

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vélez Pliego”

Posgrado en Ciencias del Lenguaje

El funcionamiento de la intertextualidad en *Dublinesca*, de Enrique Vila-Matas

Tesis

que para obtener el título de Doctor en Ciencias del Lenguaje presenta

Guillermo Carrera García

Directora:

Dra. Raquel G. Gutiérrez Estupiñán

Puebla, Pue.

Mayo de 2016

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Lo diverso de lo posmoderno	12
1.1. El relato, la identidad y los postestructuralistas	13
1.2. El posmodernismo, la posmodernidad y lo posmoderno	18
1.3. Propuesta de una poética de lo posmoderno	31
1.3.1. Las referencias intertextuales	38
1.3.2. La parodia	40
1.3.3. La metaficción	42
Capítulo 2. El carácter híbrido de la ficción	49
2.1. Consideraciones teóricas sobre la ficción posmoderna, según Brian McHale	51
2.2. La estructura narrativa de <i>Dublinesca</i>	57
2.3.1. <i>La parte de Mayo</i>	60
2.3.2. <i>La parte de Junio</i>	76
2.3.3. <i>La parte de Julio</i>	81
Capítulo 3. <i>Dublinesca</i> intertextual	84
3.1. Toda literatura es intertextual	85
3.2. Recorrido por las nociones de intertextualidad	95
3.2.1. Aproximaciones varias	95
3.3. El mecanismo intertextual en <i>Dublinesca</i>	103
3.3.1. Los palimpsestos de Genette	103
3.3.2. Parodia e intertextualidad	119
<i>Margaret Rose y su visión de la parodia</i>	
<i>Linda Hutcheon y su concepto de parodia</i>	
3.4. <i>Dublinesca</i> y <i>Joyce</i> , redes intertextuales	126
3.4.1. Cita	126

<i>La cita en Dublinesca</i>	
3.4.2. Alusión	136
Capítulo 4. Otros mundos, otros ámbitos	147
4.1. El cine y la música en <i>Dublinesca</i>	148
4.1.1. <i>Spider</i> , un solitario en un mundo inhóspito	150
4.1.2. ¿Cómo reintegrarse a la realidad? <i>El desierto rojo</i>	159
4.1.3. Las gabardinas de Deneuve, <i>Los paraguas de Cherburgo</i>	170
4.2. La música del adiós	177
4.3. Otras intertextos en <i>Dublinesca</i>	189
4.3.1. El cuadro de la soledad	190
4.3.2. Ese pájaro negro y solitario, Beckett	197
Conclusiones	201
<i>Anexos</i>	210
<i>Anexo A. La parte de Joyce</i>	211
<i>Anexo B. Los McGuffin</i>	222
<i>Anexo C. Kassel no invita a la lógica (fragmento)</i>	224
<i>Anexo D. Letras de canciones</i>	225
<i>Anexo E. Cuadros</i>	231
<i>Anexo F. Discurso de aceptación del premio FIL</i>	238
Bibliografía	244

Dedico este trabajo a mis hijos por su paciencia.

A mi esposa por acompañarme en esta aventura, por su ayuda posible o incluso más que eso.

Para la Dra. Adriana Velasco Marín por el sobresalto de la experiencia.

¿El asombro se puede expresar?

Agradecimientos

A todos mis profesores del Posgrado en Ciencias del Lenguaje cuya visión del mundo modificó mi pensamiento.

A los miembros de mi comité Dra. Victoria Pérez, Dra. Maribel Vázquez, Dra. Lorena Carrillo y Dr. Lauro Zavala por su lectura atenta.

A la Dra. María del Rayo Sankey por sus clases, las charlas y la confianza en este trabajo.

A la Dra. Raquel G. Gutiérrez Estupiñán, yo creí que *Whiplash* era una ficción, ahora soy otro. *Porque es mi maestra. ¿Queda claro?*

Su estilo es contarlo todo

Enrique Vila-Matas

Introducción

En el mes de noviembre de 2015, Enrique Vila-Matas recibió el premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. En su discurso de aceptación (véase Anexo F. Discurso de aceptación del premio FIL) Vila-Matas hace una recapitulación de cómo le hubiera gustado llevar a cabo su labor de creador y cómo hubiera querido en ese pasado que su novela en el futuro complaciera sus expectativas: “He venido a hablarles del futuro. Supongo que, del futuro de la novela, aunque quizás solo del futuro de este discurso.” Ese futuro de la novela lo observa no como la narración decimonónica con sus estructuras un tanto rígidas sino como una fuente de conocimiento donde se mezcla la visión del autor e involucra a todos aquellos que participan en el proceso de lectura.

