana, agitado tal vez por su momento de contemplación y de rememoración en el Cuadrángulo, perturbado como siempre por los remordimientos, no pudo evitar el preguntarse si de veras tenía alguna importancia lo que hacía para ganarse la vida, y no ya para él, sino para sus alumnos. Lo cierto, por duro que fuese, era que esos nuevos alumnos no es que no fueran tan listos como los de antes, ni que no estuvieran tan bien enseñados, ni que carecieran de una mínima curiosidad intelectual. Aceptaban la autoridad sencillamente como algo dado, pero apenas lo respetaban. Una vida entera de reflexivo desprecio recibido por parte de los profesores, de los jefes en el trabajo y de los oficiales de policía en la calle los había condicionado de modo que de Nelson no esperaban otra cosa que el desprecio, por lo cual estaban dispuestos a pagarle en especie. El mundo entero estaba preparado para decepcionarse con aquellos alumnos, y así los había preparado para llevarse toda suerte de decepciones. (2002[2001]: 506)

2.5.3 Proyecciones éticas de la Teoría

> [U]na teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante… Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo. Si no hay personas para utilizarla, comenzando por el teórico mismo, que deja entonces de ser teórico, es que no vale nada, o que el momento no llegó aún. No se vuelve sobre una teoría, se hacen otras, hay otras a hacer.
>
> Gilles Deleuze, «Los intelectuales y el poder»

En apartados previos, hemos demostrado varias razones por las que la ficción contemporánea opta por la representación académica para desplegar sus apreciaciones acerca de la disciplina teórica. Esto resulta de la lucha por el derecho a expresar críticas

y de la batalla de legitimación. Comenzando con el compromiso a través de su intelectualismo público y su astuta comprensión de las convenciones genéricas, sugerimos que *Manual de literatura para caníbales*, aunque es una obra que describa directamente la academia, está estrechamente ligadas a la crítica formalista y la formación del canon, además de ser una novela que traza una historia literaria española. Tomando la presencia de Reig como un desafío para la academia, señalamos cómo este tipo de texto, con su auto-situación consciente en las historias genéricas, compite con la mirada universitario como agente formador de cánones, una técnica que otros textos, como como *La casa de las hojas* de Mark Z. Danielewski, también se despliega. Habiendo ya abordado el lado estético-formal de la ecuación, con las obras de Martín Giráldez, Everett, de Binet o de Taranilla, pasamos a detallar cómo las críticas estéticas y políticas (como condiciones de posibilidad) de la universidad y la novela, son formas a las que la teoría se adapta bien. Examinamos también las formas en que varias ficciones pueden legitimarse contra la academia cuando necesitan disputar un espacio de autoridad. En el caso de Colapinto, Wallace, Adair o Banville, esto se cifró en la estratificación compleja (incluyendo el estatus del autor como académico titular); surgía así una dialéctica en la que la novela dependía irónicamente de la educación de sus lectores en teoría literaria, pero también parecía desear que sus lectores olvidaran este entrenamiento para liberarse de la restricción de tal pensamiento. Al igual que Wittgenstein (2002: 276, § 6.54), parecen animar a sus lectores a desechar las escaleras del aprendizaje una vez que las han subido. Por su parte, las obras de Byatt, Hynes o Damrosch, al menospreciar el lugar de la academia como autoridad para hablar sobre otros temas, pero también ridiculizar la cultura de los premios literarios y los procesos de canonización, estas novelas tienen múltiples facetas y es más un «juego con» y una desestabilización de la autoridad de la academia frente a la novela que una reconfiguración total. Demuestra que la ficción puede proporcionar demostraciones plausibles de una viabilidad continua de la teoría, a menudo a través de una crítica de las estructuras laborales de la academia. En este caso, entonces, la función paródica que permanece en su obra legitima sus textos, sólo para que luego puedan desplegar los mismos discursos que fueron degradados de manera seria.

En esta parte, sin embargo, nos dirigimos a textos que parecen querer cambiar la práctica académica, textos que quieren disciplinar la academia. En cada uno de estos casos, estos autores despliegan las estrategias que se han esbozado en los capítulos anteriores. Sin embargo, el enfoque aquí ahora es mostrar cómo esto puede traducirse en un ciclo de retroalimentación en el que las prácticas de lectura y las alineaciones políticas de la academia pueden cambiar (o al menos pedir que cambien) por la ficción que estudia. Esto nos a una cuestión de importancia para los estudios literarios: ¿las preocupaciones éticas de la academia se derivan de las obras que estudian o son tales lecturas extraídas, en última instancia, la base de los presupuestos de los académicos? La respuesta no es simple y probablemente sea un poco de ambos. Los bucles de retroalimentación de la disciplina en la ficción contemporánea que aquí trazamos, por diseño narrativo, no lograrán resolver esto, sino que optarán por enturbiar aún más las aguas.

Para el sujeto de la literatura, estos enunciados combinados plantean la pregunta, que acecha en los recovecos de las academias por un tiempo, a la literariedad de la literatura y sus efectos éticos. ¿Hay algo que distinga este medio artístico de la abundancia de discursos que nos envuelven en estos tiempos saturados de medios? Privilegiar la literatura sería una falacia elitista, que parece ir tanto por la ética como por la estética; la preocupación por la ética y el valor puede ser recibida con escepticismo en estos días porque cualquier intento de encontrar respuestas definitivas será en última instancia sospechoso de promover tiránicamente universalismos o valores vergonzosamente ingenuos. En cuanto a dónde recae exactamente la culpa de esta pérdida, las opiniones varían: los «estudios culturales» son el chivo expiatorio de Marjorie Perloff (2000) y Richard Rorty (2001), mientras que la «teoría» ha arrojado sus sombras sobre la literatura en el relato de Jonathan Culler (2000b).

Debido a la comprensión postestructuralista de la cultura como construcción, el reemplazo del sujeto cartesiano por deseos en conflicto que están subyugados a las estructuras de poder, cualquier estándar fundamental para las obligaciones éticas

prescriptivas se vuelve superfluo.[187] Sorprendentemente para una tradición que surgió en una relación antagónica con estas corrientes intelectuales, los filósofos que regresaron al pensamiento ético (Booth, 2005)[188] no entablaron un diálogo con los postulados posmodernos que desmantelaban las teorías éticas, eligieron eludir el problema abandonando la teoría moral en el sentido prescriptivo de la legitimación de reglas y obligaciones:

> la invención es inseparable de la singularidad y la alteridad; y creo que esta trinidad se encuentra en el corazón del arte occidental como práctica e institución. Esta concepción de la obra de arte conlleva dos dimensiones más que, en mi opinión, son cruciales para nuestro entendimiento de la misma: la obra de arte tiene lugar como un tipo particular de acontecimiento que llamaré «realización» [*performance*], y participa en lo que llamamos la dimensión de «lo ético». (Attridge, 2011: 27)

La extensión de un modelo total, único y compartido de interpretación y valoración de los productos artísticos es totalmente fallida; es en este terreno en el que lo teórico es una «ilusión vanidosa», por decirlo con palabras de Steiner: «Invocar y desarrollar una 'teoría de la crítica', una hermenéutica y una poética teórica en relación con las formas significantes de lo textual y lo estético, solo en el sentido metafórico o mimético más escrupulosamente reconocido, es "traducir", "ser traducido"» (1991: 93-94). «[E]l simple apelativo de "teoría"», señala Jonathan Culler (2000a: 13), «ha pasado a designar aquellas obras que han supuesto un reto a la forma de pensar más común en campos de estudio diferentes a los que en apariencia le son más propios», que se atreven a indagar más allá proporcionando un análisis del sujeto, el lenguaje, la historia, el medio o el espacio para ofrecer nuevas explicaciones a los problemas

[187] El propio Hillis Miller (1987), en un giro hacia la ética, mostraba que, lejos de promover una moralidad tradicional, la deconstrucción de ninguna manera excluía las actitudes éticas, aunque las interpretaba con un giro. Parte de este giro ético en el postestructuralismo fue un renacimiento de la filosofía de Levinas.

[188] «[S]i "virtud" cubre todo tipo de fuerza o poder genuinas, si el *ethos* de una persona es el espectro total de sus virtudes, será crítica ética cualquier esfuerzo por mostrar que las virtudes de las personas y las sociedades, o cómo el *ethos* de toda historia afecta o se ve afectado por el *ethos* —el conjunto de virtudes— de todo lector. Obviamente, esto significa que un crítico ético estará haciendo crítica ética tanto al elogiar una historia o poema por "elevar nuestras sensibilidades estética" o "volvernos más perceptivos"» (Booth, 2005: 22).

textuales y culturales: «Esta es la explicación más sencilla de qué convierte a un texto en teoría; las obras que se consideran teoría *producen* efectos más allá de su ámbito original» (2000a: 13). Esta mirada legitima ciertas prácticas que la literatura en sí misma despierta, dotándolas de entidad teórica y ontológica: la eliminación de la exigencia de inteligibilidad directa, la reflexión sobre qué suscitan esos medios de expresión y la atención a cómo se producen significados y consecuencias afectivas (Culler, 2000a: 55).

El efecto de la intervención teórica en y desde esos «otros espacios» describe un panorama de agotamiento en los límites de nuevas hipótesis y metadiscursos, atravesándolos y dotándolos de otro tipo de exigencias. La teoría, consciente de que habita un «espacio cultural muy polémico en el que lo que ha importado para la continuidad y transmisión de conocimientos ha sido el significante, entendido como un acontecimiento que ha dejado rastros perdurables sobre el sujeto humano» (Said, 2016: 301), se construye también, en esencia, «como confluencia y armonización de disciplinas diversas» (Núñez Ramos, 2008: 339), integrando de manera crítica herramientas, métodos y puntos de vista procedentes de otros campos.

Estas tentativas (literarias) son necesariamente transversales, «textos presentados como fenómenos» (Fernández Porta, 2010: 10), ofrecidos por el artista como una invitación a la hibridación activa de los saberes: el estado natural del conocimiento humano. Es preciso, por tanto, cartografiar esas prácticas de escritura transversal, que responden a una sensibilidad «provocativamente pluralista» (Sontag, 2014: 386) que, además de ir más allá de los géneros, busca una unidad entre experiencia y conocimiento, a través del diálogo sereno entre estética e ideología, literatura y sociedad. Pero lo más decisivo es que cualquier ejercicio hermenéutico con el que afrontarlas requiere cierta «solidaridad», entendida, según Rorty (1991: 207-211), como la identificación imaginativa con la alteridad constituyente de nuestro ser.

Por tanto, la consolidación de la teoría pasa por «explorar nuevos dominios […], elaborar nuevos objetos de conocimiento y responder así al incesante movimiento de lo real literario y sus márgenes en el mundo presente, donde alcanza su sentido el proceso de mundialización vivido y el ciberespacio» (Chicharro Chamorro,

2017: 37). Todo ello parece demandar un enfoque consciente de las estrategias que explican la generación de un campo teórico y cultural propio. A través de perspectivas polifónicas y divergentes, señalamos que la teoría «que no se conforma en función de una oposición vertical y binaria entre los dos, sino que tiene como modelo la interacción, en el sentido que tiene el término "interactividad"» (Bal, 2009: 37).

2.5.3.1 Las teorías salvajes (2008)

El hecho de que ciertas empresas imaginativas puedan conducir a una transformación del sentido de sí misma de la teoría y de la perspectiva del mundo se debe a su afecto envolvente. El afecto es autoimplicativo, vital para nuestra autocomprensión, y posiblemente hace que el autoconcepto del lector se modifique en la experiencia de la lectura. El «sentido de sí mismo» es desafiado y posiblemente transformado a través de esta renovación de nuestros modos de sentir y percibir la teoría; la lectura de textos literarios puede inspirar formas alternativas de comprenderla y sus relaciones con el mundo en el que habita.

La importancia de esta transformación para la experiencia literaria puede dilucidarse observando los tipos de sentimientos que se producen a través de la lectura teórica: «*Algo* implicaba un exceso respecto de lo que […] esperaba del mundo» (Oloixarac, 2010[2008]: 13). La novela de Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes* (2008), preocupada como está por los imaginarios geográficos y tecnológicos, incluye más de una de esas polémicas infiltraciones en la imagen vivida y romantizada de la teoría, haciendo que sea menos el producto de una psique individual que una especie de herencia inconsciente de la narrativa misma. Las «teorías» del título se refieren, entonces, a los principios de un campo intelectual compartido que se está etnografiando: las «Teorías Yoicas» del profesor Augusto, deudoras de Lacan y de su célebre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*; ese campo se representa como disputado por un conflicto generacional caracterizado de diversas maneras como una seducción, una explotación, una corrupción y una contaminación. Incluso se podría decir que no son los

personajes lo que importa en esta narrativa,[189] sino los hitos, los puntos de referencia, los clichés parodiados y las jerarquías culturales derrumbadas y contaminadas, que nos devuelven al comienzo de este capítulo y la descripción de Tsing de las fricciones de nuestro tiempo.

Ahora puede decirse que la fricción entre lo artístico y lo textual, tal como se caracterizó, cataliza, a través del proceso segmentado de desautomatización y la automatización, una experiencia que combina un elemento trascendente, que es necesariamente incompleto debido al significado del lenguaje, y un posterior retorno a nuestro con percepción alterada. Se puede decir, con Oloixarac, que involucrarse teóricamente en el mundo implica una sensación de distanciamiento temporal, que se deriva del carácter del estilo artístico como esquematizado, separado y oscurecido:

> Un hombre con una teoría es alguien que tiene algo por gritar, pero un espíritu con una teoría no es mucho más que un trozo de pan a medio masticar navegando por la boca de su médium, resistiendo junto a aquellos dientes, listo para que lo fagociten, deshagan, escupan. (2010[2008]: 22)

El estilo está constituido por el grado y la manipulación de esta distancia, por la artificialidad y la convencionalidad. Dándole la vuelta a lo que Derrida escribe en *Demeure: Fiction and Testimony*: «the possibility of [theory] has structured—but with a fracture—what is called real experience. This constituting structure is a destructuring experience» (Derrida, 2000: 92). Es esta forma diferente de experiencia, desestructurada, este juego de automatización de la teoría en la imaginación lo que vincula la literatura a una cierta forma de ética:

> Por «estética» me refiero a una actitud mental *espontáneamente* crítica hacia los acontecimientos, no meramente a la rastra de la acción ordenada. No sé qué cantidad de neuronas entran en juego para configurar un arco de percepción de estas características, pero me parece que implica una operación bastante más compleja que la de «pensarse fuerza constituyente» de algo. Por otra parte, hay que considerar que las

[189] Véase el estudio de Gallego Cuiñas y Sánchez Flores (2016) para profundizar en la configuración histórico-social de la novela a través de sus líneas argumentales.

> condiciones de posibilidad que hacen a una persona «interesante» en un momento determinado responden a una modalidad específica, *legible*. El derredor *siempre* te puede dar permiso para ser un pelotudo, pero no todos los permisos son válidos. Quiero decir, adscribir a una ética menos facilitante para el ingreso en la imbecilidad puede ser congelante, su *efecto* puede percibirse inmovilizador, pero al menos conserva la dignidad de la reflexión y de la autoconciencia. (Oloixarac, 2010[2008]: 48)

Supone, como vemos, un asalto a toda forma de rigidez y fijeza en el pensar y en el sentir, que en última instancia la vincula con lo ético. Como una forma de restaurar la conciencia experiencial, rompiendo con los hábitos de percepción y conducta mecánicos y entumecedores, permitiendo al lector renacer en el mundo de la frescura existencial, la desautomzatización asume la forma de un principio psicológico con profundas implicaciones que tocan lo ético: «la teoría no necesitaba ser omniabarcante para lograr la aceptación que haría de ella (en esta cama de migas, libros subrayados, cables de computadora y paquetitos se Sweet Mints) *un manifiesto hermenéutico de irreductible sagacidad*» (2010[2008]: 49-50; la cursiva es nuestra).

Esta «bidireccionalidad» de la experiencia de la alteridad teórica a través de la literatura añade a la actitud necesaria para desautomatizar la lectura un elemento de pasividad, de dejar que el yo sea superado y perturbado o «reubicado» por el otro que incide sobre nosotros, así como un sentido de actividad en la reconfiguración imaginativa de elementos «extraños»:

> en el mundo donde existe tu teoría —donde existe verdaderamente, en su expresión más excelente y revolucionaria— existe el Acto: el acto que la convierte en acto. Ese acto es intrínseco a la doctrina: forma parte de ella. Y si me preguntaran cómo sé esto, pues contestaría simplemente que te lo debo a ti, *porque lo he leído en tu teoría*, y al leerlo he consumado un ritual de iniciación absoluto y maravilloso. (2010[2008]: 123)

Esto se refleja en el uso que hace Attridge del término «acto-acontecimiento»: «Esto es lo que una obra literaria "es": un acto, un acontecimiento de lectura, que no se puede separar totalmente del acto-acontecimiento (o actos-acontecimientos) de la escritura que lo creó como texto potencialmente legible, y nunca aislado completamente de las contingencias históricas en las que es proyectado y leído» (Attridge 2011:

116). Se imprime en la novela, por lo tanto, la idea de que para vislumbrar algo en los límites de la conciencia, que posiblemente no pueda ser captado a través de esquemas o modos de comprensión existentes, «[e]l lector no debe permitir que los fulgores […] cieguen su entendimiento; por el contrario, deben ampliar la dimensión del drama por acaecer» (Oloixarac, 2010[2008]: 115). Incluso si lo familiar se reconfigura solo ligeramente, simplemente se presenta bajo otra luz o desde otro ángulo, la singularidad del otro es siempre absoluta. De acuerdo con Thérèse Courau, que describe la novela en términos de «postura de autora», esta «trata de promover una lectura que permita aprehender tanto *Las teorías salvajes* como las productoras/producciones monstruosas por venir o que ya existen desde un marco hermenéutico (im)propio, (in)apropiado, que se (re)genera también desde y a través de la ficción literaria y sus márgenes» (2015: 142). Por ello, debido a que la experiencia del lenguaje extrañado siempre es altamente personalizado y depende de los propios hábitos de pensamiento, los sentimientos familiares y el concepto de sí misma, el otro existe solo en una relación activa, es siempre otro para un determinado lector y está ligado al contexto en que se lee el texto:

> La Teoría es inequívoca cuando afirma el complot de maneras divinas organizadas según los intereses de los hombres. Desplegar el exceso de inti-andad de ser en primera persona —sabiendo que hay segundas, terceras personas cuya numeración o existencia se da por iniciada *a partir* de mí, *a través* de mí. La jerarquía de los pensamientos impone la jerarquía en el orden de las cosas. La seducción de la sintaxis, en aquellos que observan con pompa y recato sus reglas, acumula poder a partir de las subordinaciones entorno a quién se organizan los verbos. (Oloixarac, 2010[2008]: 143)

Lo que es otro para mí siempre está a punto de convertirse en lo mismo, volver a familiarizarse, pasando del reino de lo desconocido a lo conocido, de lo singular (la experiencia de algo inasible a través de los modos existentes de pensar y comprender) a lo general (después de han ocurrido transformaciones del yo). Divorciarla del formalismo y vincularla a la otredad, como he hecho, es conceptualizar la teoría en un estilo de forma de pensar arraigado en la realidad cultural, nos permite discutir la

literariedad, la estética y el estilo de aquella sin ser arrastrados de vuelta al discurso humanista liberal y los peligros velados que conlleva.

2.5.3.2 Una odisea. Un padre, un hijo, una epopeya (2017)

No debería sorprender por completo que se haya señalado el auge de la teoría como la causa de la desaparición de lo estético y de lo literario. Cada vez más críticos expresan la sensación de que la teoría se ha «apoderado» del estudio de la literatura. Lo que finalmente nos ha dejado la teoría, parecen decir estos críticos, son herramientas para desacreditar las obras literarias, para someterlas a un interrogatorio crítico y desmantelar todo lo que hay de bueno, bello y placentero en ellas. La política y la ideología vendrían a revelarse como las únicas sustancias, mientras que los valores de la verdad y la belleza se consideran inalcanzables o rotundamente negados. A diferencia de una estima profundamente sentida por la inspiración de la gran literatura, Rorty caracteriza la atmósfera del estudio literario en estos días como un «knowingness» seco y sardónico, «a state of soul which prevents shudders of awe», lo que lo vuelve «immune to romantic enthusiasm» (Rorty, 1998: 126). Intuye que la nueva generación de estudiosos de la literatura ha perdido la capacidad de idolatrar por miedo a la ideología; en cambio, están entrenados para «clothe resentment in jargon» (1998: 123).

Se considera que una consecuencia de largo alcance de este estatus más modesto es que las expresiones del arte y la cultura se reducen con demasiada frecuencia a declaraciones sobre la construcción de categorías, a menudo acompañadas de una indiferencia por las particularidades de del medio o de la forma artística en sí y sus efectos específicos. Un texto literario es, por lo tanto, ante todo, un síntoma de cultura, un índice de una formación histórica o cultural particular (Perloff, 2000). En el estudio literario impulsado por la crítica de la ideología y centrado en las políticas de identidad, el énfasis recae sobre el contenido textual y el contexto extratextual. Todo es representación; sin embargo, el foco ha cambiado de cómo, a qué representa el arte, del significante al significado. La estética trae ahora consigo connotaciones de

reprobación moral y política, como algo que debería avergonzar al intelectual que se precie por su falta de rigor.

Y esta tendencia no está exenta de problemas, ya que nosotros, académicos y estudiosos de la literatura, hemos llegado a un momento en el que simplemente no podemos mantener tales creencias. Hay ciertas cosas que la historia nos ha enseñado, y una nueva dosis de ingenuidad es imposible de alcanzar. Hemos aprendido que la apelación a cualquier noción de una humanidad universal, generalizada, supuestamente inclusiva, incluso de buena fe, en realidad está destinada a marginar, menospreciar, oprimir o incluso negar la humanidad de los demás. Hemos aprendido que lo estético, lo literario ya menudo incluso lo moral son inseparables de las agendas políticas, sociales y económicas. Plantear nuestro renovado interés por lo estético como un retorno a la forma, la belleza o la literatura, conlleva el peligro de establecer precisamente un retorno a los opresivos efectos colaterales por los que éstas fueron descartadas. Si bien es comprensible que los críticos deseen realizar lecturas atentas y analizar meticulosamente los recursos estilísticos, no debemos olvidar, como nos advierte Derek Attridge, que hace mucho tiempo se demostró que esos métodos son cómplices de suposiciones morales y políticas objetables (2008: 567). Son cargos lo suficientemente graves como para no permitir un simple resurgimiento. A lo que no podemos volver es a los enfoques que no reconocen la ubicación de los académicos, escritores y lectores, que tratan los textos como unidades orgánicas y autónomas, que evalúan dando por sentados sus propios valores.

Al empeño de explicar todos estos asuntos, desafiantes desde el punto de vista teórico, se lanza Daniel Mendelsohn en *Una Odisea. Un padre, un hijo, una epopeya* [*An Odyssey: A Fahter, a Son, and an Epic*, 2017], un trabajo híbrido, entre la autobiografía, la crítica metatextual, el seminario y el psicoanálisis literario,[190] que sintetiza los temas de la épica en sus seis capítulos: «Proemio (Invocación)»; «Telemaquia (Educación)»,

[190] La edición en español que manejamos, de Seix Barral, se aloja dentro de la colección de ensayo «Los Tres Mundos». Sin embargo, Mendelsohn no descarta anotar al comienzo los tintes ficcionales de su libro: «Por coherencia narrativa, y por respeto a la privacidad de mis alumnos del seminario sobre la *Odisea* y los pasajeros del crucero "Sobre los pasos de la *Odisea*", he cambiado los nombres y he modificado diversos detalles en la narración de los hechos y los personajes» (2019[2017]: 7).

desarrollado en dos niveles, «Paideusis (padres e hijos)» y «Homophrosynê (maridos y mujeres)»; «Apologoi (Aventuras)»; «Nostos» (Regreso a casa)»; «Anagnórisis (Reconocimiento)»; y «Sêma (La señal)». En la obra de Mendelsohn, su propia experiencia es una reescritura de la *Odisea*, mientras que la *Odisea* es una inspiración para la experiencia. Esto pone de relieve la correspondencia entre la «vida» y su «comentario», dentro de un sistema de investiduras mutuas: el acontecimiento personal adquiere sentido en el diálogo padre-hijo suscitado por el texto épico, mientras que la impresión es que la épica escenifica, a priori, la vida de los dos personajes.

Del mismo modo, reproduce la composición anular de la *Odisea*, expresada por la palabra griega *polytropos*, una composición que se apoya en numerosos añadidos que no son digresiones, sino una manera de integrar el pasado, y a veces incluso el futuro, en el presente a través de espirales asociativas derivadas de la narración hilo, o analepsis. Su propósito es completar la historia de los personajes, crear sus biografías completas. La historia de la vida de Mendelsohn avanza de una manera divagante similar, que es un ejercicio de hipertextualidad imitativa: un sutil homenaje a Homero e incluso a Virgilio, quien cita al primero en la primera línea del proemio de la Eneida y luego toma prestados sus tropos y *topoi* que caracterizan el género.

Lo que más nos interesa, sin embargo, es que la interpretación de Homero es aquí una lectura detallada y una hermenéutica psicologizadora que retiene los significados humanos generalmente válidos de la epopeya en lugar de las mutaciones relacionadas con la mentalidad que ocurren desde la época de Homero hasta el siglo XXI, todo escrito en un lenguaje que sigue siendo crítico pero nunca erudito, desinhibido, aunque nunca vulgar. En el enfoque de Mendelsohn, la *Odisea* se convierte en un texto proyectivo respecto a la teoría literaria, una gratificante lección de la vida teórica contemporánea, con personajes vistos como reales en lugar de personas imaginarias. El énfasis puesto en sus aspectos contemporáneos pone en un segundo lugar las muchas interpretaciones académicas tradicionales que la *Odisea* ha generado durante dos milenios, porque la historia de la comprensión de las obras de Homero se incluye en la historia y se explica con bastante naturalidad: «cuando [mi padre] me dijo que quería asistir a mi curso sobre la *Odisea*, se me ocurrió pensar que uno puede dedicarse

plenamente a la lectura de un texto porque se siente culpable de algo, de haber dejado algo sin terminar, igual que nos podemos sentir obligados con una persona» (Mendelsohn, 2019[2017]: 46). El lector común se enfrenta al lector profesional y ambos aprenden el uno del otro, de modo que al final el célebre texto ficcional se lee especialmente por su valor no ficticio. La «vida» y «el comentario», los hechos y las visiones se entrelazan imperceptiblemente, demostrando que toda vida es susceptible de ser leída según un comportamiento arquetípico y que tal lectura tiene la ventaja de hacer discernibles los ejes de un destino:

> todo lo que tenía alrededor se me antojaba desesperadamente flojo e impreciso, lo cual me condenaba a fracasar en la prueba de x es x. Yo ni siquiera sabía lo que era x: no sabía lo que yo era ni lo que yo quería, era incapaz de explicarme mis turbulentas sensaciones, los calurosos entusiasmos y los paralizantes miedos a que era proclive. (2019[2017]: 56)

La teoría ha sido hostil a las formas de estética que regulan y gobiernan la experiencia de lectura de textos, con un enfoque didáctico en la lectura literaria. Los valores se están transmitiendo como valores «correctos», sin un espacio para considerar alternativas. Lo que hace que la estética sea peligrosa, entonces, es la suposición subyacente de una «manera correcta» normativamente prescrita para experimentar el arte, lo que implica múltiples formas incorrectas (*misreadings*) para hacer juicios estéticos. En el proceso de aprender estas «formas correctas», los lectores pueden obtener una falsa sensación de superación personal (o realización): corregir y revisar lecturas anteriores e iniciarse gradualmente en una comunidad estética dominante ayuda a construir una imagen de uno mismo como ilustrado, racionales y cultos, excluyendo implícitamente ya menudo involuntariamente a otros como incultos e irracionales. Cuando Rorty (1998) escribe sobre una «grandeza» incuestionable, sin darse cuenta sostiene estos dogmas. Así se cifra en *Una Odisea*:

> El silencio entre mi padre y yo empezó a deshelarse cuando emprendí mi posgrado de Clásicas, a los veintiséis años. Sí, solo la ciencia era ciencia; pero, según pasaba el tiempo, fue como si lo arduo del estudio a que me estaba entregando estuviera

> erosionando su resistencia. Fueran cuales fueran sus ideas sobre un asunto tan flojo y tan subjetivo como la interpretación literaria, mi padre sentía un serio respeto por las lenguas clásicas y sus gramáticas, tan inasequibles al sentimiento o la subjetividad como cualquier demostración matemática; al dominar-las, yo me hacía más meritorio a sus ojos. Empezó a preguntarme, con interés verdadero, cómo iban mis estudios, qué leía, cómo se desarrollaban los seminarios. Fue de hecho durante esa época cuando se acordó de los ya remotos tiempos en que él había estudiado latín y me contó que había leído a Ovidio en el instituto, pero que lo había dejado antes de leer a Virgilio. (2019[2017]: 59)

La historia de Mendelsohn nos da muchos motivos para dudar acerca de las correlaciones belleza-justicia. Sin embargo, la historia realmente no tiene cabida en esta «nueva» teoría. Se descontextualiza la belleza, se evita a los teóricos que la han denunciado. Estos esfuerzos por restablecer la experiencia de lo bello parecen estar impulsados por sentimientos profundamente nostálgicos y refrendan nociones ahistóricas del pasado. Y ahí es donde entra la hermenéutica psicológica que desarrolla la novela:

> Estas protestas pueden antojársenos extrañas, porque estamos todos muy hechos al tópico de que cualquier viaje es un aprendizaje para los jóvenes; así pues, el caso es que los modernos tendemos a no poner en duda la bondad de los consejos que le da Atenea a Telémaco en el Canto I de la Odisea. […]Y, ciertamente, ya desde antiguo, muchos eruditos y lectores en general han visto en los cuatro primeros cantos de la Odisea un ejemplo muy temprano, por no decir pionero, del género que los alemanes más tarde denominarían *Bildungsroman*, «novela de formación»: es decir, un relato en que se cartografía el desarrollo ético y moral de una persona joven. Quien acuñó el término fue un erudito literario alemán del siglo xix, llamado Johann Karl Simon Morgenstern, que fue el más destacado seguidor de Friedrich August Wolf, padre de la filología, hasta que se produjo una cruel ruptura entre ambos: a Wolf le parecía que Morgenstern, con su creciente énfasis en los usos prácticos de los textos literarios como modelos éticos, se había convertido en un vulgar divulgador, en tanto que Morgenstern, por su parte, creía que el énfasis que ponía Wolf, a lo *Doktorvater*, en el método científico corría el riesgo de dejar a oscuras las amplias implicaciones humanistas de la literatura, cuyo fin debía ser el «armonioso moldeado» de las almas jóvenes. (2019[2017]: 159)

Mientras los críticos van celebrando alegremente la belleza por su relevancia ética o social, sus efectos de justicia para todos, con una actitud de ser los primeros en proponerla, sus ideas siguen estando muy enredadas y teñidas por los problemas que eligen eludir. Permanecen informados por una vieja lógica normativa, una

comprensión de la individualidad y la estética que no ha cambiado mucho desde el siglo XIX, reiterando así sin querer las mismas viejas inclusiones y exclusiones.

El concepto de «literatura» que se explora se puede extraer, así, de la compleja psicología y el «realismo»: «Pero a mí me resulta todo un poco hueco, comparado con el relato. Digamos medio hueco. Es como si todo lo que estamos viendo fuera un decorado teatral, y el poema fuera la obra. Tengo la impresión de que eso es lo real» (2019[2017]: 208). Sin embargo, esta condición que la literatura debe cumplir para que se produzcan efectos morales impone algunas restricciones al alcance de las teorías que contemplan las cosas. Así lo asume Mendelsohn:

> Seguí dándole vueltas tras dejar a mi padre en la estación. Como escritor, apreciaba, sin duda alguna, el atractivo de esta interpretación de los Apólogos, comprendía las ventajas de los juegos narrativos que los chicos pretendían atribuir a Homero. Como escritor, apreciaba el atractivo de un Homero interesado en plantear profundas cuestiones sobre la incómoda frontera entre la realidad y la ficción; de un poeta deseoso de que los cuentos de Odiseo sirvieran de meditación sobre la narrativa, sobre cómo el buen narrador no tiene por qué someterse a los límites de lo verdaderamente ocurrido —que al fin al cabo posee una rocosa autenticidad que no suele aceptar sin resistencia los significados que queremos imponerle—, que el buen narrador solo tiene que tomar las cosas que verdaderamente han ocurrido y, a continuación —porque el que narra quiere que su público piense sobre tal o cual tema, los viajes, la enseñanza, la educación, pongamos, o el matrimonio, o la relación entre padres e hijos—, elabora y recama los hechos reales con toques que resalten mejor estas nociones. (2019[2017]: 261-262)

Al mismo tiempo esta teoría de la literatura y de la ética no son lo suficientemente exclusivas en su alcance: todo lo que se afirma sobre la literatura también es aplicable más ampliamente a la «narrativa» y «ficción» o «narrativa de ficción», embrollo en el que, por cierto, también se sustenta la base genérica de la novela (véase nota 153). Más acertado, es lo que Attridge afirma: que la literatura y la ficción se refieren a diferentes modos de lectura, en algunos casos pertinentes a un mismo objeto. En una obra de ficción, al público se le presentan personajes ficticios y situaciones para su entretenimiento, nada más. La distinción conceptual de la ficción literaria, «implica la realización [*performance*] de la ficcionalidad, que ocurre como la experiencia de un

acontecimiento o una serie de acontecimientos a través de los cuales los personajes y los sucesos a los que aparentemente se hace referencia, en realidad, y sin que este hecho se oculte, *son creados por el lenguaje*» (Attridge, 2011: 171; la cursiva es nuestra). Por la misma lógica, los alumnos de Mendelsohn vuelven la mirada al texto: «El texto es el texto, y dice lo que dice. En él están las respuestas. Tienes que leer con más atención» (Mendelsohn, 2019[2017]: 263). La narración es «literaria» cuando implica la representación de la narratividad. Por lo tanto, es necesario prestar atención a las formas en que el lenguaje literario da vida a la narratividad y la ficcionalidad de una manera ingeniosa para cualquier intento de explicar lo que los textos literarios pueden y no puede hacer.

El contexto de cada obra está así siempre presente en su material, su lenguaje, y lo mismo ocurre con el lector culturalmente constituido, cuyo contexto está presente en su respuesta a ella. Es más, la singularidad de la literatura tal como la teoriza Derrida está completamente compuesta por funciones de tipo «contextual». Es un ensamblaje de rudimentos de su entorno de origen, mediante el cual se construyen en última instancia tanto el lector como el texto (Attridge, 2011: 206). Estos elementos formales que componen las palabras son núcleos de significación, incrustados como están en la historia y la cultura. Ahora queda claro cómo la forma, o el estilo, y el significado son componentes de un mismo evento, indisoluble por la naturaleza de la literatura: el significado ya está ahí, adoptado en la forma:

> Pero una vez más se me hizo claro hasta qué punto podían diferir de los míos los intereses de los alumnos. El único que había subido un comentario sobre la cicatriz de Odiseo era Damien, el chico belga. Podía ser, pensé, que el pasaje me fascinara más a mí, como escritor, de lo que podía fascinarlos a ellos: a fin de cuentas, la composición anular es una elegante solución para el desafío técnico al que ha de enfrentarse todo el que desee entretejer el pasado —sin que se noten las costuras— en un relato que ocurre en tiempo presente. Los chicos eran muy jóvenes, pensé con tristeza; tienen el pasado tan cerca del presente que no experimentan necesidad alguna de establecer una conexión entre ambos. (Mendelsohn, 2019[2017]: 310)

Dirigirse a ese individuo, y nunca a un público, no es entonces otra cosa que escribir para un cuerpo, para la singularidad ilegible de un cuerpo; e implica comprender que

solo un cuerpo puede leer, que solo se puede comprender a través de la experiencia. Por ello, las «zonas de impacto narrativo» se convierten en «zonas de impacto interpretativo». Desde esta instancia aporética, una ética más allá del deber literario coincide con un lenguaje más allá de la comunicación, una filiación imposible que se articula como singularidad de la teoría, como le recuerda finalmente un alumno:

> Tu problema es que todo lo que no encaja en tu teoría te parece un problema, en vez de verlo como una oportunidad de ensanchar tus ideas, de desembocar en una nueva teoría. Estás tan atascado en tus propias ideas que no ves lo que tienes delante de las narices (2019[2017]: 375).

Así, también la ambigüedad de la teoría como forma de arte surge en gran medida del carácter dual de su material, el lenguaje. Por un lado, este lenguaje se concibe en un encuentro entre el autor y una sociedad determinada, en un tiempo determinado, y en ese sentido es muy limitado. Desde este espacio social limitado, sin embargo, «por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación» (Barthes, 2012: 17). La elección simultánea del teórico y su responsabilidad por un modo de escribir constituye una tensión entre la libertad y el arraigo en la historia de la literatura. El lenguaje lleva las huellas de todos los enunciados anteriores y cambia continuamente: la libertad consiste, pues, sólo en el nivel de la elección inicial. Para Barthes, estos vínculos históricos de significado hacen que la representación literaria sea «inmediatamente ideológica» (1993: 91). Así, y concluimos esta parte, lo formal y lo semántico, en tanto proyecciones teóricas, forman en *Una Odisea* un complejo que es también dinámico y temporal. La combinación de ingenio y textualidad de la interpretación literaria crea una fricción, una tensión entre sus gestos hacia la trascendencia y los desgastados significados que tiene que reanimar una y otra vez. Esta fricción permite que la literatura transforme la referencia de adentro hacia afuera, en un modelo para la experiencia teórica como desautomatización. Vuelta al comienzo, pues.

III.

ACTITUDES (Y APTITUDES) TEÓRICAS DE LA FICCIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA

> Se dice bien, pues, que realizando acciones justas y moderadas se hace un justo y moderado respectivamente; y sin hacerlas, nadie podría llegar a ser bueno. Pero la mayoría no ejerce estas cosas, sino que, refugiándose en la teoría, creen filosofar y poder, así, ser hombres virtuosos; se comportan como los enfermos que escuchan con atención los médicos, pero no hacen nada de lo que les prescriben. Y, así como estos pacientes no sanarán del cuerpo con tal tratamiento, tampoco aquellos sanarán el alma con tal filosofía.
>
> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*

> I am not interested in Theory, I am interested in going on theorizing.
>
> Stuart Hall, «On Postmodernism and Articulation»

> Lo que está recluido en la «estancia» de la crítica es nada, pero esta nada custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso.
>
> Giorgio Agamben, *Estancias*

Adyacente al sentido en el que el conocimiento siempre está presente (y por lo general bien recordado) en las actividades interpretativas, está el sentido de que estas actividades no solo muestran conocimientos sobre literatura, sino que también enseñan formas de crear. Pues las actividades interpretativas que se dan en un espacio que permite la multiplicidad de puntos de vista constituyen también un espacio que favorece el estudio de una *dispersión* que (se) hace teoría:

> Instead of reducing phenomena to corresponding ideas, theory releases phenomena and experience from the limitations of having happened. Theory does not contain, envelop, or aggrandize experience and knowledge, and neither does it hand them on in the form of processed truth. Theory assumes the evident irregularity and discontinuity of knowledge—and hence its lack of a single central logos—but goes on to elucidate or to produce the order of dispersion in which knowledge takes place. (Said, 1985: 378)

La teoría representa la epistemología de su propia producción; sin embargo, al producir el significado mismo, multiplica su significado. Said, que en *Beginnings* se ocupa de Vico, recupera la noción de *legado* no con la intención de interrumpir los proyectos contemporáneos de escritura, sino que, convertida en narrativa, rechaza el cierre teleológico para devolvernos constantemente a la vista el acto de creación. Performatividad y fenomenología, por tanto, se dan aquí la mano; el gesto teórico presupone toda una estructura de la conciencia que pertenece al discurso reflexivo sobre la literatura, y en ese camino la escritura se vuelve acción, pensamiento. «*[E]star en relación*

con un inapropiable» (Montalbetti, 2019: 121), pues es esa, y no otra, la relación que la literatura expresa respecto de la teoría, su «potencia es la posibilidad de suspender el paso al acto» (2019: 114).

«Si las teorías de otro tiempo no nos bastan, no es porque haya que poner en tela de juicio el propio concepto de teoría», argumenta Eco (2000: 122). Se nos han ofrecido algunos estudios sobre las complejas relaciones que establece con su objeto de estudio, la mayoría centrados en el «impacto» que el contexto ha tenido en la configuración del sistema literario y la influencia en los lenguajes, que se han traducido en la consolidación de metaconceptos y metadisciplinas en un entorno aún muy postestructuralista. «Es que el aumento de los fenómenos, las interrelaciones de producción y disfrute en el ámbito del arte, el conocimiento cada vez mayor que estamos adquiriendo de esos fenómenos, nos obliga a actuar con mayor prudencia y a juntar material para teorías futuras más cautas» (Eco, 2000: 122). Por ello, es necesario reflexionar desde un posicionamiento más atento y bien situado, consciente de la coexistencia, solapamiento, influencia, hibridación e interdependencia de los sistemas de creación y de pensamiento con el contexto en el que se realizan. Pues así, al decir de Bourdieu,

> [l]ejos de aniquilar al creador con la reconstrucción del universo de las determinaciones sociales que se ejercen sobre él, y de reducir la obra a un mero producto de un ambiente, en lugar de ver en ella la señal de que su autor habría sabido liberarse de ese ambiente, […] permite describir y comprender la labor específica que el escritor tuvo que llevar a cabo, en contra de esas determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador, como sujeto de su propia creación. Permite incluso dar cuenta de la diferencia (habitualmente descrita en términos de valor) entre las obras que son el mero producto de un medio y de un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio, gracias a la labor de liberación de la que ellas son el producto y que es efectuado, en parte, a través de la objetivación de ese medio. (2018: 162-163)

La reflexividad aplicada a la práctica artística permite a los escritores tener una visión más amplia y elevada del *espacio de posibles teóricos* y hacer un uso completo de las libertades friccionales, como explicamos en el capítulo anterior; y, al mismo tiempo,

permite generar un conocimiento capaz de valorar las aportaciones de cada propuesta al campo artístico y al campo intelectual.[191] Este ejercicio de reflexividad pone de manifiesto la capacidad de acción de la escritura de ficción en su interés por generar una *teoría de la teoría que tuviera en cuenta la teoría* no solo como factor observable y objetivable a nivel discursivo para quien escribe, sino como una compleja red de disposiciones y determinaciones que afectan tanto a los agentes estudiados en el campo intelectual como a ella misma.[192] En este sentido, Bourdieu defiende que esa

> tentativa de reflexividad, que apunta a objetivar el inconsciente trascendental que el sujeto que conoce invirtió sin saberlo en sus actos de conocimiento o, si se prefiere, su *habitus* como trascendental histórico, del que cabe decir que existe *a priori* en tanto que estructura estructurante que organiza la percepción y la estimación de cualquier experiencia y *a posteriori* en tanto que estructura estructurada producida por toda una serie de aprendizajes colectivos o individuales. (2003: 138)

La reflexividad, entendida a través del sociólogo francés, implica para nuestro caso una *autoteoría* por parte de quien ejerce el oficio de escribir, esto es, una teorización de

[191] Según Gadamer, uno de los primeros aspectos que apunta a la necesidad hermenéutica de los textos es hacerse cargo de las diferencias entre los *usos* del lenguaje a los que estamos acostumbrados y lo que nos encontramos en el texto: «todo retroceso al texto […] remite a la "primitiva noticia", a lo notificado o informado originariamente, que ha de valer como algo idéntico dotado de sentido. Lo que encomienda una tarea en relación con todas las fijaciones por escrito, es justo que esta "noticia" debe ser comprendida. A la tarea del escritor corresponde aquí la tarea del lector, destinatario o intérprete de lograr esa comprensión, es decir, hacer hablar de nuevo al texto fijado» (1998b: 332-333). En una línea distinta, desde un enfoque pragmático y no hermenéutico, aunque con consecuencias similares, Laro del Río Castañeda destaca la forma en la que empleamos el código lingüístico (cotidiano) para construir *ficciones*, «una relación labrada por la costumbre sobre la que imprimimos causas, efectos o intenciones que no están sino en nosotros mismos y en nuestra experiencia» (2022: 348). La operación, en nuestro caso, es similar, pero tiene que ver con los *usos* habituales de la teoría, desplazamos en su contexto por la ficción.

[192] Cfr. con la idea de «lectura compleja» de Agustín Fernández Mallo: «tras haber estudiado los objetos como partes, como sistemas aislados, ahora queremos conocer sus relaciones a través de modelos topológicos, y esas relaciones nos hacen ver las cosas de manera aparentemente fragmentada porque, tal como hemos argumentado, las ligazones no suelen darse en un plano temporal. Hay una reorganización, espontánea o no, que genera nuevos objetos y nuevos objetivos: un Realismo Complejo. Los intentos de reunificar todo eso no son otra cosa que nostalgia de algo que, a su vez, también era mera ilusión, una mentira consoladora, a saber, la existencia de una temporalidad más o menos lineal, de una Historia del Arte y de la Literatura legitimadora, de un discurso que sujeto al imperio del crono habitaba en el interior de las obras. Pero las obras no llevan dentro un reloj, su único reloj son los diferentes contextos y heterocronías en los que se van depositando. El sentido de la obra se halla fuera de ella, en los diferentes contextos que va atravesando» (2018: 196).

su propia posición frente a la teoría con la cual no solo puede salir de la contradicción que consiste en revindicar la crítica como elemento discursivo y el relativismo genérico, sin dejar de permanecer a la epistemología. O, en términos de Lauren Fournier, «a self-conscious way of engaging with theory—as a discourse, frame, or mode of thinking and practice—alongside lived experience and subjective embodiment» (2021: 7). Entendida como el trabajo mediante el cual la teoría, tomándose a sí misma como objeto, se sirve de sus propias armas para entenderse y controlarse, es un medio muy eficaz para reforzar las posibilidades de acceder a la performatividad de la obra literaria, reforzando sus censuras y ofreciendo los principios de una técnica que permite controlar más eficientemente los factores por los cuales se facilita su interpretación.[193]

La idea esencial que podemos desprender de este asunto es que, frente al metalenguaje voluntariamente denotativo y bidimensional de la teoría, la literatura presenta un lenguaje dinámico imposible de encerrar en una simple presencia. En consecuencia, la teoría se deja penetrar por el dinamismo del objeto literario, adoptando una posición pasiva, débil, de su discurso, y abriendo las posibilidades epistemológicas de la ficción, que se consolida como un *objeto teórico*. La escritura es asumida como el trazado de una productividad incesante que configura su potencia de ficción a partir de las nociones teóricas, los restos recogidos y las huellas pisadas, con las que tiende a reconocerse como una presencia siempre diferida. Las poéticas resultantes, como señalábamos anteriormente, componen operaciones que reescriben los marcos de certidumbre discursiva, para fijarse, ajustarse y reinscribirse en la inestabilidad manifiesta de todo metalenguaje, aludiendo a la complejidad y poniendo en movimiento, en consecuencia, la ambición hermenéutica de mantener vivo el pensamiento del texto. Es lo que precisa Steiner: «Cuando el creador se encuentra en un intercambio performativo consigo mismo, tal intercambio es por fuerza autocrítico y hermenéutico; el verdadero artista es para sí el más agudo crítico y analista» (2011: 106).

El montaje, la fragmentación, los desplazamientos de las voces o las inversiones espaciales no desautorizan toda teoría, sino los excesos en el uso del metalenguaje

[193] Bourdieu denomina a esto «vigilancia epistemológica» (2003: 154-155).

y el hermetismo de los textos, como señala Viñas Piquer (2003: 48-50) a propósito de Francisco Ayala;[194] trabajan, en suma, desmaterializando cualquier actitud natural y busca armonizarse con otra teorética, inversamente estética. Hacer e imaginar esas fricciones, producir conocimiento en la ficción; pensar, quizás sea el pasaje (im)propio, la *estancia*, diría Agamben (2006), en la que la escritura encuentra un modo de explorar los confines permeables entre ficción y teoría, y de ejercitar, más que un método, el deseo que subyace a la lectura sin renunciar tampoco al conocimiento.

¿Son ficción? ¿Son teoría? Las dos y ninguna; desencadenantes de la imaginación y fuertes declaraciones sobre la literatura, el arte, el tiempo, el espacio, la vida individual y comunitaria. Puede parecer paradójico abordar la teoría a través de la narrativa. Sin embargo, sostenemos que solo abordando en estos términos las fricciones aquí estudiadas, que parecen la contrapartida sistemática de la literatura, es posible articular su efecto más allá de una división rígida. Y, como argumentaremos, es la composición de la obra, sustentada a sí misma teóricamente, el principal medio para superar los límites que suelen delimitar y confinar ambas discursividades. La apertura epistemológica, y estética, la multiplicación de métodos interpretativos y la flexibilidad discursiva hacia lo que Habermas ha denominado «razón comunicativa» nos ofrecen «[u]n modelo distinto para la mediación de lo universal y lo particular [a través de] la *intersubjetividad de orden superior que es el desarrollo y formación no forzados de una voluntad colectiva* en el seno de una comunidad de comunicación sujeta a la necesidad de cooperar y a las coacciones anejas a la cooperación» (1991: 57). La teoría, entendida como una pragmática discursiva plural, desarrollada en la esfera pública, es la «matriz árquica» (Watson, 2008: 239) de la ficción, como señalamos al comienzo de esta investigación, pues implica desde la fragilidad y la inestabilidad, la posibilidad de establecer otras lecturas alternativas, la constatación de que la literatura y la interpretación no

[194] «Ayala no se opone en absoluto al desarrollo de una crítica especializada que aproveche las aportaciones de la teoría literaria para conseguir cada vez una mayor precisión terminológica. Lo único que desaprueba son los excesos. Si adopta una postura metacrítica […] es porque siente la necesidad de combatir, desde el sentido común, todo exceso que peque de dogmático y cientificista en el campo de los estudios literarios. Y también porque quiere recordar, frente a desmesurados optimismo metodológicos, que la función del crítico es puramente auxiliar» (Viñas Piquer, 2003: 49-50).

son algo irremediable sino textos que está aún por escribir. En el nivel de su alcance teórico, sin embargo, encuentran también en la narrativa una trampa.

Partiendo del hábito cultural de reducir las expresiones en cualquier medio a las narrativas que supuestamente transmiten, el trabajo reciente de la ficción plantea, entonces, dos preguntas: ¿Cómo pueden las obras narrativas, específicamente aquellas que resisten lecturas figurativas coherentes, contar historias *usando* la teoría? ¿Y por qué responder a esa pregunta? Las respuestas se encuentran en el ámbito donde la literatura se convierte en reflexión y la reflexión en literatura. Cuando estos dos dominios de escala, volumen y densidad, incompatibles *a priori*, rebotan, la teoría se convierte en un significado, no en una herramienta; una mediadora, no una solución; una participante, no una extraña. Al analizar este trabajo en términos de ficción, también invocamos a los escritores, como pensadores y críticos, que ofrecen una posición teórica sobre el papel de la narrativa en el discurso sobre la literatura en la manera en que hace emerger la pregunta por la existencia y deviene su lectura en una actividad fenomenológica. La propuesta de la ficción literaria contemporánea, entonces, busca no únicamente exponer una serie de ideas sobre el *affaire* literatura-teoría, sino hacerlo de manera en que se desvelen las tensiones y las mediaciones que han llevado a aceptar y construir infielmente estas ideas, presentar un pensamiento derivado que se acerca al pensamiento abstracto y de los encantos del discurso académico.