El discurso de aceptación del premio nos sitúa en un contexto donde Vila-Matas reflexiona cómo sería la novela del futuro: “Me gustaría escribir alzándome sobre la pesada vida terrestre. Pero en caso de lograrlo, ¿coincidirían mis itinerarios con los trayectos nocturnos que sospecho que seguirá la novela en el futuro? A principios de este siglo, aún habría dicho que sí, que algunos recorridos coincidirían. Quizás entonces aún era optimista, porque me sentía aliado con estas líneas de Borges: «¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros»”.

La narrativa del autor que nos ocupa destaca por su compleja estructura y sus novelas reflejan vertientes que van desde lo individual, es decir, la relación que mantiene en busca de su identidad, hasta lo social, donde inserta el mundo que le toca vivir. Muchos de los críticos han formulado sus juicios teniendo como base la vastedad del conocimiento literario y las múltiples referencias a contextos disímiles que Vila-Matas plasma en sus obras. Ejemplo de ellos, son algunas novelas como *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Extraña forma de vida* (1997), *Bartebly y compañía* (2001), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005), *Dietario voluble* (2008), *Aire de Dylan* (2012) y *Kassel no invita a la lógica* (2014).

En el presente trabajo analizaremos *Dublinesca* (2010) partiendo de las ideas de Brian McHale (1987: xii) quien asegura que la esencia de la posmodernidad es lo

ontológico. Vila-Matas lo asegura en la entrega de su premio porque les da valor a cuestiones abstractas como la existencia, rasgo que caracteriza a nuestro objeto de estudio:

Pensaba que en las novelas por venir no sería necesario dejar la aldea y salir al campo abierto porque la acción se difuminaría en favor del pensamiento. Con una confianza ingenua en la evolución de la exigencia de los lectores del nuevo siglo, creía que en el indescifrable futuro la novela de formato decimonónico –que se había cobrado ya sus mejores piezas– iría cediendo su lugar a los ensayos narrativos, o a las narraciones ensayísticas, y quizás incluso cedería el paso a una prosa brumosa y compacta, estilo Sebald (es decir, muy en el modo en que Nietzsche hacía de la vida, literatura), o estilo Sergio Pitol, el de *El mago de Viena*, con ese tipo de prosa compacta en la que el autor disolvía las fronteras entre los géneros, haciendo que desaparecieran los índices y los textos consistieran en fragmentos unidos por una estructura de unidad perfecta; una prosa a cuerpo descubierto, la prosa del nuevo siglo.

Pensaba que en ese siglo se cedería el paso a un tipo de novela ya felizmente instalada en la frontera; una novela en la que sin problemas se mezclarían lo autobiográfico con el ensayo, con el libro de viajes, con el diario, con la ficción pura, con la realidad traída al texto como tal. Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera.

Cabe aclarar que para hacer una distinción entre las obras posmodernas y las modernas, McHale (1987: 67) pone en contraposición algunas ideas narrativas epistemológicas –como el conocimiento de la realidad y su transmisión en un mundo ficcional, con aquellas ideas narrativas ontológicas que básicamente se refieren a la construcción de mundos posibles, su existencia y su relación con lo anterior. Esta base teórica es el motor de esta investigación, dado que permite observar los mecanismos de operación de los relatos posmodernos. Si bien es cierto que no utilizamos al pie de la letra la teoría de McHale, resulta útil su forma de comprender el fenómeno del relato posmoderno como un conjunto de elementos que logran su posterior caracterización, ya que dos de esos elementos son lo intertextual y lo ontológico. Y es esa frontera donde se cruzan tanto la mezcla de géneros como la construcción fragmentaria la que nos interesa estudiar en este trabajo. Entonces, deseamos observar la forma en la que operan ciertos relatos narrativos que tienen como base ese “tipo de novela” al cual hace mención el autor español en su discurso de aceptación.

Por lo tanto, en el presente estudio realizamos una aproximación narratológica intertextual a una novela en particular, *Dublínescas* (2010) del autor catalán Enrique Vila-Matas. Narratológica debido a nuestro interés en los rasgos principales de la narración de la ficción, e intertextual porque es –sin duda– uno de los mecanismos operativos de ese relato. El interés de esta novela está dado en las características particulares estructurales que contiene. El fenómeno que nos hemos propuesto estudiar será abordado desde la perspectiva de los relatos narrativos posmodernos.

Hemos elegido esta opción para mirar el relato debido a que en la crítica literaria reciente solo existen meras descripciones y no tanto desarrollos conceptuales en relación con el proceso de análisis. Por ende, en este trabajo nos interesa cómo se realiza la recepción de textos narrativos, es decir, la forma en que operan los relatos posmodernos a través de la recepción del lector. En la caracterización de *Dublínescas* encontramos que, como relato posmoderno, siempre se observará el uso de elementos que necesariamente guardan una relación de significado con el resto del relato. Una forma distinta de contar es la que encontramos en estos relatos posmodernos: aquí la narración se configura como un encuentro entre la creación y la recepción.

El acto de narrar es inherente al ser humano. El mundo nos incita a relatar. Siempre decimos algo porque sabemos que tenemos formas distintas de narrar lo que acontece. Normalmente no narramos del mismo modo un acontecimiento y por lógica siempre estamos sujetos a la interpretación del lector. Narrar y narrarnos el mundo es una capacidad humana porque con ella se logra conocer el mundo, conocerse a sí mismo, y sobre todo comprender la manera de relacionarse entre los hombres y reconocer su unicidad. Las narraciones se relacionan con las costumbres de una comunidad. *Dublinesca* al final no solo es un relato metaliterario porque se narra de otras cosas y no solo de libros, incluso se habla de la vida en todos esos libros. Relatar, contar una historia, darle sentido a una experiencia o a la particular experiencia, revela las estructuras particulares de los sujetos que construyen esos relatos, esas historias. Así también nos damos cuenta de la estructura cultural de la cual estos sujetos forman parte. Esta estructura está ligada a la narración porque es a partir de ella que configuramos la experiencia. En *Dublinesca* se habla de literatura, pero también de la vida y la muerte y todo aquello que le rodea.

Un relato posmoderno construye un modelo de realidad y el lector lo percibe de formas distintas. Los relatos posmodernos tienen a su disposición ciertos recursos que utilizan para que lo escrito tenga aparentemente una pluralidad de significado. Como consecuencia, un relato constituye una forma especial de conocimiento dado que genera varias versiones de una misma realidad. Es decir, se construye un mundo donde un conjunto de personajes desarrolla acciones. Ese mundo del que hablamos es un progreso constante de acontecimientos. Vila-Matas proyecta su mundo posible con una cantidad limitada de individuos. *Dublinesca* está centrada en seres humanos, se configura como un libro sobre el amor y la pasión, la felicidad y la desgracia.

Cada obra literaria o cualquier sistema que tenga relaciones bien definidas entre sus elementos –como el cine y la música– representa un fragmento de la realidad. Esta representación se construye con una serie de técnicas que constituyen la obra misma, aunque las técnicas que se utilizan no son únicas. En los relatos posmodernos, varios autores de una misma época histórica comparten las mismas expresiones culturales y manejan procedimientos distintos para expresarse. Cada obra es una visión del mundo que utiliza técnicas específicas. Varias obras destacan por incluir rasgos de los relatos

posmodernos y dan cuenta de la producción global de un autor. Hablamos de discurso narrativo literario en tanto que es un proceso de transformación de la realidad con capacidad expresiva a la que se le asignan distintos significados.

Entonces, nos interesan las narraciones posmodernas porque tienen características particulares que las diferencian de otras y cuya estructura nos guía a pensarla como varias redes intertextuales que aparecen en dicho relato junto con elementos de otros fenómenos como el cine y la música. Un relato posmoderno tiene más posibilidades de ser intertextual que de no serlo; en otras palabras, cada elemento intertextual abre una posibilidad de significado que debe ser completada por el receptor, quien necesariamente debe tener claras esas redes pues sin ellas la significación estará incompleta.

Por otro lado, uno de los objetivos de esta investigación es confirmar o no la pertinencia de *Dublinesca* (2010), a los relatos posmodernos. Este último término ha suscitado infinidad de interpretaciones y discusiones en relación a su definición exacta. Este es el problema para la posmodernidad: no se trata de definir sino simplemente de asumir ciertos rasgos como la falta de unidad, de coherencia, de sistemas fijos. Esta postura involucra tanto movimientos de orden filosófico como literario, a los artistas visuales y a los plásticos, entre otros.