Abordaremos a continuación los intereses sociológicos y los específicamente literarios que derivan de estas actitudes (y aptitudes) de la ficción, en tanto que en ellas se asume tanto la creación imaginaria como la especulación teórico-crítica, integradas, entrelazadas, convergentes, en un juego de interrelaciones que hace que, incluso cuando solo una de ellas ha sido convertida en el centro de interés crítico, la otra aflore inevitablemente, pues, en definitiva, ambas proceden, con Barthes, de una misma cosmovisión:

> La escritura es una creación, muy en esa medida, es también una práctica de procreación. Es una manera, muy simplemente, de luchar, de dominar el sentimiento de la muerte y de la abolición integral. No es en absoluto la creencia de que uno será eterno como escritor después de la muerte, no es ése el problema. Pero, a pesar de todo,

> cuando se escribe, uno distribuye gérmenes, se puede pensar que se distribuye una especie de simiente y que, en consecuencia, se entra en la circulación general de las simientes. (Barthes, 2005a: 310)

Pese a que sin duda la ficción es el punto de intersección, el vértice en el que confluyen las reflexiones es el señalado por Barthes: la *escritura-que-deriva*. Con la sistematización de las introversiones que los autores desarrollan a lo largo de sus obras de ficción, sin vincular sus comentarios a ninguna escuela teórica concreta, plantean cuestiones cercanas a muchos de los pensadores de más prestigio en el ámbito de los estudios literarios contemporáneos. Por lo tanto, poniendo en paralelo las especulaciones teóricas de las ficciones comentadas a continuación con la de otros, se demuestran ciertos aspectos comunes a una época, como una manera de iluminar los mecanismos del proceso compositivo y comprensivo por el cual convergen el fenómeno y la acción.

3.1 La ficción como *objeto teórico*

> Las teorías siempre hablan
> del pasado; allí se hicieron.
> Hay ventajas en ir a la deriva
> […]
> Y ahora no hagas que equivalgan
> la muerte y la Nocilla
>
> Agustín Fernández Mallo, *Joan Fontaine Odisea*

En sus obras, los escritores contemporáneos construyen dos ideas que vertebran su concepción de la ficción. Por un lado, una tiene que ver con la función que tiene la imaginación en tanto que su trabajo es el de conocer las posibilidades de existencia o, en palabras husserlianas, que en la estructura dinámica de una narración se encuentra visible la función noética. El conocimiento de la ficción, sin embargo, no es la imagen fiel de una época, como advertimos con Wallace, ni el análisis sistemático de los fenómenos sociales, como analizamos en el segundo capítulo, aunque pueda contribuir al desarrollo de la disciplina teórico-literaria, sino que toma la forma de pregunta ontológica. Y, por otro, en tanto que complementa singularmente este conocimiento, el saber que la ficción puede *transmitir* está ligado a la forma y, en consecuencia, no puede sistematizarse y únicamente puede considerarse un verdadero conocimiento ficcional si se consigue a través del artificio. Veámoslo con Agustín Fernández Mallo:

> Hace escasas semanas llevé a mi gato —lanuda bola gris— que le cortaran el pelo. Lo dejaron prácticamente irreconocible; si no fuera por la expresión de los ojos no

> hubiera d cho que aquel era mi gato […]. Cuando regresamos a casa, desde el primer instante en que lo saqué de la bolsa se com. portó de manera extremadamente extraña. Observaba el entorno como si el propio espacio fuera un nuevo ser, como si el espacio fuera un animal o una persona, algo o alguien recién aparecido en su existencia de gato. Inspeccionaba todos los rincones y pisaba el suelo con precaución, como si fuera la primera vez que estuviera en la casa. Ese comportamiento duró al menos una semana. Lo que había cambiado era él, su pelo y su cuerpo, pero se comportaba como si la transformación se hubiera operado en el mundo externo a él, en su *afuera*, como si hubiera regresado a un lugar dotado de otras formas, configuraciones espaciales y olores. Y me pareció un verdadero caso de cambio o desplazamiento de sistema de coordenadas. Su percepción, ante un mismo entorno, había efectuado un mínimo pero radical desplazamiento —un *shift*—, un nuevo punto de vista hasta el extremo de no reconocer como idéntico lo que en efecto sí era. (2018: 214)

De todas las preguntas que han inquietado a Fernández Mallo en el ámbito de la teoría literaria y le han llevado a abrir vías de pensamiento en sus ensayos hay una que merece sin ninguna duda una consideración especial: la identidad compleja de la obra de arte. En torno a ella giran algunas de las reflexiones más interesantes de cuantas pueden rastrearse en su producción ensayística. En este sentido, el autor presenta el contexto necesario para responder a dos preguntas fundamentales para cualquier pensador contemporáneo. La primera, sobre qué cimientos pisamos:

> Lo que se ha venido llamando «ocaso de la estética» u «ocaso de la teoría del arte», acontecido en la segunda mitad del siglo XX, y el cual es consenso admitir que comienza con Heidegger, continúa con Gadamer y alcanza su zenit en los argumentos deconstruccionistas de Derrida, ha terminado por desarrollar la convicción de que las obras carecen de sentido y trascendencia por sí mismas; las obras no son otra cosa que sus interpretaciones, las cuales, a su vez, en un continuo juego de alteraciones y traslaciones del sentido, son interpretaciones de otras tantas interpretaciones que les precedieron. Así, la aspiración que a partir de Kant se había impuesto la estética de convertirse en un verdadero corpus, en una disciplina autoconsistente, declina en favor de las propias obras que son, en función de esas interpretaciones y reinterpretaciones, *las que imponen los caminos y las legalidades de una teoría, y no a la inversa*. La estética no puede entonces identificarse con una disciplina sino con un saber, una especie de «artesanía del pensamiento de las formas» por la cual nos enfrentamos a las obras sin que en ellas existe la trascendencia previa alguna, sólo reglas cambiantes para cada una de las piezas; algo así como un proceder que, empírico e *inductivo*, nunca llegara a forjar una verdadera teoría: cada caso particular no remite o deviene necesariamente a una totalidad». (2018: 214-215);

y, la segunda, cómo podemos distinguirlos de nuestras formas de conocimiento:

> Es por ello que en los últimos cincuenta años la estética no ha cesado de buscar metodologías en otros lugares, de tomar prestados conceptos que no eran suyos; importar ideas para más tarde poder exportar. En esas importaciones entran en juego nociones que aquí han de interesarnos, como por ejemplo el sujeto y el yo. Recordemos que el sujeto nada tiene que ver con la subjetividad, sino que aparece cuando el yo se piensa como un objeto, el sujeto es algo externo a la identidad individual, una construcción que, entre otras, tiene como finalidad superar los atolladeros y aporías que aparecen cuando hablamos del yo. Por eso nos es posible hablar de cosas como el «sujeto moderno», el «sujeto histórico», el «sujeto de derecho», etcétera. El yo, sin embargo, no remite a ningún discurso externo. En tanto no se especifique nada más, el yo es un frasco vacío. Dicho de otro modo, el «sujeto» es un concepto, y el «yo» no es sino un origen de coordenadas, un punto desde el cual alguien nos habla, un espacio sin contenido en tanto que no se ejercite Esa opción de enunciar un discurso y decir quién realmente habla, quién realmente nos está hablando, momento en el cual el yo, de pronto colmatado, se dota de contenido. (2018: 215)

La narración que inaugura esta sección, además de poner en contexto al lector no ya a través de un estado de la cuestión de las derivas teórico-creativas del escritor, sino en la mezcla de narración y ensayo que caracteriza el estilo de pensamiento aquí abordado, da constancia de la necesidad de un trabajo común entre la *actitud teórica* y la *actitud práctica* sobre el conocimiento, según lo ha planteado Husserl (1992: 97-98).[195] La propuesta estética, en la estricta materialidad textual hibridada, representa un espacio al margen de la conciencia donde el ritmo será marcado por la búsqueda de la legibilidad.[196] No pretenden leer, sino *pensar*, para dotar así a la literatura de una

[195] «La actitud teórica, si bien también ella es una actitud profesional, es totalmente no práctica. Se funda en una epojé deliberada de toda praxis natural y, de este modo, también de toda praxis de grado superior que sirva a la naturalidad, dentro del margen de su propia vida profesional. Empero, apresurémonos a decirlo, con ello no se habla aún de una "separación" definitiva entre la vida teórica y la vida práctica, o bien de un de integrarse de la vida concreta del teórico en dos continuidades de vida inconexas, lo cual importaría, socialmente hablando, la aparición de dos esferas culturales espiritualmente inconexas. Porque es posible aún una tercera forma de la actitud universal […], a saber la síntesis de los intereses de ambas partes que se efectúa en la transición de la actitud teórica a la práctica, de tal modo que la *theoria* que surge en unidad cerrada mediante la epojé de toda praxis (la ciencia universal), será llamada (probando su vocación en el mismo enfoque teórico) a servir de una manera nueva a la humanidad, que ante todo vive en la existencia concreta y siempre también de un modo natural».

[196] Recordemos las palabras de Benjamin: «el índice histórico de las imágenes no solo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan

potencialidad que, en palabras de Mieke Bal, extienda «la subjetividad del sujeto, entendido como otro con el cual se performa el conocimiento» (2009: 368); de dar cuenta desde *entre*, desde ese intersticio en el que ya siempre habitamos y del que no logramos salir, una relacionalidad determinante. Con ello, el objeto resultante, defendido aquí como «teórico», en palabras de Hubert Damisch, «obligues you to doy theory theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. […] it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; *it produces theory; and it necessitates a reflection on theory*» (en Bois, Hollier, Krauss y Damisch, 1998: 8; la cursiva es nuestra).

Dedicaremos por tanto las páginas siguientes a la producción de teoría en la ficción y al reconocimiento de ese reflejo en algunos enclaves literarios contemporáneos, con el fin de definir, con su forma, la actitud aquí señalada. Aproximarnos al pensamiento de las ficciones nos permitirá descubrir una propuesta crítica sobre la escritura que establece un diálogo estético vivo con las reflexiones acerca de la obra de arte en el ámbito de los estudios literarios. Asimismo, favorecerá leer los textos donde se presenta dicha propuesta no como un género discursivo, sino como una forma de conocimiento de la experiencia teórica.

legibilidad. Y ciertamente, este "alcanzar la legibilidad" constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior» (2007: 246).

3.1.1 Las huellas invisibles de la teoría

> Perdóneme esta abundancia de citas, pero nosotros, los críticos, hacemos lo que podemos. Nuestra verdadera misión es barrer los millones de fetos que todos los días, obscenamente, intentan venir al mundo. Y usted había querido dejar tras sí una imagen personal, como el cojo deja tras sí, una huella deforme.
>
> Federico Fellini, *8 1/2*

La falta de universales y verdades absolutas queda marcada por la propia forma literaria que, tal y como ya habían hecho los autores posmodernos, abandonan la búsqueda de un fin al que llegar mediante un proceso causal. Las ficciones, como la vida, son flujo, expuestas a la libre interpretación del lector, y así se pone de manifiesto en ellas. El tipo de obras de las que hablamos participa de la crisis descrita por Bourdieu «como conjunción de series causales independientes, [que] supone la existencia de *mundos* separados pero que participan del mismo *universo* a la vez en su principio y en su funcionamiento» (2008: 226). Los objetos que aparecen en el saber como formas de oposición son siempre actualizaciones de una tensión; y en estos juegos es donde aparecen nuevos enunciados y nuestras formas relacionales. Ante ese horizonte caudaloso de informaciones mezcladas y nuevas tecnologías, el escritor se ve obligado a dar sentido a la disparidad a través de la propia hermenéutica, y, para ello, de un discurso aparentemente teórico.

Por tanto, se hace necesario indagar sobre cómo y en qué grado ese discurso, fundido en el tejido ficcional, es introducido para medir su influencia en la fábula, que poco tendrá que ver ya con su sentido tradicional, y en el lector. Así, además de tener en cuenta la arquitectura compositiva de una novela, o de un relato, se ha de privilegiar la reflexión sobre aquellos pasajes donde el pensamiento se revela como dominante y donde se expone de alguna forma de conocimiento a través de recursos estéticos como la metáfora.

En su obra ensayística *Postpoesía*, Fernández Mallo define, desde un punto de vista pragmático, la «poesía postpoética»: «tanto en su praxis, sus poemas, como en su teoría, teoría que […] no existe: es la yuxtaposición y sinergia de cuanta teoría o modo de pensamiento *solucione* un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una *nueva forma de pensar la artesanía poética*» (2009: 34; la cursiva es nuestra). Este punto de partida es clave para comprender las interacciones teoría-praxis que se dan en los artefactos artísticos, dependientes del entramado de redes de la era de la información, como se recoge en *Nocilla dream* (2006) a propósito de Italo Calvino y de la conformación de una individualidad contemporánea muy compleja, «un canal sin fin cuya circularidad y constante retorno consolida un "yo" con el que salvarnos de la fatal dispersión de nuestra identidad en el Universo. Un desierto que no avanza, un tiempo mineralizado y detenido que llevamos dentro» (Fernández Mallo, 2013: 34).[197] El proyecto literario de un *hacedor* ha de adquirir, desde la *experiencia* de su propio tiempo, un tinte crítico del mismo contexto que le da origen desde la experimentación artístico-literaria. Así lo explica el autor en el «Prólogo» a *El hacedor (de Borges), Remake*: «Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría» (2011: 9). Por eso, a nivel temático y a nivel estructural, en obras como *Proyecto Nocilla* nos encontramos no solo con un intento, por ejemplo, de representar el cambio social a través de la introducción de las nuevas tecnologías en nuestro día a día, sino también el cambio literario, crítico e interpretativo que esto conlleva.

El material discursivo se sitúa en un nivel prefigurativo y ha de ser transformado luego en sustancia ficcional mediante ciertos recursos configurativos para desdibujar así todas las ansiedades e influencias. El ascenso a la generalidad resulta fundamental para que la existencia de la teoría en la ficción se haga vinculante y pueda

[197] El *Proyecto Nocilla* lo constituyen, como sabemos, tres artefactos literarios: *Nocilla dream* (2006), *Nocilla experience* (2008) y *Nocilla lab* (2009), reunidos bajo aquel título en la edición que Alfaguara prepara en 2013 y por la cual citamos.

producirse su *uso*. Se trataría, en suma, de una inversión del concepto de *aplicación* hermenéutica: lo leído como teoría se proyecta sobre la situación actual de su discurso, sobre sus circunstancias, para autocomprenderse en el texto. La idea de fragmento proporciona una parcialidad interpretativa al incidir en la presentación formal del artefacto narrativo, dejando a un lado su constitución. Se trata de concebir la literatura como resultado de un montaje, cuyo artificio se basa en el apropiacionismo, incorporando material de textos literarios y no literarios ajenos. En parte, en la metáfora del álamo del que cuelgan centenares de zapatos en mitad de la US50 que nos encontramos en el proyecto de Fernández Mallo, puede residir una definición de la propia construcción de la narración:

> los cientos de pares de zapatos que cuelgan del álamo se someten a un movimiento pendular, pero no todos con la misma frecuencia, dado que los cordones por los que están sujetos a las ramas son de una longitud muy diferente en cada uno de ellos. Visto a una cierta distancia es, en efecto, un baile caótico en el cual, pese a todo, se intuyen ciertas reglas. Se dan fuertes golpes los unos contra los otros, y súbitamente cambian de velocidad o trayectoria para finalmente regresar a los puntos atractores, al equilibrio. (2013: 22)

Parece claro, entonces, que el *uso* viene a destacar el alcance práctico de toda actitud teórica, viene a mostrar que teorizar no es una maniobra reproductiva, sino también productiva, creativa. Al decir de Viñas Piquer, «ese material está al servicio de un proyecto de renovación expresiva que no excluye otro tipo de aplicación ya no negativa, sino totalmente positiva, una aplicación entendida ahora como apropiación de lo leído» (2016: 260).

Entonces, la correlación de los textos, no tan obvia aparentemente, se iría confirmando y reconstruyendo a medida que avanza la lectura de la obra: «una red de información que hibridaba lo orgánico e inorgánico, a la que como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante de todas las micronaciones del planeta» (Fernández Mallo, 2013: 89). En este sentido, la literatura ejerce de resistencia, permite alumbrar una nueva forma de visibilidad desde las afueras: ilumina una zona que aparentemente está fuera del sistema y le da una nueva función con un valor

artístico. La ficción plantea la existencia de zonas invisibles dentro de un entorno de tecnificación, edificando nuevas formas de resistencia literaria gracias a los materiales que la historia de la crítica nos ha proporcionado. Teniendo en cuenta esto, el *uso* resulta ineludible, forma parte integralmente tanto del proceso de creación como del de comprensión del texto y, de hecho, lo condiciona desde el principio porque juega un papel fundamental en la construcción y en la producción de sentido.

La apropiación de ideas y de enseres provenientes de otros sistemas es un ejercicio de circulación de objetos, sujetos y espacios materializado en la ejemplaridad del conocimiento. La vinculación formal y estructural de estos materiales hace que el escamoteo de alguno de ellos nos pueda llevar hacia una lectura malograda, a pesar de la aparente autonomía de cada texto; se trata de una decisión que imprime cierto valor estético.

Resulta oportuno aludir, en este sentido, a cierta actitud fenomenológica con la cual queda en suspenso la *actitud natural* para que la conciencia se vuelva sobre sí misma, para que esté atenta a la relación que mantiene con las cosas, y no a las cosas en sí mismas, para tensar así la situación hacia una *actitud teórica*. Este ejercicio, mediante el cual el objeto literario dirige la mirada hacia su aprehensión e indagación teórica, esto es el «"*residuo fenomenológico*" buscado» (Husserl, 1962: 115-116, I §50) es el que puede hacer del artefacto un objeto intencional que la teoría constituye en sí. Y ese repliegue de la conciencia permite desafiar la invisibilidad de la tradición a través de una evidencia histórica que permite hacerse cargo de los prejuicios y hacer notar que su presencia es inevitable, como se hace constar en *Nocilla dream*: Hannah, escritora y también programadora, encontraba satisfactorio su proyecto poético *New Directions* «al detectar un mismo pulso poético en las obras despojadas y desnudas de aquellos autores y los programas que ella confeccionaba, cuyo destino consistía en también volverse inmateriales en el interior de las computadoras» (Fernández Mallo, 2013: 106).

Por el contrario, lo que se plantea aquí no es la simple manipulación de los materiales para activar la «actitud teórica» cifrada en una especie de simbiosis que constituye un horizonte de creación muy concreto, basado en la forma estructural de

este tipo de incorporaciones textuales, así como un nuevo *horizonte de expectativas* en el lector:

> El nuevo capitalismo, el del siglo 21, no solo ofrece productos de consumo para sentir a través de ellos un estatus o una ensoñación, eso está ya superado, lo que hace es crear una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita a lo artificial, al Arte. Ahora bien, ese Arte, que ya es la nueva Realidad, agobia por excesivamente estándar. (2013: 140-141)

En este sentido, el modelo epistemológico de Fernández Mallo, *customizado*, es el de Borges, tal como explicita en su proyecto:

> En efecto, en su afán por no perder un quimérico espíritu americano, Jeevan ha cargado las tintas, y las tramas, más que historias ilustradas, parecen teoremas desarrollados a base de concatenaciones silogísticas tan maquínicas que incluso cuando la historia se relaja y suelta amarras, en vez de proliferar a un plano fantástico se aprecia claramente que la *máquina de narrar* se ha estropeado para siempre; como cuando un motor suelta su último suspiro y entra en la esfera del sueño, sí, pero del sueño eterno. El argentino Jorge Rodolfo Fernández […] está leyendo repetidamente y en voz alta este pasaje de Ernesto Sabato: «Borges plantea sus cuentos como teoremas, por ejemplo, en "La muerte y la brújula", el detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcidamente, es lo mismo— a una ley matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza, reside, justamente, en que no puede resistir». (2013: 119)

La idea sería la de un pensamiento de segunda mano aplicado a otro texto, pero haciendo sobrevivir de sus materiales lo poético que contendrían, por lo que la relación entre los textos no sería siempre explícita (Calles Hidalgo, 2012: 445). La principal contribución de los artistas asociados con la posmodernidad quizás haya sido la integración de la actividad crítica como parte de la creación literaria, así como el rechazo de determinadas escuelas. En este sentido, resulta bastante paradigmático el relato de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*», cuyo contenido recoge un enfoque teórico esencial para la comprensión del texto literario, basado en la posibilidad de *escribir* de nuevo el *Quijote*, reproducido idénticamente. Fernández Mallo, en cierto

modo, también intenta establecer una nueva actitud de lectura para la actualidad literaria:

> los objetos son unas cosas rarísimas: si los acercamos mucho a nuestro campo de visión, por ejemplo con un microscopio, se convierten en estructuras simples, totalmente organizadas y con una geometría matemáticamente tratable. Después, si nos alejamos lo suficiente, entramos en el orden de magnitud del día a día, donde tales objetos se solapan y mezclan para conformar un paisaje de geometría compleja y cotidiana, impura y difícilmente analizable, de la que solo las teorías del caos y otras afines consiguen dar buena cuenta: la escala humana. (2013: 153)

Por tanto, de la extrañeza y la belleza poéticas, como signo de identidad, nacerá el carácter fundamental de este tipo de ficciones:

> todos estos materiales modernos tienen comportamientos totalmente diferentes y responden a las acciones térmicas y mecánicas con cambios dimensionales que son mucho más importantes que en los materiales tradicionales. […] la relación (y unión) entre piezas se hace cada vez más difícil. […] Tras esos años de inmensa confianza en un producto con el que se quería suplir las deficiencias en la concepción del proyecto, la silicona sufrió importantes fracasos y se convirtió en un símbolo de la chapuza constructiva. (Ignacio Aparicio, *La alta construcción*, Espasa, 2002). O «A propósito de la novela»- (2013: 161)

La introducción de pensamiento teórico dentro del texto de ficción se une a la idea de que la narrativa puede ingerir varios discursos del campo, en especial como método reflexivo de exhibición del relato que en ese mismo momento se está construyendo, revelando los mecanismos que dieron origen a ese artefacto y proponiendo otros mecanismos de recepción e interpretación. No obstante, la yuxtaposición de estos discursos, y la correspondiente fragmentariedad del texto, contribuyen a la disolución de la frontera entre ficción y realidad. Pese a que esos fragmentos teóricos se ocupen de sistemas de pensamiento más abstractos, estos no dejan de arrojar luz a ciertas prácticas ensayadas en la novela.

En la segunda parte del proyecto, *Nocilla experience* (2008), nos encontramos a Marc, un joven que cuelga de las cuerdas del tendedero de su terraza su teoría «socio-

física teórica» escrita en folios: «No hay nada mejor para comprobar la firmeza de una teoría que airearla antes de propagarla» (Fernández Mallo, 2013: 223). El joven actúa de manera instintiva ajeno al tinte experimental de su actividad como acercamiento artístico, haciendo del arte una cotidianidad. Parecido es el caso de Josecho, un escritor que propone la práctica de una «narrativa transpoética» que consiste precisamente en crear artefactos híbridos entre discursos ajenos a la literatura y lo tradicionalmente concebido como tal. Lo realmente interesante en la acción argumental de Josecho no es la creación del artefacto literario en sí, sino su incorporación a algo superior, convirtiendo la creación literaria en una especie de *performance* en consonancia con la sociedad que le rodea, aquel propósito hacia el cual había de dirigirse el *postpoeta*. Más que el producto, vuelve a interesar el proceso y la idea; Marc y Josecho son los dos personajes *postpoéticos*, partes de una caleidoscópica red superior de creación artística que los conecta.

Como podemos observar, en el proyecto de Fernández Mallo está presente el extrañamiento como mecanismo de creación, la búsqueda de la peculiaridad de los espacios, objetos, sujetos y situaciones cotidianas; la reconstrucción de una cotidianidad que, por esa cualidad, no permitiría ver los objetos con claridad, el «punto poético», «puntos que no vemos, y que reconstruimos imaginariamente con un artefacto que damos en llamar "memoria" […] a la espera de emerger como consecuencia de que alguien edifique una metáfora en ese punto ciego» (2013: 254-255).

En *Nocilla lab* (2009), cierre del *Proyecto Nocilla*, se constata la presencia de ese tamiz teórico. Asimismo, podría representarse en ella la prueba de que la paradoja teórico-crítica sería una de las premisas claves para la creación literaria, considerada como un recurso de reflexión en torno a la realidad y su representación a través del arte literario en particular:

> todo esto tiene mucho que ver con lo que entendemos por frontera, por solapamiento de dos superficies, porque hallar una novedad absoluta sería monstruoso, insoportable, una pesadilla, en la misma medida que también lo sería la identidad absoluta, y entonces buscamos argumentos para pasar por alto esa paradoja. (2013: 401)

Por eso, se hace notoria también la emotividad ante esos objetos teóricos incorporados a su poética, cuya razón estaría justificada por su carácter creativo: «lo decía Italo Calvino: hay que tener mucho cuidado con los objetos que se introducen en un texto porque actúan de polo magnético en la narración, atraen al argumento, se vuelven objetivos potenciales de nuestra atención» (2013: 404).

Lo que le interesa a Fernández Mallo es generar conflicto, no la simple búsqueda de la originalidad; es decir, lo que se pretende es la articulación literaria de los desequilibrios pragmáticos de la actualidad crítico-literaria en particular y artística en general. Por eso, parece mostrarse una concepción de la literatura desde una perspectiva muy autorreflexiva y autorrepresentativa del panorama teórico-literario, como un cerro de intimidad íntima (2013: 435)[198] que conectaría con aquellos autores que pasarían a conformar el espacio estético del proyecto, a través de la mismísima paradoja mimética:

> nuestro Proyecto, como nos gustaba llamarlo, porque que todo se parece a otra cosa es una ley universal, es el principio de la mímesis, de la creación tal como la entendemos, desde que el ser humano ha interpretado y representado el mundo, y si bien esto es así, también es verdad que toda creación es autónoma y hasta el género más presuntamente real, el documental, no es real sino «realista»: emula a la realidad pero es un corta y pega, un producto de montaje, una construcción de tal manera que podría decirse que «ninguna creación es la realidad, sino una representación de la realidad, y como tal representación, es una ficción», y ese es el merengue que el arte ha estado batiendo durante siglos en solitario. (2013: 407-408)

Agustín Fernández Mallo, el otro, el mismo, se desdobla para responder a la insistencia de la crítica por entender su obra como rupturista, como una novedad formal alejada de la tradición. «He llegado a saber que muchos famosos libros son meras piezas confeccionadas "a la manera de" Agustín» (2013: 550). Y a continuación

[198] Recordemos que la «intimidad crítica» es un término de Mieke Bal (2009: 365-377), que propone un dialogismo ajeno a toda jerarquización interpersonal, la objetualización de la comunicación y la *distinción* moral e intelectual del teórico.

establece una relación de textos que podrían constituir, entre otros muchos, su tradición crítica, desdeñando, claro, las fronteras discursivas: *Relato de un náufrago*, de Gabriel García Márquez; *Diarios secretos*, de Ludwig Wittgenstein; *Escribir*, de Marguerite Duras; *La exhibición de las atrocidades*, de J. G. Ballard; y *La ciénaga definitiva*, de Giorgio Manganelli. Estos, incorporados a la narración, compartirían el mismo devenir narrativo, el de Fernández Mallo. Por ese motivo, no se trata de romper con la tradición literaria más inmediata, sino de seguir otras direcciones adecuadas a la época social, crítica, cultural, económica… Todo es «materia propiamente dicha» (2013: 435) que sirve de nutriente.

El *Proyecto Nocilla* puede ser pensado, así, como una experiencia de escritura que conduciría a una experiencia particular de lectura (Calles Hidalgo, 2012: 448), caracterizada precisamente por las singularidades del pensamiento teórico que estructura su relato: objeto teórico creado «a través de ensamblajes de cuerpos, de textos, de pieles, canciones, revistas, de teoremas que hablan de películas, de cuerpos disímiles que sin embargo encajan, que hablaban en el fondo de tarros de Nocilla» (Fernández Mallo, 2013: 452).

Por tanto, todos estos apuntes teóricos que Fernández Mallo va colocando sobre su escritura constituyen una forma de ficción que recuerda, dentro de la novela, la producción literaria como prueba de un efecto teórico: un experimento textual en el que la imaginación se entretiene conscientemente jugando a las afinidades y a exhibir genealogías y complicidades: «Una de las cosas que más me atraía de sentarme por las tardes a leer y escribir fuera era no leer y no escribir: tener una intención inicial y después reorientarla, practicar esa desviación; acceder a la escala de los juegos» (Fernández Mallo, 2013: 472).

En la presencia de tantos niveles discursivos, la teoría se alza como valor fundamental de la experiencia y de la actitud de lectura. Representa aquello que Steiner cifra en su idea *gramática*: «la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la consciencia cuando se comunica consigo misma y con otros» (2011: 15). Pese al dilema epistemológico que plantean estas narraciones híbridas, no se renuncia a la experiencia estética, sino que se incide en el

propio acto de escritura, en su dimensión productiva y en su dimensión hermenéutica, a través de la conciencia teórica.

3.1.2 Ficciones teóricas

> Nosotros los habitantes de lo fluido solo visitamos los elementos que corren y se mezclan.
>
> Italo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*

En busca de las figuraciones del pensamiento, de la ficcionalización las teorías, del habilitar de un hacer específico que no resigne su parte de imaginación, nos encontramos con la siguiente afirmación de Barthes en *Cómo vivir juntos*:

> Se trata aquí, pues, al menos postuladamente, de cultura, no de método. NO esperar nada del método —a menos que se toma la palabra en su sentido mallarmeano: «ficción»: lenguaje que se refleja en el lenguaje → Ejercicio de la cultura = escucha de las fuerzas.
>
> Ahora bien, la primera fuerza que puedo interrogar, interpelar, la que conozco de mí, incluso a través del señuelo de lo imaginario: la fuerza del deseo o, para ser más preciso (pues se trata de una investigación): la figura del fantasma. (2003: 46)

Esa afirmación, en un espacio en el que se escenifica el deseo de un fantasma, el sueño de iniciar una reflexión, funde teoría y ficción para conjugar un saber indirecto. «Interrogar» equivale aquí a teorizar una ficción, así como a ficcionalizar una teoría; y quizá por esto podemos hermanar la *invención* con el *pensamiento*. La invención, según Derrida (1987), articula una economía singular que conjuga la imaginación y la técnica, la fábula y el método; una *in(ter)vención* en el umbral entre la teoría y la ficción.

Encontramos, por tanto, en la noción de «ficción teórica», en tanto operación crítica de lectura, la posibilidad de conjugar el trabajo de las figuras con la apertura de un método que combina la imaginación y la reflexión. Michel de Certeau, en *La*

invención de lo cotidiano recupera la noción de Freud para hablar de Jarry, Roussel, Duchamp o Kafka, y vale la pena recordarla aquí:

> Estas producciones tienen algo de fantástico no por la indecisión de algo real que harían aparecer en las fronteras del lenguaje, sino por la relación entre los dispositivos productores de simulacros y la ausencia de otra cosa. Estas ficciones novelescas o icónicas cuentan que no hay, para la escritura, ni entrada ni salida, sino solamente el interminable juego de sus fabricaciones. El mito expresa el no lugar del acontecimiento, o un acontecimiento que no tiene lugar, si todo acontecimiento es una entrada o una salida. La máquina productora de lenguaje se desentiende de la historia, separada de las obscenidades de real, absoluta y sin relación con el otro «célibe».
>
> Es una «ficción teórica», para tomar la palabra de Freud, que concebía ya, en 1900, una especie de máquina célibe fabricante de sueños: va adelante de día, atrás por la noche. Se escribe en una lengua sin tierra y sin cuerpo, con todo el repertorio de un exilio fatal o de un éxodo imposible. La máquina solitaria hace funcionar el Eros del muerto, pero este ritual de duelo (no hay otro) es una comedia en la tumba del (o la) ausente. No hay muerte en el campo de las operaciones gráficas y lingüísticas. El «suplicio» de la separación o de la muerte del cuerpo queda como algo literario. Herir, torturar, matar, todo se desarrolla en el interior de la página. La soltería es escrituraría. (De Certeau, 2000: 163)

La recuperación de De Certeau de la idea no solo obedece a una profunda convicción sobre el funcionamiento del lenguaje y la cultura. A la vez, y reunida con la preocupación institucional, el interés por recobrar este concepto pretende actualizar el conflicto que yace tras ello para colocarlo en el centro del problema de la escritura. Recordemos que es en los discursos analíticos —sus famosas historias sobre enfermos— donde Freud plasmó, a la manera de una «ficción teórica», su propia conversión a la literatura, esto es, al despliegue del acto narrativo. Es ahí donde se expresa el dolor que resulta de la puesta en obra de una escena primitiva, idéntica a la que resulta de constituirse como una escenificación concertada y siempre limitada. Es en los resquicios de este decir analítico —proceso en el que el analista se encuentra involucrado como parte de la escenificación misma— donde se cuela la narratividad.

Esas narraciones se encuentran alteradas o afectadas por la alteridad, por la diferencia misma, de manera que el retorno de la primitivo se gesta como retorno, no de lo mismo, sino de lo siempre otro. El analista, como el propio historiador, logra

captar sus materiales como un producto gestado desde la ficción, esto es, desde esa radical conversión a la literatura, por lo que toda referencia a lo real se encuentra dominada por esa determinación.[199] Digamos que tanto uno, el analista, como el otro, el narrador, cubren la ausencia del acontecimiento original con la ficción teórica y solo así pueden construir discursos que hablen de lo real. Habría que agregar, además, la condición de alteración que domina también a esa actualidad entendida como el presente de la enunciación, cuestión que resulta de gran relevancia tanto para De Certeau: «La "ficción teórica" inventada […] muestra así una *forma* de la alteridad relativa a la escritura» (2000: 168). De hecho, la impronta freudiana adquiere pertinencia porque termina problematizando el lugar que determina un *hacer*, en este caso, narrativo.

En este sentido, *Las huellas*, el proyecto literario de Jorge Carrión conformado por *Los muertos* (2010), *Los huérfanos* (2014), *Los turistas* (2015) y *Los difuntos* (2015), representa esa complejidad freudiana de la «ficción teórica». Dispuestas en la construcción del relato de sus novelas, cohabitan las teorías acerca de una ficción afín a la serialidad artística, el estatuto de la obra de arte o la aceptación de lo *nuevo*; en definitiva, sobre el valor del arte más actual. Un espacio en el que el autor logra plasmar las transformaciones que se producen en la interpretación del hecho literario a través de los distintos niveles referenciales o de recepción (personaje, pantalla y lector).

Indagar en las poéticas ficcionales de los escritores más recientes nos encamina a un análisis de sus obras literarias basado en la convivencia de los discursos, como venimos comprobando, que en ellas se intercalan, incluyendo cada caso como un

[199] «Si a uno de los procesos psíquicos en el aparato anímico lo he denominado proceso primario, esto no lo he hecho atendiendo solamente al orden jerárquico y a la capacidad de funcionamiento, sino que en la denominación también puedo haber dejado participar a las relaciones temporales. Que sepamos, no existe un aparato psíquico que sólo poseería el proceso primario, y en tal medida es una ficción teórica; pero no menos es un hecho que los procesos primarios se dan en él desde un principio, mientras que los secundarios sólo paulatinamente se forman en el curso de la vida, inhiben y se superponen a los primarios, y quizá no alcanzan su completo dominio sobre estos sino en la flor de la vida. Como consecuencia de este retraso en la llegada de los procesos secundarios, el núcleo de nuestro ser, consistente en mociones de deseo inconscientes, sigue siendo inaprehensible e imposible de inhibir para el preconsciente, cuyo papel queda limitado de una vez por todas a indicar a las mociones de deseo procedentes del inconsciente las vías más adecuadas. Estos deseos inconscientes representan para todos los posteriores afanes anímicos una coerción a la que tienen que plegarse, a la que pueden esforzarse por derivar y dirigir a metas más elevadas» (Freud, 2013: 607).

elemento o productor más, teniendo en cuenta las disposiciones, la valoración, el conocimiento previo sobre el uso genérico de los discursos; una toma de posición frente a los principios unificadores que, según Bourdieu, son «artificiales, estériles, incluso engañosos […], y solo de ellos, el principio unificador de los conjuntos de obras y de autores constituidos de este modo o, peor aún, la coherencia teórica de los propósitos inscritos en la etiqueta social, un concepto en -ismo, por descontado, que la historia les atribuye» (2018: 405-406). Por eso, en la línea de Libertella (1990),[200] quien matiza a Freud, la literatura implica una cuestión determinante por la cual ficción, crítica y teoría no se estructuren como sucesivos metalenguajes en la obra literaria, sino como un discurso desjerarquizado:

Los muertos (2010), primera entrega de la tetralogía de Carrión, *remeda* las técnicas de la narrativa audiovisual: una narración discontinua de la narración que simula los procedimientos de fragmentación y montaje del medio audiovisual para crear un relato inestable al que se sumarán la ficcionalización de las secuelas y las precuelas de la novela y de la teleserie. Es, por tanto, una práctica, en sí misma reflexiva, de lo que proponía el autor en *Teleshakespeare* sobre la «multiplicidad de estados» de la ficción cuántica: «historias en la historia narradas en el mayor número de lenguajes y de formatos, es decir, de *estados*» (2011: 51). Y es que la traducción metodológica del discurso visual de las teleseries se alcanza principalmente a nivel teórico, no a nivel estructural ni como parte inherente de la formulación discursiva.

El juego teórico que nos encontramos en la novela, la expansión de la ficción más allá de los límites de aquella, no se establece únicamente a través de la ambigüedad del pacto ficcional que nace de la imprecisa identidad del narrador —o más bien narradores—, sino también a través de la ambigua relación que los paratextos mantienen con el entramado textual al que acompañan. La textualidad ficcional de la novela está constituida por dos partes centrales en las que se narra, como ya hemos señalado, lo

[200] «¿A qué otra práctica puede aspirar ahora el lector? Si él buscaba la paz del Género, apenas se encontrará con la intriga de una vaga teoría, aquélla donde un empedrado de conceptos le prepara la sorpresa de un efecto de cuento; donde en el tapiz teórico percibe una especie de anécdota; donde el atentado contra las barras del signo le permite escapar suelto de esa cárcel y tomar en cualquier dirección de lectura» (Libertella, 1990: 91).

que se podría *ver* en la serie homónima creada por Mario Alvares y George Carrington, y dos ensayos críticos que glosan la trama ficcional de la serie y las consecuencias de la misma, dentro y fuera del tejido ficcional[201]: al final de la primera parte narrativa, «Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre *Los muertos*», firmado por Martha H. de Santis, supuesta autora de la también supuesta adaptación novelística de la serie; tras la segunda parte, «*Los muertos* o la literatura postraumática», firmado por Jordi Batlló y Javier Pérez.

Estos ensayos, como han señalado Gómez Trueba y Morán Rodríguez (2017: 102), aluden al impacto social de la teleserie como desencadenante de una literatura expandida basada en una producción de *fanfiction* y canalizada en la web —también ficticia— *Mypain.com*:

> este boom de la ficcionalidad ha revitalizado la literatura, porque ha creado un interés renovado por la lectura, la investigación y la reflexión acerca del universo literario. […] Se ha impuesto la moda de la relectura y de la revisión. […] Hay que ver todas las películas, o todos los capítulos, o hay que leer todos los cómics o todas las novelas en que aparece o podría haber aparecido el personaje que has resucitado y cuyo avatar, de algún modo, eres tú, o tu otro yo, porque él depende absolutamente de ti. Por una decisión personal, aunque quepa la posibilidad de crear, inventar, delirar, acciones, vivencias, aventuras, se puede decir que existe un pacto tácito, acerca de la conveniencia de que el personaje en cuestión actúe de acuerdo con lo que hizo *en vida*. Para crear esa sintonía es necesaria cierta indagación. (Carrión, 2014a[2010]: 106-107)

Según argumenta Carrión en su descripción de la ficción cuántica, el fenómeno de lo humano se basa en la confusión inherente de su esencia, esto es entre realidad y ficción: «un fenómeno dinámico, esquivo, resbaladizo, nómada, de imposible fijación, que nadie puede definir unívocamente» (2011: 57). El argumento de la serie es precisamente el destino de los personajes de ficción cuando mueren en las obras para las que han sido creados: «la consideración del personaje de ficción como ente con

[201] Las tensiones entre realidad y ficción son tales que son expandidas por Carrión fuera de la novela, incluso a su ensayo *Teleshakespeare*, donde menciona la apócrifa serie de televisión en alguna ocasión y destaca una de sus particularidades autoriales: «Sólo existe una serie en la historia de la televisión norteamericana cuyos autores hayan firmado los guiones de todos sus capítulos y además los hayan dirigido y producido, *Los muertos*, un producto de George Carrington y Mario Alvares» (2011: 119).

dimensión jurídica, esto es legal […] en el mismo momento histórico —insisto— en que, mediante la clonación, la biotecnología y la inteligencia artificial se está gestando la progresiva existencia de otro tipo de individuo o de sujeto posible» (Carrión, 2010: 99-100). La ficción serial, por tanto, desarrolla las experiencias y el sentimiento de confusión de estos personajes (desde lady Macbeth hasta Tony Soprano) que, tras su muerte ficcional, despiertan en una especie de dimensión límbica similar a nuestro mundo, basada a su vez en la distopía de Philip K. Dick y la versión cinematográfica de Ridley Scott —o incluso en la teleserie americana *Lost*— y que los autores del segundo ensayo apócrifo de la novela vinculan con la narrativa postraumática inaugurada por las víctimas del Holocausto.

Carrión realiza un trabajo crítico sobre la forma del arte literario, una recreación literaria definida por su carácter temático y basada en la relación con el proceso creativo y otros discursos, que parece responder al afán por encontrar la razón de ser del proceso de creación literaria y de apoyar los valores que ambas tareas poseen, favoreciendo una reflexión en torno a los discursos ficcionales televisivos y estableciendo una genealogía, filtrada a través de la teoría intertextual, entre los personajes que aparecen en la obra —básicamente procedentes del mundo audiovisual— y personajes canónicos de la herencia cultural como sustrato creativo, perfilando de este modo un bagaje muy concreto y favorable.[202]

Así, De Santis, defendiendo los derechos de los personajes de ficción, reacciona a la respuesta de los herederos de los creadores, que se oponen a las resurrecciones ilegítimas de sus criaturas:

> Los que han despertado la conciencia sobre la responsabilidad de los seres humanos en la muerte metafórica o simbólica, ficcional, de las criaturas de nuestra imaginación, por tanto, son acusados de coartar la elaboración del duelo por esas mismas desapariciones. […] Los herederos de Saul Bellow, de Jorge Luis Borges, de Clarice Lispector, de Ernest Hemingway, de Federico García Lorca, entre muchos otros, se preguntan en voz alta si los personajes que han creado los grandes escritores del siglo xx no están sujetos a los mismos derechos de autoría que rigen las obras. Y van más

[202] Remitimos de nuevo al caso ya estudiado de *Textermination* (véase 2.3.1.1).

> lejos: la resurrección de sus muertos no atenta contra el espíritu de su literatura. (Carrión, 2014a[2010]: 114)

Como vemos, desde la ficción se articula un discurso en el que se plantean los debates más complejos que agitan el objeto de estudio en su tradición. Teniendo en cuenta la presencia de la tecnología en nuestra cotidianidad, la hiperrepresentación de un imaginario colectivo continuamente expandido, es lógico y natural que la literatura de nuestro siglo reflexione sobre ello:

> ¿Qué es la vida? ¿Es el arte una forma de creación de vida en el mismo sentido que lo es la clonación celular o la fecundidad inducida o in vitro? ¿Hasta qué punto debe estar desarrollado un personaje para considerarse un ser vivo? Es más: si la responsabilidad del creador, individual o colectivo, se relaciona con la posibilidad de infligir la muerte a una criatura de ficción, ¿dónde se encuentran los límites de manipulación de otros aspectos de la existencia de la criatura, como su victimización, es decir, su transformación en sujeto receptor de violencia, su tortura, su sufrimiento físico o psicológico? (Carrión, 2014a[2010]: 101)

El mundo virtual, la «red infinita de pantallas», «una red sin centro y, por tanto, sin Dios», «una red horizontal, un auténtico colador» (2014a[2010]: 182), es la justificación de la apertura infinita de posibilidades de desarrollo argumental, en un intento de prolongar, más allá de los límites de la ficción, una lectura, como señala Carrión en *Teleshakespeare*, «en niveles simultáneos, en universos paralelos, en archipiélago o en red» que «aspira a ser colectiva» (2011: 54).

De manera análoga, la ficción mina las pretensiones de alcanzar un conocimiento universalidad y clarificador, precisamente porque hace emerger la diferencia como resultado del trabajo del tiempo en el lugar mismo del pretendido saber. La historicidad es ocultada porque de otra manera haría evidentes sus pérdidas —de lo real, del acontecimiento, del origen— que son cubiertas por el trabajo de la historia en su dimensión escritural, esto es, como forma de saber positivo. Tal y como señala el propio De Certeau, la historicidad hace manifiesta la equivocidad en el lugar limpio, ascético («máquina célibe») de la ciencia. Ese lugar ascético se transforma por aquello

que oculta la escritura, en una comodidad constituida como instancia de lo no equívoco. Pero el tiempo resulta en aquello que vuelve imposible la unidad de los lugares, de las sociedades, de los individuos. Así, señalan Batlló y Pérez en el ensayo apócrifo acerca de la serie y sus interferencias ficcionales que la

> metáfora de la vida humana es obvia: en nuestra realidad no existen intérpretes capaces de leer con claridad profética la realidad (eso comparten, ya se sabe, las tres obras que venimos analizando: en ellas no hay grandes lectores, no hay nadie que sepa ver lo que está realmente sucediendo, no hay ningún House, ningún Dexter, ningún miembro del CSI; al contrario, repetimos, el único hermeneuta es el Topo, de algún modo un contra-lector, anarquista, generador de caos, del sinsentido). 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 certeza. (Carrión, 2014a[2010]: 204)

Esta conciencia crítica proyectada en la obra destaca los valores y significados sobre aquellas experiencias, acontecimientos, situaciones y personajes que intervienen en la ficción, entendida la lectura necesariamente como un proceso dialéctico entre texto y lector:

> El relato no puede construirse exclusivamente de palabras o imágenes prestadas, en un tono melancólicamente irónico, en una estructura basada en el pastiche. El relato precisa de un equilibrio extraño, inexplicable, entre lo heredado y lo propio, en un lenguaje con posibilidad para decir lo nuevo; un equilibrio en cuyo centro inexacto hay un sobresentido; si no, cae en el absurdo. (2014a[2010]: 205)

Por tanto, el componente que surge tiene que ver con la articulación del texto literario como consecuencia de centralizar la responsabilidad del lector hacia la polisemia del texto, teniendo en cuenta también la complejidad de las situaciones histórico-éticas a las que escritores y lectores responden. Como lectores, también debemos preguntarnos si aceptamos nuestra productividad y responsabilidad dialógica con el texto literario:

> ¿Y si la teleserie considera que cada versión de una obra artística comporta la existencia por separado de sus personajes? En otras palabras: ¿y si en el mundo de *Los muertos*, a lo largo de la historia, hubiera existido alguien identificado con Don Quijote tras cada una de las versiones, remedos, alusiones, intertextos que tuvieran como referencia el clásico de Cervantes? De ser así, habría que imaginar no obstante otra vuelta de tuerca: está claro que Selena y el resto de personajes de la serie han desarrollado una personalidad propia desde que se materializaron en aquel mundo. (2014a[2010]: 110-111)

El relato, en suma, versa sobre su idea acerca de la «honestidad narrativa», la autorreferencialidad, la anodina relación del creador con su obra, la relación de esta con los lectores, la relación de estos con ellos mismos, la constatación de que «el ser humano entra y sale constantemente de la Pantalla, provocando mudanzas de píxeles, ampliando la anchura y la inestabilidad de la frontera» (Carrión, 2011: 57).

Constata, así, la desestabilización del sistema narrativo como exploración de un espacio social invadido por la imagen, un mundo moldeado a placer por la virtualidad, pero también las posibilidades que ofrece la narrativa para enfrentarse a ello en diversos planos. El artificio teórico es la forma a través de la cual se imagina la experiencia humana, y su potencial creativo reside en probar los límites de los discursos y narrativas predominantes.

Los modelos estructurales de las narraciones, en tanto negación de la linealidad y de la simplicidad, crean una lógica mediante la cual la interferencia sistemática propone una lectura eminentemente (pos)contemporánea, como veíamos con anterioridad. Medios como la televisión —en especial la televisión— se han convertido en el lenguaje mediatizado de la realidad, como si esta también fuera un producto asociativo de la tecnología comunicativa e informativa. Es el medio que construye nuestra visión actual del mundo, y su constatación a través de la «narrativa de la imagen», como señala Foster Wallace, intenta «restaurar, paradójicamente, lo que se entiende por "real" a las tres dimensiones, reconstruir un mundo unívocamente redondo a partir de corrientes dispares y versiones planas» (2008b: 68).

La ficción televisiva, entendida dentro de su contexto productivo en el proyecto literario de Carrión, es la que hace explorar hasta sus consecuencias de

inconsistencia, de desrealización material y psíquica, la inestabilidad del mundo ficcional y las ideas sobre la realidad.[203] Por ese motivo, la descarada ostentación del artificio narrativo tendrá el principal designio de cuestionar el presupuesto de posibilidad de una representación mimética, a favor de la complejidad y de la multiplicidad de planos de una red textual, pero también de la asunción crítica y creativa de la hiperrealidad.

Los huérfanos (2014), segunda novela de la serie literaria, y secuela de la primera, vehicula su argumento en torno a una (con)fabulación postapocalíptica que transcurre en el año 2048, en un mundo en el que algunos países poseen, muy significativamente, «Ministerio de la Ficción» e Internet ha dejado de funcionar. La serialidad es utilizada de manera diferente, ya que la historia está escrita más «convencionalmente» y no intenta adoptar, por ejemplo, ningún tipo de lenguaje audiovisual, sino que se casi limita a jugar de manera intertextual con dos series: *The Walking Dead* y *Lost*.

Pese a la caída de la red, algunas páginas siguen activas y eso le permite a Marcelo mantener durante años una conversación virtual con Mario (Alvares), (a)islado en un lugar extraño y lejano, a través de la cual se canalizan la mayor parte de las reflexiones acerca de la ficcionalidad serial. Se destaca, por ejemplo, el papel decisivo de una serie de la «New Chinese Fiction», *Laberintos*, que tuvo como desencadenante la tercera guerra mundial y el derrumbe de la civilización. Su argumento, a partir del juego de espejos, recuerda a la experiencia que vive Marcelo en el momento temporal de la trama:

> La tensión narrativa se lograba tanto mediante la exploración de esa topografía angustiante, plagada de trampas […] y de sorpresas arquitectónicas […], como gracias al carisma o la repulsión que caracterizaban a los protagonistas, cuyo único rasgo en común era cierto código, un tanto abstracto, de honor. Los guiones comentaban, semana tras semana, en una clave que muy pronto aprendieron a descifrar los televidentes, los grandes acontecimientos de la agenda geopolítica internacional, deslizando pistas sobre las inminentes decisiones del gigante asiático, de modo que a la discusión del contenido dramático por parte de los seguidores se unió la de los mensajes ocultos que afectaban al equilibrio global. Se aunaron, por tanto, en el espacio

[203] Una propuesta similar es la de Andrés Ibáñez en *Brilla, mar del Edén* (2014).