La posmodernidad va en contra de lo que llamamos modernidad. La modernidad trató de renovar las formas tradicionales del arte, la cultura y el pensamiento sujetándolos a una sola estructura, a una única forma que tuviera límites claros. Así, la posmodernidad defiende la hibridación, es decir, la no existencia de límites entre los distintos discursos que se dan en diversos ámbitos sociales. Jameson (1991) dice:

Un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa

“industria de la cultura” tan apasionadamente anunciada por todos los ideólogos de lo moderno...lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje “degradado”, feísta, kitsch, de series televisivas y cultura de *Reader’s Digest*, de la publicidad y los moteles, del “último pase” y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada “paraliteratura”, con sus categorías de los gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a citar simplemente, como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia (Jameson, 1991: 12-13).

Esta discusión nos lleva a reflexionar sobre si la posmodernidad es realmente una postura que corresponde a una época o simplemente es una forma distinta de darle sentido a nuestra experiencia en el mundo. Lo cierto es que es una postura en el mundo que no tiene que ver con pertenecer al siglo pasado, al siglo XX. La postura posmoderna trata de producir estructuras abiertas, discontinuas, algunas veces improvisadas, incluso rechaza la estética tradicional de belleza. Lo canónico está fuera junto con la linealidad en la manera de narrar donde lo importante era el tema en cuestión y no la forma de hacerlo. En contraposición, los relatos posmodernos invitan a ser reflexivos por la cantidad de información que manejan.

Por otra parte, Brian McHale (1987) asegura que la experiencia posmoderna está ampliamente sostenida para frenar un profundo sentido de incertidumbre ontológico, es decir, el humano se conmociona ante lo inimaginable lo que provoca que pierda sus puntos de referencia (11-12).

El mundo y uno mismo no tienen ya un significado, coherencia o unidad. Linda Hutcheon (1981) sostiene que los relatos posmodernos están centrados en la noción de parodia y que en cierta medida es como reproducir construcciones discursivas del pasado sin buscar una reafirmación o un reclamo (187). Con el libro de Lyotard *La condición posmoderna* (2000) se da fecha de inicio a esta postura en el mundo. Algunos autores

aportan su visión a la llamada posmodernidad. Dentro de los estudios filosóficos hay una amplia discusión en relación al tema. Solo hago referencia a ella por el contexto en que se mueve mi objeto de estudio. Vila-Matas sobresale por su manera de concebir la creación literaria a partir del conocimiento de otros discursos y del propio. El autor menciona que anhela hallar un espacio comprensible entre lo “real” y lo ficcional, es decir, los puntos de encuentro ante el aparente desastre que son los relatos posmodernos.

En su narrativa se distinguen tres obras que de cierto modo están guiadas por un mismo hilo: la metaficción, lo metaliterario, lo intertextual e incluso lo interdiscursivo, es decir, la alusión a mundos literarios y a los mundos privados de esos mundos literarios y del ámbito cotidiano. Siempre hace referencia a mundos posibles que se parecen al nuestro o que lo tienen como base o que, en definitiva, nada tienen que ver con nuestro mundo. Dichos libros son *Bartebly y compañía* (2000), *El mal de montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). En el trabajo *Crítica portátil. La estructura ausente en Doctor Pasavento* (2013) se da por entendida esta relación y se aborda de manera más profunda.

En cuanto a los mundos creados en las novelas de Vila-Matas, los lectores aceptamos el pacto ficcional y sabemos que si Vila-Matas escribe lo que sea, aunque tenga que ver con su vida, ya entramos en ese pacto ficcional, es decir, al mundo ficcionalizado. Los relatos posmodernos logran en el lector este efecto: le hacen pensar que se trata de una autobiografía o una novela con toques de realidad. McHale (2001) aclara la idea: aunque estemos hablando de Barcelona, no es la ciudad que conocemos en el mundo concreto, sino la Barcelona del pacto ficcional; ahora bien, que se parezca mucho a la primera es mera coincidencia. Por lo tanto, sucede lo mismo con la mención de museos, obras literarias o escritores.