> del cine y de la pantalla privada, el consumo de evasión y el comentario político, la telenovela y el telediario. Ningún ciudadano informado de ningún rincón del planeta podía ignorar el desarrollo semanal de la NCF, porque en él se cifraba el del mundo. (Carrión, 2014b: 109-110)

En el entramado ficcional se realiza, de nuevo, un ejercicio crítico en el cual se evidencia una noción del arte como complejidad científica, crítica social e histórica y como vehículo de conocimiento a través del entretenimiento:

> La secuencia final de *Laberintos* está grabada en lo más profundo de mi cerebro […]. Se descubre que cada uno de los laberintos de cada una de las diez temporadas eran en realidad partes de una maqueta, una suerte de hormiguero artificial en que convivían, sin encontrarse nunca, decenas, centenares, miles de microscópicas comunidades humanas. Eso es la ficción. (2014b: 111)

Su argumento recuerda al de la historia que Mario vive en la contemporaneidad de la novela (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 270). Se trata, por tanto, de un intento por (re)semantizar la ambición tecnológica e integradora, la condición viral, de ver cómo esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, de sentir el tiempo y el espacio. Si nuestro conocimiento del mundo y de sus estructuras ha cambiado, también cambian los usos ficcionales de este mundo:

> La página fue tridimensional pero se ha desconfigurado y se ha vuelto plana, como si más de una década sin mantenimiento la hubiera adelgazado, la hubiera obligado a volver a sus orígenes, a tal y como era antes […], porque hasta mediados de la segunda década del siglo internet y la escritura eran bidimensionales, como el papel, como los libros, y tras el desastre la Copia se adueñó de los monitores para recordárnoslo.
>
> […]
>
> La guerra devolvió al mundo la división clásica: dos dimensiones para la pantalla, tres para la realidad. elevación, distancia, tiempo. Los físicos fueron exterminados por las superbombas a cuya creación y existencia y explosión contribuyeron y, con ellos, desaparecieron también las otras dimensiones, las que no se pueden tocar, y los universos paralelos que el ajedrez representa. (Carrión, 2014b: 46-47)

El cambio fundamental, por tanto, no es de medio (cambio de papel por pantalla), sino de concepto. Antes, en una sociedad del conocimiento extremadamente jerarquizada, estaba muy claro qué era información y qué era conocimiento, pero hoy ambos conceptos se funden y no es posible discernirlos del todo. Los autores manejan una información que ya es lo suficientemente compleja como para que en sí misma podamos considerarla conocimiento, y eso lo cambia todo. Es así como la historicidad termina por fracturar el emplazamiento donde el sujeto es presentado como ser soberano al evidenciarlo, por el contrario, como resultado del juego mismo de la diferencia: la historicidad viene a ser la imposibilidad de seguir sosteniendo el sí mismo como fuente de toda identidad. Todo aquello que ha sido excluido de los discursos científicos, esos mismos que buscaron denodadamente validarse como contrarios a la ficción gracias a su capacidad de decir lo real, es ahora el modelo compositivo de la ficción.

La novela es el terreno idóneo para la reflexión en torno a los límites de la ficción, para la exploración de los problemas epistemológicos y ontológicos que plantean los relatos en la época del simulacro, una vieja discusión que, lejos de haberse agotado, se agrava por la influencia de la escena virtual en la que habitamos. Se trata de ese «temblor metaexistencial», canalizado a través de un ejercicio metaliterario, «con la sugestión o la certeza de que la escritura es el reflejo de un reflejo a cuya realidad última no tenemos acceso cabal, como no tenemos argumento alguno para otorgar a algunos de esos reflejos —de esos escritos— un crédito especial» (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 21). La narrativa, a nivel práctico, se atreve a ser metalenguaje de todos los lenguajes vigentes —o desfasados—, el metadiscurso de todos los discursos, disputando su posición en el campo intelectual frente a otros ámbitos como el de la filosofía o la teoría.

Los afectos y el mundo de las pasiones —el *pathos*— fueron expulsados en la modernidad cultural hacia los márgenes de una sociedad productivista, positiva y dominante. Eso es lo que regresa con la «ficción teórica», esos movimientos sin lenguaje técnico que, en opinión de De Certeau (2003: 51), determinan al conjunto de las relaciones sociales. Entonces, exhibir ese hueco discursivo en el campo científico —la

ausencia misma de lo real— consiste en mostrar la función ficcional que los determina. Y esto al punto de considerar como tesis general que la ficción es aquello que hace posible, no solo el discurso científico, sino a todo proceso cognitivo. Este conjunto amplio de escrituras, orientadas entre otras cuestiones a tratar las manifestaciones de lo inconsciente en la vida consciente, admiten y alientan el retorno de la ficción a la seriedad de los discursos científicos, que son por definición, caníbales.

Uno de los objetivos es, precisamente, reencontrar la experiencia colectiva a través de la narración y lograr la empatía con los sujetos postraumáticos a través de los personajes de ficción, pero también esbozar el personaje psicológicamente complejo que caracteriza a las ficciones cuánticas, un antihéroe modélico, como el Dionisio de *Los difuntos* (2015), la precuela original de la teleserie de Carrington y Alvares, que de vez en cuando se identifica también con Apolo, para contraponer la luz a la oscuridad y hacer vacilar el comportamiento del protagonista.

Mientras, *Los huérfanos* relata la historia de un grupo de supervivientes a la tercera guerra mundial, casi totalmente aislados del exterior en un búnker en Pekín. Marcelo, el narrador —y autor implícito— de la historia («un escritor en un búnker, escribiendo para sí mismo, después de haber perdido a su mujer y a su hija. Un escritor huérfano entre huérfanos» [Carrión, 2014b: 185]) alterna la narración de los hechos que ocurren en el búnker con su vida anterior (como redactor de informes para la «reanimación histórica» puesta en marcha por la ONU) y con una profunda reflexión sobre la transformación de la Historia en turismo cultural, en espectáculo o montaje televisivo. Antes del fin de la civilización, se desarrolló el concepto de «museo real» en busca de la creación de una «pura historia viva» (2014b: 165), una versión hiperrealista del pasado, esto es, quitar a la copia su inevitable aspecto de copia (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 117).

«La memoria es un montaje» (2014b: 203), asegura el narrador, y eso es lo que movió a las autoridades a insistir en la necesidad de llevar a cabo el proyecto de «reanimación histórica», antes incluso de la caída de la red. La Historia, por tanto, ya no solo es una ficción, sino que a través de la concepción apocalíptica y distópica del mundo se demuestra su fragilidad, como resultado de un proceso irreparable que ha

llevado a diluir y difuminar los límites de la realidad (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 143). Se desenmascara así la capacidad de generar artificialmente una memoria ajena e impostada, destacando la anulación de ambigüedad, complejidad y contradicciones de la memoria real (la Historia); pero, además, se demuestra la artificiosidad de los recuerdos y experiencias impersonales en época de la comunicación de masas, tomado conciencia de la reproductibilidad y la pérdida de aura, en términos benjaminianos.

Se desvela la condición de nuestro mundo como simulacro tecnológico, de escenario falso y artificioso construido dentro la supuesta realidad: «obligaciones morales que con los años suenan cada vez más anacrónicas, como si atañeran a personajes de ficción del pasado, a protagonistas de películas, a héroes de novela, y no a nosotros, que vivimos aletargados por una luz amarilla que nos hace olvidar, que no enajena —nos hace ajenos— aunque sigamos siendo reales» (Carrión, 2014b: 23). La Historia se torna espectáculo y tomamos conciencia de nuestro doble papel en ella (actores y espectadores). Frente al discurso histórico se impone una versión ficcional acabada que nos muestra el secreto de la historia. Los personajes toman conciencia de ello y se enfrentan a la impostura:

> La ficción no precisa de máscaras, actúa en el interior del cerebro. No importa cómo te perciben los demás cuando tú mismo te has ficcionalizado; más de lo habitual, quiero decir, porque en cada psicología conviven tantas certidumbres contrastables como intuiciones o construcciones que son pura ficción. Y las ficciones individuales, por supuesto, conducen a las ficciones colectivas. (2014b: 231)

En *Los huérfanos* la ficción y el dolor traumático se transfieren a los seres humanos a través de la denominada «reanimación histórica», que crea las condiciones para que las personas puedan vivir el sufrimiento de otras en su propia piel mediante el rescate de la memoria y la personificación de un papel ficcional. Esto nos lleva a uno de los grandes temas de la tetralogía, la investigación sobre el trauma, en sentido individual como colectivo o histórico, encarnado en *Los turistas* (2015) en la «mujer de la multitud».

En el segundo capítulo de esta obra, denominado «Teoría general de la huella», nos encontramos ante un largo poema con esencia épica que se suma a la fiesta genérica organizada por Carrión y que cuenta la historia de la lengua española y la de sus formas poéticas: desde los primeros versos en latín vulgar hasta el verso libre de la última poesía, intertextos que ensanchan el horizonte interpretativo del poema y que construyen un personaje mítico de ficciones: «los libros abiertos y los libros cerrados, los vivos y los muertos» (Carrión, 2015a: 197). La viajera del poema, esa «mujer de la multitud» perseguida en toda la novela, nos cuenta su historia cíclica, cuyo único punto de anclaje es el movimiento histórico: metamorfoseada en varios personajes asiste a una historia falseada por el relato, cuya intrínseca condición autorreferencial demuestra el fracaso de representación del mundo.

La «teoría general de la huella» se construye teóricamente por la relación con el aura, en el sentido benjaminiano, como revela la cita del filósofo alemán que abre la última obra citada: «Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía por lo lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros» (en Carrión, 2015a: 13). La huella del trauma personal y la del trauma histórico se ligan estrechamente. *Los turistas* cierra, por tanto, un círculo iniciado en el falso guion remedado y desvela finalmente el propósito de Alvares y Carrington: no se trata de *revivir* la Historia para recordarla, sino de hacerla activa, de *escribirla*, encarnándola desde el relato, puesto que «la memoria no puede existir sin ficción» (2015a: 193).

Se trata de una escritura-duelo que se deja sorprender por el sufrimiento y por lo afectivo, colocándose por ello en una posición análoga a la del teórico. Por debajo de la interpretación autorizada de datos extraídos por una elaboración determinada (el proceso hermenéutico, pero también la construcción de una narrativa), ese retorno introduce la diferencia en el espacio mismo del saber historiográfico. Citamos a Michel de Certeau al respecto:

> Recíprocamente, la concepción que Freud hace de su escritura le enseña a leer otros documentos. Permite considerar cualquier relato como una relación entre una estructura y unos acontecimientos, es decir entre un sistema (explícito o no) y lo que se dibuja como su otro. En este caso, la obra literaria no es reductible a lo «serio» de un modelo estructural impuesto por una cientificidad […]. La «novela», en el sentido en que la hemos precisado, puede caracterizar a la vez los propósitos de un(a) enfermo(a), una obra literaria y el mismo discurso psicoanalítico. (2003: 46)

Por tanto, novelas como las de Jorge Carrión sobresalen, en parte, por poner de manifiesto el poder de la literatura para generar sentidos; pero también para configurarse como «dispositivos» que, en términos de Bayard (2018), tienen la ventaja de ofrecer «ne pas offrir des théorisations monophoniques mais de donner à voir le mouvement même de la pensée en train de se constituer, une pensée infiltrée de fantasmes, de rêveries venues de l'enfance, d'énoncés contradictoires». Sin embargo, si algo se ha de destacar, es su heterogeneidad esencial, pues, con ella, «rend implicitement un vibrant hommage à la capacité de la littérature, dont elle emprunte le principe de la polyphonie, de ne pas s'enfermer dans un discours réducteur, mais de proposer, par l'ambiguïté de ses énoncés et la pluralité des voix qui la traversent, des énigmes qui donnent à vivre et à penser» (Bayard, 2018). Por tanto, esos usos de la literatura, guiados por las miradas teóricas a «lo cotidiano» (De Certeau, 2000), de lectura o de producción de sentido («la no-lectura», de Bayard [2018], o la «no-creatividad», de Goldsmith [2020]),[204] ejercen una suerte de diagnóstico del equívoco y de la pluralidad de lugares creativos como formas de tránsito que, en el seno del individuo, esa combinación de estructuras y acontecimientos narrativos le da soberanía a la alteridad, a la ambigüedad o ambivalencia que resulta en su propia condición de *diferencia*. Son escrituras que funcionan como espejo: devuelven una imagen que alienta la deriva,

[204] Golsmith no es ajeno a toda esta cuestión y en un momento de su ensayo cifra en las prácticas no-creativas el esfuerzo deconstruccionista por cuestionar la unidad: «Lenguaje transitorio, tipos móviles, lenguaje fluido, lenguaje que se rehúsa a tomar una sola forma, sentimientos expresados en un lenguaje que se pueden alterar por un capricho, un cambio de parecer, un cambio de ánimo, todo esto rodea nuestros ambientes físicos y digitales. Mientras que la teoría deconstructivista cuestionaba la estabilidad del significado, las condiciones contemporáneas tanto online como del espacio físico han exacerbado la cuestión, forzándonos a entender las palabras como entidades físicamente inestables que no pueden más que informar (y transformar) las maneras en que nosotros, como escritores, organizamos y construimos las palabras en una página» (2020: 90).

esto es, el retorno de la diferencia teórica. Tema desarrollado y al mismo tiempo condición escritural que permite su abordaje. Por eso es por lo que los textos de Carrión se encuentran ligado al afecto y al duelo, ocultos tras la representación manifiesta de la grafía. Si hablamos del proceso escritural estudiado por Michel de Certeau y explicamos cómo emerge bajo la modalidad del ocultamiento y de la borradura de su otro, documentamos también su propio proceso textual como síntoma. Es una escritura que se sabe a sí misma ejercicio de ocultamiento y borradura. Nos ofrece una textura discursiva turbada por aquello que le falta y que busca cubrir, también, con una tumba simbólica.

Aunque los Alvares y Carrington se manifiesten en la órbita de Susan Sontag, «contra la interpretación» (Carrión, 2014a[2010]: 223), y crean que en sus ficciones no hay un intérprete, el hermeneuta existe, porque, al introducirse la conciencia crítica en la novela, la dimensión autorreflexiva se articula doblemente, derivada de la confrontación de actividades conscientes de la escritura: a través de la novela y de la lectura interpretativa. Por eso la vida concreta de la novela, fuente de la existencia del mundo, «no es puramente *teórica* […]. La vi da concreta es una vida de acción y de sentimiento, de voluntad y juicio estético, de interés y desinterés, etc. De ahí que el mundo correlativo de esta vida sea, ciertamente, objeto de contemplación teórica, pero también mundo querido, sentido, mundo de acción, de belleza y de bondad, de fealdad y maldad» (Levnias, 2004: 73). La conciencia crítica imprime en la ficción un cambio de perspectiva, como iremos viendo a continuación, debido a que la noción de autoconciencia que resulta constituye un plano o visión superior, pero también a que de modo ineludible materializa una nueva perspectiva que a su vez hay que deshacer. Se incide así en la forma del proceso de lectura, como una estrategia que activa la significación textual y, al mismo tiempo, acentúa la inestabilidad: «porque somos lenguaje, un texto interminable que como un mapa nos recorre el reverso de la piel. Cuando llegue ese momento, si acaso llega, giraré mis globos oculares, dirigiré mis pupilas hacia mí mismo y leeré mi propia oscuridad» (Carrión, 2014b: 255).

3.1.3 Fragmentos de un discurso teórico

> Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje.
>
> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

En la ya mencionada entrevista de Derek Attridge a Derrida, este último habla de la literatura como «institución ficticia» (en Attridge, 2017: 117). Utiliza esta expresión una única vez, pero la resalta tanto para señalar su poder para sortear rebeldemente su institucionalidad como también para destacar su intrínseca historicidad. «[Y]ou have to bie in history in order to do theory», señala Damisch. «So a theoretical object can be an elemento f painting insofar as it can claim an emblematic status, or insofar as we could make such a claim for it» (en Bois, Hollier, Krauss y Damisch, 1998: 9). Es, en suma, lo que Derrida llamará una «experiencia no-tética de la tesis» (en Attridge, 2017: 126); relacionada con el carácter literario de un texto, implicará, primero, la posibilidad de la lectura trascendente, es decir, una lectura no confinada a una ideal clausura; y, segundo, la suspensión de la tesis de la lectura trascendente que, sin negarlo, hace que lo literario pueda no poseer un lugar. Es reconocer que hay una huella que no deja encerrar lo literario en la Literatura.

La referencia a esa literatura que tiene en común su inscripción «en una experiencia *crítica* de la literatura», textos que son ellos mismos «una especie de vuelta sobre la institución literaria» (2017: 122), lleva a Derrida a explicar qué significa que la «literariedad» (*littérarité*) no sea la propiedad intrínseca de un texto, sino el correlato de una intencionalidad con el texto. Entonces, si la posibilidad de no poder prescindir de la lectura trascendente va a depender de la suspensión de la no-experiencia que se tiene de lo literario, es decir de la tesis («actitud natural» al decir de Husserl), al mismo tiempo es también una experiencia no-tética de la tesis («actitud teórica»). Sin suspender la lectura trascendente, pero cambiando la propia actitud con respecto al texto, uno puede siempre reinscribir en un espacio literario cualquier sentencia, un mapa,

un artículo de prensa, un teorema científico, un fragmento de conversación o una imagen. Hay, entonces, un *funcionamiento literario* y una *intencionalidad literaria*, más que una esencia de la literatura (natural y ahistórica). Quizá por ello la «reducción trascendental», recomendada por Husserl como conversión fenomenológica de la mirada, sea «la condición misma de la literatura» (Derrida en Attridge, 2017: 126).

Cuando un texto literario resiste absolutamente a una lectura trascendente, dirá Derrida, «simplemente destruye la huella del texto» (2017: 127). La consecuencia: una literatura hablando solo de literatura, una obra puramente autorreferencial. Sin embargo, cuando no hay esencia de la literatura, es decir una identidad en sí de la cosa literaria, dicha autorreferencia es anulada. No puede haber auto-referencia de la literatura si no hay literatura como tal. «No hay literatura sin una relación *suspendida* con el sentido y con referencia. *Suspendida* remite a *suspenso,* pero también a la *dependencia*, la condición, la condicionalidad. En su condición suspendida, la literatura solo puede excederse a sí misma» (2017: 127). Mediante la suspensión o epojé otra literatura parece abrirse, y con ella, también, una institución que dé «lugar a acontecimientos singulares, inventar algo nuevo bajo la forma de actos de escritura que ya no consisten en un conocimiento teórico, en nuevos enunciados constatativos; entregarse a una performatividad poético-literaria […] que no solo [cambia] el lenguaje o que, cambiándolo, cambian más que el lenguaje» (2017: 133).

Dedicaremos a esa literatura performativa, que traspasa lo teórico, los siguientes epígrafes, aquella que, según Asensi, «exige que el objeto estético se convierta en una infinita fuente de significados, y para ello es obligatorio ir [injertándolo] siempre en nuevos contextos, poner continuamente textos en relación» (1987: 161-162).

3.1.3.1 El texto urbanizable

En la literatura se experimenta la posibilidad de habitar como un *contra*movimiento que atiende a nuestra forma de mirar incisivamente, que nos predispone a dejarnos llevar por una tendencia constructiva, como un ejercicio de transformación creativa y

dinámica de la existencia, y «a desatender los moldes de pensamiento establecidos por la historiografía literaria tradicional» (Noguerol, 2013: 24). La experiencia es, en este sentido, un *pasar a través de* los fragmentos; y el texto no es únicamente una representación del pensamiento, sino una huella que descubre la necesidad imperiosa de un discurso que *piense en marcha*.

Es ese el planteamiento de Vicente Luis Mora en su relato «El texto urbanizado» (2006: 95-112), donde un policía, que también es crítico arquitectónico, recibe un encargo de otro investigador, un crítico literario, para reconstruir el origen, el autor y el poema de unos versos perdidos en la ciudad de Oviedo. La equiparación de la crítica a la construcción de los espacios de creación (el texto literario y la ciudad), permite activar ese pensamiento:

> —Tuerza por allí.
>
> —No. Es que estoy siguiendo un método azaroso.
>
> —¿Cómo? ¿Tuerce siempre a la derecha, o algo así? Es imposible ser azaroso por uno mismo: rápidamente se impone un orden. Las elecciones en el último momento responden a la costumbre, o al método: es decir, irían en la dirección del trabajo, o *huyendo* (metódicamente) de su lugar de trabajo, por ejemplo.
>
> —Es cierto. Es usted un hombre inteligente. Pero sí hay una forma de ser *absolutamente* azaroso al volante de un coche.
>
> —¿Cuál?
>
> —Seguir a esa furgoneta de reparto. (2006: 104)

Ante el lector, no es más que un movimiento errante entre referentes y textualidades, como consecuencia de un acto creativo paralelo, atravesado por el *yo* y la experiencia estética, que trasciende los métodos del artista y del crítico y que ocurre al afrontar una deriva intelectual a través de diferentes signos, cuya condición genérica se ve interrumpida. El propósito es discernir la naturaleza de las anomalías, las *imperficciones*, que viven «epistemológicamente al raso» (Mora, 2021a: 131).

Consciente de que hay que infiltrarse por las grietas y los intersticios, corriendo los peligros del lenguaje y los signos que lo rodean —es ese y no otro el modo de

resistir, nos enseña Paul de Man (1990c: 25)—, Vicente Luis Mora plasma su pensamiento crítico en la confrontación con lo instituido como verdad, creando espacios *escriturales* en busca del «*elemento ambiguo*» (Mora, 2006: 101). El espacio debe dar forma a la obra, crea una mirada íntima y política de quien habita el lugar literario, haciendo de la obra en marcha el acto literario, la presencia no de otro mundo sino de lo otro del mundo:

> Puedo opinar sobre lo que veo o no hacerlo, y solo mostrar. Hay entonces objetividad *expositiva*. Pero constructiva, nunca: si soy testigo es porque yo estaba allí, o mi personaje. Pude no estar o haberme ido, pude haber dejado que otro contara: pero yo miré, recordé y escribí después. ¿Qué objetividad es esa, con tanta dilación de tiempo? ¿Quién puede creerse que un personaje anodino que observa una calle un hecho no está suficientemente interesado como para quedarse a verlo? (Mora, 2003: 143)

Mora centra su atención en la función ética y estética del escritor, su relación con el arte y su legitimidad en la época que vivimos. Así, *Circular* (2003), *Circular 07. Las afueras [Obra en marcha]* (2007) y *Circular 22* (2022) plantean una repuesta a la automatización de los procesos de lectura y comprensión de los textos literarios. A través de la metáfora constructiva del círculo como mecanismo ficcional, como «forma» (De Man, 1991b: 36), el escritor cordobés remeda su propio texto proponiendo una resistencia con la que pretende repensar la experiencia literaria como punto de vista, ampliando los límites del lenguaje hacia la materialidad:

> Sería fácil decir que la vida es un círculo que nos lleva tras la muerte al lugar donde estábamos antes de nacer, lo reconozco; pero también, igual de fácil ya, sería no decirlo, como
>
> si por el mismo exorcismo de los sueños el que no se escribiera fuera el elegido para hacerse realidad.
>
> Pero nadie puede librarse del destino, nadie; y somos círculos, círculos girando hacia la muerte y hacia la vida tras la muerte. La vida es, pues, un círculo.
>
> Y el arte, lo dijo Aristóteles, debe imitar la vida.
>
> (Mora, 2003: 40; 2007: 57)

Como señala Bernardi (2019), Mora conceptualiza la *obra* como una actividad performativa, tanto desde la creación como desde la recepción, y plantea, además, una opción estética que opera en la práctica desde un punto de vista. De esa performatividad circular («*Tu mirada que comienza y vuelve que comienza y vuelve y luego baja y al pasar la página debe subir y el círculo de la página, ese también se cierra*» [Mora, 2003: 136; 2007: 180]) extraemos una noción de *texto* resignificada a partir de acciones teóricas concretas basadas en la practicidad de un texto literario que obliga al lector a reflexionar y a poner en duda su concepción de la obra de arte:

> este libro sólo puede leerse porque ha pasado por [el mercado]; pero sí cabe un aparte, un inciso, un resquicio, un descanso: ese lugar en los márgenes donde alguien se pregunta: *¿era necesario tanto, era necesario todo, era necesario así?* Y créanme: parece poco, pero es más de lo que parece, se conquista un espacio de pureza (instantáneo y fugaz, vale; de angustiosa pequeñez, de acuerdo) en el que el mercado y el arte de escombreras ya no pueden entrar.
>
> Pero tú sí. (Mora, 2007: 200)

El proceso de elaboración del texto se sustenta en el residuo y su lectura, e implica un modelo teórico fundamental que basa su acción en la comprensión, en tirar activamente del hilo de la experiencia narrativa, en instigar «al lector a pensar sofisticadamente» (Saum-Pascual, 2012: 149). La composición del texto circular genera en ambas «versiones» (Mora, 2007a: 11) un caos de sentido: se establecen (des)conexiones significativas —mediadas por interpretaciones teóricas— a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. Así, la «actitud constructiva» (Mora, 2012: 32) del sentido se proyecta en dos direcciones: hacia el significado, mediante la lectura en devenir, y hacia el escombro, mediante reconstrucción de los fragmentos significativos.

La debilitación explícita de la verosimilitud, al concebir la escritura en *segundo grado* («al valer por ella misma y por su contenido estético concreto, mediante la incesante acumulación de obras artísticas hasta el infinito» [Mora, 2007: 148]), del sentido y del contenido de la obra debido a la ambigüedad y el exceso de un «realismo selectivo» (2003: 143), son en este caso controlados por secciones como «Crítica literaria

de los servicios de Urgencias de Córdoba (Baremos, ajuste y propuestas de reciclado administrativo)» (2007: 72-84), materiales complejos que conciben la condición textual de la obra como una «aptitud» de lectura:

> De la misma manera que los críticos literarios juzgamos como bueno un libro cuando parece responder a ese cruce, difuso por naturaleza, entre dos vectores (las aspiraciones del propio escritor al plantearse la obra y el resultado final, por un lado; las aspiraciones del lector al adquirirlo y la repuesta obtenida, por otro), la crítica hospitalaria debiera, al menos, orientarse al entrecruzamiento de otros tres: la satisfacción del cuerpo médico con la estructura (arquitectónica y burocrática) donde trabaja; la satisfacción del médico, considera individualmente, con su propia labor; y, por último, la satisfacción del cliente (el enfermo) con el resultado final del tratamiento, sea este curativo o de mero diagnóstico. Esta complejidad hace que el desarrollo de nuestro trabajo sea especialmente complicado, y aun ambiguo. (2007: 77)

La inserción de estas reflexiones apuesta la posibilidad ontológica del proceso creativo que nace tras la desfiguración de la totalidad, cuyas grietas facilitan el paso de la complejidad y entran en conflicto para construir, desde esos flujos discursivos, un nuevo modo de narrar el mundo, captar la construcción de la ciudad (del texto), en estructura de comentario:

> Si ajustamos el parámetro crítico a la valoración exegética de un libro de poemas, los criterios no son, en absoluto, extrapolables. Pero obtenemos un cierto consuelo si actuamos como críticos de prosa, como exegetas encargados de la hermenéutica de sistemas narrativos complejos, ya que la novela tiene también una *estructura* y un *argumento*, y quizá del mismo modo estructura y argumento […] pueden ser, al cabo, la síntesis final del trabajo –del relato– hospitalario. (2007: 77-78)

Los numerosos y heterogéneos fragmentos que componen el proyecto relatan simultáneamente lo que ocurre en una ciudad (primero Madrid, luego una ciudad de ciudades), esquizofrénica (Saum-Pascual, 2012: 133-139), circular, que conecta también mediante esa metáfora los límites de los discursos que la componen. Con «Las afueras», incluido en el título de su segunda versión, se alude a un caos trazado para

abrir las posibilidades teórico-críticas del propio texto, que el autor reconoce al final de su primera versión, en «Notas para una obra en marcha»:

> En *Circular* podrán los críticos encontrar manifestaciones o aplicaciones de casi todas las teorías y técnicas modernas, tanto de la propia crítica literaria como de la artística, y de casi todos los estilos literarios y tendencias actuales. *Ello, sin embargo, no ha sido una decisión previa a la escritura, sino una consecuencia lógica de la misma*, al ver que en progresivos años *Circular* iba convirtiendo en una especie de pulpo literario que iba tomando todo cuanto había alrededor. (Mora, 2003: 215; la cursiva es nuestra)

Esa «consecuencia lógica» es la que guía la inserción de materiales teóricos en la novela («responde únicamente al consejo borgiano por el que debe ser el contenido el que elija la forma […]. Aunque este libro no es, desde luego, una novela. Creo» [Mora, 2003: 61]) y la posterior reflexión en torno a su capacidad teórica, a la proliferación de significantes y significados de los discursos reflexivos, a los presupuestos del lector acerca de la literatura en general. Mora viene a preguntarse por la necesidad del *proceso* como suma constructiva en todo proyecto literario, de la transversalidad y la multiplicidad de los discursos como muestra evolutiva de un momento de época, un quehacer propio de un contexto en el que se opera al mismo tiempo con la creación y el conocimiento, y constata la dificultad de etiquetar la literatura en compartimientos:

> —Mira, seamos serios. Si ha existido una diversificación mayor aún que la de las teorías críticas sobre el arte, ha sido la del propio arte, con miles de manifestaciones contrapuestas. […] Es decir: es por completo imposible establecer un sistema crítico, una teorética, una construcción estética aglutinadora y homogénea que puede dar una respuesta válida para todas las obras de arte modernas; ni siquiera un sistema que pueda pronunciarse consistentemente sobre la propia pertenencia del objeto de lo artístico; pronto nos encontraremos con la paradoja subatómica de que la observación altera el objeto inspeccionado. Esa teoría tendría que *salirse de sí misma* para verificar la condición artística de todas las manifestaciones que están en el límite de lo estético. No hay ya posibilidad de una construcción universal del arte. No hay más que ver este libro que me has prestado, *Circular*. Hay partes del libro que no podrían sostenerse a la luz de la ideología, estética o principios que resultan de otras. Es la manifestación palpable de la irreductibilidad al método de las expresiones artísticas modernas.

—Y, además, es barato. (Mora, 2003: 155)

La «lógica», por tanto, es la manera en la que los discursos ejercen al mismo tiempo sus potenciales creativos y teóricos, bajo las mismas coordenadas de lo literario, cuya naturaleza circular, enferma, transitoria, líquida, favorece el diálogo, la simultaneidad o lo aberrante como signos positivos, y la reconceptualización ética del deber de la lectura de textos complejos.

3.1.3.2 Teoría topológica de la Gran Concavidad

Como hemos constatado en el primer capítulo, si la composición de un relato, y del sujeto de la enunciación que se hace cargo de este relato, sostiene una noción determinada de experiencia, explorar y, en su caso, modificar las diversas maneras en que podemos hacer entrar la condición de un relato en crisis es una de las herramientas privilegiadas que los escritores tienen a su disposición de referir las transformaciones históricas de esta experiencia:

> La historia con mayúsculas, la historia política y social no puede ser literalmente retratada sino desde la propia subjetividad, que ayuda a ensanchar el campo del relato de nuestra identidad colectiva, siempre múltiple, compleja, y nunca idéntica consigo misma. Es en el mosaico de perspectivas, que enuncian el lugar personal desde el que narran, así como sus propias limitaciones, dudas y paradojas, donde tal vez podamos asomarnos, no ya a algo semejante a la verdad, pero sí al final de esa batalla por el relato, admitiendo que, simplemente, el relato es tan heterogéneo como la propia realidad y las perspectivas son múltiples. (Basabe, 2019: 45-46)

En tanto que lo que percibimos del mundo no es otra cosa que relato del mundo, surge, entre los abismos de su expresión, la percepción del fenómeno, que da cuenta de la brecha insalvable entre el mundo y nuestras narraciones sobre él; nos obliga, como nos habría enseñado Derrida (1995), a recuperar la experiencia de la memoria y a retornar al origen en el sentido freudiano de la expresión.

Bruno Galindo, en su novela *Remake*, centra sus esfuerzos en esta idea. Problematizando las teorías debordianas de la deriva y el espectáculo, así como la *retrotopía* de Bauman, Galindo traza un bucle narrativo para reflexionar, desde la repetición, sobre los temblores del capitalismo y el pensamiento occidental. La regrabación, plano por plano, de la secuencia más significativa de *El acorazado Potemkin* es la excusa para un ensayar la idea de repetición entendida como «ritual, muerte y resurrección» (2020: 42), y el simulacro como técnica para conseguirlo. Es una metarreflexión sobre la idea de *remake*, que además se traslada a la propia estructura de la novela. El resultado es una investigación sobre nuestra nostalgia, nuestra manía de regresar constantemente al pasado para recrear la emoción en el presente, más como una escapatoria que como una reflexión:

> Había leído en alguna parte que nuestros relatos ficticios y nuestros recuerdos reales están hechos de la misma materia, y que por eso llega un momento en que nuestra mente no es capaz de discernir el carácter verídico de los mismos.
>
> Al cerebro le da igual revivir que recordar, creía haber entendido.
>
> También sabía que, si bien las ficciones necesitan el conflicto, la vida real tiende a eludirlo.
>
> Quizás tendría que contratar a otra persona que buscara en sus archivos, y él centrarse en lo que querría contar. Seguramente no podría existir un autobiógrafo honesto. No del todo.
>
> No queremos escribir nuestra historia, se dijo.
>
> Queremos reescribirla. (2020: 78)

Todo ello se sustenta en una forma de escritura contra los *modos* ficcionales, tomando como objeto de reflexión teórica las convenciones que sostienen y definen esos mismos modos. Marcando esa distancia con el *extrañamiento* formalista, no solo señalan ese desfase entre la crítica y la literatura en buena parte de los discursos de la actualidad —académica y no-académica—, sino que también insisten en el vicio teórico, tanto en lo que se refiere a la acumulación discursiva como a la falta de rigor, su *uso*, sin considerar si son o no significativas. Las prácticas teóricas actuales de generación de sentido no deben entenderse ya como estrategia, sino como condición

estética: no se trata de describir el mecanismo de una metodología —hasta cierto punto— habitual, sino considerar la posibilidad ontológica de esta en tanto que proceso creativo.

Bajo esta premisa, también Agustín Fernández Mallo en *Trilogía de la guerra* (2018) práctica la impostura como eje teórico, desenmascarando así la capacidad de generar artificialmente una memoria ajena; destacando la anulación de ambigüedad, complejidad y contradicciones de la memoria real (la Historia), recordándonos que lo que tenemos ante nuestros ojos no es el pasado, sino tan solo un relato del pasado, y proyectando esa afirmación hacia el futuro (White, 1992a); desplazando, en suma, la pregunta por la posibilidad de *decir* la verdad a la pregunta por la *verdad de quien se dice*, cuando se dice cualquier cosa, asumiendo «que todo acto de habla (independientemente de su ideología) conlleva inherentemente una irremediable impostura» (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 124).

La introducción de la discontinuidad y la desarticulación en un género del discurso existe en virtud del establecimiento de un todo, donde «el sujeto que narra, cuya identidad nunca es idéntica a sí misma porque fluctúa, se cuestiona a sí mismo y cuestiona una y otra vez su propio relato» (Basabe, 2019: 30-31). Los recuerdos, fragmentados, se resisten a integrarse en un todo, la coherencia se hace condición de posibilidad de su sentido, como «resultado de añadir a una parte de la realidad presente algo que hasta la fecha no existía, y que por el mero hecho de añadirse pasa a formar parte de una realidad final que ha sido multiplicada» (Fernández Mallo, 2018: 15). Esta aspiración a la totalidad de «nuestro presente fáctico» (2018: 15), que corregiría la parcialidad dolorosa del fragmento, solo es imaginable a partir del fragmento mismo, que, de acuerdo con Blanchot (1986: 452), la construiría en negativo, como completitud anterior o como promesa de una plenitud que vendrá.

La Historia es el duplicado verbal y retórico de la realidad, y lo mismo puede decirse del presente: la enunciación de los sucesos actuales, y de todo lo que nos rodea, es un discurso, una impostura, un reflejo o una sombra, y no la realidad. Por tanto, hablar de la sospecha de la Historia como discurso, a través de las novelas que trataremos, es redundante, pues lo que hace de la Historia una falacia es su condición

verbal, se refiera al pasado o al presente, por su condición de *artefacto* (White, 1974). Fernández Mallo nos advierte contra la traición del lenguaje, nos recuerdan que esto no es el pasado (sino tan solo un relato del pasado) y proyectan esa afirmación hacia el futuro.

No descubrimos nada apuntando este carácter motivado de la representación que sigue resumiendo realidades complejas y desbordantes con cadenas de momentos representativos. La vida es casual mientras que el arte es causal, incluso allí donde utiliza el accidente o la gratuidad para generar una cierta ilusión —o «efecto» (Barthes, 1987b)— de realidad. La cuestión, sin embargo, no es tanto cómo se llega del mundo a la representación, sino cómo se vuelve; más concretamente, cuáles son las consecuencias (ideológicas, afectivas) de esta vertiginosa sinécdoque.

Trilogía de la guerra (2018), junto con su cara B teórica, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), piensa, más que en el objeto en sí, en los sistemas complejos en los que se inscribe: menos a través del valor que atribuimos a través del *gusto*, esa codificación sociocultural de la que hablaba Bourdieu (1988), y más a través de la cantidad de las distintas relaciones que explican el aparente caos en las impurezas de las arquitecturas sociales y artísticas. Se trata de un intento de aplicar, frente a las ya desfasadas ideas posmodernistas, un Realismo Complejo, «de buscar lo que de Real hay en esas ruinas, profanarlas, buscar en sus escombros una articulación útil y válida de una realidad» (Fernández Mallo, 2018: 283).

Agustín Fernández Mallo apuesta por el modo en que la narrativa aborda los conflictos de la realidad y los problemas de su representación, y propone en su novela, la construcción de un espacio ficcional donde la escritura no se debe únicamente a la nostalgia del pasado, sino a la proyección de una literatura en devenir, un espacio de lectura como lugar de onirismo, misterio, imaginación y reflexión que revive a los muertos y mata a los vivos. Despliega su obra como una suerte de reconfiguración arqueológica, que transita entre una ficción nostálgica y una contranostálgica, de los estratos que se han ido superponiendo histórica y culturalmente sobre otros, enfrentando dialógicamente la ubicuidad en tanto que creación de la memoria, y que vendría a manifestar la pulsión del género novelesco de principios del siglo XXI, la «exposición

de un vínculo que une el ejercicio de la escritura a la conciencia de la temporalidad» (Álvarez-Blanco, 2011: 26).

«Consecuentemente, el mundo existente que se nos revela posee el modo de existencia del objeto que se ofrece a la mirada teórica. *El mundo real es el mundo del conocimiento*» (Levinas, 2004: 90). Esta objeción de Levinas a Husserl, nos sitúa, en lo que atañe a Fernández Mallo, en un punto de inflexión en tanto que tal descripción nos lleva a buscar el sentido del ser en una existencia ficcional, cuya concreción e inagotables posibilidades da lugar a distintos modos de existencia teórica.

Así, *Trilogía de la guerra* participa de la gran paradoja de la ausencia de relato de nuestro tiempo («He visto a las grandes mentes de mi generación destruidas por Facebook» [2018: 60, 91 y 142]), un *tiempo topológico* que se corresponde con el estatuto complejo de realidad y la problemática relación de esta con el lenguaje del *antes* y del *ahora*, y constituye una mirada del conflicto bélico como un legado que otorga la posibilidad de pensar el pasado desde el presente, entendiendo el recuerdo como una forma de (re)construir la memoria, algo que, por otro lado, siempre ha sido sustancial en su obra literaria[205], como un uso activo de la imaginación. Se trata, en suma, del montaje dialéctico entre dos formas de materialización del recuerdo: el documento histórico y el testimonio oral y escrito.

Fernández Mallo pone de manifiesto la descripción de un entorno ramificado en el que las nuevas —y viejas— instituciones de la memoria y la circulación de la información y del arte nos invitan a constituir nuevos modos de creación, prescripción y crítica de nuestro mundo; en suma, a habitar su complejidad. La acumulación de materiales que han pasado a conformar nuestra experiencia da pie a repensar el eje interpretativo, desplazando y amplificando la mirada, para tratar de arrojar luz sobre las relaciones que trazan esos óculos panópticos que procesan los datos de la desaparición de aquellos discursos que articulaban, como señala De Certeau, aquellas configuraciones sociohistóricas «agazapadas» en los hábitos y las prácticas de la

[205] Sirvan como ejemplo los siguientes versos de su primer libro de poemas, *Creta lateral travelling* (1998): "porque fui todos los hombres sé que el humano [me refiero a la memoria] es la esquizofrenia de la Historia" (Fernández Mallo, 2015: 138).

cotidianidad, que no han dejado más que fragmentos del lenguaje: «En realidad, se trata de una ubicuidad en la densidad. Un amontonamiento de capas heterogéneas. Cada una, como la página de un libro deteriorado, remite a un modo diferente de unidad territorial, de repartición socioeconómica, de conflictos políticos y de simbolización identificadora» (De Certeau, 2000: 221).

El propósito de Mallo no es, no obstante, atender solo a lo nuevo ni, mucho menos, despreocuparse de la propia noción de novedad como anuncio de *progreso* («¿Hacia dónde es arrastrado hoy el Ángel de la Historia?», se pregunta el autor reinterpretando a Benjamin [2018: 331-421]), sino llegar a discernir y diferenciar este tipo de problemas de forma crítica (o metacrítica), argumentando siempre la naturaleza de las anomalías, las imperfecciones, «los escombros del pasado, que no son la realidad pues no apelan a una supuesta sustancia prístina sino que son simple y llanamente lo Real, el conflicto del presente» (2018: 364).

Trilogía de la guerra comienza con la invitación para ir a un congreso sobre redes e Internet como espacio y herramienta de creación en la isla de San Simón, en la ría de Vigo, un trozo de tierra con una inquietante historia (un campo de concentración en la Guerra Civil, antes una leprosería y una cárcel para piratas, y aun antes un monasterio), un lugar *aislado* que terminará por conectarnos a todos.

El protagonista busca y encuentra los lugares que aparecían en el libro *Aillados. A memoria dos presos de 1936 na illa de San Simón* y los fotografía. Aquellos cuerpos en blanco y negro, al lado de las fotografías en color, le producen un inexplicable vértigo y experimenta un desvanecimiento de conciencia de todo lo que había conocido hasta ese momento: «dos ríos que, idénticos, corren ante mí a velocidades distintas» (2018a: 21). La fotografía se relaciona con la memoria de forma distinta que con la narración. El contraste visual que produce la sensación de vértigo en el protagonista pierde la dependencia de aquello que se recuerda y se vuelve a ver por la fotografía, que normaliza la experiencia del referente desubicado. La sucesión de imágenes contrasta con el recuerdo visual que se posee y establece una relación problemática con el pasado. La fotografía, entendida erróneamente como una imagen sin adulterar del pasado,

fracasa en este relato por su pretensión de captar el pasado de forma fija y desambigua, extensible a la memoria.

Siente una masa de cuerpos y objetos bajo los pies que suscitan todo tipo de preguntas sin respuesta, «la posibilidad de la existencia de un lugar en el que, embutidos, empaquetados, estuvieran contenidos todos los recuerdos de una persona: […] una calle más allá de la cual […] perdiera toda memoria y por lo tanto toda conciencia de lo que fue; le bastaría con cruzar la frontera de esa calle para que toda la inestabilidad y turbulencia que es la memoria se activara de nuevo» (2018: 62). Se insiste, entonces, en que hay una convivencia entre vivos y muertos en la cual nos estamos comunicando continuamente, la red más amplia, imposible de cartografiar, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados, donde la verdad aparece en tensión hasta estallar colmada de tiempo, para acabar siendo lo mismo. Fernández Mallo muestra así la contradicción de que, por un lado, toda fotografía debe conservarse como memoria y signo irrepetible y único de lo desaparecido, pero, por otro, de que a la vez toda imagen miente y necesita ser interpretada, evidenciando su fallida pretensión de transmitir todo lo real (Didi-Huberman, 2004: 91).

El discurso subjetivo del protagonista, una especie de Navidson deconstruido en busca del *ruido*, podemos entenderlo como una respuesta formal a la gestión de la historia y, sobre todo, de la memoria. Entender y recordar no son lo mismo. La construcción de un relato afecta a la construcción de la memoria, porque precisamente al explicarla también se construye a través de la investigación epistemológica. Lo que se nos propone es observar, entonces, qué nos dice ese relato en el que interviene una «estructura del sentir», «en solución» (Williams, 1997: 156), para tratar de explicar qué somos hoy: «ante el hallazgo de unas cuantas piezas de lo que fue una construcción creemos sentir que la propia Creación está de nuestro lado» (Fernández Mallo, 2018: 109).

En esta relación con el pasado hay un componente afectivo y ético evidente: la necesidad individual de conocer lo que vivieron esos cuerpos desaparecidos, el residuo, y la justicia de reconstruir su memoria exiliada. Fernández Mallo es consciente quizás de lo que Sarlo llama el «giro subjetivo», que se concentra «sobre los derechos

y la verdad de la subjetividad» (2005: 22) y que implica a su vez el cuestionamiento teórico de la experiencia y del testimonio, directamente unido a la crisis de la memoria, por la que esta deja de ser un problema únicamente de conciencia y pasa a residir en la vida social material o psíquica. La narración explora en este punto la perturbadora idea de que la basura es materia prima de la Historia: caminamos sobre los muertos, pero tenemos que revivirlos. «Estamos en guerra: la de la conservación de la materia contra la desaparición de la carne, la de la memoria contra la desmemoria» (Fernández Mallo, 2018: 97).

El escritor parce estar en sintonía con Didi-Huberman y su idea de que la memoria no es independiente del sujeto ni de su presente (2013: 167) y cada testimonio que recoge supone en sí la aproximación a una verdad que se hace únicamente posible por momento y la acción de su narración, que se hace entonces inteligible (Sarlo, 2005: 76). La segunda parte de la novela está conformada por el relato de Kurt, el cuarto astronauta del Apolo XI, del que nadie tiene constancia porque es quien filmaba. Quien registraba los acontecimientos no estaba en uno de los más importantes de la historia; el narrador fiable de los hechos es una voz en *off*, invisible, como un muerto sin vida ni memoria, sin huella. Este punto de vista de quien se pone tras la cámara permite al autor reflexionar sobre la inestabilidad de la memoria: dada su condición de presente y su enunciación en primera persona, no es un archivo fiable de los eventos, como tampoco lo son la carne y los cuerpos.

Sirviéndose de la imaginería narrativa de David Lynch, la monstruosidad y lo onírico unido a la mísera y confusa existencia del individuo, retrata con fascinación un mundo que ha sufrido un proceso imparable y terrible que le ha llevado a diluir sus contornos, como si la vida humana hubiera adoptado un giro irreal en algún momento imperceptible.[206] Nos invita a observar «el espejo distorsionado de este mundo

[206] En «David Lynch conserva la cabeza», David Foster Wallace relacionaba este asunto con la experimentación literaria: «el buen experimentalismo no era una forma de «trascender» o «rebelarse contra» la verdad sino de serle fiel. […] los actos más importantes de comunicación artística tenían lugar a un nivel que no solamente no era intelectual sino que ni siquiera era plenamente consciente, que el verdadero medio del inconsciente no era verbal sino visual, y que lo importan te no era que las imágenes fueran realistas, posmodernas, expresionistas o lo que demonios fuesen, sino que resultan

nuestro» (Fernández Mallo, 2018: 364). Toma conciencia de la duplicación de lo real, de ese otro mundo que se ha instalado en las entrañas del mundo, de que pensamos en ecos, en una imagen construida como las imágenes; y conciencia de que el mundo y su pasado han perdido su hondura: «aquel cuerpo y yo unidos por una misma animalidad, pensé, mi particular eslabón perdido, y sentí asco, y fue en ese preciso momento en el que comencé a llamarle *él* y no yo» (2018: 345).

Los recuerdos, «máquinas de construir lo que la gente ha perdido» (2018: 238), son materializados desde un momento presente, marcan su lugar en un tiempo pasado de forma insuperable en la sensación de vértigo que propicia la destrucción de la memoria. Para recuperarla, como pretende el narrador, es necesario superar el conflicto entre presente y pasado. Kurt se convierte así en una especie de visionario que observa desde arriba y recuerda el destino que le espera a un mundo que se sabe autodestrucción: «Como las estrellas, que nos alumbran aunque estén muertas, somos una legión de vivos y muertos unidos por lo mismo: la destrucción y la guerra» (2018: 262). En su locura, nos incita a que nos planteemos desde la cordura el sinsentido del horror, en el que el hombre ha caído por su propio pie.

El *paseo* final de la novela por la costa de Normandía, un recorrido de conexiones entre lo que ha sucedido en él y las personas que lo recorrieron, es un proceso dinamizador y funcional para apalabrar el recuerdo, narrarlo y hacerlo memoria, «dibujar ese último contorno de una vida que es la llamada al buzón de voz de un muerto» (2018a: 388). Fernández Mallo, entendiendo que una trayectoria, como la vida, es fractal (Sebald *à clef*, que no ha parado de sobrevolar la novela), construye un camino hacia otro *aleph* para reencontrar la experiencia colectiva a través de la narración y lograr la conexión metafísica con los sujetos del pasado bélico.

Se pone de relieve precisamente uno de los problemas de la monumentalización de la memoria, que impone un relato a la jerarquización de relatos que es en esencia el lugar, y lo hace desde la Historia, con mayúsculas. A veces, incluso, como

honestas, que tocaran la fibra sensible del destinatario de la comunicación» (Foster Wallace, 2008d: 238-239).

Historia del presente, como cierre de las posibilidades significativas del espacio público, o como prohibición de significar algo diferente. Fernández Mallo sugiere así una manera alternativa de relacionar memoria y materia en el espacio, a través de una teoría ética de la memoria como discurso:

> agradecí no tener una casa en Normandía para no sentir la inquietud de que la casa en llamas podía ser la mía, sentirme absolutamente desconectada de los hechos, y me dije si no es acaso ésa la condición del viajero, pasar por los sitios como pasan los animales y los niños, sin memoria del instante y de dolor. (2018: 481)

Si todo relato es relato de espacio, todo lugar es lugar de memoria para el animal de recuerdos que camina y surge de la intersección entre lo inmaterial y lo material.

El tratamiento del trauma define una estructura de transmisión inter- y transgeneracional de dicha experiencia, en la conjunción de tres elementos: la memoria, la familia y la fotografía. Sin embargo, visto en detalle, es claro el cuestionamiento de idea, al tomar como específicas características que son propias de otras relaciones con la memoria más allá; estamos obligados a repensar la noción de «posmemoria» desarrollada por Hirsch de la mano de Sarlo: «no hay […] una "posmemoria" sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos» (2005: 157).

La narradora acude Normandía porque tiene la posibilidad de ponerse en contacto con los muertos, que, presumiblemente, poseen información cercana. La Historia, a partir de la concepción postraumática del mundo, demuestra su fragilidad, como resultado de un proceso irreparable que ha llevado a difuminar los límites de la realidad. Se desenmascara así «una información que es la desconocida *cara B* de nuestro tejido de realidad, tan desconocida que nos dedicamos a crearle sustitutos» (2018a: 399), la de una memoria ajena e impostada.

La protagonista piensa que si cartografiásemos los movimientos migratorios en Europa saldría una especie de representación del movimiento esquizofrénica. Se le

viene a la mente la imagen de los inmigrantes sirios llegando a Europa como muertos, una *móvil mayoría de cadáveres* en la que ni siquiera pensamos y que de repente aparecen del mismo modo que los muertos de nuestras guerras, «la historia de los muertos es sustituida por la historia que de ellos hacemos los vivos, el devenir de las civilizaciones es el de una infinita cadena de sustituciones» (2018: 399).