La obra vilamatiana está centrada en estos temas de la posmodernidad, ese rompimiento con las fronteras, esa forma de escritura que apela al conocimiento del lector sobre los intertextos que se presentan y que espera sea capaz de identificarlos, para que la obra tenga un significado más amplio. La experimentación en cuanto a la estructura es parte de lo complejo que es un relato posmoderno porque el autor hace uso de la intertextualidad. En el complicado entramado de la estructura de este discurso, el autor hace uso de los

intertextos para disfrazar su estructura, lo que provoca la sensación de mostrar únicamente citas y citas de un mismo discurso. No sabemos si lo hace de forma premeditada o más bien es una manera de concebir la creación artística.

Ya lo adelantaba párrafos arriba, la crítica, con respecto a la obra de este escritor, realiza una lectura de unas novelas donde no sucede nada y refiere que solamente están llenas de nombres, fechas, datos; por ello acusa al autor de generar actos incomprensibles en su discurso. Esto último no es fácil de interpretar porque no es una obra con un orden canónico. La dificultad radica principalmente en identificar los elementos intertextuales en los distintos niveles narrativos donde lo predominante es el monólogo, aquello que se dice y se piensa. Por lo tanto, hay que aprender a leer este discurso posmoderno que explora las formas, las estructuras y que cuestiona la actividad creadora que se empeña en regresar a viejas estructuras para contar historias.

Entonces, un relato posmoderno es la crítica de una estructura cultural específica y *Dublinesca* no escapa a ello porque, como observamos, parte de la trama de la misma novela radica en celebrar un funeral por el fin de una era cultural y el inicio de una nueva. Gutenberg *versus* digital. Los relatos posmodernos tienen cierta característica: aprehender de cierto modo el espíritu de un momento histórico tanto en el plano intelectual como en el de la vida cotidiana. Es por ello que en cierto momento mencionamos que los relatos posmodernos no corresponden a una visión de épocas recientes sino a una forma de ver el mundo, una manera particular de leerlo.

En *Dublinesca* siempre aparecen las actitudes de los personajes que están en contraposición con algunas ideas y conceptos del mundo. Existen unos mecanismos y unas estrategias discursivas que se dan en los relatos posmodernos. Esos mecanismos de operación determinan un asunto que corresponde a los otros porque todo discurso posmoderno apela a la relación estrecha que existe entre el mundo que llamamos real y el mundo ficcionalizado y cuyos márgenes se tornan borrosos.

Estos relatos posmodernos exigen un lector que esté preparado para hacer frente a este tipo de narraciones, es decir, no se espera que el lector sea pasivo ante lo que sucede en el texto, por el contrario, se demanda un lector activo; lo ideal es que ese receptor tenga la

capacidad de desentrañar el significado más completo. Por ello los relatos posmodernos hacen uso de varios elementos intertextuales como estrategia discursiva.

Esta tesis se encuentra dividida en cuatro capítulos. En el Capítulo 1 se establece un debate acerca de lo complejo que es definir el término posmoderno. En este capítulo haremos la distinción de algunos elementos como características propias de los relatos posmodernos. En el Capítulo 2 realizaremos un análisis de las consideraciones teóricas del fenómeno de la ficción posmoderna según la propuesta de Brian McHale, además observaremos cómo es la estructura de la novela *Dublinesca*.

En el Capítulo 3 haremos propiamente el trabajo de análisis de la obra. Para realizar lo anterior, efectuamos un recorrido sobre el desarrollo conceptual del término intertextual y revisamos varias aproximaciones para centrarnos en *Palimpsestos* (1988) de Genette con el fin de observar cómo operan elementos intertextuales tales como la cita y la alusión en el texto mismo. El Capítulo 4 dará cuenta de lo compleja que resulta la novela, pues se incluye el análisis de otros intertextos que aparecen en ella en menor medida. Estos últimos elementos, como el cine, la música y la pintura, crean un vínculo entre estos objetos y la narración principal de la novela. Finalmente, los Anexos proporcionan información adicional a lo expresado en diversas secciones de la tesis.

De algún modo con esta investigación pretendemos poner en relieve cierta estructura formal y lograr que los aspectos significantes sean pertinentes y, por lo tanto, supongan una interpretación más profunda, pero además generen un sentido coherente en el lector, quien es a fin de cuentas quien descodifica el texto en su amplio significado. Tal vez con eso se cumpla uno de los sueños de Vila-Matas en su discurso acerca de la novela que vendría:

Creía que se abriría paso ese arte difícil y que espectadores y lectores devendrían artistas y poetas. Y creía que surgirían libros, donde la forma fuera el contenido y el contenido fuera la forma. Libros de los que alguien pudiera, por ejemplo, quejarse de que el material a veces no pareciera escrito en su lengua. Y a quien pudiéramos decirle: pero es que no está escrito después de

todo, no está escrito para ser leído, o no solo para ser leído; se ha creado para ser mirado y escuchado; mira, su escritura no es acerca de algo, es algo en sí mismo. Cuando el sentido es dormir, las palabras se van a dormir. Cuando el sentido es bailar, las palabras bailan. Los novelistas engendran obras discursivas porque se centran en hablar sobre las cosas, sobre un asunto, mientras que el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: no es arte sobre algo, es el arte en sí.

Por eso me gustaban más *Bouvard y Pecuchet* y *Finnegans Wake*, las obras imperfectas que se abren paso en Flaubert y Joyce después de sus grandes obras, *Madame Bovary* y *Ulises*, respectivamente. Veía en esas obras desatadas e imperfectas caminos geniales hacia el futuro. Creía que todos devendríamos artistas y poetas, pero luego las cosas se torcieron y, entre sombras de Grey, ahora triunfa la corriente de aire, siempre tan limitada, de los novelistas con tendencia obtusa al “desfile cinematográfico de las cosas”, por no hablar de la corriente de los libros que nos jactamos groseramente de haber leído de un tirón, etc.

Asistimos al futuro que predijo Vila-Matas. La obra del escritor español lo lleva a encontrar puntos de unión entre temas diversos y a su vez evoca autores de la literatura universal y –más aún– funde distintos géneros y estructuras en sus relatos como si fuera un ensayo. En gran parte de la obra de Vila-Matas se entrecruzan disciplinas variadas y se yuxtaponen datos provenientes de la literatura, la historia, la política, de otras ficciones y de su diario privado, igualmente están presentes crónicas o diálogos testimoniales. En las obras del escritor catalán se evidencia la significación de la experiencia lectora que funciona como una fuente de legitimación y explicación ante las elecciones literarias.

Además de lo anterior, se disemina por la obra de Vila-Matas un ejercicio desafiante de lectura, pues a cada frase o dato que se nos presenta ya sea que le otorguemos un valor insignificante o uno complejo, se hará evidente la interacción entre escritura y lectura. Sergio Pitol, amigo y, en palabras de Vila-Matas, su maestro, expresa bien esta relación:

Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente aclararlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras (Pitol, 2005:45).

De este modo podríamos caracterizar la obra de Vila-Matas, una literatura distinta e irreverente donde se muestra toda una aventura intelectual.

Capítulo 1. Lo diverso de lo posmoderno

En este capítulo se abordará la discusión de lo que entenderemos a lo largo de la investigación como posmoderno. Definir este término no es una tarea fácil debido a las múltiples visiones que se tienen de dicho fenómeno, por esta razón hemos querido esbozar una línea conceptual para mostrar la complejidad que rodea a dicha expresión.

Comenzaremos con algunas nociones acerca de la narración y cómo ésta logra construir una identidad. Cabe aclarar que no pretendemos desarrollar una extensa discusión en relación con este tema, sino solamente queremos observar cómo los textos narrativos la construyen, al menos hasta la llegada de algunos que consideraremos posmodernos y que ponen en jaque nuestra concepción clásica, tanto de narración como de identidad.

Por otra parte, las ideas sobre una fragmentación de la identidad y de la narración aparecieron propiamente con los postestructuralistas¹ quienes desarrollaron la noción de la muerte del autor, dicha propuesta acarrió múltiples consecuencias en relación con la manera de leer los relatos. Pero, además de lo antes expuesto, estos teóricos sentaron las bases para abordar los estudios sobre narrativas en las que se puede observar una disolución de fronteras, y una hibridación de géneros. Más adelante haremos una distinción acerca de los términos posmodernismo, posmodernidad y posmoderno para fijar nuestra postura del por qué decidimos utilizar este último.

Ahora bien, al tener una noción más pertinente de nuestro concepto, buscaremos esbozar una definición que tenga como sustento las ideas de algunos teóricos que creemos pertinentes para esta investigación. En esta parte nos daremos cuenta de lo complicado que es encontrar una definición de lo posmoderno. De manera similar, mostraremos los alcances del término y cómo es posible desarrollar algunos rasgos característicos de esta forma de narrar. Hemos pensado en tres términos que consideramos importantes: lo intertextual, la parodia y la metaficción. Éstos nos ofrecen la posibilidad de mostrar atributos de los relatos posmodernos y observar sus mecanismos de operación.