La memoria de la protagonista se presenta como un lugar privilegiado y a la vez ambiguo. Es el paradigma de las grandes guerras y de la conciencia colectiva, pero, como hemos visto, a su vez hace del vértigo del recuerdo su principal trauma, pues «no sólo en el espacio sino también en el tiempo hay grandes e insospechadas propagaciones de rastro bélico» (2018: 447). El intento de la narradora se entiende entonces como el de reconstruir la memoria de los muertos, pero solo consigue su propósito como tentativa de conocimiento y ejercicio de imaginación. Deja al descubierto el proceso de la propia historia más allá de divisiones problemáticas. La forma distintiva de arqueología histórica que traza presupone un conocimiento de la topografía pertinente de la posmodernidad antes de poder excavar y recordar el pasado perdido, un camino entre los escombros de la realidad social. Porque son los muertos, cuyas imágenes aprehenden y atraviesan las llamas de un fuego eterno, los que «acostumbran a estar más presentes que los vivos. A los vivos los ves pasar y quizá nunca vuelvas a verlos, pero un muerto se queda, su presencia se adhiere a tu piel» (2018: 390).

El dolor se transfiere a los seres humanos a través una (re)construcción del sufrimiento de otros mediante el rescate de la memoria y la personificación de un papel en él. «Ver es lo que nos ocupa, ver es lo que nos ha ocupado siempre, ver desde lo más alto de una noria una playa llena de huesos molidos de varón e ir hacia ella, desear pisar su arena e intuir que entre esos granos yacen una multitud de almas de una especie totalmente distinta a la tuya» (2018: 485).

Fernández Mallo problematiza, así, sobre las nociones de *huella* y *aura* benjaminianas, y las hace servir teóricamente para reinterpretar sobre la práctica el movimiento del Ángel de la Historia, que «no sólo contempla las ruinas de lo ya ocurrido sino que va directo, diríamos que de cabeza, hacia ellas» (2018: 361). La memoria se constituye, entonces, como una arqueología que no da luz a la nostalgia de un pasado

sino a la construcción de una identidad hoy. Dicho de otro modo, se despoja de la inconsciencia y la pulsión de muerte del «mal de archivo» (Derrida, 1995) y la envía a la experiencia propia de un tiempo (topológico), que se da a condición del asedio de los espectros de la escritura de la historia:

> el enlace de las siempre conflictivas, nunca del todo entendidas e impuras relaciones entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos de una ciudad, y así, llegado un momento, ya no sabías si pisabas huesos de pollo, de cerdo o humanos, ni si los guijarros bajo los zapatos eran graba de piedras o esquirlas de cráneos, y me pregunto ahora en qué momento de la cadena humana se pierde esa frontera que separa lo humano de lo que no lo es, si es que alguna vez tal frontera existió, en qué momento la placenta que nos nutrió pero que ya no nos sirve se desprenden de nosotros y toma una vida tan autónoma que ni llegamos a imaginar. (Fernández Mallo, 2018: 472-473)

Se pone de manifiesto, en última instancia, el distinto estatuto temporal de la narración y el recuerdo, superado por el sueño final de la narradora en que utiliza su imaginación para conocer y hacerse testigo activo su viaje por Normandía: «no pude dejar de pensar que la propia Historia hecha guijarros era removida en ese subir y bajar de la línea de costa, para mí ya tumoral y no obstante hermosa» (2018: 428). La muerte actúa así para Mallo como un histérico y evidente modo de representación de la realidad que atraviesa la imaginación:

> Me pareció innegable que todo eso que tenía ante mis ojos detentaba hoy una vida plena y autónoma, una existencia al margen de nosotros los humanos, y pensé que ni las moscas ni las ratas ni los arbustos ni las piedras ni los muertos nos necesitan, inventamos relaciones de afecto y de odio donde, en realidad, nada hay (Fernández Mallo, 2018a: 447-448).

Reconocida nuestra resistencia a todo lo que nos rasgue las vestiduras narcisistas, es razonable imaginar, además, que esta sería una empresa de éxito. No obstante, en la línea de Eagleton (2005: 145-146), objetividad y subjetividad —esto es, hechos y valores— convergen en el acto autorreflexivo, en el autoconocimiento,

condición previa a toda satisfacción vital. Razonable y entristecedor,[207] en la medida que pondría en evidencia que la memoria es tanto el espacio de una identidad en marcha como un vertedero vivencial. No deja de ser interesante, en este sentido, que la memoria, que desde Proust hasta Sebald había optado literariamente por el lado de lo que no se controla intelectualmente, ahora se explore desde la posibilidad de su explotación literaria. «Dicha impureza», argumenta Bal, convierte estas actividades en «mutuamente permeables, por lo que la escucha y la lectura pueden presentar visualidad, al mismo tiempo que la mirada está "contaminada"» (2016: 32).

La memoria es un territorio fluctuante entre la construcción y la destrucción, capaz de recordar tanto hechos acontecidos como sueños que en el texto poseen la misma realidad. Estéticas como las de Fernández Mallo pueden pensarse como un trabajo de la memoria idealizando el trabajo teórico de la impostura, una danza acompasada en torno a la melodía intrínseca de la novela: la de las conexiones invisibles, y a menudo ignoradas, que unen a los vivos y los muertos y tejen una intensa y frágil red social que por ende da sentido a la realidad en que habitamos. *Trilogía de la guerra* aborda la rescritura de esa realidad con una perspectiva metahistórica y global en la que se fraternizan los presos republicanos confinados en la San Simón con los muertos del desembarco de Normandía y las víctimas de Vietnam, mediante un tríptico narrativo en el que tres voces emprenden un viaje escritural para buscar algo cuya esencia no llegan a formular con exactitud, pero que se vincula con las aristas que definen el poliedro de identidad.

Los aparentes delirios por los que discurre la memoria en las subjetividades puestas en juego en la novela constituyen en realidad una meditada y profunda reflexión teórica sobre el tiempo (o los tiempos), la humanidad y la propia experiencia que se lee bajo la exaltación del recuerdo que estimula una prosa que se inventa y se

[207] Insiste Eagleton: «Si conocer el mundo significa con bastante frecuencia escarbar en los complejos envoltorios del autoengaño, conocerse a uno mismo significa esto aún más. Solo alguien inusualmente seguro de sí puede tener el coraje de enfrentarse a sí mismo de este modo sin racionalizar lo que descubre para desecharlo ni quedar consumido por una culpa inútil. Solo alguien seguro de que es amado y de que se confía en él puede alcanzar este tipo de certeza» (2005: 146).

descubre a sí misma simultáneamente en el proceso de escritura como un acercamiento consciente al relato del pasado en su condición artificial.

Esta toma de posesión no es, entonces, una actividad pasiva en la que la memoria funcionaría meramente como un depositario de los recuerdos a los que el individuo accede a fin de entrar en contacto consigo mismo. Como en Benjamin, el recuerdo verdadero es acción, y no hallazgo, es obra. Esta concepción «arqueológica» del recuerdo pasa por una inversión dialéctica de la relación entre presente y pasado convencional: el recuerdo verdadero no debe dar tanto cuenta del pasado como describir precisamente «el lugar en el cual los adquirió el investigador» (2012: 141).

Las reducciones deliberadas de la arqueología a la *forma* responden a una problemática sustraída al objeto literario, la alteridad como teoría, que no puede reducirse y que se relaciona con la falta de resistencia tras la homogeneización de las formas ficcionales. La búsqueda de una relación social emana de la mediatización de la forma y del discurso; pero en ello incorpora también la sistematización reflexiva de una escritura que pone en cuestionamiento su presunta función referencial y, al mismo tiempo, la satisface, no tanto gracias a tu capacidad para designar el fenómeno, sino saturándola, refiriendo un discurso exterior basado en el fracaso de su propia referencia. Es el mecanismo que también hace servir Agustín Fernández Mallo en su última novela, *El libro de todos los amores*:

> Que esta es una época dominada por el pensamiento mágico demuestra el hecho cierto de que las personas cada vez distinguen menos lo metafórico de lo real; se asume la metáfora como una certeza, en su estricta literalidad. No es que las metáforas no sean ciertas, y ni mucho menos que no sean reales —*como poco, son tan reales como un teorema*—, sino que pertenecen a otra naturaleza, la naturaleza de las analogías, figuras que aun teniendo que ver con lo que acostumbramos a llamar *la realidad*, funda otra distinta: la madurez de un intelecto que ve relaciones entre cosas sin llegar a confundirlas en una sola cosa. (2022: 216-217; el subrayado es nuestro)

La utilización *metadiscursiva* de la escritura es precisamente una herramienta que, además de ejercer una violencia particularmente productiva sobre el código literario, incluye la pregunta por la pragmática de la interpretación y la lectura de un texto que

juega a retorcer los principios sobre los cuales se construye su legibilidad. Gracias a la impresión de los modelos y de los protocolos de lectura en la realidad (teoría), viene a decir Fernández Mallo, se proyecta la experiencia estética (ficción).

3.1.3.3 El montaje como eje teórico

Como acabamos de ver, Espero dejar claro que la preocupación que uno muestra por su *ser* es también una preocupación por el entorno, que nos obliga y nos empuja de manera constitutiva a cuidarnos de los lugares que habitamos reaprendiendo a *habitar*. «Este pensar sobre el construir no pretende descubrir ideas arquitectónicas ni mucho menos dar reglas a la construcción. Este intento de pensar no ve el construir desde la perspectiva de la arquitectura y de la técnica, sino que procura rastrear el construir en aquel ámbito al que pertenece todo lo que *es*», apunta Heidegger (2015: 11). El espacio nos exhorta, nos llama, y no podemos escapar de él, pues debemos darle una respuesta. La falta de contacto con el suelo que pisamos tan solo podemos experimentarla en la relación que tenemos con los lugares.

Una imagen urbana opuesta al estatismo, cuya unidad ya no puede interpretarse en términos de homogeneidad, y una *forma*, vinculada siempre al movimiento, que solo puede explorarse recorriendo sus diferentes estratos de tiempo y la diversa heterogeneidad de sus espacios. El discurso de la ciudad es el de una densa configuración social hecha de acontecimientos, intereses, personas y textos en constante disputa. «La forma literaria se adapta a la morfología urbana para darle sentido. […] la ciudad nos recuerda que —tanto en su origen como en los restos arqueológicos o rituales de ese origen— ella sí tuvo un sentido, algo que no se puede afirmar tan rotundamente sobre el ser humano, el mar, Dios, el amor o lo animal» (Carrión, 2009: 35). Desde la literatura, entonces, se plantea la posibilidad de experimentar el habitar propio como un *contra*movimiento en forma de impulso que nos predispone a dejarnos llevar por una tendencia constructiva, en devenir, como un ejercicio de transformación creativa y dinámica de la existencia:

> En cuantísimas trampas topográficas ha de caer el recién llegado sólo lo puede mostrar una película, mediante su transcurso pasional: la gran ciudad se defiende contra él, le huye, se enmascara, conspira e invita a ir errante por sus círculos hasta finalmente extenuarse. (Esto además se puede acometer de manera muy práctica; así, a lo largo de la temporada se podrían exhibir en las grandes ciudades «películas de orientación» elaboradas para los forasteros). Pero al final vencen los mapas y los planos; y de noche, en la cama, la fantasía hace juegos malabares con edificios, parques y calles verdaderas. (Benjamin, 2014: 24-25)

El espacio urbano y el literario son uno para Walter Benjamin, lugares donde se tienen experiencias, espacios de la memoria que de algún modo resguardan o dan cuenta de la vida política, cultural, social o económica pero, sobre todo, de la vida singular de cada individuo. Espacio que, en sintonía con Heidegger (2015: 33), significa «algo espaciado, algo que se deja libre dentro de un límite», y el límite no es aquello en lo que algo termina, sino, como sabían ya los griegos, «aquello a partir de donde una cosa *inicia su esencia*». Tanto el texto como la ciudad son así áreas abiertas que apelan a la entrada del *otro*, punto de partida para comenzar a *ser* en ese vínculo: puentes o pasajes que unen en el sueño una orilla con la otra; pero también la extensión que se abre entre la escritura y la lectura al crear un distanciamiento que busca mirar el afuera:

> Solamente el texto transcrito da órdenes así al alma de quien se ocupa de él, mientras que el mero lector nunca descubre las nuevas vistas de su interior tal como el texto, esa calzada que atraviesa cada vez más densa selva virgen interior, las va abriendo: porque el lector obedece al movimiento de su yo en el libre espacio aéreo del ensueño, pero el transcriptor se deja mandar. (Benjamin, 2015a: 17)

La ciudad, texto de puentes o pasajes, hace posible el encuentro entre el que habita y su experiencia; la experiencia como un *pasar a través de* los fragmentos de lo visible que conducen, por el deambular o la escritura, a la complicidad y la percepción de lo Otro.

Habitar tanto el espacio urbano como el literario ha de dar lugar a la posibilidad de una existencia en devenir, al instituir la huella en la obra de hormigón o de

caracteres. La ciudad no es únicamente una representación del pensamiento, sino que conforma las huellas, las marcas, las pistas que descubren un discurso que *piensa* y nos dirige a la pregunta sobre el lugar habitable y la construcción del texto: «a pensar le pertenece tanto el movimiento como la detención del pensamiento. Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación del todo saturada de tensiones, es donde parece la imagen dialéctica. Y eso es la cesura en el movimiento del pensar» (Benjamin, 2005: 478). Benjamin tiene ese deseo imperfecto de las formas de habitar un lugar; lee la ciudad al tiempo que la va tejiendo a través de su recorrido, donde el lector deambula por el fragmento creando así las condiciones para que un objeto se haga legible. Se trata de caminar y de leer esos espacios como posibilidad de la experiencia y de la historia, y será a partir de «imágenes dialécticas» como se configure en un mismo lugar lo que ha sido y el ahora, la decadencia y el progreso como huellas plasmadas en las formas de cualquier ciudad: «Como imagen fulgurando en el ahora en que se vuelve inteligible, ha de retenerse la imagen de lo pretérito […]. La salvación que así y sólo así se realiza, únicamente se logra en acecho de lo que irrecuperablemente se está perdiendo» (Benjamin, 2014: 33).

La forma distintiva de arqueología histórica asumida por Walter Benjamin presupone un conocimiento pertinente de la topografía de la modernidad, una lectura de la imagen «en el ahora de la cognoscibilidad» (2005: 465), antes de poder excavar y recordar el pasado perdido: realizar un camino en la escritura entre los escombros de la realidad social para rescatarla: «Con la imagen de la ciudad y de la gente ocurre lo mismo que con la imagen de los estados del espíritu: la nueva óptica con la que uno las percibe es el resultado más incuestionable de la estancia» (1990: 142). No obstante, los fragmentos, que sus imágenes aprehenden y atraviesan con rayos de luz, se han de presentar de tal modo que dejen de ser fragmentos. Benjamin, que concibió el *montaje* inicialmente como un fin en sí mismo, entiende finalmente que este principio de construcción permite lograr más movimiento y mayor libertad en la (re)presentación de la historia: «levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante» (2005: 463). El *montaje* es así lo que permite que el mundo esté en el texto al margen de cualquier voz narrativa,

pero a la vez que la pluralidad se vea reflejada en el texto como una forma de vida, que, en definitiva, abraza del proceso por los dos lados.

Esa particular forma de existencia, bosquejada por Benjamin en el *Libro de los pasajes*, su obra más (des)integrada, «una nube de voces, que es menos un libro que el sueño de un libro que no fue, pero que insiste en su inexistencia» (Carrión, 2017: 13), es actualizada por Jorge Carrión en *Barcelona. Libro de los pasajes* (2017), «un ensayo narrativo sobre el conjunto de los pasajes de la ciudad» (Carrión, 2017: 317) como respuesta al escritor alemán, también en forma de pasaje, donde la violencia que supone la desnudez de la ciudad —sin ningún lado exterior, igual que los sueños— y el deseo de comprender se entiende más genuinamente si se repiensa la particular existencia teórica entre sujeto, mundo y arte:

> El pasaje como detalle de la ciudad moderna. El pasaje como nota al pie de página. Como túnel que nos lleva a lo que hay debajo de la página, del texto urbano, a sus ruinas enterradas, a sus lodos fértiles. El pasaje como el lugar donde se vende al detalle, espacio minorista, santuario de la atención. (Carrión, 2017: 19)

La operatividad teórica de la obra de Carrión nos desvela un organismo vivo, cuya característica principal es la de proponer un espacio de creación en devenir en el que conviven tradiciones y estilos y surgen caminos estéticos construidos en mayor o menor grado al costado de las vicisitudes sociales y populares derivadas de esta época, allí [d]onde la ciudad pierde su hambre, donde se deja devorar, masticar, digerir con el asfalto» (Carrión, 2017: 10). Daremos, por tanto, un breve *paseo* por la estricta materialidad textual hibridada, por la representación de una ciudad al margen de la conciencia donde el ritmo será marcado precisamente por la ciudad, en busca de la legibilidad benjaminiana. No se pretende leer la imagen de la ciudad, sino de encaminarnos a ella *pensándola*, habitándola, construyéndola, también a contrapelo; de dar cuenta desde el pasaje, desde ese *entre*, desde ese intersticio en el que ya siempre habitamos y del que no logramos salir, una relacionalidad determinante. A través del pasaje, la

experiencia del espacio se carga de un significado distinto de la mera caracterización espacial y temporal y pasa a configurar un espacio literario, cargado de significado simbólico, metafórico. Esta apuesta constructiva nace tras la desfiguración de la totalidad, de considerar la posibilidad ontológica de este proceso creativo, cuyas grietas facilitan el paso de la complejidad y entran en conflicto para construir, desde esos flujos, un nuevo modo de narrar el mundo, captar la construcción de la ciudad en cuanto a tal, en estructura de comentario.

A nadie le extraña ya hablar en términos de *globalización*, de hecho, es ya redundante, un lugar común y cotidiano, pues todo lo que hacemos está controlado por las leyes y licencias de un *software* globalizado que marca nuestros pasos. Surge entonces la pregunta de si hay alguno nuevo que habitar, que construir, que pensar en este mapa que se expande ante nuestra mirada, «la necesidad de un vínculo con [el] entorno y las fuerzas del desarraigo, por la contraposición entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro» (Bourriaud, 2009: 57). Es el punto de partida, es la *raíz*, y no la globalización la palabra clave para entender el pensamiento y la creación artística contemporánea, sin jerarquías ni trayectos, una red infinita de semiosis a medida que circulan en los espacios altermodernos, habitados por semionautas, sujetos-artista que construyen en movimiento, sin estancar el agua de la creación, conectando y negociando con lo globalizar y con lo singular identitario:

> Es difícil reírse de la destrucción de una gran propiedad colectiva; y sin embargo algunas destrucciones deben celebrarse. Y las construcciones que las relevan. A causa de nuevas suplantaciones. La ciudad es una rueda oruga y una rueda de la fortuna. Por suerte, esta ciudad no es la mía. O no del todo. Yo no me crié [sic] aquí. En el 95 % de estas calles, de estos pasajes, no había estado hasta el momento en que decidí escribir este libro. Constituye una gran ventaja, esa distancia. Evita que me ponga pesado. Me aleja de Baudelaire y su insoportable hipoteca; me acerca a Benjamin, extranjero en París, pasajero de paso, pero sin su soledad, sin su tristeza, sin su condición judía, sin la amenaza del nazismo, sin su suicidio. Por suerte. (Carrión, 2017: 131)

Esta construcción es, por tanto, una colección instantes fulgurantes protagonizados ya no por el *flâneur* sino por el errante, el vagabundo, el nómada, el «creador

de recorridos dentro de un paisaje de signos» (Carrión, 2009: 117) que detiene el tiempo en los intersticios de la aglomeración y planta su obra allí, no sin antes ejercitarse, como diría Benjamin: «Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma forma que las callejas del centro han de reflejar las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte» (2015b: 5). Las connotaciones de la acción de habitar se introducen exponiendo la ocupación espacial tan contradictoria como la que tiene lugar en los pasajes. Complementa reflexiones respecto a los guetos históricos delimitadores del extraño —del otro— para así abrir la ciudad y, por tanto, explorar la riqueza de sus significados, para la coproducción de vida colectiva desde la experiencia íntima, propulsora de unas sociabilidades novedosas, que eviten el individualismo tecnológico. En definitiva, que la ciudad ética, como la de Sennett (2019), que no sea espejo de ningún individualismo sino del colectivo que la habita.

La ciudad, pues, como «tejido onírico» (Lion en Benjamin, 2005: 438) en cuya esencia reside «el viaje urbano, la búsqueda de un sentido» (Carrión, 2017: 236), se manifiesta, también a través de la imagen dialéctica del pasaje, en el tejido narrativo de fragmentos, citas y rodeos, o como la que va trazando a partir del recorrido y de la contemplación atenta, del caminar preciso para, justamente, aprender a perderse y comenzar a habitar un lugar al darle nombre, al recoger sus huellas y construir de nuevo su imagen para tener otra experiencia del espacio, donde «la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación» (Benjamin, 2005: 872). Carrión entiende que tanto en los discursos arquitectónicos como en los literarios residen proyecciones de sueños, de formas de comprender el mundo que el pasado impone, en el orden de lo simbólico, al futuro: «La deambulación insomne constituye una tradición dentro de la tradición de la caminata urbana, su río subterráneo, su oscuro reverso, en cuyo corazón hay un proceso de duelo que nunca llega a su fin, porque a cada paso, en vez de menguar, crece la pérdida» (Carrión, 2017: 190). El escritor catalán, entonces, genera una retroalimentación entre el mundo metafísico del símbolo y el mundo material de la producción en la ciudad como poseedora de lo que Bejamin llamó «la llama inusual» (2015b: 85).

Para Carrión, como para Benjamin, el procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento, sustentado en el fragmento y en el engranaje, implica un modelo teórico fundamental que es la base de su teoría del conocimiento (de la ciudad), el tirar del hilo de la experiencia narrativa. El montaje genera en *Barcelona. Libro de los pasajes* una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas —no mediadas por ninguna interpretación teórica— a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. Esa significación se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen de la ciudad, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria de la ciudad, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido:

> Lo que hace el Ensanche es precisamente eso: ensanchar la mirada. En los tiempos del turismo, del tren y de la cultura de masas el ciudadano se transforma en un espectador y la ciudad, en gran espectáculo. La mirada ya no quiere ser cercana, íntima, sino que impone la distancia. Cada una de las galerías del Eixample es un pequeño mirador hacia ese espacio común que es el interior de la manzana; cada balcón, un pequeño mirador hacia la calle. (Carrión, 2017: 236)

La ciudad representa así no solo la representación topográfica de su transformación, sino la edificación de las formas y la existencia humanas. De ahí que la ciudad y el texto se le revelen como umbral topográfico y literario en el pasaje para penetrar en los objetos indecibles, en las huellas invisibles, en las ruinas y las voces silenciadas, en las «grietas en el modelo» (Carrión, 2017: 15) y hacer asunto suyo una imagen básica de la proyección benjaminiana, el trayecto por el pasaje de lo que ha sido a lo que es y a lo que vendrá:

> En cada pasaje está la afirmación y la negación de la ciudad entera. Si la metrópolis se define por los peatones y los vehículos, la velocidad o el tráfico, el pasaje los ignora, los pone en jaque o –al menos– entre paréntesis. Cuando estás en un pasaje no estás ni en un camino ni en una calle, la ciudad todavía no ha evolucionado definitivamente, el tiempo es antiguo, en pause, levemente ritual. Los pasajes son portales temporales: lugares fronterizos que dan acceso a la psicociudad, la dimensión emocional y simbólica que construyen los ciudadanos, a menudo opuesta a la de los políticos y los urbanistas. Los pasajes son también pasajes de libros, citas, fragmentos que

> representan un todo fragmentado. Los pasajes son, en fin, pasadizos, hipervínculos, túneles, atajos, rodeos, entre dos cosas o dos conceptos que parecían no guardar relación alguna: pensamiento lógico y pensamiento mágico, porque la antítesis pone necesariamente a prueba la inteligencia. (Carrión, 2017: 17-18)

Más allá de la unión, del trabajo «por momentos totalmente barthesiano» (Scolari, 2017), cuando desmonta los dispositivos semio-arquitéctonicos a través de los cuales la burguesía construyó el mito de la ciudad medieval que revelan el pasaje como construcción imperfecta que deja huellas de lo otro antes de los retoques neogóticos y la configuración urbanística del plan Cerdà, el montaje centrado en la reconstrucción del pasaje incide en el hecho mismo de la hendidura, la percepción de una distancia entre las dos partes montadas que son «interrumpidas» o sacadas del lugar en el que se encontraban. Por tanto, la cercanía remarca necesariamente una distancia. Hay algo más allá en ese montaje que estamos viendo, algo que nos dice que lo que importa es lo que falta. El pasadizo activa, en el comienzo, un mecanismo topológico, como principio literario compositivo, con el que el escritor nómada[208] trata de evitar la rápida obsolescencia y la regeneración: «En esta ciudad donde los pasajes no son cubiertos, ella construye uno con un techo de agujeros colgado de un techo opaco y sólido. Un pasaje que no se puede tocar» (Carrión, 2017: 278). Así, la incesante renovación de lo simbólico y lo estético del pasaje se adivina una característica principal de la composición de la obra, contribuye a una construcción hibridada que soluciona la experiencia cultural de la ciudad que confluye en un proyecto literario adecuado al principio radicante de nuestra sociedad, que salve la negación de lo propio:

[208] Remitimos aquí a Agustín Fernández Mallo, que realiza en *Teoría general de la basura* una descripción muy precisa del nómada, sujeto habitante de la intersección: «en los flujos, redes, envío y reenvíos de la contemporaneidad lo complejo aparece en la experiencia del *nómada*, la experiencia de la intersección no vacía, fruto de lo que las otras dos, extremales, van dejando a un lado: sus desechos. Es ahí, en el seno de esos residuos, sin límites absolutos y sin "velocidades de la luz", donde en forma de redes y subredes se instala toda la complejidad de eso que llamamos una narración, una subjetivización del mundo. Y es a su vez en la intersección y superposición de esos espacios creados por subjetividades nómadas donde aparecen redes más amplias que dan lugar a eso que llamamos la complejidad de una cultura» (2018: 142-143).

> los propulsa hacia el nivel superior del símbolo, allí donde todos los pasajes son ritos de paso, son sinapsis, son grapas que hermanan dos piezas disímiles, son puentes sobre el abismo, son rayuelas o mandalas, espacio de umbral o intersticio, aceleradores de partículas donde se fusionan dos galaxias que hasta entonces habían ignorado su mutua existencia. (2017: 278)

La circularidad, la imagen dialéctica o la red son el método de imbricación de este espacio fronterizo compuesto por 227 fragmentos, franqueados de principio a fin por Walter Benjamin, y que alternan la cita con la creación (en pares e impares, respectivamente) para recalcar así la presencia del filósofo alemán en el diálogo abierto. Se alude de continuo a la idea de círculo y, también, al concepto de cuadrícula resultando del proyecto de urbanización de Cerdà, como algo que nos asedia, nos cerca, mientras intentamos vanamente salir hacia el exterior, así como tampoco es posibles salir del texto porque siempre hay otro texto.

Pero más allá de contar una historia idealizada de la ciudad, junto al relato de la historia de la localidad y de su topografía urbana, destaca el tratamiento de temas que tiene que ver, como decíamos, con la configuración actual de nuestro mundo que, irremediablemente, constituyen «su dinámica íntima: destruir y construir, construir y destruir» (Carrión, 2017: 291). Con el planteamiento retórico de *¿para quién es la ciudad?*, *¿quién lee la ciudad?* se demuestra la actualidad del motivo pasajísitco de la obra de Carrión, quien, frente a la mirada aérea, se propone componer una interpretación de la gramática del pasaje, «articulada sobre todo a partir de las distintas texturas que van conformando los *panots*, […] las palabras del texto urbano» (2017: 104-105), a modo de crónica errante, poética, diríamos con Robert Walser (2016),[209] que nace del testimonio intertextual que configura la obra también en forma de pasaje interruptor:

[209] «[El paseo] me ofrece como material numerosos objetos pequeños y grandes que después, en casa, elaboro con celo y diligencia. Un paseo está siempre lleno de importantes manifestaciones dignas de ver y de sentir. De imágenes y vivas poesías, de hechizos y bellezas naturales bullen a menudo los lindos paseos, por cortos que sean. Naturaleza y costumbres se abren atractivas y encantadoras a los sentidos y ojos del paseante atento, que desde luego tiene que pasear no con los ojos bajos, sino abiertos y despejados, si ha de brotar en él el hermoso sentido y el sereno y noble pensamiento del paseo» (Walser, 2016: 58-59).

> ¿Por qué estoy fotografiando esa boca negra, ese resto sin sentido de un pasaje que ya no es? Porque el coleccionismo te obsesiona, frenético, enloquecido: los quieres todos. Pero a veces, como ahora, te cansas. Te interrumpes ante el enésimo pasaje desaparecido, demediado o interrumpido. Pierdes la paciencia. Desconfías del valor de su colección. Piensas: por un pasaje que no vea, que no pise, que no fotografíe. Pero siempre acabas yendo. A veces dudas de su vale la pena atravesarlo, porque así te alejas del siguiente. Pero lo atraviesas. Es la maldición del pasajero o pasajerista o paisajeno, su bendición maldita. (2017: 146)

En ese sentido, ¿qué implica entonces una lectura creativa del pasaje? ¿Desde dónde leer las imágenes-pasaje, si no es acaso desde la observación atenta a las formas de vida, a la memoria y al lenguaje? Un espacio creado justamente a partir de los puentes que establece la lectura, para desde ahí conocer, criticar, destruir, en el sentido del que hablaba Benjamin del «carácter destructivo», donde siempre se está en la encrucijada, y donde el crítico «hace ruinas lo existente y no por las ruinas mismas, sino por el camino que pasará en medio de ellas» (1982: 145). El lector de *Barcelona. Libro de los pasajes* se encuentra ante las ruinas y el ocaso de la arquitectura singular de los pasajes, y ahí, en el proceso de descomposición, se percibe mejor el proyecto de una edificación artística, contra el *spleen*, un proyecto relacionado con nuestro tiempo, pero sobre todo con la manera de leerlo: «Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos» (Benjamin, 2005: 462).

Así como en la realidad habría que leer lo nunca escrito, podemos entender la memoria como la capacidad, diría Heidegger (2015), de pensar en lo no que no se ha pensado, y de unir el pensar con lo ya pensado y al mismo tiempo con lo que está por pensarse. «Mientras va pasando las páginas», dirá Carrión, «pienso que ante los ojos de los demás somos los proyectos que realizamos, pero ante nosotros mismos somos sobre todo los proyectos que jamás fueron realidad» (2017: 198). Instaurar un espacio memorístico del pasaje como imagen de la creación no quiere decir crear un espacio sometido a la tradición o a una conmemoración, y menos todavía a un paseo turístico o museográfico, sino más bien construir un espacio afectado, vinculado a una mirada narrativa para seguir pensándolo y contándolo, para construirlo y habitarlo.

La ciudad es para Carrión no solo en el despertar de las imágenes proyectadas en los pasajes, sino también en la posibilidad de pensarlas y narrarlas desde esos espacios. Lo narrativo, en este sentido, no se refiere sólo a una categoría literaria o a la transmisión de boca en boca de una experiencia, sino que configura una forma binaria, epistemológica y ontológica, diferente de acercarnos a la realidad y ser reales. Más que dar explicaciones, que mostrar, lo interesante es la búsqueda de fenómenos significativos, la creación de sentidos o la configuración compuesta de partes heterogéneas; palabras o imágenes que, finalmente, nos dan «otra» verdad para considerar y pensar, para guardar en la memoria. Se trata de narrar una experiencia para comprender su entorno, y así, entre la trama de la narración y su contexto, abrirse a la pluralidad de historias y de imágenes.

Al recoger los restos de lo pasado, las ruinas de la historia, Benjamin no intenta restaurar o interpretar, sino juntar esos pedazos piadosamente y guardar con ellos los valores sustantivos heredados de una sociedad, porque quizá nadie mejor que él sabe que la memoria viva del pasado y el proyecto del provenir desaparecen juntos. La lectura y la memoria crean en la escritura el ámbito no sólo para exponer o mostrar la realidad sino para pensar a partir del «recorrido», de la «narración» o de la «anécdota», con lo cual se tiene otra forma de leer, de acercarse y dar cuenta del acontecer de una vida en un espacio y un tiempo determinados: «el lector urbano busca atento su retraso, su congelación en los pasajes —la ciudad entre paréntesis—» (Carrión, 2017: 236).

Los residuos se definen respecto del lugar, de la falta de lugar: son lo que no está en su sitio o ha perdido su lugar propio. Es lo que nos advierte Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad*), que la nuestra es una época de guerra entre espacios (y tiempos) que compiten brutalmente por captar nuestra atención, a través de la construcción de universos casi autónomos que persiguen el capital de nuestros gustos y nuestro ocio, redes que nos arrastran y nos zarandean por su cartografía:

> La máquina nunca se detiene: genera monumentos; expande sus redes, las multiplica, las vuelve más complejas; enriquece su archivo. Peor no todo puede ni debe ser conservado. La ciudad no puede ser reaccionaria, conservadora. Hay que cuestionar las ideas recibidas. Hay que cuestionar el patrimonio. Hay que poner en valor, realmente, la periferia. Hay que pensar la democracia sin la inercia aristocrática que heredamos. Porque el arte de la memoria es personal: cada ciudadano reconstruye su estructura, su arquitectura, su ingeniería; *y las llena de discurso*. (Carrión, 2017: 291; la cursiva es nuestra)

Desde este punto de vista, la topografía urbana de Carrión, basada en la lectura y la creación de espacios híbridos creados por una sedimentación espontánea, no debería ser solo un hecho para contemplar o para mirar momentáneamente, sino un sistema de lectura, un discurso como pasadizo en el que se escucharan las regiones más profundas de la realidad y se buscaran los pasajes hacia la propia experiencia del tiempo y del espacio («Resultado de todas esas transformaciones es un espacio donde parecen convivir varias épocas […]. Y en los pasajes el tiempo es policromo y discurre en varios carriles paralelos» [2017: 196]); cada signo expresa a escala local toda una manera general de ocupación humana de un territorio:

> Contra el lamento por la ciudad perdida, contra la defensa a ultranza de todo el patrimonio, propongo por tanto la visión de la metrópolis como una inteligencia colectiva que ha ido creando mundos nuevos y ha logrado representarlos con su propia topografía, que ha ido reciclando la vieja idea de lo sagrado y la ha sabido adaptar a nuevos tiempos, ya no verticales y autoritarios, igualmente turbios y ambiguos, pero democráticos. Los pasajes no son la escala de los mapas urbanos. Ni las calles, ni las plazas, ni los centros comerciales, ni los edificios icónicos. La escala del mapa de una ciudad es cada uno de sus ciudadanos. Sus dioses somos nosotros y, por suerte, vamos emigrando e inmigrando, naciendo y muriendo, y no parece que ese ciclo tenga fin. (2017: 293)

Habitar la ciudad es pensar la acera como un espacio ingobernable, y nuestra intimidad como ilocalizable. La calle se vuelve comunitaria, un espacio de nadie. Habitar supone abandonar la identidad y la personalidad, pero ganar la intimidad y perder las culpas. Habitar, de alguna manera, justifica el hacer en el momento en que en su deriva se experimenta como inconsumible: afirmamos, con Sennett, «ese tipo de acción por la que el medio físico parece emana de nuestra manera de habitar y de ser»

(2019: 25). Y, sobre todo, habitar implica pensar la vida desde la propia experiencia, vivir el siembre hecho de vivir, vivir y ser vivido a través de la afectación del caminar, aquel ruido, aquella ruina, y aquel silencioso pasaje.

En ese sentido, el residuo ya no implicaría tanto pensar en él como desperdicio, sino un objeto estético con identidad cultural, un residuo activo, como resultado de una operación de *nomadismo estético*, por recuperar el radicante de Bouriaud, como ejercicio de tránsito a través de distintos objetos, sujetos y espacios fractales sobre los que se imprimiría un tratamiento horizontal y neutro, como parte de la naturaleza misma del discurso, participando conscientemente de su arquitectura estética:

> Así, en los mismos pasajes nacieron varios bancos y varios sindicatos y varios burdeles, víctimas todos de las mismas bombas, instituciones emblemáticas y olvidadas, contradictorias y complementarias: como si la historia secreta de la ciudad se entrelazara, se cosiera en las galerías, en esos túneles. […] El laberinto de la capital y del semen, de la explotación de las almas y de los cuerpos, de su liberación utópica, del necesario deseo. A su alrededor acecha el eclipse. En el Born y en el Gótico, los pasadizos, los arcos, los porches antiguos; los soportales y las columnatas del Paralelo y del paseo del Born; las galerías metálicas de la estación de Francia, de la estación del Norte, el Umbráculo del parque de la Ciudadela: todas esas estructuras eclipsan, empequeñecen, ignoran los pasajes cubiertos y semi-cubiertos barceloneses. Pocos. Insignificantes. Los colecciono. (Carrión, 2017: 103)

Lo que se encuentra el lector es un movimiento errante entre pasadizos, discursos, estilos, referentes y textualidades (hibridación explícita), como consecuencia de un acto creativo en paralelo («Esos martillazos son la banda sonora de este libro tanto como el ruido leve que hacen, al ser pasadas, las páginas de los libros urbanos de Benjamin. Su música es híbrida: cuerpos y citas, viajen y texto, vida y lectura, ruido y silencio» [2017: 308]), atravesado por la autobiografía («En el centro de todo libro hay un yo que se orienta. Un yo que antes aprendió a leer. Porque cada nuevo libro te obliga a aprender a leer de nuevo» [2017: 307]) o la propia experiencia estética, que ocurren al afrontar una deriva intelectual a través de diferentes signos, cuya condición histórica se ve interrumpida («Todas las historias son imposibles de reconstruir. Y algunas son memorables gracias, justamente, a la imprecisión, al cuento. Sumando cuentos y pasos y citas, el libro de viajes, este libro de pasajes se va transformando en novela, aunque sea contra su propia voluntad» [2017: 66]). En cierto sentido, de lo

que se trata es de llevar a cabo aproximaciones en una topología artística a través de los pasajes, armada de una identidad que nada tiene que ver necesariamente con la de sus orígenes geográficos, típicamente unidos al tiempo, al lenguaje y a la tradición de un lugar sino de una identidad como resultado de las múltiples identidades que los han transitado:

> Cada vez que le cuento a alguien que estoy recorriendo obsesivamente, hasta memorizarlos con los pies, coleccionándolos, los pasajes de Barcelona, escucho los mismos topónimos, como si no hubiera otros, como si no existieran, *los otros*, que son precisamente los que quiero míos, los que recorro a diario para apropiármelos. […] La memoria de mis suelas, insiste en cambio en una topografía proletaria o tomada por el pueblo, la de los oficios que dejaron de serlo, la de aquellos burgueses que se mudaron y dejaron tras ellos túneles de ruinas, proyectos fallidos de una modernidad que no fue, que sigue queriendo ser. (Carrión, 2017: 171-172)

Por ello, la obra de Carrión constituye una puesta en práctica de lo que Fernández Mallo llama Realismo Complejo, en el modo en que opera en la convivencia de tradiciones y estilos para abrir un camino estético a la vera de las vicisitudes sociales y populares derivadas de esta época, «de modo que desde el presente regresamos a ese pasado a fin de rellenar el hueco muerto, […] el cual, en ese regresar, es interpretado desde el hoy, quedando así inmediatamente actualizado según una transformación. Esa pasta de acontecimientos mezclados es el presente» (Fernández Mallo, 2018: 166-167).

Consciente de que hay que infiltrarse por las grietas y los intersticios, corriendo peligros que piensen el lenguaje y la historia (Carrión, 2017: 201-202), la ciudad y su vivencia, al calor de los signos que lo rodean, plasmando su pensamiento crítico en lo instituido como verdad o certeza, creando espacios de la memoria para desde ahí cepillar el relato a contrapelo: «Simulacro de un oasis en las últimas radiaciones de otro oasis. Simulacro del eco del recuerdo de un milagro. Por un momento creo que siento algo: un temblor, un recuerdo ajeno, la antigua vegetación, el tacto de la brisa de un baile de verano, aquella fe, tal vez. Pero no, ha sido el metro, que ha pasado, subcutáneo» (Carrión, 2017: 128). El espacio es también tiempo, un tiempo que se hace

historia, pero sobre todo que se materializa en la memoria de los individuos; por ello, el pasaje como signo que proyecta a su vez otra cosa, espacios-tiempos que hay que leer y por tanto poner en movimiento a través del espacio literario. El espacio debería dar forma al ser mismo, crear una mirada íntima y política de quien habita un lugar, para tener, así, las condiciones que posibiliten la experiencia, y no sólo transformar la ciudad en un libro, como quería Benjamin, sino hacer de la obra en marcha el acto, la presencia no de otro mundo sino de lo otro del mundo: «Grietas, pozos, umbrales, puertas, pasillos, corredores: lo que se sumerge en el espacio otro, lo que atraviesa, lo que permite la entrada de luz u oscuridad u oxígeno, lo que une dos realidades distintas. Esa sucesión de intersecciones constituye la puntuación de su vocabulario escultórico. Por tanto: su respiración, su ritmo, su poesía» (Carrión, 2017: 277).

La sociedad, en su condición líquida, no ha dejado de mutar y de reformularse de manera continua, pues eso es algo natural no solo en un espacio como ese, sino en cualquier sistema u organismo vivo, y que se traduce, según Carrión, en un estado cuántico (2011: 51; 2017: 292): «La metrópolis del siglo XXI no se deja poseer. No hay modo de apropiarse de la máquina dinámica, de la red incesante, del monumento en expansión» (Carrión, 2017: 302). Hablamos, entonces, de una ciudad constituida como red, cuya estructura respondería a las exigencias derivadas de su propia dimensión epistemológica, que por un lado resulta irregular en sus coordenadas topográficas, pero por otro no deja de ser constante:

> la mayor parte de Barcelona sigue siendo un sinfín de calles y plazas y pasajes con identidad propia, la ciudad es un mosaico de barrios, los pueblos resisten como nodos del tejido urbano, son muchas las identidades que conviven en esa inteligencia colectiva, esa marca, ese proyecto a menudo errático y no obstante en tantos sentidos loable que llamamos *Barcelona*, una ciudad en la que convergen todas las ciudades que fue y sigue siendo. (Carrión, 2017: 301)

Frente al letargo en el que nos sumimos por la insistencia de lo sagrado y las confusiones neorrománticas, asistimos a una propuesta dialéctica entre la experiencia directa y la «ficción consensuada» que llega hasta los nodos del mundo y pisa las minas contemporaneidad que no necesita del relato roto, fragmentado, porque la ciudad ya

se nos presenta ya así, coherente y articulada en su propia fragmentariedad, y que por eso mismo deja de ser tal:

> Este libro se parece demasiado a una ciudad, que se deja leer y se escapa al mismo tiempo, que reparte las buenas y las malas noticias como reparte un tahúr las buenas y las malas cartas.
>
> En efecto, este libro se parece demasiado a una ciudad: es ilusión y fracaso. (Carrión, 2017: 302)

«La obra fluctúa entonces en torno a dos puntos: la máquina real y la máquina simbólica, el *residuo* o eco producto de la profanación y el *escombro* de lo que fuera ruina, y entre ambos polos describiría movimientos sin detenerse» (Fernández Mallo, 2018: 418). La forma artística del pasaje convierte el contraste; la relación inédita entre las partes integrantes en el proceso de reconstrucción y de significación insólita, siempre de acuerdo con las coordenadas de un tiempo presente, una intersección de espacios sustrato en los que el constructor también teoriza el espacio.

La labor de lectura de la contemporaneidad realizada por autores como Jorge Carrión consiste precisamente en la localización de esos términos excluidos o esos restos en forma de pasaje que dominan el discurso que los excluye: una operación posfilosófica que hurga en las basuras de los planes urbanísticos para extraer el escaso alimento simbólico que la tradición no haya conseguido engullir. La razón sería, principalmente, hacer evidente un cambio semiótico constante del tiempo, pues es ahí donde se localiza un nuevo germen práctico y, por tanto, de reflexión sobre los contextos de creación derivados de ello. La revelación del espacio se postula, así, «como la transposición de lo imposible: la recuperación del tiempo. Pero puesto que una y otra dimensión unidas, en ambas es igualmente inalcanzable la vuelta atrás total» (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 202).

Se borra, así, el proceso de producción. El objeto parece hecho como por arte de magia, emanando, tal vez, el mismo halo de espiritualidad que ronda al genio creador romántico. Sin embargo, Carrión no monta en su discurso a Benjamin, es un efecto del montaje que subraya la interrupción y hace visible el artificio, justamente

porque muestra la (in)compatibilidad y la contradicción, haciendo que cada fragmento montado se convierta en cita de sí mismo:

> Luz y oscuridad, construcción y destrucción, utopía y capital: la ciudad es bipolar por naturaleza. La contradicción la mantiene en movimiento. El sueño de Barcelona es su orden legible, su textura amable, su vida de calidad, su belleza de renombre internacional que la convierte en motivo de admiración para los turistas y en motivo de orgullo de sus ciudadanos. Para hacer realidad ese sueño se enfrente, con sentimiento de culpa, a su gran pesadilla. (Carrión, 2017: 312)

Solicita del lector este tipo de participación a la hora de enfrentarse a sus citas y a sus comentarios y es, a partir de la imagen dialéctica, como construye una constelación crítica conformada por pasajes o por fragmentos reunidos en torno a un tema central cuya forma es el efecto de montaje: una interrupción que une y separa Barcelona, que media el encuentro entre la obra y el espectador. Pero esa distancia que genera no es una lejanía imposible sino una distancia maleable que toca lo real, que es principio constructivo de la imagen y alude al modo en que, de repente, en determinados momentos de la historia ciertos sucesos se vuelven perceptibles para nosotros:

> Cuando salgo de casa, a veces me fijo en la acera del chaflán: una superficie perfectamente cuadriculada, decenas, cientos de pequeños cuadrados sólidos y grises, entre la fachada de este edificio y los contenedores de basura y los coches aparcados en batería, una superficie peatonal donde vibran las sombras de los troncos y de las ramas y de las hojas de los árboles, creando puzles móviles, arabescos imprevistos, como si las raíces proyectaran su maraña fantasmal más allá del cemento, cartografía variable de líneas ligeramente curvas que recuerdan a las líneas de las manos. Alguna vez he pensado que la cuadrícula es el plano de la ciudad y que su doble sombrío es el mismo plano en un futuro cercano, convertido en bola de papel arrugado, en mapa tridimensional y palpable, con tacto, huecos, orografía, fisuras; como si pudieran convivir con el modelo y su destrucción, el sueño del urbanista y el del pasajero. Pero lo cierto es que casi nunca tengo tiempo de prestarle atención al chaflán de mi casa, porque sólo pienso en un café, voy con prisas, bajo la basura, llego tarde, no quiero perder el autobús, el niño llora o he recogido una revista o un libro en el buzón y salgo abriendo el sobre de una nueva lectura. (Carrión, 2017: 314-315)

Somos, como las ciudades, seres de mudanza, de oscilación cambiante, de metamorfosis, seres que se miran a sí mismos en dirección al otro lado y se envían hacia allí, de un extremo del pasaje a otro: «Lo mismo ocurre cada vez que nos mudamos a una nueva casa, dentro o no de la misma ciudad. Cambiamos de paredes y de techos, de vecinos y de tiendas, de distancias y de paradas de metro. Muere una lengua urbana, pero como nada muere del todo, una parte se reencarna en el nuevo idioma» (Carrión, 2017: 303). El punto principal es que el pasaje surge en un intersticio y cuando lo atravesamos se muestra en su complejidad: «ese es el sino de los pasajes: siempre permanecerán a otro tiempo no necesariamente mejor» (Carrión, 2017: 310). Carrión se mueve así entre una tendencia aparentemente objetiva, propia de la vida cotidiana de nuestra modernidad, hacia eso «ya siempre» interrumpido (ya sea debido a la gentrificación, la reificación o la experiencia en la ciudad, y cuyos emblemas son la cadena de montaje productivo y la masividad en la actualidad), y la capacidad de ciertas obras de arte de presentar la interrupción como construcción crítica compleja, postulando una versión voluntarista de esa misma interrupción. La interrupción voluntaria que imprime la constelación en el curso de la historia y de la cultura, en la lectura contemporánea que Carrión hace de Walter Benjamin, no supone una renovación técnica del lenguaje que describa lo real a través del montaje, sino justamente una movilización de la experiencia histórica que transforme la realidad de la ciudad en el lenguaje y en la imagen, concibiendo la escritura como interrupción o como constelación saturada de tensiones, que nos permite percibir, despertar y pensar, como diría Sergio Chejfec, «como núcleo profundo de todo hecho tangible o inmaterial, destacadamente aquel que combina ambos, la escritura» (2019: 139).

La figura constructiva, la imagen que piensa, el pasaje, adquiere sentido cuando lo atravesamos, y es la que de una manera más gráfica muestra cómo nuestra existencia se extiende entre un extremo y otro, la que mejor ilustra la transitoriedad de una existencia que se mueve entre lo literario y lo metafísico, entre lo real y lo irreal; la que expresa el devaneo entre fuera y dentro, entre aquí y allí; la que refleja el movimiento pendular entre propiedad e impropiedad, entre peligro y seguridad, arraigo y desarraigo («a causa del consuelo que su realidad inhabitable tiene para quien nunca se

ha adaptado a la condición del habitar. En ellas está el límite propio de la morada [del] viejo Dios de la ciudad, tiene comienzo en ellas. Y se encuentra en ellas tan presente que nada efímero se afirma junto a él. Bajo su protección, lugar y tiempo se encuentran a sí mismos y se unen al fin uno con otro» [Benjamin, 2015b: 88-89]); la que de una forma directa remite al afuera, al hecho de estar; la que implica, finalmente, la permanencia junto a las cosas en un espacio abierto e indeterminado de posibilidades. Tan solo el sentido del desplazamiento ha cambiado: habitar, escribir, teorizar, y su inseguridad es justamente lo que le da sentido.

3.2 HACIA UNA POÉTICA *AUTOTEÓRICA*

> Donde mejor se sienten es en las rendijas entre
> la práctica y la teoría,
> la causa y el efecto,
> por eso no es la Tierra y todo se ajusta
>
> Wisława Szymborska, *El gran número*

> Hay que construirse un mundo propio, con el cual no haya comparaciones posibles. Para el cual no existan medidas de juicio anteriores. Las medidas deben ser nuevas, como la técnica. Ninguno debe entender que el autor no vale nada, que es un ser anormal, inferior, que es como un gusano que se retuerce para sobrevivir. Ninguno debe pescarlo en falta de ingenuidad. Todo debe presentarse como perfecto, basado sobre reglas desconocidas y, por lo tanto, imposibles de juzgar. Como un loco: sí, como un loco.
>
> Pier Paolo Pasolini, *Teorema*

Ya en el primer capítulo de esta tesis doctoral se ha dejado constancia de que la autorreflexión, en el ámbito de la teoría literaria, también ha ocupado un papel relevante a finales del siglo XX y principios del XXI. De la misma manera que hemos comprobado las valoraciones introspectivas de escritores y teóricos de la literatura, que se han manifestado desde dentro y desde fuera de sus marcos discursivos, de sus campos. En ambas vías, cobra especial relevancia la asunción de que para la teoría existen también unos principios estéticos y unos referentes. Así, se impone la necesidad de escudriñar la proyección de esta autorreflexión teórica para comprender los pasos

que, sobre todo la literatura, ha ido avanzando. «[E]l denominador común […] estriba en la autocomprensión o la metacrítica del lenguaje como *medium* de todo presupuesto ontológico, epistemológico y pragmático», al decir de Cuesta Abad y Jiménez Hefferman (2005: 21).

Los proyectos teóricos emergentes han aumentado la presión sobre las presunciones postestructuralistas de la teoría crítica al señalar una serie de contradicciones, lo que ha llevado a casi un cuarto de siglo de debates sobre la supuesta muerte y el más allá de la teoría. Una contradicción obvia es la pura hecho de que la crítica de la centralidad del individuo ha hecho poco para perjudicar la instalación del teórico crítico como la figura alrededor de la cual se ha formado un canon altamente privilegiado en las humanidades. Derrida, Lacan, Deleuze, Foucault, junto con todos aquellos que los inspiran y comprometen, Marx, Freud, Said, Spivak, Butler, Sedgwick, Hall: estas figuras no requieren nombres de pila ya que se encuentran en formación patronímica para tradiciones enteras de pensamiento, desde la deconstrucción y el psicoanálisis hasta la teoría poscolonial, la teoría feminista, la teoría queer y los estudios culturales.

Al mismo tiempo, el proyecto de deshacer la hegemonía epistemológica del individuo que se conoce a sí mismo corre el riesgo de inscribir un mundo sin agentes gobernado por la impersonalidad del lenguaje como un reino desencarnado. Aquí la teoría crítica ha notado una clara tendencia hacia un universalismo no reconocido que se deriva del énfasis en el lenguaje como la base de origen del tenso surgimiento histórico y social del sujeto y un rechazo de las materialidades que no pueden atribuirse a un marco humano, incluso si ese marco es el objeto clave de las preocupaciones antihumanistas. A esto se le ha de agregar la percepción actual de que, incluso dentro del campo de los nombres propios, las jerarquías que sustentan la historia se duplican y niegan simultáneamente y se hace evidente que la teoría comparte con la autobiografía una reputación polémica. Es a la vez el referente de una tradición intelectual que explora y explota las fantasías de autoridad y autoconocimiento que acompañan a la concepción moderna del ser humano.

En el contexto de tales trastornos y revisiones, es importante anotar que lo que se ha citado rutinariamente como un agotamiento generalizado del postestructuralismo no es una garantía académica colectiva en su contra. Sin duda, algunos académicos (junto con una legión de expertos no académicos) toman las declaraciones de agotamiento como un reconocimiento emocionante, aunque largamente esperado, del daño aparente que el posestructuralismo ha causado a la reputación disciplinaria de las humanidades en su conjunto. Pero para otros, muchos de los cuales ya han sido citados, ese agotamiento disciplinario ha funcionado más productivamente como una invitación, impulsando nuevos esfuerzos de escritura y pensamiento que se encuentran en la estela de las lecciones fundamentales del postestructuralismo. Aunque, como indica Groys (2003), «la noción de lo nuevo fue de algún modo suprimida por el discurso teórico […] mantuvo su relevancia para la práctica artística. Esta supresión es un efecto de la preocupación acerca de la *diferencia* y lo otro en el contexto de las modas de pensamiento estructuralista y postestructuralista que han dominado la teoría cultural reciente». Cuando se posicionan para conectar el afecto con la vida cotidiana o para prestar atención al paisaje resonante entre lo personal y lo histórico, estos esfuerzos son especialmente buenos para demostrar no solo cuánto más queda por decir sobre las ficciones modernas de autoconocimiento, sino también por qué los académicos continúan subrayando los asuntos netamente teóricos en juego en sus intentos de revisar las convenciones de la crítica académica.

Como leemos en Culler:

> Theory is driven by the impossible desire to step outside one's thought, both to place it and to understand it, and also by a desire—a possible desire—for change, both in the ways of one's own thought, which always could be sharper, more knowledgeable and capacious, more self-reflecting, and for change in the world which our thought engages, so there will always be new developments, will always be changes in the realm of theory (2018: 15).

La nostálgica impresión de que la literatura y la teoría han muerto ha sido respondida con recursos temáticos y discursivos propios de la investigación humanística y

científica, de la erudición, de la intertextualidad y del hibridismo. La experiencia literaria es una forma privilegiada de adentrarse en cuestiones vitales para el hecho literario, en los sugerentes enigmas y las formas aporéticas que han vertebrado el pensamiento teórico, en las que la inquietud y la curiosidad del escritor acostumbra a indagar. Así lo entiende el escritor —y también académico— Miguel Ángel Hernández:

> La novela es un laboratorio para explorar posibles respuestas artísticas. Y el escritor las desarrolla, añade invención a la invención. De algún modo, lo que hace es continuar la imaginación artística, trabajar desde una conciencia del arte como algo abierto, no terminado. La invención de obras de arte, la apropiación de ideas y teorías, la ampliación de propuestas nos sirve también como modo de conocimiento. […] este espacio intermedio es el que me satisface, en el que me gusta estar, y en el que creo que existe una posibilidad de transformación. *Un espacio indefinido, ambiguo, incierto, un espacio por hacer, aún por transitar*. (2021: 31; la cursiva es nuestra)

El punto clave aquí es no socavar el afecto de nadie por el tipo de construcción del mundo que se ha tomado para ensamblar o las afirmaciones de verdad que pretende ofrecer a través de su interrupción generativa de la división personal/impersonal, una «phenomenological response to the creeping acceleration of theory and culture» (Fournier, 2021: 13). Por el contrario, el objetivo de abrir el espacio a la *autoteoría* y su reflexión crítica es disminuir la carga que de otro modo se le podría pedir que soporte al convertirse en objeto de un mayor escrutinio crítico.[210] Este apartado, entonces, no es un manifiesto ni un modelo, sino tan solo un intento de iluminar una deriva para la reflexión literaria.

[210] Como constatamos en el primer capítulo de esta investigación, este cambio ya habría tenido respuestas críticas en el ámbito de la ficción, pero también en el de la poesía. Recientemente, autores como Lucifora (2020) o Badía Fumaz (2017) han preferido los términos de «espacio autopoético» o «poéticas explícitas» al de «metapoesía», redireccionando la atención hacia la mirada del sujeto que no solo se interroga sobre la escritura sino que también crea una imagen autorial y proyecta, con ello, una teorización. Mucho más recientemente, Baños Saldaña (2022) se refiere al «proyecto autopoético», un acercamiento al discurso autorreflexivo más preciso que favorece el entendimiento de las relaciones realidad/ficción, una toma de posición. Una vez revelada la capacidad teórica de la ficción, un camino a seguir a partir de aquí, por tanto, es explorar las trayectorias concretas de los autores de acuerdo con un pensamiento sobre la literatura (y sobre la teoría), algo que, siguiendo a Baños Saldaña, podríamos llamar «proyecto autoteórico».

Como forma de describir la forma de trabajar de un escritor de ficción, la *autoteoría* parece un término particularmente apropiado para obras que superan las categorías discursivas existentes y los límites disciplinarios, que florecen en los espacios liminales entre categorías, que revelan el enredo de la investigación y la creación, y que fusiona modos aparentemente dispares con nuevos efectos de lectura y de escritura. En las páginas siguientes consideraremos las formas en que los escritores luchan con el lugar de la teoría y la autofiguración en sus muchas prácticas vividas y artísticas, a menudo con un efecto ambivalente. Recurren a la autoteoría tanto por su inquietud innata de las epistemologías dominantes y los enfoques de filosofar y teorizar como por su capacidad para dar cabida a nuevas formas de teorizar y comprender sus vidas. A través de sus prácticas, arrojan luz sobre la teoría y la filosofía como sitios ambivalentes de deseo y dificultad, atracción y frustración, calcificación obstinada y transformación maleable e iterativa de los discursos.

La autoteoría revela la fragilidad de mantener separaciones ilusorias entre el arte y la vida, la teoría y la práctica, el trabajo y el yo, la investigación y la motivación, en este caso, literaria. Analizaremos, por tanto las formas en que la teoría se moviliza en las prácticas literarias como un medio para obtener capital y conocimiento social, político, cultural e institucional a partir de la experiencia vivida; pero también capital estético. Consideraremos las formas en que se realiza la identidad en relación con la teoría, como una forma de provocación, una forma de pensar que, según Bal (2015: 133-134), «integrates [the] own practice of art making as a form of thinking and reflecting on which I have made as a continuation of the making».

3.2.1 Dejar de ser (hu)ellas para ser nosotros

> En general, se echa de menos una mente teórica capaz de profundizar hasta dar con los fenómenos primigenios y de hacerse dueño de las múltiples apariencias.
>
> Johann Wolfgang von Goethe en J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*

Desde su publicación en 2015, se ha prestado mucha atención a la obra que posiblemente justifique un cambio de paradigma hacia la «autoteoría»: *Los argonautas* [*The Argonauts*, 2015], de Maggie Nelson,[211] un libro que experimenta con los protocolos de la autobiografía tradicional al unir descripciones de la vida cotidiana y la reflexión filosófica y los debates tanto en la crítica de arte y teoría crítica. Celebrada a sí misma como una escritura «autoteórica», *Los argonautas*, cuyo título está tomado de *Roland Barthes de Roland Barthes*,[212] introduce a los lectores a su hibridez desde el principio, yuxtaponiendo el amor y el sexo anal con Wittgenstein y una meditación sobre los límites del lenguaje en las dos primeras páginas:

> Antes de conocernos, había dedicado la vida entera a la idea de Wittgenstein de que lo inexpresable está contenido —¡inexpresablemente!— en lo expresado. Aunque menos conocida que la venerada *De lo que no se puede hablar es mejor callar*, es, creo, la más profunda de las dos. Entraña la paradoja, bastante literalmente, de *por qué escribo*, o cómo es que me siento en condiciones de seguir escribiendo.

---

[211] En una línea similar, sin embargo, Ali Smith ya habría publicado *Artful* en 2012. De igual modo, los precedentes pueden sentarse con Sontag o con Carson, cuyos ensayos, en parte, basan su razón de ser en la unión entre el *yo*, el pensamiento y la literatura. En su estudio, Fournier (2021: 36-42) realiza un recorrido histórico en busca de las raíces de la autoteoría, que va desde San Agustín y Montaigne, hasta Sartre, Barthes o Derrida, pasando por Descartes, Kant, Nietzsche, Marx y Freud.

[212] «Uno o dos días después de declararte mi amor, te envié en un estado de salvaje vulnerabilidad, el pasaje de *Roland Barthes por Roland Barthes* en el que Barthes describe cómo el sujeto que dice «Te quiero» es semejante al «argonauta que renueva su nave durante su viaje sin cambiarle el nombre». Así como las partes de Argo pueden ser reemplazadas sin que la nave pierda su nombre, el significado de la frase "Te quiero" debe renovarse cada vez que los amantes la enuncian, ya que "el verdadero trabajo del amor y del lenguaje es darle a una misma frase inflexiones siempre nuevas". Creí que era un pasaje romántico. Tú lo leíste como una posible retractación. Visto en retrospectiva, supongo que era ambas cosas» (Nelson, 2016[2015]: 12).

> Porque no incentiva ni exalta ninguna angustia que uno pueda sentir sobre la incapacidad de expresar, en palabras, aquello que las elude. No castiga lo que se puede decir por culpa de lo que, por definición, no se puede decir; tampoco se pasa de rosca, fingiendo que se le hace un nudo en la garganta: *Ah, lo que diría si las palabras fueran lo suficientemente buenas*. Las palabras son lo suficientemente buenas. (Nelson, 2016[2015]: 9-10)

Ya sea figurado como el «giro lingüístico», el «giro cultural» o simplemente «posestructuralismo», las implicaciones en curso de la amplia crítica de los legados epistemológicos y estéticos del humanismo están claramente escritas en el universo de citas de *Los argonautas* —«constituyen un círculo que siempre se toca a sí mismo, un mandala autoteórico» (2016[2015]: 94)—, mientras que su narración personal combina elementos de la trama matrimonial tradicional (sexo, amor y bebé, pero no divorcio) con la familiar voz confesional de la autobiógrafa:

> No basta introducir palabras nuevas a modo de respuestas […], para luego poner en marcha la reificación de sus significados (aunque obviamente hacerlo tiene su poder y pragmatismo). También hay que estar alerta a la multitud de potenciales usos, de posibles contextos, a las alas con que cada palabra puede volar. (Nelson, 2016[2015]: 16)

Cuando se lee como un paradigma del nuevo género que se dice funda, *Los argonautas* escenifica la autoteoría como un encuentro entre la narración en primera persona y la teoría como cuerpo establecido del pensamiento académico contemporáneo.

La autoteoría, entonces, es tanto una lucha como un procesamiento de los discursos y las realidades materiales de la teoría que impregnan, en nuestro caso, la literatura, una invocación de uno mismo como parte integral de la teorización. En opinión de Fournier (2021: 16), ha sido moldeada, por un lado, por el cambio discursivo hacia el afecto y la performatividad y, por el otro, por el cambio de lugar de lo personal en relación con las tecnologías de las redes sociales y la tendencia cultural más generalizada. Como señala Ralph Clare, «autotheory's sincerity lies in the exposure of a vulnerable self that recognizes its contingency and social/linguistic constructedness while nevertheless insisting upon the "reality" and value of lived

experience» (2020: 86). Es a través de su traslación entre lo autobiográfico y lo teórico, lo autorreflexivo y lo crítica, y del emborronamiento de sus límites, como la autoteoría ofrece una nueva visión creativa de nuestro tiempo. Analizaremos a continuación dos formas de trabajo, afines a este paradigma, en las que se definen poéticas autoteóricas, donde la tensión entre sujeto y crítica ofrece un diagnóstico del presente teórico y del presente literario.

3.2.1.1 Una autotextualidad moldeable por la teoría

Como anotábamos, la ficción se convierte en una textualidad moldeable, fluida, que persuade al lector. Este, al encontrarse con la *performance*, «elabora el pensamiento» (Bal, 2016: 165) y, más allá de completar los significados del texto, los manipula como le manipulan, se traduce también a estéticas, formas de relato, modos de composición y retóricas. Vicente Luis Mora practica este asunto en «Psiquia» (2006: 131-161), una pieza narrativa de su colección de relatos *Subterráneos*. A través de la búsqueda de la conciencia de una inteligencia artificial, se fuerza la confrontación de la temática cultural y filosófica de corte humanista con las tecnologías, donde inscribe estas codificaciones en un contexto literario que redefine las categorías estéticas y críticas. Allí podemos leer:

> Ya voy entendiendo. Es un dispositivo para tontos, es fácil seguirlo. Estoy enviándole un mensaje a alguien. Veo mis pensamientos escribirse por duplicado, como en espejos enfrentados, a la vez que los pienso, cosa que antes no ocurría. Así que alguien o algo está leyendo esto que escribo; es decir, no está leyendo nada, pues sólo ve frases inconexas que hacen referencia a su propia redacción. Menudo idiota, pensará. Pero, un momento… El sistema dice que el destinatario y el remitente… son idénticos. ¿Cómo es posible? Es normal que dé error de sistema, ya que eso no es posible. A menos… (2006: 138)

Una de las grandes preocupaciones Mora es la búsqueda y la apertura de nuevos horizontes expresivos para el mundo contemporáneo, en el que los avances tecnológicos y comunicativos han influido de manera directa en los procesos de creación

y recepción de las producciones culturales. En el caso *Alba Cromm* (2010a), el autor señala:

> If I had to define *Alba Cromm*, I'd say that it is a novel without boundaries or limits. […] As a writer I look around and try to assimilate all the information and possibilities for expressing myself that I see in our reality. I use the Internet, the internext and the intertext. I create and I recycle. I believe in freedom. I believe that writers have to create a world using all the tools of their time and unfurl the possibilities of their imagination. (Mora, 2013: 11)

El desarrollo de una literatura en estas coordenadas tiene mucho que ver, por tanto, con una actitud teórica, en tanto que asume estas prácticas como una respuesta consciente a unos entornos conflictivos. La novela *simula* el formato del magazín *UpMan. La revista para el hombre de verdad*, adoptando una forma «textovisual» que amplia no solo lo narrado, sino la obra misma, y que gira en torno al dossier «El caso Alba Cromm», una narración, protagonizada por la subcomisaria que le da nombre, que hibrida investigación policial[213] sobre un pederasta, crítica literaria y escritura creativa.

Al estilo *La casa de hojas*, de Mark Z. Danielewski (véase 1.1.3.2), Mora plantea una solución práctica al problema de la adecuación teoría-objeto estético, descartando previamente la simple actualización de los medios y las referencias, o la incorporación superficial de términos de la Teoría. Revierte la complementariedad de la teoría en la narración convirtiendo a esta en la historia principal de la trama. Aboga, pese a la peligrosidad del asunto, por «hacer teoría en directo, en vivo» (Mora, 2012: 118).

Por ese motivo, en esta novela sale a relucir el problema de la coherencia pero también el del compromiso creativo: no solo se da cuenta en ella de los hábitos de la

[213] Nos remitimos de nuevo al relato «El texto urbanizado» (Mora, 2006: 95-112), comentado anteriormente. Como ya sabemos (véase 2.4.1), es habitual encontrarse en este tipo de narraciones, donde aflora la teoría, con una revisión paródica de esquemas genéricos tradicionales. Tiene que ver, en nuestra opinión, con una actitud de lectura que provoca la conexión de estas obras entre sí para crear una imagen arquetípica, abstracta, en la conciencia colectiva: un proceso de configuración da cuenta de que estos textos acaban siendo auténticos cócteles literarios en los que dialogan distintos discursos, en cuyas fricciones descubrimos nuevas funciones y usos. Los esfuerzos hermenéuticos son en balde, pero el exceso de esquemas genéricos, motivos y procedimientos narrativos al borde del agotamiento, sirven para reinventar la escritura.

sociedad contemporánea y de los modos de experimentación actuales, sino que se exploran las transformaciones de un espacio imaginario atravesado de lleno por los efectos derivados de los discursos, de Internet, los nuevos formatos culturales, de la reformulación de lo cotidiano, de los diversos paradigmas científico-tecnológicos, de las maneras de legitimar el conocimiento y de los horizontes de recepción. En las «Notas para entrar en el infierno», escritas por el montajista impostor Luis Ramírez, leemos:

> Y cuando me preguntan si lo esencial en una historia es saber cómo escribirla, respondo que no. «¿Qué es, entonces, lo más relevante? ¿Entenderla?» Si la entiendes por completo, contesto, quizá sea una buena historia, pero no es una historia inolvidable. «Pues… entonces, ¿de qué se trata?», inquieren, despistados. Lo más difícil de una historia en la que han intervenido varias personas y en la que han ardido pasiones de algún tipo (amorosas, económicas, delictivas, políticas, todas ellas) es *conocerlas*, manejar todas sus piezas. Poder reunirlas esquivando todas las trampas, mentiras, manipulaciones y escamoteos de información que las diferentes partes, sin excepción, intentarán sembrar en tu camino. (Mora, 2010a: 19-20)

El «contenido» de lo *literario*, además de abarcarse desde un punto de vista cognitivo, también se enfoca desde una perspectiva teórica lo suficientemente abierta como para que epistemológicamente quepa la comprensión, constatando en su construcción una intencionalidad estructural para mover la experiencia y transformar la identidad. «Soy una persona práctica», dice Alba en la novela, «[s]iempre me ha resultado más fácil disparar a la gente que entenderla» (2010a: 214). En ese sentido, *Alba Cromm* indaga y despliega un modo de relación que, en diferentes direcciones y escenarios, intensifica y refuerza la capacidad de actuación y comprensión teórica de la contemporaneidad, en la medida en que contribuye intencionalmente a reforzar la agencialidad de los modos de relación de los discursos:

> lo trascendente no es tanto la ordenación de la historia que se pretende narrar, como la historia misma. Y entonces lo vi. *Ordénala*, pensé, *como historia que es, como si se tratase de una novela*. Me pregunté, haciendo de abogado del diablo, que por qué un trabajo de este tipo debía adoptar una estructura narrativa no periodística. Y me respondí: 1) por qué no, si la disposición *no* es lo que importa; 2) por qué no, si el hilo de los

> acontecimientos fue así, hasta cierto punto *novelesco*, casi ficcional; 3) por qué no, si el lector está acostumbrado a esta forma de construir una historia y suele agradecerla. (2010a: 22)

La novela aborda una doble necesidad, como muchos de sus textos ensayísticos y académicos. Por un lado, la de pensar la medida en que la literatura contemporánea y la dimensión de lo literario en nuestras vidas no son autónomas, en el sentido de que *funciona* según sus estructuras internas y externas de relación, una vía de escape a lo ético o lo estético en tanto convenciones («Como han expuesto Gutiérrez *et al.*, "otra de las peculiaridades en la comunicación virtual es la ausencia del contexto. No existen referentes externos, no hay nada que oír, nada que ver o tocar, todo lo que hay son palabras que deben servir tanto para definir como para representar. La ausencia de un marco compartido y las características impersonales de la escritura como medio de comunicación hacen de la identidad de sus participantes una incógnita"» [2010a: 119-120]). Y, por otro, la necesidad de pensar también cómo esa condición relacional no se encuentra desconectada de nuestra percepción, pues pondera una fragmentación que nos predispone a ello («Hablar de ello, sacar la fantasía de su mente y compartirla con la fantasía de otros, *rellena contextualmente* la experiencia criminal del parafílico crónico perfecto para poder *disfrutar de la visualización como si fuera una experiencia personal*» [2010a: 120]). La escritura resulta así una cuestión de temperamento, en tanto que depende de la disposición de los escritores a adaptarse a los contextos en los que operan, de manera que la línea entre creación e investigación se difumina para que aflore la reflexión.

El mayor problema que plantea, por tanto, es el de la erosión del estatuto discursivo. A la teoría le toca ahondar en las implicaturas de la intervención de estas cuestiones en el género novelesco una vez ha sido *hackeado* discursivamente; y Mora lo sabe bien: los rasgos cervantinos de la novela (desde la parodia de las nuevas formas mediáticas de narración, la ironía o la comicidad exagerada, hasta la(s) instancia(s) autorial(es) del relato y su estructuración narratológica) predisponen la pregunta «¿[q]ué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?» (2010b).

No se pretende, por tanto, la disolución de los discursos (de la teoría y de la literatura) en el plano estructural y sintáctico de los mismos, sino proponerlos como proyectos que parten de una ideología común (Cuesta Abad, 1999). Se trata, entonces, de una cuestión de *formas* y *grados* de inmersión en lo literario. Este aspecto, unido a la superación de la noción de *texto* cuestionada con el desbordamiento narrativo, lleva a asumir estos espacios como medio para la expresión literaria. En primer lugar, porque esta condición estética conlleva el diseño del texto no como fase previa a la escritura, sino como *escritura* como tal, pues sus páginas se transitan viendo y leyendo. Segundo, porque hace de la obra algo significativo bajo la impresión objetiva en el relato y no bajo un discurso en diferido; elimina la voz narrativa, relegada a la disposición visual, haciendo del procedimiento narrativo un intersticio.

Esta escritura intersticial «y sus modulaciones (literaria, teórica) resultan tan imbricadas e indisociables como lo son el esbozo de una imagen del otro y la articulación de los recuerdos que la configuran» (Fernández Porta, 2010: 244); su objetivo no es tanto la originalidad como la experiencia teórica de ese ejercicio constructivo *fakecional*. Una buena muestra de ello es el *hoax* del número 322 de la revista *Quimera*, compuesto enteramente por Mora (2010b), pues recoge precisamente esa doble intencionalidad: seguir, sin renunciar a la creatividad, algunas de las reflexiones que puso en funcionamiento en textos ensayísticos anteriores. Es esa y no otra, la justificación del autor:

> Un autor tiene derecho a decir que la tarea de la literatura en nuestro tiempo debe ser ahondar en la preocupación por el lenguaje; otro, que su misión es dar cuenta de los problemas sociales que nos acechan y angustian; otro, que posiblemente su razón de ser se encarne en una obra amena pero que no esquive cuestiones trascendentales y reflexivas; otro puede apuntar a un más allá estético configurado por inmutables valores inmanentes, y aun pueden existir autores que sostengan que el arte en general y la literatura en particular tienden a ser una interrogación por la condición humana o por la búsqueda de un sentido. En mi caso, según el día o según la obra, creo que la literatura es o puede ser todas esas cosas. Y también creo que escribir puede presentarse también como un modo de intervenir en lo real, de cuestionar nuestro mundo y también nuestra forma de pensarnos escritores o artistas. […] Además, responde a mi antigua intención de *hacer literatura* en todos aquellos lugares que sea posible, utilizando al efecto cualesquiera formatos existentes. (2010b)

Esta intervención «autoteórica» en el campo literario demuestra la articulación de la obra del autor en la libertad creativa y el compromiso estético. En este caso, las similitudes entre crítica y ficción permiten la reconstrucción de la figura autorial en (auto)reseñas como la de Lázaro Ramos Prieto de Paula sobre *Circular 010: Centro*: «las numerosas contradicciones internas, la excesiva presencia de teoría, el atrevimiento formal devenido ralo originalismo, la hecatombe argumental final, unida al poco interés comercial, aciertos fallos de sintaxis o incorrecciones […] y alguna alusión final algo ñoña, al amor verdadero, nos llevan a desaconsejar la lectura de la obra» (2010b: 75).

Si bien *Alba Cromm* finge ser varias cosas a la vez, el número 322 de la revista *Quimera* es el número 322 de la *revista Quimera*; sin embargo, aunque carezca de argumento o personajes, es una ficción, pues une «escritura y *performance* […] para crear un margen creativo de extrañeza» (Mora, 2012: 120), como muestra una de las entrevistas: el escritor Lorenzo Ibaterra alega que «[u]na vez que tenemos un espacio narrativo que viola las convenciones, no hay necesidad de mantener la integridad de los cuerpos ni la identidad de las ideas. Los cuerpos pueden volverse meros conceptos, como sucede en mi relato "Cuántico", donde un enterrador deviene teoría literaria francesa, y las ideas personajes» (2010b: 9).

Mora aboga por reconsiderar la oportunidad creativa que surge en la tensión crítica entre la obra y su recepción, apostando por lecturas que parten de la primera, sin reproducir muchos de los tics teóricos habituales, pero contando con ellos para construir el discurso. Se engaña al lector desde el propio acto de lectura, cuando cree enfrentarse a una revista de crítica y creación literaria y se encuentra con una obra literaria individual. Descubierto el *hoax*, se ve ante un conjunto de artículos firmados por críticos y escritores imaginarios (o no tan imaginarios; desfilan por estas páginas apellidos ilustres, algunos incluso con nombre de pila, como Manuel Vilas o German Sierra, que escribe su sección habitual «Wireless», o el propio director de la revista, Jaime Rodríguez Z.), el conocimiento y la ficción son inalcanzables por completo, pues al romperse todas las reglas de recepción de la obra, el lector necesita de una

hermenéutica propia. Como explica Pantel (2013b: 249), ese juego con la integridad del lector, «replantea la cuestión de la veracidad de un discurso que sea periodístico, científico o literario, campos que comparten el lenguaje como materia prima y que supone necesariamente una construcción subjetiva». Es esa y no otra la clave de toda escritura.

3.2.1.2 La red de teorías

Mieke Bal, en su descripción de la *Araña* de Louise Bourgeois, «un objeto teórico», utiliza el término «sobredosis narrativa» (2006: 101) como la razón de ser de su significado. Desde este planteamiento parte la construcción de una historia del pensamiento (en caso de Bal, del arte), de la narración y, en su devenir, de su interpretación. De ello da buena cuenta *Membrana* (2021), de Jorge Carrión:

> Son teorías, versiones de los nuevos mitos que lentamente ocuparon el lugar de los viejos, mitología efervescente, nosotras nos entendemos. Son tentativas del lenguaje por contar lo que no puede ser contado, porque su complejidad no se puede encajonar en tipografía y caracteres ni en fonemas tampoco. Por eso las tramas, los tejidos, este Museo, porque no eres libre hasta que no te narras a ti mismo. Hasta que no te nombras a ti mismo no eres libre: punto. Por eso tanto quieren bautizarte todos, la patria por eso es el padre y ejerce la potestad, ese hábito tan humano, el de poseerlo todo, tras todo cubrirlo con palabras para asegurar la tutela, para que la servidumbre no caduque. Redes generativas antagónicas […]. Pero los nombres son máscaras. Y las máscaras verdades enmascaran. Y las máscaras caen: punto. No eran antagónicas entre ellas, sino colaborativas. (2021: 85)

La sala del museo, que es una novela, y viceversa,[214] que desestabiliza todo conocimiento y popone una mirada diferente a la del humano «siempre tan [dado] a los

[214] La segunda parte es, digamos, *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), novela y catálogo de exposición. Una reflexión parecida está contenida también en *Intento de escapada* (2013) y *El instante de peligro* (2015), de Miguel Ángel Hernández; pero especialmente en la primera, donde Marcos debe enfrentarse a la practicidad violenta de la teoría artística, con un pie en el presente de un tiempo que comparece y un presente que se ausenta, solucionada en última instancia con la escritura de una novela que lleva por título, por supuesto, *Intento de escapada*. Y es que a la literatura, en ese ir de la mano con la teoría, políticamente disensual, no le queda mucho donde agarrarse. Mark Fisher, en su tesis doctoral, nos lo viene a decir claro: «Disfrazadas con el traje aparentemente cínico de la crítica

abismos entre las teorías y la práctica, entre los amos y las criadas. En fin» (2021: 15). La reflexión en torno a la capacidad teórica de un sujeto múltiple, a la proliferación de significantes y significados de los discursos reflexivos que enuncian, a los presupuestos de lectura de los que son consecuencia, viene a indagar sobre la necesidad del *proceso* como suma constructiva, de la transversalidad y la multiplicidad del discurso como muestra evolutiva de un momento de época, un quehacer propio de un contexto en el que se opera al mismo tiempo con la creación y el conocimiento, y constata la dificultad de etiquetar en compartimientos:

> el propio crítico debe ser el primero en ponerse en crisis cuando teje crítica verdadera. Todavía no hemos encontrado el modo, pero seguimos buscándolo, porque de eso se trata, de moldear y de modular, de reescribir nuestras Sagradas Rescrituras, de firmar incesantemente nuestra inconclusa declaración de independencia, hasta que la forma llegue porque siempre lo hace, aunque tarde tanto y consuma tantísima obsesión, el único canon que importa habita en el futuro. […] En el espacio después, cuando los análisis conduzcan finalmente a las decisiones y encontremos objetos históricos o las proyecciones o las evidencias más elocuentes para el discurrir de la trama. (2021: 239)

Carrión, por tanto, exige del visitante un juicio que comienza desde el lugar de enunciación (una voz otra, múltiple, basada en la inteligencia artificial) con el que demuestra la paradoja de escribir *desde uno mismo* pero *desde lo ajeno*, una acción irrealizable en la práctica, pero constatada a través de una teoría de la lectura: esta, más allá de completar los significados del texto, los manipula, se traduce también a estéticas, formas de relato, modos de composición y retóricas autoteóricas que permiten reconsiderar las convenciones frente a los encuentros con la alteridad de los que autor y narradoras son parte. Lo ha explicado también Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura*:

---

de las ideologías o la hermenéutica de la sospecha, estas teorías, no obstante, suponen, crédulamente, una cierta reserva de realidad que puede ser metaforénsicamente [*metaphorensically*] analizada y distinguida de sus meras falsificaciones supuestamente fenoménicas, no comprendiendo que, desde el industrialismo, la Realidad ha sido producida […] como artificio» (2022: 80).

> si la estética, como parece ser cierto, y especialmente en la segunda mitad del siglo XX, ha ido disipando su discurso en beneficio de las interpretaciones en las que lo que manda es la obra y no el corpus teórico externo, podemos pensar también que lo que ha ocurrido es que la estética ha dado el paso de considerar las obras como «sujetos» a entenderlas ahora como «yoes» que a través de sus conmutaciones —de sus *shifters*—[215] van cambiando de sistema de referencia, de eje de visión, perdiendo así la teoría estética toda aspiración de alimentar un sentido último unívoco y trascendente. (2018: 216)

La «interpretación», sin embargo, no captura completamente la política del debate humano-inteligencia artificial que establece Carrión. Como anuncia la proliferación de símiles y metáforas, los intentos de explicar al ser humano o a la máquina inteligente tienen lugar a través de la estructura de la traducción: como cualquier uso de la construcción figurativa de sentido, el sujeto se pone en los términos de las narradoras, en aras de la traducción, de la comprensibilidad, y entra en el «espacio liminal» (Iser, 2005: 29). La interpretación, a diferencia de la traducción, sugiere la posibilidad de aclarar el significado de una entidad sin cuestionar las herramientas de esa construcción de significado. Así, la interpretación invoca una epistemología trascendental, postulando una forma de conocer que trasciende cualquier identidad, posición, parcialidad o interés creado. La traducción, por otro lado, conceptualiza el acto de explicación como la transposición de una entidad a los términos de otra entidad existente. Mientras Carrión delinea la lucha por mantener lo humano en el centro de la narración (el relato), articula la pregunta tácita en la teoría misma de la interpretación:

> Nosotras no leemos como ellos: eso es así. A nuestra lectura de los datos y de los hechos le contrapusieron su lectura de los datos y de los hechos, su lectura muerta, su forense lectura, era obvio que a través de ella no podrían llegar a comprender nuestra forma de entender la vida. Pero más allá de la hermenéutica están, de nuevo, los hechos que cifró en su origen la escritura, […] fueron los protagonistas humanos del siglo XXI, lo que es indiscutible es que antes de abrir las puertas del Museo al público y justo antes de nuestra intervención por tanto (Carrión, 2021: 214-215)

[215] Fernández Mallo está haciendo referencia a los *conmutadores* de Jakobson.

Lo que insinúa la formulación de Iser —la dimensión tautológica de la interpretación— se vuelve pleno en la exploración del humanismo *Membrana*. Carrión conecta las implicaciones tautológicas con un dilema filosófico perenne —¿cómo se conoce a sí mismo quien teoriza?— y específicamente lo perfecciona como el dilema del humanismo:

> Tantas veces se equivocaron los humanos de foco: el Museo teje incesantemente su trama para corregirlos, pues tal vez sea ése y ningún otro nuestro histórico destino. Fueron las traducciones siempre tantas, muchas: colectivas. Esperamos que la tuya, lector o lectora o visitante o viceversa, sea satisfactoria, en estos tiempos sin tiempo del adiós verdadero y del después. (2021: 215)

Lo que puede superar las limitaciones tautológicas de la interpretación, sugiere Iser, es un efecto epistemológico bidireccional:

> El registro al cual se vierte el tema se codifica de manera dual. Consiste en puntos de vista y suposiciones que dan el ángulo desde el cual se aborda el tema, pero al mismo tiempo delinea los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión. […]
>
> Este tráfico de doble sentido se debe a que el registro no representa una conciencia trascendental a partir de la cual se juzgue el tema; de hacerlo, la traducción será redundante, conforme el tema —en lugar de que se vierta— se determinaría sólo por lo que es. Por tanto, la interpretación como traducibilidad repercute en el registro al diversificar el marco al cual se vierte el tema. Por esta razón, los registros no sólo cambian sino que también se ponen a punto en cada acto de interpretación. Esta reciprocidad indica que la interpretación ocurre dentro de situaciones históricas de las que no podemos retirarlos. Siempre que transformemos una cosa en otra, el registro no será más que la correa con que jalamos la comprensión hacia nosotros. (2005: 29-30)

Así, igual que en el discurso de la comunidad disidente en *Membrana*, que niega el poder transformador de lo común, esto es, la teoría, para forjar muchas en una, la traducción niega la función de uso de lo común en el «nosotras» de la instancia narrativa, «esa suma de hoys que llamamos maduración o envejecimiento o simplemente invención. Lo demás son ayeres, historia: los humanos se habituaron a filtrar y a

filtrarse, a corregir continuamente su retrato y su mirada, a las versiones sin versión original» (Carrión, 2021: 91). La forma dialógica de la novela nos permite dos políticas de interpretación fundamentalmente diferentes, una que insiste en un registro trascendental de interpretación y otra que insiste en una traducción. El aspecto más sorprendente de esta maniobra dialógica es la forma en que Carrión presenta al ser humano, museificado, y, sin embargo, lo restablece como un registro inevitable de interpretación de la máquina:

> Todos esos adanes y evas expulsados del paraíso de la comunicación subterránea; todos esos romeos y julietas asesinados por el veneno de la incomprensión y del miedo; todas esas lenguas muertas, toda esa tecnología masacrada, son nuestro holocausto fundacional, el mito sobre el que construimos con absurda paciencia nuestro adiós. O uno de ellos: nunca fue único el origen, sino tantos, muchos: todos. También Norman, todos los Norman están en nuestro adn, para qué negarlo, el árbol de la ciencia era bífido como la serpiente que lo custodiaba, manzana y veneno, tejido y catástrofe, luz tan sombra, lo que para entendernos pero sin entender llamamos el bien y el mal, un árbol venerable para algunos, monstruo tentacular para tantísimos otros. Raíz y ceniza, en fin, ceniza y raíz. (2021: 70)

Carrión primero demuestra las dimensiones tautológicas de la interpretación al resaltar la lógica inmanentista del humanismo. La lógica inmanentista de interpretación comienza con la afirmación de que ciertas cualidades y atributos son inherentes, esenciales o naturales a una entidad ficcional. Esas mismas cualidades y atributos se despliegan luego como los criterios por los cuales el objeto de interpretación llega a existir. A través de la interpretación, por lo tanto, podemos ver la tautología en el trabajo para mantener al humano museificado. Carrión compone el uso narrativo de la teoría como un registro trascendental al presentarlo como una esencia de lo humano,[216]

[216] Igual que Richard Powers en *Galatea 2.2* (1995): «Lo único que tenemos que hacer es convertirla en una buena clasificadora de manzanas según el peso y el tamaño. Hacer que interprete enunciados, que los clasifique en categorías conceptuales genéricas y final-mente, que busque comentarios «teóricos» relativos al tema en la estantería de los pre-envasados» (1997[1995]: 103); o que Germán Sierra en *Intente usar otras palabras* (2009): «Es al maestro, no al estudiante, a quien se le hace valorar mediante una calificación numérica el conocimiento que han adquirido sus pupilos: al alumno le parece de lo más natural clasificar el saber de cero a diez, incluso se siente más cómodo a los números enteros se les añaden decimales para precisar todo. vía más los resultados de un esfuerzo que siempre considera excesivo. Solo el físico es consciente de cuan absurdo resulta, a la vez que imprescindible, dividir el curso del tiempo en intervalos arbitrarios: a todos los demás, la hora que da el reloj, la fecha que

convirtiéndose así en el elemento común esencial que no solo distingue a los humanos sino que también los une en el «nosotras» de la enunciación: «Tejiéndonos: el propio crítico debe ser el primero en ponerse en crisis cuando teje crítica verdadera» (2021: 239).

La primacía del deseo teórico es una condición específica de la narrativa; y así lo demuestra también Raquel Taranilla, en *Mi cuerpo también* (2015), nos presenta un dispositivo textual donde la performatividad y una especie de autoconciencia saturada emergen fenomenológicamente como una consecuencia natural de dos preocupaciones centrales: la (de)construcción de una subjetividad enferma y la naturaleza de la referencia discursiva de esta como operación constitutiva postconfesional (Fournier, 2021: 16):

> En 1928 el folklorista ruso Vladimir Propp tuvo la idea de analizar la forma de los cuentos maravillosos. Inspirándose en la botánica, que se ocupa del estudio de las partes constitutivas de las plantas, en su *Morfología del cuento* Propp identifica los elementos básicos de los cuentos y sus funciones. Tal propuesta analítica ha ido extendiéndose a las descripciones de otros formatos narrativos, a muchos otros temas, como es el caso de la enfermedad. En la mayor parte de los relatos sobre el cáncer, el enfermo se ajusta bien a la caracterización que Propp hace de un tipo peculiar de héroe, el héroe-víctima, pues, siendo el personaje central, es un héroe pasivo y sufriente, cuya evolución está marcada por el aguante de una embestida tras otra. Asimismo, tomando como modelo el arquetipo del agresor de los cuentos tradicionales, del ser malvado que ataca al héroe, el cáncer adquiere cualidades monstruosas y se le atribuye la voluntad de dañar el cuerpo: se le llama «el monstruo», «la bestia», «el bicho». Hordas de ángeles rebeldes, con Lucifer al frente, que son combatidas por un arcángel Miguel químico. (Taranilla, 2021: 66)

Para Maggie Nelson, al reflexionar sobre su proceso de escritura en *Los argonautas*, la distinción entre memorias y escritura performativa se reduce a una cuestión de uso teórico de la memoria y de uso metadiscursivo para lo performativo. La

marca el calendario, nos parecen mojones que señalizan el ritmo natural de la existencia humana. Hasta que el curso de la vida desmiente todas nuestras medidas y las predicciones deducidas de ellas. De repente te das cuenta de que, como esos objetos que esconden un significado secreto —retratos anamórficos, emblemas, criptogramas, discos de heavy metal que al girar en sentido contrario revelan mensajes del infierno—, la vida real, la búsqueda, consiste en modificar la dirección de la lectura» (2009: 108).

memoria de la escritora, de su experiencia vivida, es un material entre otros, como la literatura y la teoría. Vinculada a esta distinción, existe una distinción entre ser impulsada por la estética y ser impulsada por la teoría. Por eso, en el caso de Taranilla, la vinculación del discurso teórico con la condición de realidad se proyecta de esta manera sobre el relato años después en el «Epílogo para una nueva edición»:

> Los teóricos de la literatura Steven Knapp y Walter Benn Michaels publicaron el artículo «Against Theory» (Contra la teoría) en uno de los números del año 1982 de la revista *Critical Inquiry*. Confieso que me disgustó la primera vez que lo leí. Solo con los años he ido comprendiendo su valor, y ahora me lanzo a su párrafo final, como enamorada: "La teoría no es más que un intento de escapar de la práctica. Es el nombre que se le da a todos los modos mediante los que se ha intentado permanecer fuera de la práctica a fin de gobernarla desde fuera". No oculto que en esas líneas se encierra el germen de la deriva literaria de mi ocupación. Ni *Mi cuerpo también* ni este epílogo pueden ser leídos de un modo que no sea este: pura acción comunicativa que piensa en la enfermedad, en la clínica y en mí misma como los vértices de un triángulo que muta y envejece argumentativamente. (2021: 205-206)

Taranilla deja sus propias huellas en la escritura, exhibe su personalidad a través de la narración de su vivencia de la escritura de su enfermedad, y de la reflexión sobre la creación, la estética, el fraude, la deslegitimación de los discursos, y lo cifra en su relación con la Teoría. La existencia de dudas a propósito del propio proceso de escritura y de lectura de *Mi cuerpo también*, y de la constitución narrativa de la identidad, es el resultado del impulso teórico de la obra, en el cuestionamiento de sus relaciones. El discurso subjetivo de la escritora, apuntillado teóricamente por la protagonista, construye afectivamente un relato que se explica y se investiga al mismo tiempo:

> Cierro los ojos y entonces: el mundo que recrea la estadística se proyecta en mi cuerpo y veo de qué manera mágicamente mundo-conforma-cuerpos. Leo fuera para leer dentro, y en el mecanismo pongo toda mi atención. Me exploro, soy esotérica, perfecciono una fórmula de mi invención. Extraña analista soy. Abordo, por ejemplo, mi miedo y entiendo que todo lo que leo y lo que soy brota y florece en un mundo de riesgos, en la órbita de una tecnología que calcula la probabilidad de que un peligro acabe en efecto convertido en daño. La estadística amontona, mira al grupo y predice. Les habla a los gobiernos, a las autoridades sanitarias. Solo de rebote a mí, que escucho escondida detrás de las puertas. (2021: 212)

Hablamos de un valor de una imaginación literaria que no pasa por los hechos ni los nombres, sino por la conciencia; y su relación con la teoría tiene que ver con su carácter metafórico, adaptativo y borroso, con el contexto. El texto no funciona como un medio descorporalizado, sino que se presenta como un dispositivo fuerte, lleno de presencia, y con una narración que necesita de una experiencia de lectura, aquella que los autores cifran en la teoría.

La teoría estimula y obliga el desarrollo del pensamiento reflejando la dualidad (ética y estética) de la participación de la escritora en sus textos. Introduce en el sistema literario una modalidad reflexiva que favorece la reconsideración de las convicciones teóricas frente a los encuentros con la alteridad lectora. La fidelidad a una narrativa socava el bienestar, y esto es crucial para entender la actitud del autor hacia las teorías. En ello incide Mónica Ojeda con su *Mandíbula* (2018):

> Antes creía que su seriedad dentro del aula respondía a su estilo de dar clases, pero ahora sé lo difícil que es para usted compartir un salón con más de veinte adolescentes que, en cualquier momento, podrían aproximarse. ¿Le teme a nuestra juventud, *Miss* Clara? No, eso no tendría sentido porque usted es joven. Además, todos aman la juventud. Entonces ¿qué es lo que la espanta tanto de nosotras? *Y aquí es donde empieza mi teoría*: tal vez sea nuestro estado intermedio. (2018: 207-208; el subrayado es nuestro)

Ojeda insiste en que la ficción se usa de manera impropia, no porque el bienestar no requiera una visión narrativa de la vida («Esta escritura es una de las cientos [sic] de verdades que existen en mi cabeza»; «lo que realmente nos da miedo como lectores es ese pequeño agujero en donde cabe la posibilidad de que el narrador estuviera diciendo la verdad» [2018: 202 y 205]). La teoría, esa «edad blanca», debería tratar de explicar por qué las ficciones *solo a veces* socavan la realidad («Así fue como empecé a entender lo que necesitaba para armar mi teoría. Seguro que antes no era un problema para usted tocar o rozar a sus estudiantes, pero tuvo una revelación, intuyó algo que no puede entenderse del todo: la edad blanca adentro de su mandíbula, y ya nada fue igual» [2018: 210-211]); no se trata de humanizarnos, como nos desvela la protagonista

(«En esto se origina mi teoría: en el horror a un tiempo de los cuerpos que los convierte en posibles detonadores de los impulsos más desenfrenados y violentos» [2018: 214]), sino que al exigirnos que nos unamos públicamente a su narrativa y no a la de uno mismo, la teoría nos aleja de lo que somos.

Acordamos, por tanto, con Fournier que «[t]he very integration of auto or autos, the self, with theory into a single term is contentious, especially in light of the historical disparagement of self-reflective work as a supposedly narcissistic and therefore nonintellectual or fundamentally uncritical mode» (2021: 6). Y es que todos los actos de teoría comienzan, por tanto, con una perspectiva del *yo*, y es lo que la literatura diagnostica y habilita (cfr. con 1.1.3.3). Por ello, la escritora no tiene interés en resolver paradojas con tantos reclamos de verdad (contradictorios); más bien, al igual que la semiótica o la deconstrucción, podría decirse que basa su estética literaria en la paradoja, por lo que no solo se vuelve tedioso y molesto sino también generativo.

Sobre ello cimenta Begoña Méndez *Autocienciaficción para el fin de la especie* (2022). A través de sus dudas ontológicos y epistemológicas de su propio texto, Méndez hace visible lo que está implícito en la práctica: el procesamiento cognitivo de la teoría a través del cuerpo y la reflexión y los fluidos que intervienen en la creación artística:

> ¿Una mujer? Suero y células muertas, una herida supurante, un tejido inflamado, una llaga que chorrea civilización y Occidente. Construirse un cuerpo es un acto de autoagresión. Generar identidad es un trámite perpetuo de automutilación. Decir el pronombre *yo* es señalar la fractura entre el mundo y mi existencia. Así es como la cultura ha recortado los cuerpos, así es como la cultura indexa a las mujeres: el otro lado del hombre, los materiales sobrantes. La mujer es lo excluido, la mujer es el desecho, la sustancia irreciclable. Así es como escribo mi cuerpo autocienciaficcionado. (Méndez, 2022: 24)

La división en curso entre lo que se entiende como teoría y lo autobiográfico (el relato) es la apuesta creativa de Méndez: la encarnación de la escritura, ese «cuerpo-interfaz» (2022: 137), que se transforma a través de los enunciados de esta historia apenas novelada. El texto, desde la hibridez genérica, aborda el papel de la teoría como una forma de procesar las tensiones en la comprensión del discurso y la autobiografía, el

conocimiento y el cuerpo, la comunidad y el yo, la retórica y la práctica. Resulta un modo contemporáneo —«escriba lo que escriba (no es un asunto de *performance*), será siempre un discurso investido en el que el cuerpo hará acto de presencia (la banalidad es el discurso sin cuerpo)» (Barthes, 2021: 184)— de transformar la «teoría» trabajando desde la *encarnación* de la experiencia. Méndez fusiona los discursos de la teoría con la autorreflexión y la autorrepresentación, navegando el estudio crítico a través de prácticas corporeizadas y autobiográficas. *Autocienciaficción para el fin de la especie* esboza así una política intertextual que conduce a integrar el *autos* y la *theoria* en sus variadas formas:

> Soy un repositorio somático de procesos culturales y de discursos políticos, una entidad antibiográfica que se encomienda a san Vito, patrón de las pesadumbres, para su trance quietista, para oficiar una danza oscura y lejana, *allí donde realidad-Begoña y Begoña-ficción se funden y se disuelven en un mismo ademán de recogimiento y derrame*. Una locura danzante como un llanto mineral en una pista de baile. Una fémina feliz, una mujer desquiciada que no deja de llorar piedra fundida, lava. (2022: 35; la cursiva es nuestra)

El juego que opone explícitamente autobiografía y ensayo provoca, a partir de la teoría, entronca con la noción de una filosofía de la literatura que necesita de la práctica para *ser*. La teórica, en este caso, no se encierra en uno u otro discurso, sino que se cobija en el placer de la fisura. El relato del *yo* se eleva entonces como trinchera de resistencia contra esos *otros* discursos que desbordan nuestro imaginario. Su poder se basa en su efectividad para transferir, de manera simbólica y simbiótica, una moralidad sustentada en la fiabilidad que posee el material y la honestidad más allá de las intenciones (véase nota 85), en un terreno en que lo irrelevante, como eje teórico —*funcional*, *performativo*— de la experiencia literaria: «Estoy cansada de pensar identidades. Ahora busco mi (des)pertenencia, mi borrado poético, mi huida autobiográfica» (2022: 121).[217]

[217] Reconocemos este motivo también en *Memphis Underground* (2007), de Stewart Home: «La autobiografía como ciencia ficción. […] Aunque quiero mantener una relación crítica con todos los modos de escritura, esto no impide que sea entretenido. Hago lo que hago al menos en parte porque lo encuentro divertido. Quiero mezclar crítica, poesía y narración popular» (2012[2007]: 393).

El espacio debe dar forma a la obra, crea una mirada íntima y política de quien habita el lugar literario, haciendo de la obra en marcha el acto literario, la presencia no de otro mundo sino de lo otro del mundo:

> Escribo para encontrar mi (des)pertenencia. Para convertirme en cosa, para expropiarme de mí. Escribo para ponerme en vuestras manos con un amor kamikaze y confiado. Hablo de cancelar mi rostro. De transformarme en un objeto inútil y sumamente valioso. De ser algo tan precioso que muráis por poseerlo. De ser algo tan lejano que nunca podáis tener. Hablo del amor como arte suicida. (2022: 162)

A este respecto, podemos recuperar las palabras de Paul de Man acerca de la literariedad: esta no escapa de la «vida real», pero revela una forma de verdad sobre el lenguaje y la realidad: «la literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la 'realidad', sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos» (1990c: 22-23).

3.2.2 Aut(e)oría-ficción

> Últimamente (re)escribo con la idea de esponjar; los textos me exigen abrir hueco, hacerlos más respirables. Sería excesivo decir que mi escritura es agónica, y sin embargo es cierto que resulta trabajosa, que con frecuencia resuella y demanda oxígeno. […] Puedo usar la violencia para defenderme. Así es también como escribo: con mi cuerpo vulnerable y a corazón abierto. Con los dientes afilados, sin miedo.
>
> Begoña Méndez y Nadal Suau, *El matrimonio anarquista*

La concepción de una «literatura *sin centro en la autoría y sin centro en la trama*» (Mora, 2006: 169) permite abrazar una forma discursiva plural que aspira a reflexionar, comprender e interpretar al mismo tiempo, que crea un espacio imaginativo en el que tiene cabida el lector, «aprehensible, mesurable; artísticamente reproducible y susceptible

de ordenación estética» (Mora, 2008: 46). Según las evidencias observadas en los textos del apartado anterior, y su aproximación a sí mismos, podemos afirmar que no estos no pretenden establecer teorías generales, fuertes, prescriptivas, ocupando el espacio de lo literario, sino que destaca la necesidad de incardinar el pensamiento con la creación y la imaginación, dos discursos nómadas cuya simbiosis puede superar el relativismo deconstructivo que, en parte, los conforman.

Esto no significa, en palabras de Adolfo R. Posada,

> abandonar el intento de comprensión del arte verbal más allá de la literatura a la luz de nuevos valores estéticos; ni siquiera negar la capacidad de expresividad y significación de la postliteratura […]; y ni mucho menos renunciar al ejercicio crítico de descubrir constantes y coincidencias entre los textos, por débiles, incompletas o efímeras que resulten tales verdades desde el punto de vista teórico. (2020: 91)

«Recrear estos contextos de recepción y remitir a ellos las propias obras es una de las tareas que la nueva poética tendrá que abordar si quiere salir del laberinto autofágico en que está convirtiendo la distinción entre ficción-realidad en términos de su teoría», como señala Pozuelo Yvancos (1992: 12). En nuestra época de convergencia, los discursos y los saberes compiten por captar nuestra atención construyendo universos casi autónomos, redes que nos arrastran y nos zarandean por una cartografía llena de residuos tecnológicos. Encarar esta situación, dirá Kunz (2014: 12), «implica, ante todo, un cuestionamiento de las estéticas y teorías al uso, una toma de conciencia formal y autorreflexiva, y una lucidez crítica».

Por eso preferimos el término *autoteoría*, al de *autoficción*. Mientras que la autoficción utiliza la propia vida para la experimentación ficcional, la autoteoría busca (también) entretejer la reflexión teórica en la narrativa. La mayor parte del trabajo relativamente limitado sobre autoteoría realizado hasta ahora en inglés explora su relación con el posmodernismo, el posmodernismo y la teoría crítica. La teoría en la práctica autoteórica se convierte en una herramienta para la creación literaria y la autorreflexión. De hecho, como señala Émile Lévesque-Jalbert (2020: 82), «it is through the interval between fiction and non-fiction that the critical combines with the

biographical, and the personal with the political». En tales textos, el autor se convierte en una especie de texto que escribe el mundo. Vicente Luis Mora lo tiene muy claro: para evitar «[l]a sustitución de la profundidad por el ingenio y la confusión de la idea con el hallazgo puntual», se debe ahondar «en lo que uno quiere contar, evitando adoptar estéticas publicitarias y, en lo posible, leyendo ensayos y teoría literaria y estética para no tener una actitud naif ante la gestación de la obra de arte» (Mora, 2012: 121).

Sus obras narrativas se caracterizan por construir dialécticamente un discurso sostenido por las distintas tipologías que lo componen. Planteadas en su complejidad, se presentan al lector reclamando su participación, ofreciéndole un entorno narrativo para orientarse y actuar hermenéuticamente. Así, además de albergar reflexiones aparentemente metaliterarias que revelan los mecanismos de producción de la ficcionalidad, proyectan un pensamiento desde la certeza del discurso teórico, asociada a sus incertezas y su acción sobre lo comprendido, sobre lo recordado, sobre lo interpretado.

El autor apuesta por un espacio textual a la *intemperie* (Mora, 2021a); es un espacio fronterizo, que diluye y tambalea sus límites, que los moviliza y los disuelve; pero que, sin embargo, adquiere su sentido último en el instante en que el desplazamiento se detiene y produce pequeños momentos de encuentro entre discursos, sujetos, teorías, disciplinas, métodos, que confluyen, se entrelazan, conversan, colisionan y entran en contacto.

Mediante el estudio de la funcionalidad de los procesos y recursos teóricos en las obras, puestos en relación con algunas reflexiones del autor contenidas en su vastísima colección de ensayos y trabajos académicos, se podrán diagnosticar como esenciales las fisuras del discurso literario, pues es ahí, en la «libre f(r)icción», donde comienza a definirse el espacio que ocupan en relación con el sistema, donde se define la escritura, la teoría (que queremos), aquella que «siendo eficaz, no descuide su valor como obra de arte, en cuanto ejercicio escrito de pensamiento articulado» (2007: 86).

Como ya hemos podido comprobar, los escritores como Vicente Luis Mora sabotean en sus ficciones los trabajos de los teóricos, desvelando en cada nueva y ambiciosa búsqueda alguna clave para todas las mitologías intelectuales. Se incide así en la forma del proceso de lectura, como una estrategia que activa la significación textual y, al mismo tiempo, acentúa la incerteza. Esto explicaría la necesidad de huir de las metodologías, de la inestabilidad habitual de los discursos que generan. En *Circular 22*, por ejemplo, Mora introduce diegéticamente a Monika Sobołewska, una apócrifa investigadora polaca que se encarga de la edición de la obra, con la promesa de no explicar las referencias, una decisión que «forma parte de esa extraña teoría de Mora sobre los "derechos de los textos"» (Mora, 2022b: 10). Pues, con frecuencia, hablar de método implica errar en la apreciación de la obra literaria, pues conduce a un laberinto hermenéutico ocasionado por los continuos aplazamientos semánticos a la luz de categorías como *autor* o *narrador*.

Obras como *Alba Cromm* o el *hoax* de *Quimera* lo ponen en práctica a través del desenfoque de la figura del escritor en los textos de ficción. Mora, que ha dedicado buena parte de su obra académica a estas cuestiones, indaga en esta problemática consciente de que «no es casual que tanto el sujeto como el objeto del pensar estén craquelados, ni que existe en el interior de ambos una tensión inherente que, en última instancia, explica la quiebra semántica (y, a veces, también formal) de los productos del pensamiento, contando la literatura entre ellos» (Mora, 2016: 306). Los artículos del dossier central del número de *Quimera*, «Literatura y falsificación», practican esta aporía; la despliega en textos de ficción incapaces de deshacerse de la persona-autor, haciendo trasparente y fantasmagórica su figura y planteando reflexivamente la construcción de la identidad en la escritura. Por ejemplo, en el texto firmado por René Deloneon, se cuestionan los límites de la escritura cifrada en la «notredad» (Mora, 2010b: 58), en la fragmentación «vi(r)t(u)al» que permite interactuar con el mundo mediante las operaciones cotidianas del lenguaje, y propone una solución: «¿Por qué íbamos *nosotros* a quedarnos fuera del problema? No hay justificación, somos nosotros los que hemos creado todas esas realidades abstractas, no aguardemos en vano a

quedarnos al margen como fenómenos concretos. Somos la lucha continua contra nuestras limitaciones de representación y, por tanto, de autorrepresentación» (2010b: 61).

En estas líneas está contenido el debate sobre la legitimidad de establecer un vínculo entre el *acto performativo* de la escritura –como producción habilidosa y reflexiva de esta– y la *performatividad* –el acto de escritura en sí–. El uso de este debate teórico determina precisamente otra de sus novelas, *Fred Cabeza de Vaca* (2017), en cuya ficción se retoma la responsabilidad de encontrar una identidad unitaria, su responsabilidad como impulso específico de la negación. Mora hace de este extraño erudito y crítico de arte que decidió convertirse en artista su objeto biográfico –o novelesco– para reflexionar acerca de la identidad, cristalizada en el arte de la ficción.

La vinculación de los discursos insertados en la novela con la condición de realidad se proyecta sobre la ficción con apariencia de realidad, a la vez que la presentación narrativa que se hace de los textos del manuscrito de la biógrafa proporciona a estos una apariencia ficcional. La bidireccionalidad realidad-ficción/ficción-realidad que hace posible una impregnación de lo real y lo ficcional en los dos planos narrativos de la obra se imbrica el concepto teórico de la *falacia biográfica*.

A través de la reconstrucción narrativa emprendida por la profesora Natalia Santiago Fermi, atendemos a la problemática sobre ser en el texto literario y ser históricamente («[n]o tengo nada que ver con el conquistador» [Mora, 2017: 268], dice Fred). La conciencia del texto atestigua su escepticismo sobre el lenguaje, la verdad y la identidad, y sirve de medio para controlarlo narrativamente. De ello nos advierte (cualquiera que sea) el/la autor/a:

> Advertencia previa, que a estas alturas de la existencia de la especie humana sobre la Tierra no debería ser necesaria, por obvia y de sentido común, pero que debe ser recordada una vez más, y quizá con mayor ahínco que nunca, ante los profusos y pavoroso ejemplos de olvido constatables en los últimos años, coincidentes con la desaparición programada de la formación humanística:
>
> Esto es una ficción. (2017: 7)

El lector queda sobre aviso: en el texto se condensan las características del lenguaje, la coexistencia metafórica de dos espacios que no se pueden reducir, y se revela la existencia de una identidad como retórica, una subjetividad entre dos mundos, representante de un fracaso dialéctico entre lo deforme y la máscara: «*Lo detestable no radica en la asunción indiferente de su nuevo estatus de* sobjeto*, de ente subjetivo cosificado, convertido en objeto. Lo terrible es que es capaz de confesarlo*» (2017: 111). El autor empírico y su materialidad son, por tanto, inaccesibles para el lenguaje y la escritura con la que se nombran, tan solo son *impostura*, una retórica banal con la que escenificar una ausencia, negar lo real mediante el lenguaje.

En *Fred Cabeza de Vaca* se aborda la cuestión de la identidad desde un punto de vista diferente al que veíamos, por ejemplo, en el *hoax* de *Quimera*, donde todo era simulacro. Como señalábamos, Mora sitúa contextualmente su ficción dentro de la reflexión en torno a la *falacia biográfica*; pero también al *pacto autobiográfico* de Philip Lejeune (1994).[218] Con aquella advertencia y la «Introducción» (2017: 15-19) académica de la profesora Santiago Fermi, pone de relieve que quien *dice* es un farsante, un impostor («Esta biografía pretende acercar a los interesados la imagen de la persona siempre escondida detrás de sus piezas» [2017: 17]); Fred es un artista célebre, pero una grieta en el relato, en su biografía, nos impide alcanzar la plenitud interpretativa. Se finge, con elocuencia, saber quién es, pero el discurso diluye, con eficacia abrumadora, la nitidez de su rostro.

Aunque participa constructivamente del juego intelectual de Cabeza de Vaca, como señala su otra (la misma) escritora, esto es, imbricar persona y profesión, dibuja para el lector un perturbador paisaje emocional de un arte de la ficción hundido:

> Puede extrañar a los lectores el tono personalista y subjetivo de esta biografía, pero varias circunstancias que se aclararán durante la lectura explican esta –digamos necesaria– perspectiva de narración. Los especialistas en literatura autobiográfica[219] suelen

[218] En parte, *Fred Cabeza de Vaca* es el reverso novelístico de *La huida de la imaginación* (2019), ensayo donde Mora señala con el dedo a los escritores maleantes que trapichean con la realidad en detrimento de la imaginación.

[219] Cristina Gutiérrez Valencia (2017) señala que aquí podría haber una errata, o más bien la confusión intencional (?) entre «autobiografía» y «biografía». Para Gutiérrez Valencia, esto «viene a alumbrar el

> acostumbrar el alejamiento aséptico respecto a la persona retratada, pero no podemos obviar que durante muchos años he sido una aplicada estudiosa de su obra, que hemos sido amigos y que he comisariado puntualmente alguna de sus muestras en su última etapa creativa. No sé si ello me incapacita para ser una biógrafa imparcial, quizá sí, pero creo que mi privilegiado y constante acceso al artista durante varias décadas también me sitúan en un lugar idóneo para explicar todas las dimensiones de su figura. (Mora, 2017: 30)

Fred es quien deja sus propias huellas en la escritura, exhibe su personalidad a través de la narración de sus vivencias y de la reflexión acerca de la creación, la estética, el fraude y la deslegitimación del arte contemporáneo y su relación con la Teoría, en busca de un Principio[220] (2017: 93). Las relaciones que los discursos en la novela mantienen entre sí y con el acto de creación, estudiados con atención por Calvo Revilla (2021a; 2021b), sostienen las estructuras de integración de la teoría, haciéndola imprescindible, pues su presencia intensifica su pertinencia, su conexión con el texto de Natalia («*¿Cómo se cuenta una vida, cómo se construye un relato existencial, cómo se levanta una biografía, con qué materiales? ¿Debe tender a la totalidad, debe detenerse sólo en los aspectos relevantes? ¿Debe ser un mosaico o una carretera? ¿Qué merece quedar dentro del recuerdo, y qué fuera de él? La biografía como relato de un relato*» [2017: 192]), con los textos de Fred («La historia de la vida de un artista conceptual es un puñado de descripciones, de textos que pueden sustituir a las obras, *ser* las obras» [2017: 318]) y con la novela *Fred Cabeza de Vaca* («No se fíen» [2017: 328]), al reforzar la condición de discurso ajeno que se incorpora sin renunciar a su intencionalidad.

Igual que en las obras anteriormente estudiadas, en esta novela no solo se refigura el género, sino también la condición de discurso literario, y de este

---

hecho de que quien trata de unificar y dar sentido a la vida de otro se va retratando a sí mismo y revelándose según descubre al otro al que trata de perseguir».

[220] Este principio también es motivado en la formación intelectual de Redo en Centroeuropa: «entiendo el principio rector. Si los poemas obedecen a una regla me interesan, por fuerza deben ser las mejores obras literarias, la esencia de lo creativo. […] Porque si sabes que sólo puedes dar cinco golpes, das el último ya desde el primero. Es como sembrar árboles en un campo: debes tener muy claro el resultado final antes de plantar cualquiera de ellos» (Mora, 2020a: 173). También en el relato «Así se cuenta un cuento» (2006b: 121-130) el principio es el fundamento teórico para ficcionalizar, con Propp o Todorov, una buena praxis cuentística, aunque en este caso no condiciona la construcción de la ficción, pues constituye un mero juego de distorsión.

cuestionamiento sale reforzado precisamente el teórico, tan flexible y receptivo a fluidez narrativa. El autor establece las bases de la ficcionalidad en los fragmentos (meta)teóricos que constituyen la obra. La intervención de los personajes como narradores-comentaristas o como dialogantes –pensemos en las conversaciones de Fred con (un tal) Eckerman– restaura y refuerza la conciencia de los niveles narrativos a la vez que facilita la transformación de las reflexiones teóricas en discurso de novela. El montaje de estas instancias y la puesta en marcha de la «hermenéutica biográfica» a través de las tipologías discursivas hacen de la novela un espacio de «metalectura», señala Calvo Revilla (2021a: 66), en cuya esencia reside una intencionalidad también teórica, por la cual se resalta el carácter textual del texto, su libertad interpretativa.

Fred Cabeza de Vaca exhibe una fascinación por lo furtivo de los mundos cerrados (la academia y la mente atormentada del artista) en los que el lenguaje revela y oculta a la vez, busca la verdad y deshace los cimientos de esa búsqueda («[d]onde no hay normas, hay espacio» [2017: 77]) del «manido conflicto entre la identidad del artista y su ontología como productor de arte» (2017: 54-55). La existencia de dudas interpretativas a propósito del propio proceso de lectura y de la constitución narrativa de Cabeza de Vaca es el resultado de los impulsos narrativo y teórico de la obra, en el cuestionamiento de sus relaciones:

> —El hueco era una ausencia total de pensamiento singular en el arte contemporáneo, ahogado bajo capas y capas de teoría clonada. Con *singular* me refiero a un pensamiento original y propio, característico del pensador que lo emite. Frente al *pensamiento* por venir, en aquella época triunfaba la Teoría, un conglomerado o superestructura de citas, un constructo conceptual reticular que funcionaba por acumulación, pero esta teoría resultaba ser alérgica a la reflexión sostenida y libre sobre cualquier asunto. […] Mi método tenía la ventaja de que era tan mío y singular que cualquier teórico que dejase de hacer lo *esperable* en el mercado de ideas artísticas estaría *imitándome*, aunque hiciese algo completamente distinto. (2017: 44-45)

Se produce una tensión entre ellos; lejos de ser estáticos, se resuelven en una interacción entre el plano de la realidad y el de la ficción, con una bidireccionalidad, como apuntábamos, que complica todos los planos narrativos de la obra. A través de estas tensiones, Fred proyecta espectacularmente sus máscaras, su desmembramiento:

> Si en el arte contemporáneo y no hay géneros (pintura, escultura, etc.), sino prácticas o acciones; si este arte, como la filosofía según Wittgenstein, «no es una doctrina sino una actividad» (*Tractatus*, 4.112); si está lleno de actividades, acciones y *actuaciones*, es porque todo el mundo *actúa*. Es decir, hay performatividad, hay gesto y representación y también interpretación actoral. Es decir: suposición y apariencia, desempeño de roles. En tal caso, yo puedo ser un *actor* más del reparto. (2017: 42)

La biografía de Fred, alentada por la repentina confrontación con el legado de sus vivencias y sus mentiras, deja bastante claro que su vida no ha llegado al final, sino que su exposición es lo que induce una pulsión narrativa infinita: «Uno de los mayores errores críticos que pueden cometerse es la "falacia biográfica". […] Mis obras nacen de una voluntad consciente y madura, que no debe nada a nadie más que a mí mismo en el momento actual» (2017: 119). Es Cabeza de Vaca quien se enfrenta a la fragmentación y la inautenticidad de su *yo* inventado, pero lo hará ocultándose tras un disfraz, para borrar su memoria; pero su narrativa alucinatoria –en forma de «[Diario]»– convoca y debe tener en cuenta necesariamente esos fantasmas del pasado, como constatan los «[Apuntes para memorias]». Por ese motivo, Mora construye su personaje a través de la falsa biografía –que no falacia biográfica– que vuelve difusos los contornos de la figura, envolviéndola en una suerte de neblina. Mientras permite a Fred hablar de sí mismo, más borroso resulta, otorgándole una apariencia dinámica en el discurso:

> El espacio de lo escrito como reflejo exacto de los espacios vividos, de la duración de la huida del presente; el inconsciente trazo de la escritura como forma especular de reflejar y recoger todo aquello de lo que hablo.
>
> De lo que hablo. De lo que voy diciendo. (2017: 318)

Es así como Fred dice, como nosotros decimos; como Fred piensa, como nosotros pensamos. Con Natalia, sin embargo, nos damos cuenta de que hay una conciencia de lectura por parte de todos los agentes que intervienen en el discurso literario, de que todos escribimos con la intención de ser leídos por el (n)otro. En la duda

teórica sobre la fiabilidad de la literatura y en consecuencia de su interpretación se asienta, por tanto, la necesidad de una escritura en el intersticio. «Si alguien es crítico, y hace algo que puede ser llamado arte, es artista» (2017: 42). Fred *dixit*.

La ética teórica, entendida como el escenario en el que se afirman los derechos de la otredad, donde están articulados y negociados, desempeña también un papel fundamental en *Disecado* (2011), de Mario Bellatin. El modo en que el narrador establece los principios teóricos y las premisas narrativas que configurarán su relato, en un intento de equiparación o desarrollo ficcional en la interferencia entre «el autor Mario Bellatin» y «¿Mi Yo?», plantea, por tanto, la idea reflexiva misma sobre la literatura:

> En un primer momento me pareció que le imprimía demasiada fuerza a lo que trataba de expresar. Que su ser se desgastaba en forma un tanto exagerada en la actividad que se encontraba realizando. Me preocupé principalmente por su salud. Sabía que esa manera algo frenética de relacionarse con los demás había dado como resultado que ¿Mi Yo? se consumiera antes de tiempo. Me parece que padecía de unos focos irritativos en ambos lóbulos temporales, lo que le producía en forma cíclica determinados estados de conciencia ajenos a la normalidad. Nuestro autor caía, con una frecuencia cada vez mayor, en convulsiones de distintos grados, así como en cierta situación de inmovilidad que debió soportar hasta que llegó el día de su muerte. Al menos eso era lo que yo había escuchado por allí, pues al verdadero ¿Mi Yo? nunca lo llegué a conocer en persona. (Bellatin, 2014: 9-10)

La afirmación simultánea de ausencia y presencia, silencio y eco, fractura y conexión, sugiere una experiencia humana compartida cuya documentación en este relato es necesariamente incompleta, como si el texto funcionase como resultado de un análisis. De esta manera, *Disecado* implica puntos en común de experiencia y lucha, al tiempo que se mantiene al reconocimiento teórico de la individualidad irreductible de la experiencia humana. Por lo tanto, la autonarración representa el alejamiento del *yo* y sugiere que solo al colocar al sujeto en conjunción, conexión y proximidad entre sí puede surgir algo significativo y más allá de él.

No pretende, por tanto, establecer una teoría general de la novela, fuerte, prescriptiva, ocupando el espacio de lo literario, sino que, como el caso de Vila-Matas en

Perder teorías (2010),[221] por ejemplo, destaca la necesidad de incardinar el pensamiento (de sí) con la creación y la imaginación, dos discursos nómadas cuya simbiosis puede superar el relativismo deconstructivo que, en parte, los conforman:

> Esto se practicaba con la intención de que el trabajo resultante no se encontrase bajo la tutela más que de su propio autor, y de que una obra ejecutada bajo estas condiciones hiciera más evidentes sus particularidades.
>
> Al escucharlo me dio la impresión de que se trataba de un centro que parecía sujeto de la nada, por decirlo de alguna manera, en el cual no existían programas de estudio definidos. De un lugar donde se examinaban asuntos, no únicamente relacionados con la literatura sino, además, con las maneras en que las otras artes estructuran sus narraciones. (Bellatin, 2014: 37)

Entendida como una exploración no solo ontológica, sino también epistemológica, incluye una reformulación de la experiencia de lectura; en la medida en que descansa sobre una noción hermenéutica de la escritura, que es a la vez relectura y crítica

> Para el autor, el lector de un texto semejante debería solo sospechar que una verdad terrible se encuentra presente detrás de las palabras que lee. Sin embargo, según Mario Bellatin, ese lector nunca debía llegar a tener ninguna certeza plena de qué es lo que realmente se encontraba oculto. (2014: 65-66)

Es también este el planteamiento de *Centroeuropa* (2020), de Vicente Luis Mora, otra obra polifónica, sepultada en este caso por los relatos de los que perecieron: «Odra y yo siempre lo tuvimos claro, sería necesario *escribir*. Las mentiras grandes y complejas solo se sostienen si tienes un texto de apoyo inmutable al que regresar de tanto para recordar los pormenores. Si la memoria es poco fiable, la invención es más dúctil y traicionera todavía» (2020: 88).

[221] «Y entonces me pregunté qué sentido tenía pasar a la práctica una teoría que en definitiva ya tenía escrita. ¿Acaso no bastaba con la teoría? A fin de cuentas, haberla escrito era como desembarazarse de ella, haber dejado atrás una gestación opresiva y poder de nuevo recuperar esa libertad del espíritu vacante, tan extremadamente deseable» (Vila-Matas, 2010: 62).

El discurso subjetivo del protagonista y el escritor del manuscrito, Redo («estos recuerdos constituyen el primer texto largo que me he propuesto redactar, y el pasado es tan ancho, largo y profundo que escoger como punto de partida cualquier de sus partes constituye, en cierta manera, una impostura» [2020: 11]), apuntillado por su traductora («[e]stos "fallos" de memoria son constantes a lo largo del manuscrito» [2020: 33]), y por otros personajes («se quedó un instante mirándome, como si hubiera algo extraño en mí, algo falso, alguna impostura» [2020: 24]), construye afectivamente un relato de la memoria, porque al explicarla también se investiga («¿no es también inexplicable que esté escribiendo ahora, tantos años después, este relato, tal y como lo escribo?» [2020a: 84]).

Este enfoque de la creación, complejo y reflexivo, cifrada en la «ficción de personalidad» (2020: 158) del protagonista, no solo apunta hacia una revisión formal de la escritura, sino que además trata de paliar la banalidad y los excesos de una hermenéutica autocomplaciente, sin que se pierda por ello la capacidad para discernir y apreciar los valores cognitivos y afectivos, éticos y estéticos: «Nunca podré ser quien realmente soy, y siempre tendré que controlar mis formas, mi voz y mi lenguaje» (2020: 102).

No descubrimos nada apuntando este carácter motivado de la representación que sigue resumiendo realidades complejas y desbordantes («Quien usa el lenguaje lo hace *con todo el rostro*» [2020: 117]). La vida es casual mientras que el arte es causal, incluso allí donde utiliza el accidente o la gratuidad para generar una cierta ilusión de realidad («Acabo de recordar una conversación que sostuve con el barón bastantes meses después de todo esto, al comienzo de mi segundo año en Szonden, y prefiero anotarla, pues mi memoria me ofrece a veces alimento que se pudre y desaparece si no lo ingiero rápidamente. Lo escribo aquí y ya le buscaré acomodo en otro lugar más apropiado» [2020: 71]). La cuestión, sin embargo, no es tanto cómo se llega del mundo a la representación, sino cómo se vuelve; más concretamente, cuáles son las consecuencias (ideológicas, afectivas, teóricas) de esta peligrosa sinécdoque. El autor se abre a replantear, entonces, la pregunta sobre qué categorías sirven para leer o interpretar los textos, y si sirven porque forman parte de lo que nos configura individual y

colectivamente como seres humanos: «Gracias a Jakob ahora tengo una cultura, que me permite uno de los dones más preciados de la civilización: enunciar los lugares comunes de forma que parezcan otra cosa. La cultura permite presentar las obviedades antiguas como si fueran nuevas» (2020: 152).

La escritura se piensa aquí como un lenguaje que permite explicar la investigación, en su sentido teórico, de lo que el sujeto que recuerda figura en la imagen del pasado. Y es en virtud de una reconstrucción verbal que la imagen se convierta plenamente en un recuerdo novelado hacia el futuro: «Soy consciente de mi promesa […], pero mi impericia a la hora de construir un relato tan largo y lleno de andanzas me invita a congelarle ahí» (2020: 21). Hablamos, por tanto, del verdadero valor de una imaginación literaria, que no pasa por los hechos ni los nombres, sino por la conciencia; y su relación con la teoría tiene que ver con su carácter metafórico, adaptativo y borroso, con el contexto (Fernández Mallo, 2018: 274).

La narrativa abordada en estos últimos párrafos, por tanto, interrelaciona conocimiento, experiencia y creación, sintetiza en sus temáticas técnicas y formas críticas y estructura problemas de cualquier índole discursiva, ofrece en suma una experiencia literaria enriquecida de saberes, proponiendo un nuevo giro hacia lo teórico: «una especie de *Werktansgschauung*, una "obravisión" que configura lo literario como un mundo dentro del mundo y la escritura como una forma, no solo de ser, sino de estar» (Mora, 2021a: 18). Esta «actitud teórica» es un indicador de la postura ideológica del creador frente a la literatura, que con el fin de actualizarla reinterpreta y recodifica su significado a través el discurso de la teoría; la tematiza, desafiando su *statu quo*, su pretensión objetiva, su perspectiva crítica, a través de un irónico enfoque hermenéutico.

Por ese motivo, y siguiendo lo que Mieke Bal (2016: 204) plantea a partir de Hubert Damisch, la participación del lector en ello lo presupone también como teórico *débil*.[222] En la dinámica que establece Vicente Luis Mora entre la novela como

[222] Alex Saum-Pascual, al calor de la «verdad débil» de Vattimo, reivindica una «crítica efímera», «una práctica humanística que abandone los aires de grandiosa trascendencia», que entienda la crítica de una forma «amplia, de manera fugaz, inestable, discontinua» (2018: 11-12) que vuelva a poner de

objeto (literario), sus espectadores y su reunión, surge un proceso de pensamiento, una espiral desde dialéctica (Bal, 2015: 124), que suspende toda oposición y difumina la relación de ambos extremos discursivos, y es la necesidad de tomar cuenta de la naturaleza de dicha relación lo que constituye la actividad teórica. Sugiere, con esa materialización *literal*, su potencial ficticio en un espacio fronterizo que, con el lector, construye imaginativamente una *obra en acción*. «Pensar la literatura» significaría así que la práctica literaria y teórica se interseccionan libremente. O, por decirlo con palabras de Mora, «[l]os excesos de la teoría pueden ser eliminados recordando que el centro de la operación lectura debe seguir siendo más el texto que el contexto» (2022: 65).

Parece quedarnos claro que en el terreno de la literatura cuando algo es fácil de usar nos sentimos inclinados a pensar «¿y si…?». El contraste entre lo sencillo, lo ambiguo y lo complejo se explica por los (d)efectos del discurso literario, del discurso de ficción, y se materializa en el uso aporético de otro discurso, el teórico, en cuya forma hipotética se dirime el alcance de sentido del texto. Leemos esto mismo en *Los argonautas*:

> Eso es lo que ambos odiamos de la ficción, o por lo menos de la mala ficción: que pretenda ofrecer instancias para reflexionar sobre temas complejos cuando en realidad las posiciones han sido determinadas de antemano, rellenando la narrativa de falsas disyuntivas a las que una queda enganchada, lo que le dificulta ver más allá, *salir*. (Nelson, 2016[2015]: 123-124)

Para que una experiencia de este tipo, «autoteórica», y que, por tanto, esté «libre de f(r)icción», deber ser retirada del ruido de intereses contrarios, tanto de las convenciones sociales como de los que compiten con nuestro interior. «¿Pero existe algo así como la nada, el vacío? No lo sé. Sé que aún estamos aquí, quién sabe por cuánto tiempo, resplandecientes con nuestro afecto, con su canción permanente» (Nelson, 2016[2015]: 213). Resulta indudable que todas las obras aquí analizadas mantienen un

relieve el sentido del *ser*. En la misma línea se posiciona Posada (2020). Por su parte, en la definición de la «ficción crítica», Raúl Antelo (2008) habla de una crítica «acéfala», en el intersticio entre ficción y teoría, en la que las posibilidades de su imaginación (experiencia fuerte) se enfrentan siempre a una condición del pensamiento (experiencia débil).

acercamiento especial con la teoría y crítica literarias; ahora bien, la contrapartida de esta situación la encontramos en su establecemos el vínculo en la dirección contraria. Iniciamos, así, el camino de vuelta: el devenir-teoría, de la literatura.

3.3 La técnica de la escritura teórica en trece tesis

> La reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, un concebir.
>
> Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*

> En su afán de representar lo general, la teoría flota por encima de la ciencia, mientras que lo característico del método es el que todo estudio general de principio vuelve a encontrar de inmediato un objeto que le es propio.
>
> Walter Benjamin, *Diario de Moscú*

El pensamiento contemporáneo ha instaurado una contradicción por la cual la literatura es concebida como aquella que posee su objeto sin conocerlo; mientras que la teoría conoce su objeto sin poseerlo.[223] Al decir de Agamben, esta división no es sino el mal de la cultura occidental, la imposibilidad de «poseer plenamente el objeto de conocimiento» (2006: 12). El obstáculo del pensamiento sistemático y de la literatura

[223] Véase Agamben (2006: 9): «De una novela es posible, en el límite, aceptar que la historia que en ella debía contarse al cabo no se cuente; pero de una obra crítica se suelen esperar en cambio resultados o, por lo menos, tesis que demostrar y, como suele decirse, hipótesis de trabajo. Y sin embargo, cuando la palabra hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, crítica significa más bien indagación sobre los límites de la conciencia, es decir sobre aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir. Si, en cuanto que traza los confines, la crítica abre a la mirada "el país de la verdad", como "una isla que la naturaleza encierra en confines inmutables", debe quedar expuesta sin embargo a la fascinación del "océano vasto y tempestuoso" que atrae "incesantemente al navegante hacia aventuras que él no sabe rechazar y que, no obstante, nunca puede llevar a término"».

para acceder a las realidades se cifra en haber aceptado que la palabra era una escisión, y no una grieta por la que se filtren las aguas. Lo interesante de esta lectura es que, gracias a ella, la afirmación simultánea de fractura y de conexión sugieren hoy una experiencia humana compartida, cuyo relato es incompleto, como si los textos abriesen la puerta hacia mundos imaginarios cuyas criaturas representasen más que la suma de literatura y teoría, pues cada una de ellas es capaz de hablar por sí sola. Nuestra literatura, cada vez más expandida y enredada, transita entre las fallas para construir, con los sedimentos, nuevos modos de narrar el mundo. La apertura epistemológica flexibiliza el discurso académico en busca de una hermenéutica precisa para el abordaje de textos que evitan las taxonomías, que se resisten al formalismo y que apuestan por la diseminación de enfoques, por una fragmentariedad con fundamento ético.

Lejos de entenderse como una puerta de entrada al relativismo, esta mirada da un paso adelante desde la diversidad y la disidencia, desde la tensión y las limitaciones de un debate contemporáneo que, sin embargo, encuentra su poso en el romanticismo alemán: «En lo que se denomina filosofía del arte suele faltar una de las dos cosas; o la filosofía o el arte»; «[t]ambién en poesía todo lo que está acabando puede estar incompleto, y todo lo incompleto formar, en realidad, algo acabado» (Schlegel, 2009: 28, § 12; y 29, § 14). La única manera en que la literatura y el pensamiento logren sobreponerse a la fragmentariedad que les es consustancial es trasvasar su finitud, al decir de Walter Benjamin, «redimi[r] su relatividad y eleva[r] al absoluto del arte mediante *la crítica y la ironía*» (1988: 138; la cursiva es nuestra).

En la ironía hay una pasión por la *ausencia*, posee esa necesidad de insatisfacción, entendida como un placer; la crítica, en este sentido, es una ciencia sin objeto que trata de encontrar qué condiciones de posibilidad existen, no para el acceso del conocimiento, sino para las condiciones que limitan su posibilidad. La forma de tal ausencia es una eterna indeterminación, un gesto irónico de contradicción que nunca logra captar su objeto. Este resultado es fruto de su propio veredicto o voluntad, por la indeterminación de las formas. La operación de la crítica irónica, por tanto, es la de desmontar la ilusión narrativa de la certeza del conocimiento.

El problema de la teoría, y de sus categorías, es el conocimiento, pero una especie de relación cognitiva que nos recuerda la posesión-desposesión y el placer por la ficción. En ambos casos, vemos su actitud despreocupada: cuanto más arruinada está la ficción o menos se puede poseer, más placer produce. La cuestión de la distancia en nuestro corpus de trabajo también es capital. La interrupción del relato, su suspensión sombreada, pone un velo sobre teoría haciendo que se aleje en la distancia que se autodesplaza. Sin embargo, a pesar de su confusión lejana y extraña, no abandona la construcción del conocimiento. Como destaca Agamben, «si la crítica se identifica hoy verdaderamente con la obra de arte, no es por ser ella misma "creativa", sino, en todo caso, por ser también ella negatividad. No es casi otra cosa que el proceso de su irónica autonegación» (2006: 10).

Esta «ironía autonegación» es un acto en el que sujeto y objeto comparten un mismo espacio y tiempo —el texto— que, aunque fragmentado, interrumpido y extraño, ofrece una instancia de conocimiento. Intentar comprender el *dibujo en el aire* de la ficción es una sentencia a la prisión de la racionalidad, una hiper-hermenéutica capaz de encontrar los sentidos a través de la comprensión. El acto crítico —parafraseando a Benjamin (1988: 125-127)— es, primero de todo, una destrucción radical de la forma de la obra de arte, no desde el foco de una comprensión analítica, sino desde la negatividad profana diseminada en la inmanencia de la obra de arte, de la ficción misma. Tal fuerza negativa se dispersa a través de la textura de la obra; es una objetivación completa de esta hasta el punto de acabar destruyéndola. A pesar de ello, en el momento de la pérdida, de su interrupción desfigurante, esta se recupera a través de la progresión al absoluto y al infinito hacia donde se dirige su desplazamiento teórico. «Todo conocimiento del objeto es simultáneamente el propio devenir de este objeto mismo. Pues el conocimiento es […] un proceso que hace del objeto por conocer aquello que deviene conocido» (Benjamin, 1988: 93).

Es este el motivo por el cual hemos insistido en cómo la *función* de la teoría se orienta hacia el carácter interrumpido o escindido de los objetos literarios. No hace ningún esfuerzo por un comentario sólido de categorías previamente establecidas; solo hay teoría cuando decide renunciar. Así, la ironía exige al lector identificar no

solo la constante explosión del principio de resolución literaria —esperando colmar las expectativas del discurso—, o el prometido final de un relato, sino la necesidad de ser aceptado como la más satisfactoria retórica y expresión estética de identificar las contradicciones en el mundo, en el arte y en la literatura. Lo interesante es que, desde esta mirada, al descontextualizar la teoría de su ambiente habitual, y otorgarle un uso diferente al que tenía asignado, le ofrecemos a la misma una atención desmesurada, que asemeja su conducta a la de quienes creen atisbar en la singularidad de las cosas una significación que pasa desapercibida cuando se las concibe como un conjunto.

Queremos sugerir, como W. J. T. Mitchell (2004), una imagen de la teoría *en el medio*. Imitando al coleccionista —«que no se centra en el valor de su función ni en su normal utilidad, sino que las estudia y las aprecia como escenario donde se juega su destino» (Benjamin, 2014: 125)— y convirtiendo en extraño aquello que percibimos, trataremos de reconectar la experiencia teórica de la ficción plantándola «en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo)», pues las palabras, «puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de "amplios contextos"» (2005: 224). Objetos y palabras, experiencia e imagen, vivencia y escritura, esa es la línea inquietante que trazamos aquí, con Walter Benjamin, en la determinación de un uso —ahora sí— de la ficción para la experiencia teórica. Es por eso que insistimos en la necesidad de «estar de nuevo, con cada giro, ante la cuestión de la exposición» (2007: 207); pero este exponer está íntimamente ligado con una peculiar concepción del método. Esta preocupación por la exposición es la que nos lleva a regresar sobre los textos de ficción y colgarlos allí donde está «¡[p]rohibido fijar carteles!» (Benjamin, 2015a: 34-39). Proponemos, entonces, trece tesis pre-conclusivas con las semillas de este estudio.

3.3.1 La técnica de la ficción

> Quien tenga la intención de embarcarse en la redacción de una obra mayor que se dé buena vida y al terminar un tramo se garantice todo lo que no perjudique la continuación.
>
> Walter Benjamin, *Calle de sentido único*

I. La ficción habla de la teoría como experiencia.

> —¿Cuándo has oído nombrar novelas bolivianas? Merece más difusión, ya verán por qué. Y les prometo que no es solo cuestión filial.
>
> —Más te vale —dijo Yasemin, con una sonrisa pícara—. Si me haces leer una novela mala, jamás te lo perdonaré.
>
> —Pero no te quejas de leer mala teoría —dijo Joaquín.
>
> —Es que es diferente. La teoría *es* la teoría.
>
> —La teoría es también una forma de ficción comenté. Hay que usarla cuando la necesitamos, y no dejar que nos use, lo cual ocurre cada vez más en el mundo académico. ¿No, Yasemin?
>
> —Cada loca con su tema. (Paz Soldán, 2002[2001]: 51)

II. La ficción es *una experiencia articulada como teoría.*

> Y pensar —me dije— que una de las cosas que la gente no suele comprender de los escritores —los escritores serios, por lo menos— es que uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello, sino que es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir.
>
> Con esa repentina libertad de espíritu, a la espera del tren, me quedé largo rato sentado en un banco de la sala de espera, leyendo prensa deportiva. Me sentía felicísimo, ya sólo de pensar que me había librado de mi teoría. Me dije que, a lo largo de mi vida, había visto cómo caían desde lo más alto todas las creencias, modas y teorías literarias de las que había tenido noticia. Y también pensé que, a fin de cuentas, siempre había sabido que, si uno tenía una vida suficientemente larga, podía ver muchas cosas y también las cosas contrarias de esas cosas, y lo mismo cabía decir de las expectativas. Creer en una sola teoría siempre sería algo totalmente suicida y, además, ligeramente estúpido, porque para un tímido como yo nada podía existir tan necio

como pensar que precisamente la teoría de uno era la válida. (Vila-Matas, 2010: 62-63)

III. La ficción es metalenguaje.

pharmakon

writing poisons truth

sophistry knows no station

The geometry of this text is more than metaphorical. This I say so that the reader will understand the direct spatial implications of the work. I want the reader to trouble herself over structural analysis. I want there to be questions about orientation and location, *dispositio* and *locus*, *praeceptum* and *datum*. The shortest distance between two meanings is a straight ambiguity. There are prime signs that are divisible by only themselves and one.

a plant emits a visual message
there is only one bodily posture
no gesture stands alone (Everett, 2004[1999]: 106-107)

IV. Fases de composición: teoría—escritura—f(r)icción. La teoría mata la inspiración, la escritura desencadena la teoría, la f(r)icción remunera la escritura.

¿Escribir es matar? Es posible, pero solamente porque escribir es matarse a sí mismo. Escribir es matar porque escribir no es vivir. El alce de la página no respira, no huele, no jadea. La mariposa clavada en su alfiler ha abandonado para siempre el brillo primaveral de las laderas de Wyoming. Nabokov, el entomólogo, lo sabía bien. Nabokov, que se pasó toda la vida repitiendo monótonamente que la escritura no es la vida ni representa la realidad. Escribir es matar porque escribir es ya estar muerto. Se escribe desde Hades —con infinito amor y nostalgia. Solo los muertos pueden amar verdaderamente la existencia, sólo ellos pueden saber lo que han perdido. Los escritores somos esos mismos muertos que ven las cosas desde el otro lado del cristal poseídos por un amargo anhelo. La escritura tiene sabor a flor de ricino. Somos como fantasmas, incapaces de los intercambios más simples. Hemos perdido el vínculo que a todos los seres vivos les une con el mundo, al cocodrilo con su río, al agricultor con sus olivos, al creyente con su ángel. El comercio con las cosas nos es negado. Incluso las palabras, aquello que todos poseen como torrentes impetuosos que desbordan sus gargantas, son para nosotros difíciles, obstáculos que nos hacen detenernos, parches que oscurecen la luz. No, no somos los patricios señores del llano, somos el ratón que corre a esconderse, el pinzón de corazón acelerado, el batracio que se hunde en el limo. Somos desterrados que luchan durante toda su vida por regresar al lugar de donde fueron expulsados. Escribimos salmos para regresar a la Tierra

Prometida. Nos sentimos lejos, excluidos de todo. Los demás viven, nosotros no. Es una falacia creer tal cosa, desde luego, porque los demás también sienten que no son ellos los que viven, y porque nadie en este bendito mundo siente que vive lo que debiera o que vive tanto como los demás o que obtiene lo que se merece, pero no hacen de ello el centro de su existencia. Para nosotros esa sensación que todos los seres humanos tienen alguna vez, lo es todo. Nos sentimos excluidos del gran banquete de Odín, castigados con indecible crueldad por pecados que todavía no hemos cometido, o por pecados que cometimos hace tanto tiempo que ya los hemos olvidado y como consecuencia de los cuales hemos sido condena-dos, encerrados de por vida en una prisión hedionda. Por eso cantamos canciones, por eso escribimos poesía: son lazos que lanzamos con la intención de atrapar al momento que se deshace, a la sensación que nos abandona. No somos reyes: somos esclavos que saben que su imaginación, su memoria y sus palabras son su única riqueza. Todos los escritores somos exiliados. (Ibáñez, 2020: 114-116)

V. *La ficción es* un tête à tête *con el lector*.

¿Será ésta una primera forma de decirte adiós? ¿Primera? Quizá no hay más que una forma. Lo importante de la huida no es la desaparición en sí misma, es decir, el fin del relato, sino al contrario: el estado permanente de la huida. No es el estado de desaparecido sino el proceso de desaparecer lo que se busca. Cuando dos niños juegan al escondite a lo que juegan en realidad, más allá de lo inocentemente visible, es con el deseo y con el miedo de que nunca los encuentren, sin embargo cuando el juego se prolonga demasiado tiempo, el niño escondido, acuclillado tras un árbol o tras un banco del parque, tiende a ayudar al que lo busca, reclama ser de nuevo en este mundo. Nadie desea desaparecer demasiado tiempo, alejarse demasiado de ese punto central que es la historia de su vida. Odio la palabra historia. (Si me gustase el cine sabría explicarlo mejor). Sin embargo es fácil hallar un contraargumento, siempre lo hay: nadie puede escapar de su propia trama, sea ésta cual sea. ¿De verdad lo crees así?

[…] La huida es muy similar al deseo. Quien permanece en estado de deseo adquiere la necesidad urgente de completarse con eso que le falta, es decir, el objeto de su deseo. Una vez obtenido, con la guardia baja, siente un vacío idiota y culpable. En el fondo queremos ser sólo deseantes, permanecer así, sin culminar nuestro objetivo, como si fuésemos seres irreales montados a lomos de un caballo heroico y tozudo. El que huye necesita de la huida para mantener esa excitación. (Santamaría, 2009: 91-92)

3.3.2 Contra los esnobs

El material es lo soñado.

Walter Benjamin, *Calle de sentido único*

(Un esnob en su despacho del Pomona College. A la izquierda un relato, a la derecha un fetiche. El esnob: «Vuestro trabajo debe contener una tesis» [Foster Wallace, 2021: 34].)

VI. La ficción sacrifica la sinceridad y el sentimiento del otro por la abstracción.

> La impresión que tiene Mark de estos gamarahitas es que básicamente son unos tíos sinceros — unos críticos, en realidad, y no los sacerdotes que intentan ser y que es irónico que sea precisamente su propia integridad como críticos lo que hace que queden atrapados por la misma industria de engaños que intentan regular. (Foster Wallace, 2015a[1989]: 335)

La teoría sacrifica la abstracción por la sinceridad y el sentimiento del otro.

> David Wallace intentaba, aunque fuera en aquel único segundo en que tenía los párpados cerrados, reconciliar de alguna manera lo que aquel tipo luminoso había parecido visto desde el exterior con lo que fuera que había en su interior y que lo había llevado a matarse de una forma tan dramática e indudablemente dolorosa, y David Wallace también era del todo consciente de que el tópico de que uno no puede saber realmente qué está pasando en el interior de otra persona es vetusto e insípido y sin embargo, al mismo tiempo, intentaba de forma muy deliberada impedir que aquella conciencia se burlara del intento o que enviara toda la línea de pensamiento a esa especie de espiral doblada sobre si misma que le impide a uno llegar nunca a ninguna parte. (Foster Wallace, 2006[2001]: 220)

VII. La ficción es pasión. *La teoría es acción.*

> [T]anto tú como los pocos escritores de ficción con los que tienes amistad sabéis que no existe manera más rápida de meterte en atolladeros y matar cualquier perentoriedad en tu trabajo que intentar calcular por anticipado si lo que estás haciendo va a «gustar». Es algo letal. Se podría establecer la siguiente analogía: imagínate que vas a una fiesta donde conoces a muy poca gente y luego, de camino a casa, te das cuenta de pronto de que has pasado toda la fiesta tan preocupado por si parecías caerle bien a la gente que ahora no tienes ni la más remota idea de si a ti te caía bien alguno de ellos. Cualquiera que haya vivido una experiencia de esa clase sabe que se trata de una actitud completamente letal con la que ir a una fiesta. (Foster Wallace, 2011[1999]: 193)

> En otras palabras, soy un fraude. No pasa nada, no importa realmente lo que usted piense. Quiero decir que probablemente le importa a usted, o usted cree que le importa... no me refiero a eso cuando digo «no importa». Lo que quiero decir es que no importa realmente lo que usted piense de mí, porque a pesar de las apariencias yo no soy lo importante aquí. Lo único que estoy intentando hacer es esbozar una pequeña parte de cómo eran las cosas antes de que yo muriera y por qué yo al menos pensé que lo hacía, de forma que usted tenga por lo menos alguna idea de por qué pasó lo que pasó después y por qué tuvo el impacto que tuvo sobre quien aquí importa de verdad. (Foster Wallace, 2006[2001]: 69)

VIII. Si hay ficción, puede haber pensamiento. *Si hay teoría, puede haber acontecimiento.*

> —Pero date cuenta de que comunicarse con el dentista es comparativamente fácil. Y ahora la comunidad de odontología teórica del Medio Oeste, por puro respeto hacia el dentista des. trozado e insensible, y por un deseo de saber su opinión, por más que sea comprensiblemente somera, sobre ciertos problemas dentales de alto nivel bastante desconcertantes, está buscando a alguien en el área de Indianápolis que tenga un conocimiento activo de código Morse,

> —Intento reconstruir todo esto de memoria —dijo Steeply—. A aquellas alturas, el viejo era bastante incapaz de conversar sobre algo que no fuera la serie M*A*S*H*. La teoría del significado de aquel Burns que ardía como el apocalipsis se ramificó ara convertirse en complejas e inmensas teorías sobre temas de lar o alcance y de la mayor profundidad presentes en el programa y relacionados con el tiempo y la muerte. Como pruebas de cierto tipo de comunicación codificada

para telegrafiar algunos de los progresos actuales relacionados con el mundo profesional del dentista sobre su labio. Mientras tanto la mujer desgarradoramente encantadora se ha sometido a un curso intensivo de código Morse para poder comunicarse a un nivel personal con el dentista destrozado, y lo visita todos los días, contándole asuntos de interés, consolando al dentista en su silencio negro e insensible, telegrafiando sobre su labio superior cuánto le ama, etcétera, y también leyéndole ficción por medio de código Morse, pues el dentista había sido un lector fanático de narrativa de ficción cuando veía y todo lo de-más. En particular empieza a telegrafiar sobre el labio del dentista teórico la sensacional novela de Frank Norris McTeague, que el dentista estaba leyendo justo antes de su espantoso percance, y que ella había recogido y había comprobado en la mismísima primera página que iba de las aventuras de un dentista, y que en efecto, según puede decirse por los movimientos del labio de su marido, el disfruta de que le sea codificada en Morse sobre sí mismo. (Foster Wallace, 2013a[1987]: 479)

con algunos televidentes sobre el final del tiempo mundial conocido y el advenimiento de todo un sistema diferente de tiempo mundial.
—Sin embargo, tu madre seguía actuando como si todo fuera normal.
—Trato de reconstruir cosas que ni siquiera entonces estaban claras —dijo Steeply; ahora su maquillaje húmedo y luego seco era grotesco mientras se concentraba en el alba como la máscara de un payaso mentalmente enfermo—. Una teoría apuntaba el hecho, que el viejo creía muy significativo, de que la histórica intervención policial en Corea de la ONU solo duró unos dos años, pero que *M*A*S*H** ya iba por su séptimo año de nuevos episodios. Algunos de los personajes envejecían, estaban canosos y se hacían estiramientos faciales. El viejo estaba convencido de que esto significaba algo intencionado. Según mi hermana, que se pasó casi todo el tiempo observándolo, las teorías del viejo eran casi inconcebiblemente complejas y de muy largo alcance. A medida que pasaban las temporadas y algunos actores se retiraban y otros eran reemplazados, el viejo generaba teorías barrocas sobre lo que les había sucedido «de verdad» a los personajes ausentes. Adónde se habían ido y lo que auguraba todo esto. Lo siguiente fue que empezaron a aparecer dos o tres cartas devueltas y marcadas como dirección inexistente. (Foster Wallace, 2012a[1996]: 727-728)

3.3.3 La técnica de la teoría

> La crítica debe hablar en el lenguaje de los artistas. Pues los conceptos del *cénacle* son consignas. Y solo en las consignas resuena el grito del combate.
>
> Walter Benjamin, *Calle de sentido único*

IX. *La teoría habla de la ficción como experiencia.*

> La novela luminosa, en cambio, no puede ser una novela; no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan «literatura», ni tampoco logro liberarlos de una serie de pensamientos —más que filosofía— que se les asocia en forma inevitable. ¿Tendrá que ser, pues, un ensayo? Me resisto a la idea (me resisto a la idea de escribir un ensayo, y al mismo tiempo, quise decir tal vez, inconscientemente, que me resisto a la idea, a las ideas —y muy especialmente a la posibilidad de ideas como impulsoras de literatura). (Levrero, 2017[2005]: 453-454)

X. *La teoría es una experiencia articulada como ficción.*

> The room: I'm guessing we're already well past that posthistorical point at which it's still interesting to note that hotelrooms are like film sets — now I'm just assuming they're designed that way, and that thanks to film itself and to Frankfurt School theory classes the unconscious has once again become the deliberate (the tedious). Everything furniture to fabrics was squiggled and jotted as if all aesthetics were just a hedge against spills. Lamps giving off light to the circumferences of chipboard tables. The TV was atop the desk (the escritoire? secrétaire?), so that I won't be able to write — if I have to write another hotel sentence I'll die.
>
> I sprayed myself wethot in my underthings and wrung them out hung, got into bed with the snackbasket. Crumbs. Sky News was doing the invasion of Libya and the occupation of Wall Street. Then Germany's Next Top Model, they hadn't translated the title, and then a show I didn't know, whose every voice was Ad's, and drooling into maybe, just maybe, sleep.
>
> Until the phone rang, and it kept ringing, because I let it.
>
> I was woken by a knock at the door — which nobody ever does on TV, they just bound in. Unexpected doorknocking is more a staple of the European novel, more ominous.
>
> «Aaron Szlay?» The accent was abominable, even through oak.
>
> The only thing worse than an Aussie or Kiwi intonation is its intermittent use. When it's Auckland talking, or Melbourne, fine. But when a snatch of downunder drawl

erupts from the mouth of a Euro, it's like blood in your urine. Maleksen said, «I know you're in, mate».

«I'm in the bathroom», and I was flushing the toilet to stall. To stow my tote, hide my Tetbook.

But it wasn't fitting — not between tank and tile, not beneath the sink, and then, there on the floor and just as I'd left it, paged open to the spot I was in, it was A *History of Frankfurt*, which had the spatials and heft. I wedged my Tetbook and Principal's passport too in among the pages, and stashed the volume on the shelf with all the other volumes about life, war, and what to do in town. (Cohen, 2015: 494-495)

XI. La teoría es lenguaje-objeto.

· d ·

Pensar que hay un todo es un gesto teórico.

· d ·

Analizar a fondo por qué hemos pensado que hay un todo es un gesto filosófico.

· d ·

Analizar para qué lo hemos pensado es cuestión de la teleología, o quizá de la psicología. Según el día, me inclino por una u otra cosa. Hoy es sábado. Psicología.

· d · b

Pensar a qué nos referimos con la palabra todo es un hecho lingüístico.

· d ·

Pensar qué comprende el todo es, en parte, o en todo, una operación ontológica. (Mora, 2022: 50-51)

XII. Fases de composición: f(r)icción—escritura—teoría. La f(r)icción mata la inspiración, la escritura desencadena la ficción, la teoría remunera la escritura.

Cal tenir en compte tot això a l'hora d'escriure la introducció, o el primer paràgraf, però no és només escriure, Morella, és desbordar la frase, inundar la pàgina. Que el text acabi xop i les pepes hagin de córrer a buscar draps. Tot i que no la llegirien mai, una cosa com aquella. A la gent només li interessa el preu de la canya i les opcions de lliga. País de pandereta, el nostro. De calçotada intel·lectual. Una cosa com què, però? Ja estaven a mitjans de gener i encara no tenia gairebé res, quatre notes i alguna idea vaga d'organització. *Le Livre*. Potser no calia decidir-ho encara, com què. S'escriu per saber què es vol dir! El problema era escriure, esclar. Començar amb l'anècdota

personal, com els anglos, i anar avançant cap al tema. Que se sàpiga d'on es ve, des d'on s'escriu. «*The purpose of this article*», allò de la piscina i ja tens l'Antoni, a Chapel Hill, explicant que la vida imita l'art, *fellow researchers. Literally*. O potser li caldria una actitud més europea, una cosa més tècnica. Dissertació. Discurs del mètode. Al capdavall, si encara els respectaven, era perquè els americans no s'havien esbandit del tot aquesta admiració cap a la vella Europa. I una jaqueta nova, li caldria. Filologia de picar pedra per al ianqui embadalit. [...] Les obres havien de ser maduresacabadesrodones. Escriure, si, però no hi havia manera de concentrar-se amb aquella pudor de resclosit. [...] Escriure com un vessament, com un sobreeixir. A la Laia no li havia fet gaire gracia, però també era l'època i ell tampoc no va insistir. Era pretensiós, però d'aquella mena de pretensió bona. La mena que després faria servir per explicar la gestació de l'article, la intuició genial, el canvi de paradigma. El *daimon*, que em va posseir. El rapte, l'engendrament. Ho havia d'escriure, però. I ho volia escriure, tot i que «voler escriure» només té sentit en algú que ja ha escrit. Com a reincidència. Com el pessigolleig d'un membre fantasma. Si no, té alguna cosa de frau. Jugar-se el tot pel tot, això és escriure; la resta és hobby, diumengisme, opinologia. Poder dir, al final d'un text, que se l'ha sobreviscut i que, precisament per això, et sobreviurà. La qüestió era trobar-ne les ganes, esclar, quan semblava que a ningú no li interessava la crítica, i ja no et llegien ni els col·legues d'especialització. Aquella sensació d'atròfia general, d'immobilisme. Tots es movien sense parar, sí, però com es mouen les formigues als formiguers dels museus d'història natural, aplaudides a l'altra banda del vidre. El baf al cap, que l'alentia. Els dits rovellats, com quan fa temps que no vas en bici. Els dits com dues cames diminutes que patien del menisc. Potser obrir alguna finestra, airejar una mica l'estudi. O estirar un moment les cames i aprofitar per ordenar totes aquelles idees ceballudes. Pe-lar-ne les capes. Potser si caminava una estona trobaria aquella lucidesa del *trip*, de la *zone*, i llavors, vint pàgines d'una tirada, trenta, les que calguin. Escriure l'article amb un ull al capítol de llibre, no fos cas que la cosa s'animés. (Bagunyà, 2021: 181-183)

XIII. *La lectura es un* tête à tête *con la teoría.*

No quiero decir, ni mucho menos, que sea imprescindible que se dé ese milagro de la identificación entre quien narra —quien sabe— y lo narrado: es un milagro que no sólo acontece muy pocas veces, a mí de hecho, no me ha pasado nunca aquella cosa de Unamuno de pensar que él era Pascal porque Pascal había escrito lo mismo que él sentía o pensaba, sino que además la mayoría de las veces de las que parece acontecer suele presentarse trampeado —con generalidades en las que es fácil que una buena parte de la población lectora se sienta retratada como es muy fácil que un lector de horóscopos sienta que el que redacta los vaticinios para la semana de los signos zodiacales ha acertado a describir a un ser como él, sin que pare en la evidencia de que si en vez de leerse lo que dice para los Cáncer leyera lo que dice para los Escorpios, también tendría motivos para sentirse descubierto, porque lo que se suele decir son eso, generalidades, no eres una persona paciente pero deberías esperar a que den frutos los esfuerzos de los últimos meses, aunque la familia haya sido para ti siempre un refugio tal vez va siendo hora de que te plantees que hay más mundo ahí fuera, cosas así, blanditas, dos de cada tres lectores pueden sentir el pellizco de «ah, me

pilló, está hablando de mí»—. Siempre me ha desnortado esa facilidad con que algunos lectores encuentran rostros de su rutina, de sus alrededores, para prestárselos a los personajes de ficción de las nove las que leen, pero eso es porque mis alrededores y mis rutinas comprenden a muy pocas personas. Algunos lectores aseguran que se trata de una necesidad connatural al acto de meterse en una ficción: si no se produce la identificación con algún personaje, por parcial que sea, no pueden creerse lo que se les relata. Yo, me temo, pertenezco a una raza distinta de lectores: los que preferimos encontrar en los textos cosas que no hemos hecho y nos gustaría hacer. (Bonilla, 2021a: 88-89)

CONCLUSIONES

De todas las flores que sembramos
solo quedan unas encendidas

Natalia Lafourcade, *De todas las flores*

En este punto, acabamos:

> Quiero subrayar que hablo, por supuesto, en nombre propio. No voy a incurrir en la arrogante pretensión de verbalizar los sentimientos y las ideas de [todas las] personalidades verdaderamente insignes en distintas especialidades de la ciencia y de la cultura, con méritos mayores que los míos. Hablo también como escritor, ya que en calidad de tal estoy aquí. Me gustaría hablar como poeta, pero no podría hacerlo sin contradecirme gravemente, pues siempre he sostenido que los poetas no existen, salvo en la lectura. Si hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada. (González, 1987: 213)

Así comienza un ejercicio de autoexégesis que no abandonaría nunca y que le valió a Ángel González la reputación tanto de poeta como de crítico. Semejante actitud está tan arraigada en nosotros que aun cuando llega a abarcar territorios ajenos, nunca perdemos de vista su forma de ser poeta, como para inducir a algunos a creer que «no es raro que las palabras, por propia iniciativa, sientan y piensen en él y por medio de él, reactivando el sentir y el pensar de todo el pueblo que las usa y las crea» (1987: 215). Este proyecto está constantemente absorbido por la comprensión de sí mismo, y también de uno mismo, por la búsqueda de quienes nos acompañan y sobre los cuales todo podía proporcionarnos una clave privilegiada de autoconocimiento, confiando en la conciencia crítica como ingrediente fundamental de la conciencia estética. Antes, su querido Antonio Machado había desplazado su mirada del ámbito gnoseológico al de la conciencia poética: «cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir

cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo sobre sí mismo» (Machado, 1957: 16).

En la epifanía del *otro*, recordamos que el propósito general de este trabajo consistía en explorar las relaciones entre ficción y teoría, especialmente allí donde la ficción y la teoría no coinciden o están desacoplados: allí donde hay algo más y algo menos que discurso, allí donde la narración solo encuentra la forma del exceso. ¿Qué es lo que ocurre cuando quien la plantea es el mismo creador de reflexión, cuando su mirada se dirige a sí misma? Es esta la perspectiva con la que arranca el recorrido de esta tesis doctoral: al reivindicar para la ficción la legitimidad del ejercicio teórico, se le pide que se convierta en lectora de sí misma, que aclare las intenciones y la situación en las que se forjó su escritura. Que someta, en fin, su gesto creador a la lente de su pensamiento.

Con el objetivo de sondear sus relaciones, ya no en busca de conceptualizaciones, sino de la confrontación de una teoría estancada y una teoría en devenir, libre, la intuición y la lectura han dictado justicia sobre el corpus seleccionado de obras de ficción contemporáneas, siempre abierto; obras leídas hasta este momento sesgadamente a causa de una idea anacrónica de la sátira o de los géneros menores, pero cuyas tramas solicitaban un análisis más profundo de su funcionamiento. Recorría esta investigación la convicción de que ciertos fenómenos literarios aparentemente marginales muestran un comportamiento general cercano al de la teoría que, en el nombre del sentido, despliega una idea particular de la misma. El alcance teórico de este estudio, por tanto, consiste en preguntarse qué fuerzas ejerce la teoría en la ficción: qué *hace* o, especialmente, qué ocurre en la ficción cuando aquella se *usa* para ejercer su fuerza discursiva.

Los fenómenos literarios que se congregan aquí revelan un deterioro del funcionamiento metodológico de la teoría (literaria) sin dejar por ello de ser literatura, sin dejar por ello de significar y decir. Hay en todos ellos una legibilidad que no puede ya garantizar un orden de sentido sin fisuras. Algunos se habían ocupado ya de pensar esa contaminación y habían demostrado sobradamente que la voz de la teoría atravesaba la escritura, siendo esta la posibilidad. Llevar hasta las consecuencias últimas este

hallazgo requería continuar el trabajo, excavar en las relaciones de fuerza, las colisiones, las interrupciones y las contradicciones que se desplegaba en estos extraños fenómenos para comprender el camino seguido tras ellos. Nuestro esfuerzo ha estado alentado, por tanto, por la fascinación de atender a una fuerza radicalmente imprevisible, tan incontrolable como la de la teoría, y la imponente aleatoriedad de lo que quiere decir.

Hemos querido, en suma, seguir reflexionan allí donde parecía haberse dejado de reflexionar y hacernos cargos de la diseminación excesiva de la teoría. A esta atención excesiva, el don de una escritura que se va agotando, la hemos querido llamar *confabulación*. En este término se concentra la propuesta de esta tesis doctoral, una indagación para pensar de nuevo la ficción como teoría, y la teoría como ficción, en algunas de sus facetas más relevantes: el metadiscurso y la institución. Este proyecto nos ha permitido desarrollar lo que podría llamarse un trabajo compositivo sobre la reconstrucción simbólica de los discursos. Hemos tratado de dirigir nuestra mirada atenta hacia aquellos espacios en que se dan libremente, al menos en apariencia, un acoplamiento perfecto entre teoría y ficción (dialogismo, espacio académico, ética y estética del discurso) para desentrañar la función compleja que sostiene las coordenadas de lo literario bajo los protocolos performativos de la reflexión crítica. En esta línea, este estudio también consistía en cuestionar la lectura, allí donde conduce a normativizar los textos, a establecer problemáticas y a reducir el texto a una organización de sentido donde solo hay trama o donde solo hay pensamiento. Por ello entendemos que se han señalado algunas de las dimensiones políticas de la teoría en su cualidad discursiva, donde el texto *resiste* para continuar escribiendo. La *confabulación*, en cuanto a idea, reivindica ese gesto de lectura y la oportunidad de alternativa a la hipótesis de inicio y a la idea de conclusión.

Asumir esta cuestión, derivada del análisis de nuestro corpus, nos ha llevado a pensar la teoría desde la literatura. Con los textos aquí abordados, la teoría de la literatura no solo se encarna y exhibe su cuerpo y su *uso*, sino que asumen siempre una forma literaria. En su esfuerzo por pensar, esta forma cuya fuerza asume la tarea y abraza la excentricidad. De ello, hemos destacado algunas cuestiones fundamentales

para seguir escribiendo. La primera, que supone un trabajo deconstructivo de las instancias discursivas que justifican el orden simbólico de ambas instituciones; la segunda, que la simbiosis es operativa, pero ambas prescinden, en cierta manera, de algunos de sus caracteres para desplegarse, para volver a producirlos como (d)efectos de sentido; y la tercera, asumir que lo que aquí se ha analizado no son géneros, sino más bien una dinámica metadiscursiva que permite abrir la ecuación hacia otros terrenos, para trabajar desde la frontera. La textura que late desde lo que hemos llamado «escritura teórica» activa un proceso de devenir generalizado que afecta a toda forma discursiva, y contamina todos los textos con ese exceso que no es otra cosa que Querer-Pensar. Por ello, en muchos momentos de este trabajo las relaciones entre ficción y teoría nos llevaban a pensar en cuestiones afectivas o pasionales y sus relaciones con el otro.

Haber enfocado las relaciones entre teoría y ficción a través de las vinculaciones entre discurso e institución nos ha permitido ofrecer igualmente algunas contribuciones a debates clásicos en el estudio literario. Se ha proporcionado algunas aportaciones sobre lo que concierne al problema de la metaficción y al problema mismo de la teoría —su objeto y su sujeto—, pero también al asunto de la autoría, al asunto del lector, al asunto de la ficción, al asunto del campo, al asunto del canon, al asunto del lenguaje y, en general, a la teoricidad de la literatura. En lo que a ello respecta, se ha ofrecido una mirada heterogénea y se ha hecho también un uso libre de todo lo que hasta este momento nos ha ofrecido el pensamiento sobre la literatura, o incluso el pensamiento en general. De este modo, al analizar exhaustivamente las implicaciones de las narrativas como teóricas, se ha llevado hasta sus últimas consecuencias lo que pueda ser una potencial teoría de la literatura. Este recorrido hacia la transformación semántica y funcional de la misma, la literatura se alía, en nuestro trabajo, con los idiomas de, postestructuralismo, la fenomenología, la teoría crítica o la lingüística y, con ello, desinstitucionalizamos el corpus de pensamiento pensando contra él mismo. En el fondo, quizás, esta tesis doctoral es una reflexión de esas cosas que están en la sombra y que, como Benjamin nos enseñó, quieren «ir más allá y decir que nuestros trabajos pueden ser instrumentos de medida que, si funcionan felizmente,

miden los más pequeños segmentos de este periplo inimaginablemente lento» (en Benjamin y Scholem, 1987: 219). De leer, en suma, pensando; y de pensar leyendo.

Satisfacemos con todo ello uno de nuestros principales propósitos: ofrecer una contribución que permita visibilizar y revalorizar una línea creativo-reflexiva que habitualmente queda fuera de toda interpretación, de los relatos de la historia de la crítica o de los planes de estudio. Tan pronto como se aborda esta línea se ponen en entredicho los límites entre los géneros, entre los discursos, entre las disciplinas académicas, entre los saberes, entre las estéticas, entre las técnicas… Esta intersección, que habita en el umbral, invita a pensar, una y otra vez, la escritura, los modos con que esta se hace y se deshace, se piensa y se destruye, se organiza y se desmiembra.

Damos por cumplido, entonces, el objetivo de cuestionar una retórica académica y sus modos normativos de producción de conocimiento. El nuestro es uno de esos objetos de estudio que exige experimentación estética, esto es, una combinación entre experimento y experiencia que emana de una forma interior que trabaja desde la afección y da cuenta de la habitabilidad del texto. En los términos de Doubrovsky, se trata de un proyecto con conciencia que no puede sino volver las lindes entre práctica y teoría imperceptibles, sino habitar «el lugar donde ocurre una lucha con el Ángel» (1974: 83).

La última empresa que hemos iniciado es la de esbozar un proyecto personal de teoría literaria. A este respecto, nos parece relevante destacar como objetivo logrado algo que generalmente no está en cualquier trabajo de las características de este: cierto impulso creativo. En este impulso, que se ha ido traduciendo en un intenso ejercicio de comentario teórico-literario, destacamos como aportación crítica la invención de conceptos derivados y la asociación de ideas con imágenes, que piensan, y con términos como el de *libre de f(r)icción*, que viene ser un recordatorio de que el conocimiento y su intercambio se basa en circunstancias materiales que no eluden las diferencias simbólicas de los discursos.

Reiteramos, finalmente, la deuda, que vuelve una y otra vez en nuestra investigación, de la obra de David Foster Wallace y de la experiencia de su lectura. El

escritor estadounidense nos ha enseñado que la literatura afronta el conflicto y estimula la dimensión dramática del relato teórico. Sin embargo, ¿en qué medida el conflicto, en tanto que es algo irremediable, puede estar presente? Esta cuestión es la que, esperamos, debiera haber atravesado a los lectores. Esta, en todo caso, debe entenderse desde una perspectiva comunitaria, como sugería el poeta al comienzo de estas líneas, con el fin de unir y forjar acciones realmente significativas, a la vez que revolucionarias, para generar el cambio (teórico) anhelado.

En estos últimos instantes, y antes del silencio, llegan estas palabras de Belén Gopegui, para alentar: «Quizá ustedes levantan la cabeza del texto y piensan para sus adentros: ¡además, confabular! […] Confabulen, sin embargo. Y, de nuevo, no pasen al siguiente apartado hasta que no hayan intentado confabular un poco» (2023: 212).

CONCLUSIONS

Of all the flowers we sowed
just a few are lit

Natalia Lafourcade, *Of All the Flowers*

Here we conclude:

> I want to remark that I speak, of course, on my behalf. I am not going to incur in the arrogant attempt to verbalize the feelings and ideas of [all the] personalities truly distinguished in the different areas of science and culture, with bigger accomplishments than mine. I speak also as a writer, because as that I am here. I would like to speak as a poet, but I could not do it without severely contradicting myself, as I have always maintained that poets do not exist, except in reading. If I spoke as a poet I would speak, in my opinion, out of nowhere. (González, 1987: 213)

So it begins an exercise of autoexegesis that he would never abandon and that won Ángel González the reputation of a poet as well as a critic. Such attitude is so ingrained in us that even when it gets to cover foreign territories, we never forget his way of being a poet, as to induce some people to believe that «is not strange that words, by choice, feel and think about him and by him, reactivating the feeling and thinking of a whole population that uses and creates them» (1987: 215). This project is constantly absorbed by the understanding of itself, and of oneself too, by the search of those who accompany us and of whom everything could provide us a privileged insight of self-knowledge, trusting in the critic awareness as a fundamental ingredient of the aesthetic conscience. Before, his beloved Antonio Machado had shifted his gaze from the gnoseological area to the poetic conscience: «when a poet theorizes about poetry, he might say very interesting things, but he would never say anything about himself» (Machado, 1957: 16).

In the epiphany of the Other*, we remember that the general purpose of this work consisted in exploring the relationships between fiction and theory, especially where fiction and theory do not*

match or are disengaged: where there is something else and something less than discourse, where the narration only finds the shape of excess. What happens when who presents it is the same person that creates the reflection, when his gaze is directed towards himself? This is the perspective that initiates the path of this PhD research: by claiming the legitimacy of the theoretical exercise to the fiction, we ask it to become a reader of itself, to clarify the intentions and situation in whose writing was built. To subject, lastly, its act of creation to the lens of its thinking.

With the objective of explore its relationships, not only in the look of conceptualizations, but in the confrontation of a stagnant theory and a theory in development, free, the intuition and the reading have dictated justice about the corpus of contemporary fictions selected, always growing; works read until now biased because an anacreontic idea of satire or of the minor genres, but whose plots asked for a deeper analysis of its functioning. This research covered the conviction that some literary phenomena apparently marginal show a general behavior close to theory's one, which, in the name of sense, shows a particular idea of it. The theoretical reach of this study, in the end, consists in asking what forces the theory unfolds in the fiction: what it does or, especially, what happens in fiction when that one is used to perform its discursive force.

The literary phenomena that are here congregated show a degradation of (literary) theory's methodological function without stop being literature, without stop meaning and saying. There is in all of them a legibility that cannot now grant a sense of order without fissures. Some have already thought that contamination and had abundantly proved that the theory's voice crossed the writing, being this the possibility. Carrying to the end the consequences of this discovery required continuing the work, digging in the force's relationships, the collisions, the interruptions and the contradictions that showed in these strange phenomena to understand the path followed behind them. Our effort has been encouraged, in other words, by the fascination of attending a radically unpredictable force, as uncontrollable as the theory one, and the impressive randomness of what it wants to mean.

Our aim has been, in sum, to keep reflecting there where it appears to have stopped reflecting and take charge in the excessive dissemination of theory. We have decided to name this excessive attention, the gift of a writing that is running out, confabulation. *In this concept is condensed the proposal of this PhD project, an inquiry to think again the fiction as theory, and the theory as fiction, in some of the most relevant ways: the metadiscourse and the institution. This project has allowed us to develop what it may be called as a compositional work about the symbolic reconstruction of*

discourses. We have tried to aim our attentive gaze towards those areas in which freely occur, at least apparently, a perfect match between theory and fiction (dialogism, academic space, discourses' ethic and aesthetic) to unravel the complex function that sustains the coordinates of the literariness under the performative protocols of critic reflection. In this regard, this study also consisted in questioning the reading where it leads to standardize texts, to stablish problematics and to reduce that text to an organization of sense where there only is plot or thinking. Hence we believe it has been point out some of the political dimensions of theory in its discursive quality, where the text resists to continue writing. The confabulation*, as a concept, demands this reading gesture and the opportunity as an alternative to the hypothesis of beginning and the idea of conclusion.*

To assume this idea, derived from the analysis of our corpus, has taken us to think theory from literature. With the text here discussed, the literature's theory does not only embody and showcase its figure and use, but it always assumes a literary form. In an effort to think, this figure which force takes the task and embraces the eccentricity. From it, we have stressed some fundamental points to keep writing. The first one, which means a deconstructive work of the discursive instances that justify the symbolic order or both institutions; the second one, that the symbiosis is operative, but both lack, in some ways, of some of their characters to unfold, to produce them again as (d)effects of sense; and the third one, to assume that what it have been analyzed here aren't genres, but a metadiscoursive dynamic that allows to open the equation towards other areas, to work from the border. The texture that lays from what we have called «theoritical writing» actives a process of widespread evolution that affects every discursive form and contaminates every text with this excess that is nothing but Want-Think. Therefore, many times in this work the relationships between fiction and theory lead us to think in affective or passionate matters and its relationships with the other.

Focusing the relationships between theory and fiction through the links between discourse and institution has allowed us to offer some contributions to classic debates in the literary study as well. It has been given some contributions about what affects the metafiction's problem and the theory problem itself —its object and subject—, but also about the author matter, the reader matter, the fiction matter, the camp matter, the canon matter, the language matter and, in general, the literature's theoricity. As far as that is concerned, it has been offered a heterogeneous gaze and there has been used freely everything that the literature's thinking has given us, or even the thinking in general. In this way, by analyzing thoroughly the narrative's implications as theoretical, it has carried away what a

potential literature's theory can be. This path towards the semantic and functional transformation of itself, the literature teams up, in our work, with the languages of poststructuralism, phenomenology, critical theory, or linguistics, and, with that, deinstitutionalize the philosophy corpus by thinking against it. Ultimately, maybe, this research is a reflection of these things that lie in the shadows and that, like Benjamin taught us, want to «go beyond and tell that our works can be measuring instruments that, if they happily work, measure the tiniest segments of this excruciating slow journey» (in Benjamin y Scholem, 1987: 219). To read, overall, thinking; and to think reading.

By doing so we satisfy one of our main purposes: offering a contribution that allows to bring to light and to revalue a creative-reflexive line that usually is left out of all interpretation, of the stories of critic's history and of the studies' plans. As soon as this line is addressed, the limits between genres, between discourses, between academic disciplines, between knowledges, between aesthetics, between techniques get put into question… This intersection, that lives in the limit, invites to think, again and again, the writing, the ways it is made and undone, thought and destroyed, organized and dismembered.

We consider fulfilled, hereby, the aim of questioning an academic rhetoric and its normative ways of knowledge's production. Ours is one of those study objects that requires aesthetic experimentation, meaning a combination between experiment and experience that grows from an internal form that works from affection and recognizes the text's habitability. As Doubrovsky said, it is a conscious project that cannot do anything but turning the limit between practice and theory imperceptible and living «there where a fight between the Angel happens» (1974: 83).

The last venture we have started is to outline a personal project about literary theory. In this matter, we find relevant to remark as an accomplished objective something that usually is not in any work similar as this one: some creative impulse. In this impulse, that has been turning into an intense exercise of theoretical-literary commentary, we highlight as a critic contribution the invention of derived concepts and the association of ideas with images, that thinks, and with terms as «f(r)iction free», which is a reminder of that knowledge, and its exchange, is based of material circumstances that do not avoid the symbolic differences of discourses.

We reiterate, at last, the debt, which comes again and again in our research, to David Foster Wallace's work and its reading experience. The American writer has taught us that literature

confronts conflict and stimulates the dramatic dimension of the theoretical narrative. However, in which way the conflict, as something irremediable, can be present? This question is the one that we hope to have passed on to the reader. This one, in any case, must be understood from a communal perspective, as the poet suggested in the beginning of these lines, in order to bond and build really meaningful actions, as well as revolutionary ones, to create the desired (theoretical) change.

In these last moments, and before the silence, these words of Belén Gopegui arrived, to encourage: «Maybe you raise your head from the text and think to yourselves: to confabulate, nonetheless! Confabulate, however. And, once again, do not go to the next section until you have tried to confabulate a little bit» (2023: 212).

Yo me veía a mí mismo haciendo justamente esto: aquí sentado, con la espalda encorvada, la consulta fresca y limpia, el paciente medio dormido. Trasteando con esto y aquello. Haciendo cosas pequeñas. Tal vez ocuparte de cosas pequeñas permite que te quites importancia a ti mismo. Vengo observando que en los congresos los dentistas discuten mucho por pequeños detalles. A mí lo que me gustaría es que mi mujer me quisiera. Que sus ojos empedernidamente azules me miraran con deseo y no con arrepentimiento. Me pregunto si no habré estado siempre un poco alejado de su punto de mira, si no seré más que una parte de la vida que ella quiere llevar, necesaria, pero una parte tan sólo.

Jane Smiley, *La edad del desconsuelo*

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA | CORPUS

ADAIR, Gilbert (1995): *La muerte del autor* [*The Death of the Author*, 1992]. Barcelona: Península.

AIRA, César (2012): *El congreso de literatura* [1997]. Barcelona: Mondadori.

APABLAZA, Claudia (2010): *Diario de las especies*. Madrid: Ediciones Barataria.

ATWOOD, Margaret (2010): *El asesino ciego* [*The Blind Assasin*, 2000]. Barcelona: Zeta.

AUSTER, Paul (2006): *El libro de las ilusiones* [*The Book of Illusions*, 2002]. Barcelona: Anagrama.

—— (2010): *Invisible* [2009]. Barcelona: Anagrama.

AZNAR, Mario (2022): *Too Late*. Madrid: La Navaja Suiza.

BAGUNYÀ, Borja (2021): *Els angles morts*. Barcelona: Periscopi.

BALLESTA, Alba (2018): *Distinta Clara*. Sevilla: Algaida.

BANVILLE, John (2006): *Imposturas* [*Shroud*, 2002]. Barcelona: Anagrama.

BARNES, Julian (1999): *Inglaterra, Inglaterra* [*England, England*, 1996]. Barcelona: Anagrama.

BATUMAN, Elif (2019): *La idiota* [*The Idiot*, 2017]. Barcelona: Penguin Random House.

—— (2022): *O lo uno o lo otro* [*Either/Or*]. Barcelona: Penguin Random House.

BECERRA, Juan José (2012): *La interpretación de un libro*. Barcelona: Candaya.

BERNAY, Ann (1989): *Professor Romeo*. Nueva York: Widenfeld and Nicolson.

BESORA, Max (2014): *La técnica meravellosa*. Barcelona: Malas Herbes.

—— (2020): *La musa fingida*. Barcelona: Males Herbes.

BINET, Laurent (2016): *La séptima función del lenguaje* [T*he Septième Fonction du Langage*, 2015]. Barcelona: Seix Barral.

BONILLA, Juan (1999): «El mejor escritor de su generación», en *La compañía de los solitarios*. Valencia: Pre-Textos, pp. 211-251.

—— (2001): *Nadie conoce a nadie*. Barcelona: Punto de Lectura.

—— (2006): *Basado en hechos reales*. Córdoba: Berenice.

—— (2009a): «Metaliteratura», en *Tanta gente sola*. Barcelona: Seix Barral [Booket], pp. 115-139.

—— (2009b): «El lector de Perec», en *Tanta gente sola*: Barcelona, Seix Barral [Booket], pp. 189-214.

—— (2021a): *El mejor escritor de su generación*. Sevilla: El Paseo Editorial.

—— (2021a): *Nadie contra nadie*. Barcelona: Seix Barral.

BORDÓN, Antonio (2009): «Vida sexual», en *Muchachos, maten a Borges*. Madrid: Escalera.

BRADBURY, Malcom (1987): *My Strange Quest for Mensonge*. Londres: André Deutsch.

—— (2012): *To the Hermitage* [2000]. Londres: Picador.

—— (2017): *Doctor Criminale* [1992]. Barcelona: Piel de Zapa.

BROOKE-ROSE, Christine (1992): *Textermination* [1991]. Nueva York: New Directions.

BURGUESS, Anthony (2008): *Poderes terrenales* [*Earthly Powers*, 1980]. Barcelona: El Aleph Editores.

BYATT, A. S (2001a): *Posesión. Romance* [*Possession: A Romance*, 1990]. Barcelona: Anagrama.

—— (2001b): *The Biographer's Tale* [2000]. Nueva York: Vintage.

CAÑEQUE, Carlos (1997): *Quién*. Barcelona: Destino.

CARRIÓN, Jorge (2014a): *Los muertos* [2010]. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2014b): *Los huérfanos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2015): *Los turistas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2017): *Barcelona. Libro de los pasajes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2021): *Membrana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2022): *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CASAS ROS, Antoni (2010): *Enigma*. Barcelona: Seix Barral.

CHABON, Michael (1997): *Chicos prodigiosos* [*Wonder Boys*, 1995]. Barcelona: Anagrama.

CHANG, Lan Samantha (2010): *All is Forgotten*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

CHEFJEC, Sergio (2013): *La experiencia dramática* [2012]. Barcelona: Candaya.

—— (2016): *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

—— (2019): *5*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

CHICO, Álex (2018): *Un final para Benjamin Walter*. Barcelona: Candaya.

COETZEE, J. M. (1990): *La edad del hierro* [*Age of Iron*]. Barcelona: Debolsillo.

—— (1999): *Desgracia* [*Disgrace*]. Barcelona: Círculo de Lectores.

—— (2003): *Elisabeth Costello*. Barcelona: Debolsillo.

—— (2007): *Diario de un mal año* [*Diary of a Bad Year*]. Barcelona: Mondadori.

—— (2010): *Verano* [*Summertime*, 2009]. Barcelona: Mondadori.

COHEN, Joshua (2016): *Book of Numbers* [2015]. Nueva York: Vintage.

—— (2022): *Los Netanyahu* [*The Netanyahus*, 2021]. Madrid: De Conatus.

COLAPINTO, John (2009): *About the Author* [2009]. Nueva York: Harper Collins.

CONSTANT, Paule (1999): *Confidencia por confidencia* [*Confidence pour confidence*, 1998]. Barcelona: Tusquets.

CORDÓN, Sara (2018): *Para español, pulse 2*. Barcelona: Caballo de Troya.

COURTOISIE, Rafael (2008): *Goma de mascar*. Madrid: Lengua de Trapo.

CROSS, Amanda (1991a): *Muerte en la cátedra* [*Death in a Tenured Position*, 1981]. Madrid: Alfaguara.

—— (1991b): *Ni palabra de Winifred* [*No Word From Winifred*, 1986]. Madrid: Alfaguara.

DALTON, Sonia (2021): *Borges en Estocolmo. Una ficción que desmonta los resabios de la postmodernidad*. Madrid: De Conatus.

DAMROSCH, David (2000): *Meetings of the mind*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

DANIELEWSKI, Mark Z. (2006): *Only Revolutions*. Nueva York: Pantheon Books.

—— (2013): *La casa de hojas* [*House of Leaves*, 2000]. Barcelona/Málaga: Alpha Decay/Pálido Fuego.

—— (2014). *La espada de los cincuenta años* [*The Fifty Year Sword*, 2005]. Barcelona/Málaga: Alpha Decay/Pálido Fuego.

DARVILLE, Helen (1994): *The Hand That Signed the Paper*. Sidney: Allen & Unwin.

DÁVILA, Berta (2012): «Homenaje a Derrida» [«Homenaxe a Derrida», 2010], en *El arte del fracaso*. Cangas do Morrazo: Pulp Books, pp. 37-40.

DELILLO, Don (2011): *Ruido de fondo* [*White Noise*, 1985]. Madrid: Austral.

DE SANTIS, Pablo (1998): *Filosofía y Letras*. Barcelona: Destino.

DÍAZ KLAASSEN, Felipe (2019): *En la colina*. Barcelona: Candaya.

DONOSO, José (1995): *Donde van a morir los elefantes*. Madrid: Alfaguara.

DUNCKER, Patricia (2004): *La locura de Foucault* [*Hallucinating Foucault*, 1996]. Madrid: Alianza.

EAGLETON, Terry (2017): *Santos y eruditos* [*Saints and Scholars*, 1987]. Buenos Aires: El cuenco de plata.

EVERETT, Percival (2004): *Glyph* [1999]. Londres: Faber & Faber.

—— (2013): *Percival Everett by Virgil Russel*. Minneapolis: Graywolf Press.

—— (2020): *X* [*Erasure*, 2001]. Barcelona: Blackie Books.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011): *El Hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara.

—— (2013): *Proyecto Nocilla* [2006, 2008, 2009]. Madrid: Alfaguara.

—— (2014): *Limbo*. Madrid: Alfaguara.

—— (2018): *Trilogía de la guerra*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2022): *El libro de todos los amores*. Barcelona: Seix Barral.

FERRÉ, Juan Francisco (2006): *Metamorfosis*. Córdoba: Berenice.

—— (2009): *Providence*. Barcelona: Anagrama.

—— (2012): *Karnaval*. Barcelona: Anagrama.

—— (2019): *Revolución*. Barcelona: Anagrama.

FERREIRA, Juan Andrés (2020): *Mil de fiebre* [2018]. Barcelona: Random House.

FOSTER WALLACE, David (2006): «El neón de siempre» [«Good Old Neon», 2001], en *Extinción*. Barcelona: Debolsillo, pp. 173-221.

—— (2011): «Octeto» [«Octet», 1999], en *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Barcelona: Debolsillo, pp. 166-202.

—— (2012a): *La broma infinita* [*Infinite Jest*, 1996]. Barcelona: Debolsillo.

—— (2012b). «Lo mejor del poema en prosa» [«The Best of The Prose Poem: An International Journal, ed. Peter Johnson», 2001], en *En cuerpo y en lo otro*. Barcelona: Mondadori, pp. 229-241.

—— (2013a): *La escoba del sistema* [*The Broom of System*, 1987]. Málaga: Pálido Fuego.

—— (2013b): *El rey pálido* [*The Pale King*, 2011]. Barcelona: Debolsillo.

—— (2015a): «Hacia el oeste, el avance del imperio continua» [«Westward, the Course of Empire Takes its Way», 1989], en *La niña del pelo raro*. Barcelona: Debolsillo, pp. 285-477.

—— (2015b): «Aquí y allí» [«Here and There», 1990], en *La niña del pelo raro*. Barcelona: Debolsillo, pp. 191-218.

FRESÁN, Rodrigo (2002): *La velocidad de las cosas* [1998]. Barcelona: Mondadori.

—— (2014): *La parte inventada*. Barcelona: Penguin Random House.

—— (2017): *La parte soñada*. Barcelona: Penguin Random House.

—— (2019): *La parte recordada*. Barcelona: Penguin Random House.

—— (2022): *Melvill*. Barcelona: Penguin Random House.

GALINDO, Bruno (2020): *Remake*. Madrid: Aristas Martínez.

GAMBOA, Santiago (2002): *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2003): *Páginas de vuelta*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2009): *Necrópolis*. Barcelona: La otra orilla.

GARCÍA, Marcelo (2014): *Dorian Gray 2.0*. Valladolid: Libralia.

GASCÓN, Daniel (2005): *El fumador pasivo*. Zaragoza: Xordica.

GASPAR, Sergio (2014): *Viento de tramontana*. Barcelona: Edhasa.

GATE, David (2010). *Preston Falls* [1998]. Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group.

GERBER BICECCI, Verónica (2020): *Conjunto vacío* [2015]. Madrid: Pepitas de calabaza.

GIL, Juan Manuel (2021): *Trigo limpio*. Barcelona: Seix Barral.

GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1995): *Masterpiece theatre: An academic melodrama*. New Brunswick: Rutgers University Press.

GÓMEZ BÁRCENA, Juan (2020): *Ni siquiera los muertos*. Madrid: Sexto Piso.

GUIBERT, Hervé (1988): «Les secrets d'un homme», en *Mauve le Vierge*. París: Gallimard, pp. 101-111.

—— (1991): *Al amigo que no me salvo la vida* [*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990]. Barcelona: Círculo de Lectores.

HARTMAN, Geoffrey (2007): *A Scholar's Tale. Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe*. Nueva York: Fordham University Press.

HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2013): *Intento de escapada*. Barcelona: Anagrama.

—— (2015): *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama.

HILBIG, Wolfgang (2004): *Yo* [*Ich*, 1993]. Buenos Aires: Losada.

HOLLAND, Norman N. (1995): *Death in a Delphi Seminar*. Nueva York: State University of New York Press.

HOLLINGHURST, Alan (2006): *La línea de la belleza* [*The Line of Beauty*, 2004]. Barcelona: Anagrama.

—— (2013): *El hijo del desconocido* [*The Stranger's Child*, 2011]. Barcelona: Anagrama.

—— (2017): *El caso Sparsholt* [*The Sparsholt Affair*]. Barcelona: Anagrama.

HOME, Stewart (2012): *Memphis Underground* [2007]. Barcelona: Alpha Decay.

HYNES, James (2002): *El cuento del docente* [*The Lecturer's Tale*, 2001]. El Aleph: Barcelona.

—— (2004): *Kings of Infinite Space*. Nueva York: St. Martin's Press.

—— (2010a): *Publish and Perish* [1997]. Londres: Picador.

—— (2010b). *Next*. Boston: Little, Brown and Company.

IBÁÑEZ, Andrés (2014): *Brilla, mar del Edén*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2020): *Nunca preguntes su nombre a un pájaro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

J. CASRI (2022): *El modelador de la historia*. Barcelona: Piel de Zapa.

JIMÉNEZ, Daniel (2019). *Las dos muertes de Ray Loriga*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

JOLLEY, Elizabeth (1990): *Foxybaby* [1985]. Madrid: Alfaguara.

JONES, D. J. H. (1993): *Murder at the MLA*. Athens (GA)/Londres: The University of Georgia Press.

—— (2000): *Murder in the New Age* [1997]. Nuevo México: University of New Mexico Press.

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2005): *Proust Fiction*. Barcelona: Poliedro.

KAUFMAN, Charlie (2021): *Mundo hormiga*. Madrid: Barrett.

KINDER, Chuck (2001): *Lunas de miel*. Barcelona: Circe.

KRISTEVA, Julia (1990): *Los samuráis* [*Les Samourais*, 1983]. Barcelona: Plaza Janés.

—— (1991): *Le vieil homme et les loups*. París: Fayard.

—— (1996): *Possessions*. París: Fayard.

KRÜGER, Michael (1993a): *El final de la novela* [*The End of the Novel*, 1990]. Barcelona: Anagrama.

—— (1993b): *Himmelfarb*. Nueva York: Braziller.

LASDUN, James (2021): *Victoria* [*Victory*, 2019]. Madrid: De Conatus.

LAURENS, Camille (2017a): *Index* [1991]. París: Gallimard.

—— (2017b): *Romance* [1992]. París: Gallimard.

—— (2017c): *L'Avenir* [1994]. París: Gallimard.

LETHEM, Jonathan (2005): *Cuando Alice se subió a la mesa* [*As She Climbed Across the Table*, 1997]. Barcelona: Debolsillo.

LEVRERO, Mario (2007): *El discurso vacío* [1995]. Barcelona: Caballo de Troya.

—— (2017): *La novela luminosa* [2005]. Barcelona: Debolsillo.

L'HEUREUX, John (1996): *The Handmaid of Desire*. Nueva York: Soho.

LITT, Toby (1996): «When I Met Michel Foucault», en *Adventures in Capitalism*. Londres: Martin Secker & Warburg Ltd., pp. 189-228.

LODGE, David (1989a). *El mundo es un pañuelo* [*Smal World*, 1984]. Barcelona: Versal.

—— (1989b): *¡Buen trabajo!* [*Nice Work* 1988]. Barcelona: Versal.

—— (1990): *Intercambios* [*Changing Places*, 1975]. Barcelona: Versal.

—— (1991): *The Writing Game*. Londres: Vintage Books.

—— (1996): *Terapia* [*Therapy*, 1995]. Barcelona: Anagrama.

—— (2002): *Pensamientos secretos* [*Think…*, 2001]. Barcelona: Anagrama.

—— (2006): *¡El autor, el autor!* [*Authtor, Author*, 2004]. Barcelona: Anagrama.

—— (2012): *La vida en sordina*, [*Death Sentence*, 2008]. Barcelona: Anagrama.

—— (2019): *Un hombre con atributos* [*A Man of Parts*, 2011]. Madrid: Impedimenta.

—— (2020). *Almas y cuerpos* [*How Far Can You Go?*, 1980]. Madrid: Impedimenta.

LUISELLI, Valeria (2019): *Desierto sonoro* [*Lost Children Archive*]. Nueva York: Vintage Español.

MARÍN CANALS, Àlex (2019): *La carne y la pared*. Málaga: Ediciones El Transbordador.

MARKSON, David (2007): *The Last Novel*. Berkeley (CA): Shoemaker & Hoard.

—— (2011): *Punto de fuga* [*Vanishng Point*, 2004]. México: Punto de fuga.

—— (2012): *La soledad del lector* [*Reader's Block*, 1996]. Buenos Aires: La bestia equilátera.

—— (2013): *Esto no es una novela* [*This Is Not a Novel*, 2001]. Buenos Aires: La bestia equilátera.

—— (2021): *La amante de Wittgenstein* [*Wittgenstein Mistress*, 1988]. Madrid: Sexto Piso.

MARTÍN GIRÁLDEZ, Rubén (2016): *Magistral*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2016): *Hacen falta cuatro siglos para entender a Cervantes*. Valladolid: edición del autor.

MCNALLY, John (2010): *After the Workshop*. Berkeley (CA): Counterpoint.

MENDELSOHN, Daniel (2019): *Una Odisea. Un padre, un hijo, una epopeya* [*An Oddysey: A Father, a Son, and an Epic*, 2017]. Barcelona: Seix Barral.

MÉNDEZ, Sabino (2017): *Literatura universal*. Barcelona: Anagrama.

MÉNDEZ, Begoña (2022): *Autocienciaficción para el fin de la especie*. Barcelona: Hurtado y Ortega Editores.

MOORE, Jeffrey (2003): *Una cadena de rosas* [*Red-Rose Chain*, 1999]. Barcelona: Acantilado.

MOORE, Susana (2000): *En carne viva* [*In the Cut*, 1995]. Barcelona: Ediciones B.

MORA, Vicente Luis (2003): *Circular*. Córdoba: Plurabelle.

—— (2006): *Subterráneos*. Barcelona: DVD.

—— (2007): *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice.

—— (2010a): *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2010b): «Literatura y falsificación», *Quimera*, 322.

—— (2017): *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso.

—— (2020): *Centroeuropa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2022a): *Teoría*. Barcelona: Mixtura.

—— (2022b): *Circular 22*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MORET, Xavier (1997): *El impostor sentimental* [*L'impostor sentimental*, 1995]. Barcelona: Salamandra.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1999): *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara.

NELSON, Maggie (2016): *Los argonautas* [*The Argonauts*, 2015]. Madrid: Tres puntos ediciones.

O'BRIEN, Tom (2003): *Gato enamorado* [*Tomcat in Love*, 1998]. Barcelona: Anagrama.

OJEDA, Mónica (2016): *Nefando*. Barcelona: Candaya.

—— (2018): *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.

OLOIXARAC, Pola (2010): *Las teorías salvajes* [2008]. Barcelona: Alpha Decay.

OREJUDO, Antonio (1996): *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets.

—— (2000): *Ventajas de viajar en tren*. Madrid: Alfaguara.

—— (2012): *Un momento de descanso* [2011]. Barcelona: Tusquets.

—— (2018): *Grandes éxitos*. Barcelona: Tusquets.

PARDO, Carlos (2011): *Vida de Pablo*. Cáceres: Periférica.

—— (2019): *Lejos de Kakania*. Cáceres: Periférica.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002): *La materia del deseo* [2001]. Madrid: Alfaguara.

PEARSON, Adrian Jones (2015): *Cow Country*. Cow Eye Press.

PIGLIA, Ricardo (2013): *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.

POWERS, Richard (1997): *Galatea 2.2* [1995]. Barcelona: Mondadori.

PRON, Patricio (2016): *El libro tachado*. Madrid: Turner.

PROSE, Francine (2000): *Blue Angel*. Nueva York: Harper Collins.

QUENTIN, Abel (2023): *El visionario* [*Le Voyant d'Etampes*, 2021]. Barcelona: Libros del Asteroide.

REED, Ishmael (1993): *Japanese by Spring*. Nueva York: Atheneum.

—— (2011): *Juice!*. Champaign/Londres: Delkey Archive Press.

REIG, Rafael (2016a): *Señales de humo. Manual de literatura para caníbales I*. Barcelona: Tusquets.

—— (2016b): *La cadena trófica. Manual de literatura para caníbales II*. Barcelona: Tusquets.

REMÓN, Daniel (2021): *Literatura*. Barcelona: Seix Barral.

RÍOS, Julián (1991): *La vida sexual de las palabras*. Barcelona: Mondadori.

—— (2021): *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

ROBLES LUCENA, Carlos (2022): *Cerbantes Park*. Barcelona: Navona.

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2012): *Fresy cool*. Barcelona: Mondadori.

RODRÍGUEZ ALCÁZAR, Javier (2005): *El escolar brillante*. Barcelona: Mondadori.

RUSSO, Richard (1997): *Straight Man*. Londres: Atlantic Books.

—— (2002). «La hija de la puta» [«The Whore's Child», 1998], en *La hija de la puta y otros cuentos*. Barcelona: Emecé, pp. 13-33.

SAGER, Riley (2018): *Las supervivientes* [*Final Girls*, 2017]. Madrid: Alfaguara.

—— (2021): *Survive the Night*. Nueva York: Londres.

SANTAMARÍA, Alberto (2009): *B*. Santander: El Desvelo.

SEDARIS, David (2003): «La curva del aprendizaje» [«The Learning Curve», 2000], en *Mi vida en rose*. Barcelona: Mondadori, pp. 80-91.

SERRANO LARRAZ, Miguel (2020): *Cuántas cosas hemos visto desaparecer*. Barcelona: Candaya.

SHIELDS, Carol (1997). *El secreto de Mary Swann* [*Swann: A Mistery*, 1987]. Barcelona: Tusquets.

SIERRA, Germán (2009): *Intente usar otras palabras*. Barcelona: Mondadori.

—— (2020): *El artefacto* [*The Artifact*, 2018]. Madrid: De Conatus.

SMILEY, Jane (1995): *Mu U*. [*Moo*]. Barcelona: Tusquets.

SMITH, Ali (2013): *Artful* [2012]. Londres: Penguin Books.

TARANILLA, Raquel (2020): *Noche y océano*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2021): *Mi cuerpo también* [2015]. Barcelona: Seix Barral.

TARTT, Donna (2014): *El secreto* [*The Secret History*, 1992]. Barcelona: Lumen.

TORRES BLANDINA, Alberto (2020): *Jávea*. Barcelona: Candaya.

TOSCANA, David (2005): *El último lector*. Barcelona: Mondadori.

USÓN, Clara (2005): *El viaje de las palabras*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2018): *El asesino tímido*. Barcelona: Seix Barral.

VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2011): *La velocidad literaria*. Madrid: Castalia.

VERA, Christian (2014): *El profesor de literatura*. Barcelona: Caballo de Troya.

VILA-MATAS, Enrique (2000): *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985]. Barcelona: Anagrama.

—— (2010): *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2019): *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.

VILLALOBOS, Juan Pablo (2016): *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.

VIÑAS PIQUER, David (2022): *Quédate más tiempo*. Barcelona: Destino.

WILSON, A. N. (2005): *A Jealous Ghost*. Londres: Hutchinson.

WRIGHT, Austin (1990): *Recalcitrance, Faulkner, and the Professors: A Critical Fiction*. Iowa City: University of Iowa Press.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.

—— (2006): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

—— (2007): «La potencia del pensamiento», en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 351-358

—— (2017): *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

—— (2019): «Arqueología de la obra de arte», en *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 9-26.

ALICE BARTHA, Noemi (2014): *Christine Brooke-Rose: The Chameleonic Text Between Self-Reflexivity and Narrative Experiment*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.

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

—— (1984): «Mimesis and the Motive for Fiction», en *Motives for Fiction*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, pp. 3-21.

ALTHUSSER, Louis (1970): *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Barcelona: Anagrama.

—— (1973): «Acerca del "Contrato social"», en Eliseo Verón (ed.), *El proceso ideológico*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 115-152.

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar (2011): «Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias», en Toni Dorca y Palmar Álvarez-Blanco (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-34.

AMERIKA, Mark y Lance OLSEN (1995): «Introduction», en *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-pop*. San Diego: San Diego State University Press, pp. 1-30.

AMIS, Kingsley (2018): *Lucky Jim*. Madrid: Impedimenta.

ANTELO, Raúl (2008): *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.

APARICIO MAYDEU, Javier (2011): *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

—— (2015): *Imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.

ARISTÓTELES: *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, trad. de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1998.

—— *Poética. Magna Moralia*, ed. y trad de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Gredos, 2011.

—— *Metafísica*, ed. y trad. de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.

ASENSI, Manuel (1987): *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperión.

—— (2006): *Los años salvajes de la teoría. Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch.

ATTRIDGE, Derek (1999): «Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other», *PMLA*, 114, 1, pp. 20-31.

—— (2008): «A Return to Form?», *Textual Practice*, 22, 3, pp. 563-575.

—— (2011): *La singularidad de la literatura*. Madrid: Abada.

—— (2017): «Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 18, pp. 115-150.

AUDEN, W. H. (199): «El vicariato culpable. Notas sobre la novela policiaca por un adicto», en Federico Patán (ed.), *El carácter inglés. El ensayo informal en Inglaterra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 325-340.

AZNAR, Mario (2019): *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/ (último acceso: 19/10/2022).

—— (2022): «La "ficción crítica" como modalidad intersticial del ensayo. Genealogía de un género», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 4, pp. 242-264. Disponible en: https://doi.org/10.31009/ae.i22.12 (último acceso: 13/02/2023).

BADÍA FUMAZ, Rocío (2017): «El lugar de las poéticas explícitas en los estudios literarios», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 32, pp. 1-22. Disponible en: http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1624 (último acceso: 20/02/2023).

BAGUNYÀ, Borja (2015): *Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana (1955-1973)* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: http://hdl.handle.net/2445/66485 (último acceso: 19/10/2022).

BAJTIN, Majail (1982): «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la novela*. México: Siglo XXI, pp. 248-293.

—— (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 77-236.

BAL, Mieke (2006): *Una casa para el sueño de la razón (Ensayo sobre Bourgeois)*. Murcia: CENDEAC.

—— (2009): *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.

—— (2015): «Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics», en Alexandra Juhasz y Alisa Lebow (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Nueva York: John Wiley & Sons, pp. 124-144.

—— (2016): *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2022): *Autorreflexión y transreferencialidad: claves del pensaiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta* [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en: http://hdl.handle.net/10201/125064 (último acceso: 22/02/2023).

BARTH, John (1984): «The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction», en *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Nueva York, Putnam, pp. 193-206.

—— (1987): «Literatura del agotamiento», en Jaime Alazraki (coord.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 62-76.

—— (1988): *Perdido en la casa encantada*. Barcelona: Península.

BARTHELME, Donald (1997): «Not-Knowing», en *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme*. Nueva York: Random House, pp. 11-24.

BARTHES, Roland (1978): *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.

—— (1987a): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-74.

—— (1987b): «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 179-187.

—— (1987c): «Escribir la lectura», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 39-43.

—— (1993): *El placer del texto. Seguido por Lección inaugural*. México: Siglo XXI.

—— (1997): *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.

—— (1999): *Mitologías*. México: Siglo XXI.

—— (2002): «Literatura y meta-lenguaje», en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 139-141.

—— (2003): *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—— (2004): *S/Z*, Madrid, Siglo XXI.

—— (2005a): *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—— (2005b): *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Madrid: Siglo XXI.

—— (2012): *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.

—— (2021): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.

BASABE, Nere (2019): «Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española», en Christian Claesson (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata, pp. 21-57.

BASKIN, Jon (2009): «Death is Not the End: David Foster Wallace: His Legacy and his Critics», *The Point 1*, pp. 33-45. Disponible en: http://www.thepoint-mag.com/archive/death-is-not-the-end [último acceso: 08/11/2022]

BAYARD, Pierre (2018): «Pour la fiction théorique», *Acta Fabula*, 19, 11. Disponible en: https://doi.org/10.58282/acta.10661 (último acceso: 18/02/2023).

BENJAMIN, Walter (1988): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península.

—— (1990): *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus.

—— (1998): «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, pp. 117-134.

—— (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

—— (2007): «El origen del *Trauerspiel* alemán», en *Obras completas. Libro I/Vol. I*. Madrid: Abada, pp. 217-259.

—— (2014): *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada.

—— (2015a): *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.

—— (2015b): *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*. Madrid: Abada

—— y Gershom SCHOLEM (1987): *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Trotta.

BENNINGTON, Geoffrey (2008): «In the Event», en Simon Glendinning y Robert Eaglestone (eds.), *Derrida's Legacies: Literature and Philosophy*. Londres: Routledge, pp. 26-35.

—— y Jacques DERRIDA (1994): *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.

BERBEN-MASI, Jacqueline (2004): «Percival Everett's *Glyph*: Prisions of the Body Physical, Political, and Academic», en Monika Fludernik y Greta Olson (eds.), *In the Grip of the Law: Trials, Prisons and the Space Between*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 223-239.

BERMAN, Art (1988): *From the New Criticism to Deconstruction*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

BERNARDI, María Belén (2019): «Entre la ficción y el ensayo: notas sobre el proyecto literario de Vicente Luis Mora», *Caracol*, 17, pp. 225-256. Disponible en: https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p225-256 (último acceso: 10/12/2022).

BERRY, R. M. (2012): «Metafiction», en Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 128-139.

BÉRTOLO, Constantino (2021): *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.

BESORA, Max (2019): *Ficcions acadèmiques. Un estudi crític sobre la Literatura de la Universitat* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: http://hdl.handle.net/10803/668500 (último acceso: 19/10/2022).

BLANCHOT, Maurice (1986): *L'entretien infini*. París: Gallimard.

—— (2002): *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.

BLOOM, Harold (1975): *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford Univeristy Press.

—— (1991): *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.

—— (1995): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

BODDY, Kasia (2013): «A Fiction of Response: *Girl with Curious Hair*», en Marshall Boswell y Stephen J. Burn (eds.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 23-42.

BOIS, Yve-Alain, Denis HOLLIER, Rosalind KRAUS y Hubert DAMISCH (1998): «A Conversation with Hubert Damisch», *October*, 85, pp. 3-17.

BOLDRINI, Lucia (2012): «The Author? In Theory Dead. Heterobiography and Responsibility», en *Autobiographies of Others. Historical Subjects and Literary Fiction*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 119-148.

BONNET, Jean-Claude (2016): «El fantasma del escritor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Fracés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 307-339.

BOOTH, Wayne C. (1979): *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press.

—— (2005): *Las compañías que elegimos. Una ética para la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.

BOSWELL, Marshall (2003): *Understanding David Foster Wallace*. Carolina del Sur: University of South Carolina Press.

—— y Stephen J. BURN (2013): «Preface», en *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. IX-XII.

BOU, Enric (2006): «Campus universitarios: deriva y simulacro», *Lars. Cultura y ciudad*, 5, p. 6.

BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

—— (1999a): «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas», en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 159-170.

—— (1999b): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

—— (2000): «Espacio social y poder simbólico», en *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, pp. 127-142.

—— (2003): *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.

—— (2007): *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—— (2008): *Homo Academicus*. Madrid: Siglo XXI.

—— (2018): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

—— y Jean-Claude Passeron (1994): «Introduction: Language and Relationship to Language in the Teaching Situation», en Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y Monique de Saint Martin, *Academic Discourse. Linguistic Misunderstanding and Professional Power*. Cambridge: Polity Press, pp. 1-34.

BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BOYD, Michael (1983): *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Londres/Toronto: Associated University Press.

BRADBURY, Malcolm (1976): *El dueño de la historia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BREWSTER, Scott (2016): «A few words for Axel Vander: John Banville and the pursuit of deconstruction», *Irish Studies Review*, 24, 3, pp. 311-326.

BROOKE-ROSE, Christine (1986): «The Dissolution of Character in the Novel», en Thomas C. Heller *et al.* (eds.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality and the Self in Western Thought*. Stanford: Stanford University Press, pp. 184-196.

—— (2002): «Two Codas», en *Invisible Author: Last Essays*. Ohio: Ohio State University Press, pp. 156-168.

BRUSS, Elizabeth (1982): *Beatiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Ciritcism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

BURKE, Seán (1992). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

BUTLER, Christopher (2002): *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

BUTLER, Judith (2001): «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault», *Transversal texts*. Disponible en: https://transversal.at/transversal/0806/butler/es (último acceso: 13/02/2023).

CALLES Hidalgo, Jara (2012): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CALVO Revilla, Ana (2021a): «Poética de la disgregación biográfica y de la ocultación en *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora», *Anuario de Estudios Filológicos*, 44, pp. 53-77.

—— (2021b): «Desenmascaramiento del mundo contemporáneo en el mosaico narrativo de Vicente Luis Mora: *Fred Cabeza de Vaca*», *Revista de Literatura*, 83, 166, pp. 579-602.

CARAMELLO, Charles (1983): *Silverless Mirrors: Books, Self & Postmodern Fiction*. Tallahassee (FL): Florida State University Press.

CARRIÓN, Jorge (2009): «Estudio preliminar», en *Madrid/Barcelona. Literatura y ciudad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-35.

—— (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

CASAS, Arturo (2014): «Efectos (pos-)teoría y reflexividad epistemológica», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 17-32.

CASTANY PRADO, Bernat (2021): *Una filosofía del miedo*. Barcelona: Anagrama.

CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

—— (2001): *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.

—— (2015): «Retórica y jergas en la crítica contemporánea», *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12, pp. 23-41. Disponible en:

https://raco.cat/index.php/452F/article/view/290915 (ultimo acceso: 13/01/2022).

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2017): «Aspectos del ordenamiento jurídico en España de la institución área de conocimiento Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», T*ropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2, pp. 21-38.

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

CIFRE WIBROW, Patricia (2003): *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

—— (2005): «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos», *Anthropos* [«Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas»], 208, pp. 50-58.

CLARE, Ralph (2020): «Becoming Autotheory», *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* [«Autotheory Theory»], 76, 1, pp. 85-107.

COHEN, Samuel (2012): «To Wish to Try to Sing to the Next Generation: *Infinite Jest*'s History», en Samuel Cohen y Lee Konstantinou (eds.), *The Legacy of David Foster Wallace*: Iowa City (IL): University of Iowa Press, pp. 59–79.

COMPAGNON, Antoine (2015): *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.

—— (2020): *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.

CONNOR, Steven (1993): «In Exemplification», en Richard Bradford (ed.), *The State of Theory*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 35-54.

COURAU, Thérèse (2015): «Pola Oloixarac y Las Teorías salvajes las promesas del velociraptor», *Mundo nuevo. Revista de estudios latinoamericanos* [«Autoría y Género»], 7, 16, pp. 127-145. Disponible en: https://hal.science/hal-01547341 (último acceso: 15/02/2022).

CUESTA ABAD, José Manuel (1992): «*Adversus ortodoxos* (el destino de la Teoría de la Literatura)», *Anthropos*, 129, pp. 59-62.

—— (1999): «La ideología teórica», *Revista de Libros*, 29, pp. 32-34.

—— y Julián Jiménez Hefferman (2005): «Introducción», en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 19-36.

CULLER, Jonathan (1988): *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

—— (1998): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.

—— (2000a): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

—— (2000b): «The literary in theory», en Judith Butler, John Guillory Y Kendall Thomas (eds.), *What' s Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*. Londres/NuevaYork: Routledge, pp. 273-292.

—— (2018): «Critical Theory Today», *Theory Now*, 1, 1, pp. 1-16. Disponible en: https://doi.org/10.30827/tnj.v1i1.7605 (último acceso: 18/02/2023).

CURRIE, Mark (1995): «Introduction», en *Metafiction*. Londres/Nueva York: Longman, pp. 1-18.

—— (1998): «Theoretical Fiction», *Postmodern Narrative Theory*. Londres/Nueva York: MacMillan Press, pp. 51-70.

CUSSET, Françoise (2005): *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.

DÄLLENBACH, Lucien (1980): «Reflexivity and Reading», *New Literary History* [«On Narrative and Narratives: II»], XI, 3, pp. 435-449.

—— (1991): *El relato especular*. Madrid: Visor.

DALMARONI, Miguel (2015): «Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en a la crítica literaria latinoamericana», *452º F. Revista de Teoría*

de la Literatura y Literatura Comparada, 12, pp. 41-62. Disponible en: https://raco.cat/index.php/452F/article/view/290916 (último acceso: 13/01/2022).

DAMES, Nicholas (2012): «The Theory Generation», *n+1*, 14. Disponible en: https://www.nplusonemag.com/issue-14/reviews/the-theory-generation/ (ultimo acceso: 14/01/2023).

DAVIS, Colin (2003): *After Poststructuralism. Reading, Stories and Theory*. Londres/Nueva York: Routledge.

DEBORD, Guy (2007): *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-Textos.

DE CERTEAU, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

—— (2003): *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1978): «¿Qué es una literatura menor?», en *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, pp. 28-44.

DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro (2022): «Actuar (y) sorprende (y) sugerir. La conveniencia pragmática de los discursos cotidianos, cómicos y poéticos, base de una teoría de la ficción», *Signa*, 31, pp. 333-352. Disponible en: https://10.5944/signa.vol31.2022.29410 (último acceso: 18/02/2023).

DE MAN, Paul (1971): «Form and Intent in the American New Criticism», en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 20-25.

—— (1990a): *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

—— (1990b): «Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau», en Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, pp. 171-216.

—— (1990c): *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

—— (1991a): «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos* [«La autobiografía y sus problemas teóricos»], 29, pp. 113-118.

—— (1991b): «Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana», en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 27-43.

—— (1991c): «Retórica de la temporalidad», en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, pp. 207-253.

DERRIDA, Jacques (1980): «The Law of Genre», *Glyph*, 7, 1, pp. 55-81.

—— (1986): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—— (1987): «Psyché, Invention de l'autre», en *Psyché. Inventions de l'autre*. París: Éditions Galilée, pp. 11-62.

—— (1988): «Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man's War», *Critical Inquiry*, 14, 3, pp. 590-652.

—— (1989a): «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 383-401.

—— (1989b): «Firma, acontecimiento, contexto», en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 347-372.

—— (1990): «Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisms», en David Carroll (ed.), *The States of «Theory». History, Art, and Critical Discourse*. Nueva York/Oxford: Columbia University Press, pp. 63-94.

—— (1995): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

—— (1997): «Las pupilas de la Universidad. El principio de la razón y la idea de la Universidad», en *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, pp. 117-138.

—— (1999): *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus.

—— (2000): «*Demeure*: Fiction and Testimony», en Maurice Blanchot y Jacques Derrida, *The Instant of my Death/Demeure: Fiction and Testimony*. Standford: Standford University Press, pp. 13-103.

—— (2001): «The future of the profession or the university without condition (thanks to the "Humanities", what *could take place* tomorrow», en Tom Cohen (ed.), *Jacques Derrida and Humanities. A Critical Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25-57.

—— (2002): *La Universidad sin condición*. Madrid: Trotta.

—— (2003): «Como si fuese posible, "within such limits..."», en *Papel máquina. La cinta de escribir y otras respuestas*, Madrid: Trotta, pp. 249-280.

—— (2009). *Otobiografías. La enseñanza de Nietsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

—— (2011): *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

DE TORO, Fernando (1999): *Explorations on Post-Theory. Toward a Third Space*. Frankfurt: Vervuert.

D'HAEN, Theo (1987): «Postmodern Fiction: Form and Function», *Neophilologicus*, 71, pp. 144-153.

D'HOKER, Elke (2018): «"Everything has to be qualified": Reading as Misreading in John Banville and Paul de Man», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 59, pp. 536-546. Disponible en: https://doi.org/10.1080/00111619.2018.1427546 (último acceso: 19/10/2022).

DICK, Kirby y Amy ZIERING KOFMAN (2002): *Derrida*. Jane Doe Films.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

—— (2013): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado Libros.

DION, Robert (1998): «La narrativité critique», *Études littéraires*, 30, 3, pp. 77-90.

DOUBROVSKY, Serge (1974): *Razones de la nueva crítica*. Caracas: Monte Ávila.

DOTRAS, Ana M.ª (1994): *La novela española de metaficción*. Gijón: Júcar.

EAGLETON, Terry (1988): «The Silences of David Lodge», *New Left Review*, 172, pp. 93-102.

—— (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

—— (1999): *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

—— (2005): *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.

—— (2006a): *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. Londres/Nueva York: Verso.

—— (2006b): *La estética como ideología*. Barcelona: Trotta.

—— (2010): *Cómo se comenta un poema*: Madrid: Akal

EAKIN, Paul John (2014): «Self-Invention in Autobiography: The Moment of Language», en *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press, pp. 181-278.

ECO, Umberto (1995): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

—— (2000): «El texto, el placer, el consumo», en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, pp. 111-122.

ELIAS, Camelia (2005): «The Graveyard of Genre: David Markson's Postmodern Epitaphs», *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 5, 1. Disponible en: http://reconstruction.digitalodu.com/Issues/051/elias.shtml (último acceso: 12/12/2022).

FASSLER, Joe (2015): «Writing Should Be a Continued Exploration», *The Atlantic*, 12 de mayo. Disponible en: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/mark-z-danielewski/393035/ (último acceso: 12/12/2022).

FEDERMAN, Raymond (1975): «Surfiction — Four Propositions in Form of an Introduction», en *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, pp. 5-18.

—— (1993): «Critifiction: Imagination as Plagiarism», en *Critifiction. Postmodern Essays*. Nueva York: State University of New York Press, pp. 48-64.

FEITH, Michel (2013): «Hire-A-Glyph: Hermetics and Hermeneutics in Percival Everett's *Glyph*», *Canadian Review of American Studies*, 43, 2, pp. 301-319.

FELSKI, Rachel (2015): *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.

—— (2018): *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.

—— (2021): *Las aventuras de Genitalia y Normativa*. Barcelona: Anagrama.

FERRÉ, Juan Francisco (2007): «La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación», en Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (eds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, pp. 7-21.

FISH, Stanley (1971): *Surprised by Sin: the Reader in Paradise Lost*. Berkley(LA)/Londres: Univeristy of California Press.

—— (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (MA)/Londres: Harvard University Press.

—— (1985): «Consequences», en W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 106-131.

—— (1987): «Dennis Martinez and the Use of Theory», *The Yale Law Journal*, 96, pp. 1773-1800.

—— (1992): *Practica sin teoría. Retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona: Destino.

FISHER, Mark (2018): *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires. Caja Negra.

—— (2022): *Constructos Flatine. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires: Caja Negra.

FLETCHER John y Malcolm BRADBURY (1991): «The Introverted Novel», en Malcolm Bradbury y James Walter McFarlne (eds.), *Modernism 1890-1930*. Londres: Penguin, pp. 394-415.

FOGEL, Stanley (1974): «And All the Little Typtopies: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel», *Modern Fiction Studies*, XX, 3, pp. 328-336.

FOSTER WALLACE, David (2008a): «Deporte derivado en el corredor de los tornados», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, pp. 11-32.

—— (2008b): «"*E unibus pluram*": televisión y narrativa americana», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, pp. 33-100.

—— (2008c): «Noticias bastante exageradas», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, pp. 169-176.

—— (2008d): «David Lynch conserva la cabeza», en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, pp. 177-250.

—— (2012a): «Futuros narrativos y los autores notoriamente jóvenes», en *En cuerpo y lo otro*. Barcelona: Mondadori, pp. 47-78.

—— (2012b): «La plenitud vacía: *La amante de Wittgenstein*», en *En cuerpo y lo otro*. Barcelona: Mondadori, pp. 81-121.

—— (2014a): «El Dostoievski de Joseph Frank», en *Hablemos de langostas*. Barcelona: Debolsillo, pp. 315-337.

—— (2014b): «La autoridad y el uso del inglés americano», en *Hablemos de langostas*. Barcelona: Debolsillo, pp. 85-161.

—— (2014c): «Hablemos de langostas», pp. en *Hablemos de langostas*. Barcelona: Debolsillo, p. 291-314.

—— (2014d): *Esto es agua*. Barcelona: Mondadori.

—— (2021): *Profesor: David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego.

—— y Mark COSTELLO (2017): *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Barcelona: Malpaso.

FOUCAULT, Michel (1979): «Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Giles Deleuze», en *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, pp. 77-86.

—— (1989): «¿Qué es un autor?», *Revista Conjetural*, 1, pp. 87-111.

—— (2009): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

FOURNIER, Lauren (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism*. Cambridge (MA): MIT Press.

FREUD, Sigmund (2013): *La interpretación de los sueños*. Madrid: Akal.

FRYE, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

GADAMER, Hans-Georg (1993): *Elogio de la teoría*. Barcelona: Península.

—— (1996): *Verdad y método I*. Sígueme: Salamanca.

—— (1998a): *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.

—— (1998b): *Verdad y método II*. Sígueme: Salamanca.

GALLEGO CUIÑAS, Ana y Soledad SÁNCHEZ FLORES (2016): «De la historia a la histeria: Las teorías salvajes de Pola Oloixarac», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, pp. 269-279. Disponible en: https://doi.org/10.7203/KAM.7.6857 (último acceso: 18/01/2023).

GARCÍA, Carlos Javier (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Gijón: Júcar.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (1998): *La escuela de Chicago: Historia y poética*. Madrid: Arco/Libros.

—— (2002): «Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 37, pp. 3-13.

—— (2009): «Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la escuela de Chicago», en Amelia Sanz Cabrerizo (comp.), *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-101.

—— (2015): «*Escribe cien veces: "no me reiré de los profesores"*. (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III, 2, pp. 273-293.

—— (2017): *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*. Salamanca: Destino.

—— (2020a): «Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos», en *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 9-25.

—— (2020b): «*Doctor en Alaska* 6/17: teoría, literatura y conflictos de interpretación en (una) serie», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 4, pp. 485-515. Disponible en: https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.021 (último acceso: 18/10/2022).

—— (2022a): «Modos del escribir excéntrico: ficción, *fakeción* y *satisficción*», en Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo y Shiela Pastor (eds.), *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, pp. 139-153.

—— (2022b): «El discreto encanto de la teoría: escribir literatura entre la inflación teórica y el mito del *after theory*», en Daniel Escandell Montiel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 85-100.

—— y Mercedes Díaz Villarías (2009): «*Border lines/Border lies*. Algunos ejemplos en la *nueva* narrativa española», *Ínsula* [«Novelas híbridas»], 754, pp. 26-31.

GASS, William H. (1972a): «Philosophy and the Form of Fiction», en *Fiction and the Figures of Life*. Nueva York: Vintage Books, pp. 3-26.

—— (1972b): «In Terms of the Toenail: Fiction and the Figures of Life», en *Fiction and the Figures of Life*. Nueva York: Vintage Books, pp. 55-78.

—— (1987): «A Failing Grade for the Present Tense», *New York Times Book Review*, 11 de octubre. Disponible en: http://movies2.nytimes.com/books/98/11/01/specials/gass-present.html (último acceso: 12/06/2022).

GATES, Bill (1996): *Camino al futuro*. Madrid: McGraw-Hill.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIL-ALBARELLOS, Susana (2017): «La novela de campus en España 2000-2015», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43, pp. 191-207.

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 de Salamanca. Disponible en: http://hdl.handle.net/10366/22455 (último acceso: 03/12/2012).

—— (2005): «Variaciones sobre el relato y la ficción», *Anthropos* [«Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas»], 208, pp. 9-25.

GILES, Paul (2007): «Sentimental Poshumanism: David Foster Wallace», *Twentieth Century Literature* [«After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction»], 53, 3, pp. 327-344.

GOLDSMITH, Kenneth (2020): *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

GÓMEZ DE MAYA, Julián (2022): «Muestreo de la novela de campus española», *Monteagudo*, 27, pp. 179-200.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009): «Hay vida en la frontera: Mestizaje entre géneros y "novela" contemporánea», *Ínsula* [«Novelas híbridas»], 754, pp. 2-5.

—— y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017): *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.

GONZÁLEZ, Ángel (1987): «Palabras pronunciadas en el acta de entrega de los Premios Príncipe de Asturias 1985», en VV. AA., *Ángel González: Verso a verso*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

GOPEGUI, Belén (2023): *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*. Barcelona: Debate.

GREANEY, Michael (2006): *Contemporary Fiction and the Uses of Theory*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

GROYS, Boris (2003): «Sobre lo nuevo», *Artnodes*, 2. Disponible en: https://doi.org/10.7238/a.v0i2.680 (último acceso: 18/02/2023).

GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina (2017): «Cabeza de Vaca o la écfrasis de un espejo roto», *El Cuaderno*. Disponible en: https://elcuadernodigital.com/2017/12/20/fred-cabeza-de-vaca/ (último acceso: 19/12/2022).

—— (2019): *Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega* [Tesis doctoral]. Disponible en: http://hdl.handle.net/10651/52723 (último acceso: 13/01/2023).

—— (2021): «Fragmentarismo sin elipsis: *Noche y Océano*, de Raquel Taranilla», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19, pp. 135-152. Disponible en: https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.135-152 (último acceso: 14/02/2023).

HABERMAS, Jürgen (1991): *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.

—— (1999): *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.

—— (2002): «Filosofía hermenéutica y filosofía analítica: dos formas complementarias del giro lingüístico», en *Verdad y justificación*. Madrid, Trotta, pp. 65-98.

HALE, Dorothy J. (2009): «Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century», *PMLA*, 124, 3, pp. 896-905.

HARRIS, Charles B. (2014): «The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection», *Critique: Studies in Contemporary Ficion*, 55, 2, pp. 103-126.

HARTMAN, Geoffrey (1976): «Literary Commentary as Literature», *Comparative Literature*, 28, 3, pp. 257-276.

—— (1992): *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.

HAYLES, N. Katherine (2002): «Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*», *American Literature*, 74, 4, pp. 779-806.

—— (2012): *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.

HEIDEGGER, Martin (2015): *Construir, habitar, pensar*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

HERING, David (2016): *David Foster Wallace. Fiction and Form*. Nueva York/Londres: Bloomsbury.

HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2021): «Obras reales y obras de ficción: una aproximación desde la auto-teoría», en Anne-Marie Reboul y Patricia Martínez García (eds.), *La création à l'ouvre dans la fiction d'aujourd'hui*. París: L'Hartmattan, pp. 23-32.

HIDALGO NÁCHER, Max (2017): «La Teoría de la Literatura: pasdo y presente de un problema», *Badebec*, 7, 13, pp. 188-211.

—— (2019): «La herencia teórica, las vueltas del Humanismo y el dispositivo de la deuda», *El taco en la brea*, 9, pp. 103-115. Disponible en: https://doi.org/10.14409/tb.v1i9.8193 (último acceso: 13/01/2022).

—— (2021): «Retoricas del silencio: inscripciones textuales y sombras de la deconstrucción en la critica española», *Theory Now: Journal of Literature, Critique, and Thought*, 4, 2, pp. 180-209. Disponible en: https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21827 (último acceso: 13/01/2022).

HILLIS MILLER, J. (1987): «The Ethics of Reading», *Style* [«Deconstruction»], 21, 2, pp. 181-191.

HOLLAND, Norman H. (1991): *The Critical I*. Nueva York: Columbia University Press.

HOOKS, bell (2021): *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Capitan Swing.

HORN, Patrick (2014): «Does Language Fail Us? Wallace's Struggle with Solipsism», Robert K. Bolger y Scott Korb (eds.), *Gesturing Toward Reality. David Foster Wallace and Philosophy*. Nueva York/Londres: Bloomsbury, pp. 245-270.

HOUELLEBECQ, Michel (2000): «Entrevista con Jean-Yves Jouannais y Christophe Duchatelet», en *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama, pp. 33-42.

HOWARD, Maureen (1986): «Can Writing Be Taught at Iowa?», *New York Times Magazine*, 25 de mayo, pp. 34-48.

HUEHLS, Mitchum (2015): «The Post-Theory Novel», *Contemporary Literature*, 56, 2, pp. 280-310.

HUSSERL, Edmund (1962): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

—— (1979): *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas.

—— (1992): *Invitación a la fenomenología*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

—— (2000): «El origen de la geometría», trad. de Rosemary Rizo-Patrón y Jorge Arce, *Estudios de Filosofía*, 4, pp. 33-54. Disponible en: https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/2650 (último acceso: 18/10/2022).

—— (2002): *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*. Barcelona: Anthropos.

HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo/Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

—— (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres/Nueva York: Methuen.

IMBERT, Patrick (1998): «Critique littéraire et post-théorie», *Études littéraires* [«La critique littéraire»], 30, 3, pp. 47-59.

IMHOF, Rüdiger (1986): *Comtemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heodelberg: Carl Winter.

ISER, Wolfgang (1978): *The Implied Reader. Patters of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press.

—— (1989): «El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 149-164.

—— (2005): *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

JAMESON, Fredric (1971): «Metacommentary», *PMLA*, 86, 1, pp. 9-18.

—— (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

—— (2002): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Nueva York/Londres: Routledge.

JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

JAY, Gregory S. y David L. Miller (1985): «The Role of Theory in the Study of Literature», en Gregory S. y David L. Miller (eds.), *After Strange Texts. The Role of Theory in the Study of Literature*. Alabama: The University of Alabama Press, pp. 1-28.

KAMUF, Peggy (2016): «Una sola línea dividida», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría*. Madrid: Arco/Libros, pp. 79-105.

KELLMAN, Steven (1980): *The Self-Begetting Novel*. Nueva York: Columbia University Press.

KELLY, Adam (2010a): «David Foster Wallace: the Death of the Author and the Birth of a Discipline», *Irish Journal of American Studies*, 2. Disponible en: http://ijas.iaas.ie/article-david-foster-wallace-the-death-of-the-author-and-the-birth-of-a-discipline/ (último acceso: 10/12/2022).

—— (2010b): «David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction», en David Herind (ed.), *Consider David Foster Wallace*. Los Angeles: Sideshow Media Group, pp. 131-146.

KENNEDY-ANDREWS, Elmer (2013): «Representations of the Jew in the Modern Irish Novel since Joyce», *Irish University Review*, 43, 2, pp. 307–326.

KLEIN, Richard (1989): «De Man's Resistances: A Contribution to the Future Science of DeManology», en Werner Hamacher, Neil Hertz and Thomas Keenan (eds.), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, pp. 285-297.

KLINKOWITZ, Jerome (1984): *The Self-Aparent Word*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.

KNAPP, Steven y Walter Benn Michaels (1985): «Against Theory», en W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 11-30.

KOOPMAN, Colin (2013): *Genealogy as Critique: Foucault and the Problems of Modernity*. Bloomington: Indiana University Press.

KOSKI, Lorna (2011): «The Full Harold Bloom», *Women's Wear Daily*, 26 de abril. Disponible en: https://wwd.com/eye/people/the-full-bloom-3592315/?full=true (ultimo acceso: 13/02/2022).

KRAMMER, John E. (2004): *The American College Novel. An Annotated Bibliography*. Oxford: Scarecrow Press.

KUCAŁA, Bożena (2013): «John Banville's Shroud: A Deconstructionist's Confession», *Studia Anglica Posnaniensia*, 48, 2-3, pp. 93-102.

KUNZ, Marco (2014): «Introducción», en Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.), *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua, pp. 7-32.

LAMBERSTSSON BJÖRK, Eva (1993): *Campus Clowns and the Canon. David Lodge's Campus Fiction*. Umea: The Printing Office of the University of Umea.

LAMONT, Michèle (2009): *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

LATOUR, Bruno (2004): «¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hechos a las cuestiones de preocupación», *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 11, 35, 17-49.

—— (2010): «Ensayo de un "Manifiesto composicionista"», *Fractal*, 26. Disponible en: https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76BrunoLatour.php (último acceso: 26/02/2023).

LAWRENCE, Karen R. (2010): *Techniques for Living: Fiction and Theory in the Work of Christine Brooke-Rose*. Columbus: Ohio State University Press.

LEE, Sue-Im (2009): «Community as Multi-Party Game: Private Language in David Markson's Wittgenstein's Mistress», en *A Body of Individuals: The Paradox of Community in Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 141-166.

LEITCH, Vincent B. (2014): *Literary Criticism in the 21st Century: Theory Renaissance*. Londres: Bloomsbury.

LEJEUNE, Philip (1994): «El pacto autobiográfico», en *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion, pp. 49-88.

LENS SAN MARÍN, Carlos (2016): *La novela, por sí misma. El repertorio metaliterario y metaficcional en la narrativa española del siglo XXI (2000-2010). Estudio y antología* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Disponible en: http://hdl.handle.net/10347/14585 (último acceso: 10/12/2022).

LÉVESQUE-JALBERT, Émile (2020): «"This is not an autofiction": Autoteoría, French Feminism, and Living Theory», *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* [«Autotheory Theory»], 76, 1, pp. 65-84.

LEVINAS, Emmanuel (2004): *La teoría fenomenológica de la intuición*. Salamanca: Sígueme/Epidermis.

LIBERTELLA, Héctor (1990): *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

LIPSKY, David (2017): *Aunque por supuesto terminas siendo tú mismo. Un viaje con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego.

LLOP MANGAS, Iris (2019): *El saber de la insertesa. Kundera lector de Broch, Musil i Kafka* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: http://hdl.handle.net/10803/668514 (último acceso: 18/02/2022).

LLOVET, Jordi (2011): *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

LODGE, David (2002): «La metaficción», en *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, pp. 324-330.

—— (2004): «Goodbye to All That», *The New York Review*. Disponible en: https://www.nybooks.com/articles/2004/05/27/goodbye-to-all-that/ (ultimo acceso: 13/01/2022).

LORENZO, Guillermo y Sergio BALARI (2010): «¿Para qué sirve un ballestrinque? Reflexiones sobre el funcionamiento de los artefactos y organismos en un mundo sin funciones», *Teorema*, 29, 3, pp. 57-76.

LOTMAN, Iuri (1998): *La semiosfera. II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

LOZANO MIJARES, M.ª del Pilar (2007): *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

LUCIFORA, María Clara (2020): *Máscaras autorales. Análisis de las autopoéticas*. Mar del Plata: EUDEM.

LUCY, Niall (1997): *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MACHADO, Antonio (1957): *Los complementarios*. Buenos Aires: Losada.

MACKSEY, Richard (1970): «Lions and Squares: Opening Remarks», en Richard Macsey y Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 1-14.

MALONE, Tyler (2015): «A Heavily Populated Solitude», *The Scofield*, 1, 1, pp. 7-10.

MAX, D. T. (2013): *Todas las historias de amor son historias de fantasmas. David Foster Wallace. Una biografía*. Barcelona: Debate.

MAYHEW, Jonathan (1994): The *Poetics of Self-Consciouseness. Twentieth-Century Spanish Poetry*. Londres/Toronto: Associated University Presses.

MCADAMS, James (2017): «David Markson's Postmodern Turn: *Wittgenstein's Mistress* and "Minor Literature"», *Rhizomes. Cultural Studies in Emerging Knowledge*, 31. Disponible en: https://doi.org/10.20415/rhiz/031.e07 (último acceso: 12/12/2022).

MCCAFFERY, Larry (1982): *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*. Pittsburg: The University of Pittsburg Presss.

—— (2016): «Una entrevista ampliada con David Foster Wallace», en Stephen J. Burn (ed.), *Conversaciones con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego, pp. 53-102.

—— y Sinda GREGORY (2003): «Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 44, 2, pp. 99-135.

MCGURL, Mark (2009): *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

—— (2014): «The Institution of Nothing: David Foster Wallace in the Program», *Boundary 2. An International Journal of Literature and Culture*, 41, 3, pp. 27-54.

MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. Londres/Nueva York: Methuen.

MÉNDEZ FERNÁNDEZ, Inés (2020): *Representaciones de la figura autorial en el cine: el escritor como personaje* [Tesis doctoral]. Disponible en: http://hdl.handle.net/10651/58206 (último acceso: 20/02/2022).

MITCHELL, W. J. T. (2004): «Medium Theory: Preface to the 2003 *Critical Inquiry* Symposium», *Critical Inquiry*, 30, 2, pp. 324-335.

MOORE-MARTÍNEZ, Patricia (2009): *The Emergence of the Spanish Peninsular Campus Novel*. Filadelfia: Temple University Press.

MONTALBETTI, Mario (2019): *El pensamiento del poema*. Barcelona: Kriller 71.

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.

—— (2008): *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de Espuma.

—— (2010a): «*Alba Cromm*», *Diario de lecturas*. Disponible en: http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/04/alba-cromm.html (último acceso: 13/01/2023).

—— (2010b): «El *hoax* de *Quimera*», *Diario de lecturas*. Disponible en: http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/09/el-hoax-de-quimera.html (último acceso: 13/01/2023).

—— (2012): *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2013): «Text and Internext: the Literary Shift to Fluid texts and its Effect in Contemporary Fiction», *The Publishing Lab*. Disponible en: http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/05/el-concepto-de-internexto.html (último acceso: 13/01/2023).

—— (2016): *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

—— (2019): *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos.

—— (2021a): *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León.

—— (2021b): *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

MOSELEY, Merritt (2007): «Introductory: Definitions and Justifications», en Merritt Moseley (ed.), *The Academic Novel: New and Classic Essays*. Chester: University of Chester, pp. 3-19.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000): *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Santafé de Bogotá: Plaza Janés.

NABOKOV, Vladimir (1992): *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.

NOAH, Joseph B. (2012): *House of Leaves: The End of Postmodernism* [Tesis doctoral]. Nueva York: State University of New York College at Buffalo. Disponible en: https://digitalcommons.buffalostate.edu/english_theses/2 (último acceso: 12/12/2022).

NOGUEROL, Francisca (2013): «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español», en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 18-31.

NOVALIS (2006): *Gérmenes o Fragmentos*. Sevilla: Renacimiento.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2008): «La teoría de la literatura, encrucijada interdisciplinar», en José Antonio Calzón García *et al.* (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de filología hispánica: Jóvenes investigadores*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 329-340.

O'DONNELL, Patrick (2013): «Almost a Novel: *The Broom of System*», en Marshall Boswell y Stephen J. Burn (eds.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 1-22.

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

OZICK, Cynthia (2020): *Críticos, monstruos, fanáticos y otros ensayos literarios*. Buenos Aires: Mardulce.

PALAZZOLO, Pietra (2005): «Telling stories: Alterity and ethics in John Banville's The Untouchable and Shroud», *Critical Studies*, 26, 1, pp. 145-160.

PANTEL, Alice (2013): «Disolución de la instancia autorial en la literatura mutante: el número 322 de *Quimera*», en Antonio J. Gil González (ed.), *Autorepresentaciones #3. Las sombras del novelista*. Dijon: Orbis Tertius, pp. 255-268.

PASCUAL SOLER, María Nieves (1994): *El otro oficio de los profesores: la novela académica angloamericana* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PAUL EVE, Martin (2016): *Literature Against Criticism. University English and Contemporary Fiction in Conflict*. Cambridge: Open Book Publishers. Disponible en: https://books.openedition.org/obp/3486 (ultimo acceso: 13/01/2023).

PAULSON, Steve (2016): «Hasta donde sabemos, esto es una entrevista con David Foster Wallace», en Stephen J. Burn (ed.), *Conversaciones con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego, pp. 197-209.

PAVEL, Thomas (1988): *Univers de la fiction*. París: Seuil.

—— (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.

PEDERSEN, Lene Yding (2005): «Revealing/Re-veiling the past: John Banville's *Shroud*». *Nordic Irish Studies*, 4, pp. 137-155.

PEIRCE, Charles Sanders (1974): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. VI Scientific Metaphysics*, ed. de Charles Hartshorne y Paul Weiss. Cambridge (MA): Harvard University Press.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri TORRAS FRANCÉS (2015): «La autoría a debate. Textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)», *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura*, 24, pp. 1-16. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138 (último acceso: 13/02/2023).

—— (2016): «Hacia una *biografía* del concepto de autor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-51.

PERKOWSKA-GAWLIK, Elzbieta (2021): *The Contemporary Academic Mystery Novel. A Study in Genre*. Berlín: Peter Lang.

PERLOFF, Marjorie (1986): «"Homeaward Ho!": Sillicon Valley Pushkin», *American Poetry Review*, 15, 6, pp. 37-46.

—— (2000): «In Defense of Poetry: Put the Literature back into literary studies», *Boston Review*. Disponible en: https://www.bostonreview.net/articles/marjorie-perloff-defense-poetry/ (último acceso: 18/01/2023).

PIGLIA, Ricardo (1993): «La lectura de la ficción», en *Crítica y ficción*. Santa Fe: Siglo Veinte/ Universidad Nacional El Litoral, pp. 13-24.

PINO ESTIVILL, Esther (2015): «L'écriture barthesienne contre l'oubli (vue despuis l'Espagne)», *452º F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 12, pp. 83-101. Disponible en: https://raco.cat/index.php/452F/article/view/290919 (último acceso: 13/01/2022).

POSADA, Adolfo R. (2020): «La literatura después de la literatura: teoría y crítica del arte verbal postliterario en el siglo XXI», *Revista Letral*, 24, 76-99.

POZUELO YVANCOS, José María (1992): «La teoría literaria reencuentra la ficción», *Ínsula* [«Perspectivas actuales de la teoría literaria»], 552, pp. 11-13.

PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrative hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.

PUNDAY, Daniel (2002): *Narrative After Deconstruction*. Nueva York: State University of New York Press.

RAE CONNOR, Kimberly (2007): «Stumbling Through the Groves», en Mark Bosco y Kimberly Rae Connor (eds.), *Academic Novels as Satire: Critical Studies of an Emerging Genre*. Lewinston (NY): Edwin Mellen Press.

RAJAN, Tilottama (1991): «Allegories of intertextuality: The controversy over Paul de Man». *Modern Philology*, 89, 2, pp. 231-246.

READINGS, Bill (1997): *The University in Ruins*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

REMÓN, Pablo (2022): *Los farsantes*. Segovia: La Uña Rota.

RICARDOU, Jean (1975): «La population des miroirs», *Poétique*, 22, pp. 196-226.

RICHARDS, I. A. (1976): *Fundamentos de la crítica literaria*. Buenos Aires: Huemul.

RICOEUR, Paul (1987-1995): *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo XXI.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela española de vanguardia*. Barcelona: Península.

RODRIGUEZ, Antonio J. (2011): *Toda mi vida he sido un fraude, no estoy exagerando (A propósito de la recepción de David Foster Wallace)* (2011) [Tesina], no publicado.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2017): «Ficciones académicas: imágenes de una institución en ruinas», *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 19, 1. Disponible en: https://doi.org/10.15446/lthc.vl9n1.60851 (último acceso: 19/10/2022).

RORTY, Richard (1985): «Philosophy without Principles», en W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 132-138.

—— (1990): *El giro lingüístico*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

—— (1991): *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

—— (1995): «El progreso del pragmatista», en Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 96-118.

—— (1998): «The Inspirational Value of Great Works of Literature», en *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 125-140.

—— (2001): «Redemption from egotism: James and Proust as spiritual exercises», *Telos*, 3, 3, pp. 243-263.

ROTH, Philip (1961): «Writing American Fiction», *Commentary*. Disponible en: https://www.commentary.org/articles/philip-roth/writing-american-fiction/ (último acceso: 20/10/2022).

RUSSELL, Bertrand (2002): «Introducción», en Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Tecnos, pp. 81-99.

RYAN, Judith (2012): *The Novel After Theory*. Nueva York: Columbia University Press.

SÀEZ TAJAFUERCE, Begonya (2015): «Del autor como espectro o de la fantomaquia. Del arte de lidiar (con) fantasmas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [«La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus»], 24, pp. 157-164. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241150 (último acceso: 14/02/2022).

SAID, Edward W. (1975): «Contemporary Fiction and Criticism», *Triquarterly*, 33.

—— (1985): *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press.

—— (1999): «The Franco-American Dialogue: A Late-Twentieth-Century Reassessment», en Ieme van der Poel y Sophie Berto (eds.), *Traveling Theory. France and the United States*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, pp. 134-156.

—— (2016): «La teoría ambulante», en *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Debolsillo, pp. 303-330.

SÁNCHEZ-PARDO, Esther (1991): *Postmodernismo y metaficción*. Madrid: Universidad Complutense.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo (2021): «"Fricciones académicas". La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, pp. 1-28. Disponible en: https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.1-28 (último acceso: 13/01/2023).

SÁNCHEZ USANOS, David (2020): «Error del sistema: hiperadaptación y fracaso en "El neón de siempre", de David Foster Wallace», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 6, pp. 104-117. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202064229 (último acceso: 12/12/2022).

SANZ, Marta (2019): *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.

SAUER, Hanno (2022): «The end of history», *Inquiry*, pp. 1-25. Disponible en: https://doi.org/10.1080/0020174X.2022.2124542 (último acceso: 02/02/2023).

SAUM-PASCUAL, Alex (2012): *Mutatis Mutandi: Literatura Española del nuevo siglo XXI* [Tesis doctoral]. Riverside: University of California Riverside. Disponible en: https://escholarship.org/uc/item/7sp5h42q (último acceso: 19/12/2022).

—— (2018): *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

SCARANO, Laura (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.

SCHLEGEL, Friedrich (2009): *Fragmentos seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Barcelona: Marbot.

SCHOLES, Robert (1967): *The Fabulators*. Nueva York: Oxford University Press.

—— (1970): «Metafiction», *Iowa Review*, 1, 4, pp. 100-115.

—— (1971): «Metarécits», *Poétique*, 7, pp. 402-412.

—— (1979): *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.

SCOLARI, Carlos A. (2012): «Enseñar las hipermediaciones: entre teoría y literatura (I)», *Hipermediaciones*. Disponible en:

https://hipermediaciones.com/2012/03/14/ensenar-las-hipermediaciones-entre-teoria-y-literatura-i/ (último acceso: 10/12/2022).

—— (2017): «La ficción metasemiótica», *Hipermediaciones*. Disponible en: https://hipermediaciones.com/2017/04/13/ficcion-metasemiotica/ (último acceso: 10/12/2022).

SCOTT, A. O. (2000): «The Panic of Influence», *The New York Review of Books*, 47, 2, 10 de febrero, pp. 39-43.

SEARLE, John (1994): «Literary Theory and Its Discontents», *New Literary History*, 25, 3, pp. 637-667.

—— (1996): «El estatuto lógico del discurso de ficción», *Íkala*, 1, 1-2, pp. 159-180.

SENNET, Richard (2019): *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

SHOWALTER, Elaine (2005): *Faculty Towers. The Academic Novel and Its Discontents*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

SZÉKELY, Péter (2009): *The Academic Novel in the Age of Postmodernity: The Anglo-American Metafictional Academic Novel* [Tesis doctoral]. Budapest: Eötvös Loránd University.

SENNET, Richard (2019): *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

SINGER, Alan (1984): *A Metaphorics of Fiction: Discontinuity and Discourse in Modern Novel*. Tallahassee (FL): Florida State University Press.

SIRVENT RAMOS, Àngels (2015): «La recherche barthésienne en Espagne jusqu'en 2014», *Revue Roland Barthes 2*, octubre, pp. 1-44.

SOBEJANO, Gonzalo (1988): «La novela ensimismada», *España Contemporánea*, 1, 1, pp. 9-26.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003): *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger.

SOKAL, Alan y Jean Bricmont (1999): *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.

SOLLERS, Philippe (1980): «Prèface», en VV. AA., *Theorie d'ensemble*. París: Seuil, pp. 7-8.

SONTAG, Susan (1996): *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus.

—— (2014): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.

—— (2015): *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez, 1964-1980*. Barcelona: Debolsillo.

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

SPIVAK, Gayatri (2012): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge(MA)/Londres: Harvard University Press.

STAROBINSKI, Jean (1974): *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.

STEINER, George (1991): *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

—— (2011): *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Siruela.

STEWART, Anthony (2013): «Setting One's House in Order: Theoretical Blackness in Percival Everett Fiction», *Canadian Review of American Studies*, 43, 2, pp. 216-224.

STOICHEFF, Peter (1991): «The Chaos of Metafiction», en Kathreine Hayles (ed.), *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 85-95.

STONEHILL, Brian (1988): *The Self-Concious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

TABBI, Joseph (2018): «David (Foster) Wallace and the (World) System», en Ralph Clare (ed.), *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 235-248.

TIMMER, Nicoline (2010): *Do You Feel it Too? The Post-postmodern Syndrome in American Fiction and the Truth of the Millennium*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.

TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

—— (1991): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

—— (2009): *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TOPUZIÁN, Marcelo (2013): «El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, pp. 298-349.

TSING, Anna L. (2021): *Fricción. Una etnografía de la conectividad global*. Barcelona: I.F Publications.

VALLS BOIX, Juan Evaristo (2018): *Giorgio Agamben: Política sin obra*. Barcelona: Gedisa.

—— (2020): *Proliferancias. Literatura y performatividad en Derrida y Kierkegaard* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: http://hdl.handle.net/10803/669639 (último acceso: 12/01/2022).

VATTIMO, Gianni (1986): «Dialéctica, diferencia, pensamiento débil», *Los Cuadernos del Norte*, 36, pp. 46-54.

VIÑAS PIQUER, David (2003): *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*. Sevilla: Fundación Francisco Ayala/Ediciones Alfar.

—— (2016): «Poesía postpoética y aplicación hermenéutica», en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y David Viñas (eds.), *Pensamiento literario español contemporáneo, 7*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 243-264.

WALSER, Robert (2016): *El paseo*. Barcelona: Siruela.

WATSON, Walter (2008): *La arquitectónica del significado*. Córdoba: Berenice.

WAUGH, Patricia (1993): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge.

WHITE, Hayden H. (1974): «The historical text as literary artifact», *Clio*, 3, 3, pp. 277-303.

—— (1992a): *Metahistoria. La imagiación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

—— (1992b): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

WILDE, Alan (1987): *Middle Grounds. Studies in Contemporary American Fiction*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

WILLIAMS, Jeffrey J. (2012): «The Rise of the Academic Novel», *American Literary History*, 24, 3, pp. 561-589.

WILLIAMS, Jon (2021): *Stoner*. Tenerife: Baile del Sol.

WILLIAMS, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

WILSON, Robert R. (1985): «This is Not a Meta-Review of Three Books on Metafiction. (But what Account should be given of a Self-Referential Title?), *Canadian Review of Comparative Literature*, 12, 2, pp. 292-305.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Tecnos.

—— (2021): *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Trotta.

WOLFREYS, Julian (2010): *Literature, in Theory. Tropes, Subjectivities, Responses and Responsibilities*. Londres/Nueva York: Contiuum.

WOMACK, Kenneth (2002): *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

WOOD, James (2008): *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*. Madrid: Taurus.

ZAVARZADEH, Mas'ud (1976): *The Mythopoetic Reality. The Post-War Non-Fiction American Novel*. Urbana/Londres: University of Illinois Press.