¹ Más adelante abordaremos esta noción. Se considera postestructuralistas a pensadores como Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Judith Butler, Gilles Deleuze, Umberto Eco, Luce Irigaray, Jean Francois Lyotard, Jacques Derrida, entre otros.

1.1. El relato, la identidad y los posestructuralistas

La narración es un modo de conocer, una manera ubicada tanto en las intenciones humanas como en la valoración de los seres humanos sobre sí mismos. Desde nuestro punto de vista en esas apreciaciones se conforma la noción de identidad. Bruner (1990) asegura que tenemos una predisposición al pensamiento narrativo, y que esta predisposición surge en la niñez de la interrelación de las acciones, así como de las expresiones de las personas, incluso, de los contextos donde nos desarrollamos.

Entonces, la necesidad de narrar, de contarle a los demás, surge a través del tipo de relación que establecemos con respecto al otro, para así sentirnos identificados. Mark Turner (1996) sostendrá algo parecido, pues asegura que comprendemos nuestra experiencia en el mundo mediante esquemas cognitivos, a los cuales llama micro relatos; además, considera que el relato es esencial en la actividad humana. Por tanto, nos narramos y describimos de manera diferente cada día, así al narrarnos y al describirnos nos otorgamos una identidad o le otorgamos una identidad al mundo en el que creemos vivir.

Para que se logre la construcción narrativa, Bruner (2003: 94) asegura que se da una especie de relación entre lo interior y lo exterior. El mundo interior se configura mediante la memoria, los recuerdos, las creencias, las nociones del espacio y del tiempo, incluso los sentimientos; por otro lado, el mundo externo se da mediante las relaciones con la sociedad y el lugar donde vivimos. Entonces, en la confluencia de ambos mundos se establece nuestra capacidad para narrar. Cabe puntualizar que no solo se narra para uno mismo, sino se narra para construir el mundo y otorgarle una identidad peculiar de acuerdo con la propia experiencia:

Más bien, demasiados modelos posibles y ambiguos del Yo son ofrecidos también por las culturas simples y ritualizadas. Y, no obstante, todas las culturas ofrecen presupuestos y perspectivas sobre la identidad, *grosso modo* como compendio de tramas o sermones para hablar de nosotros a nosotros mismos (...). A fin de cuentas la

creación del Yo es el principal instrumento para afirmar nuestra unicidad (Bruner, 2003: 95).

Efectivamente, la construcción narrativa determina nuestra unicidad en el mundo, por tanto, nos otorga una forma de verlo. En el momento en que nos relatamos construimos una identidad. Narrar y narrarnos es una capacidad humana a través de la cual se consigue tanto conocerse a sí mismo, como comprender las formas en que se relacionan los individuos.

Relatar, contar una historia, darle sentido a una experiencia revela las estructuras particulares de los sujetos que construyen esos relatos, así también nos damos cuenta de la estructura cultural de la cual estos sujetos forman parte. Los relatos e historias son medios que se ubican en las culturas para reinterpretar las conductas de sus miembros o determinar su identidad. Las narraciones se convierten, de este modo, en vínculos entre lo excepcional y lo corriente, transformando los fenómenos extraños o raros, que pueden aparecer como conflictos sociales, en fenómenos comprensibles y viables. Por ende, las narraciones se relacionan necesariamente con las costumbres de una comunidad.

Los sujetos siempre crean comunidades, instituciones, ritos y símbolos con el propósito de agenciarse una identidad que logrará, de algún modo, preservar formas de vida o experiencias y situaciones que nos otorgan un significado especial. Es la construcción narrativa o la creación de los relatos la que permite perpetuar una memoria y asegura la identidad de una comunidad.

Una parte de la cultura² se constituye a través del lenguaje, especialmente el discurso narrativo es el medio que permite la creación y el desarrollo de la interpretación del mundo. Por lo general siempre estamos aprendiendo de la modalidad narrativa y esta experiencia surge a través de la comprensión del lenguaje, el cual permite alejarnos del aquí y el ahora, nos remite a otros lugares y a otras formas de vida.

Sin embargo, nuestra manera de narrarnos es incompleta, ya que siempre tendremos una nueva versión, porque la experiencia nos hace vivenciar de manera distinta; es decir,

² La cultura es una red de instituciones, de representaciones y prácticas que producen sentido, ya que esas características producen ciertas diferencias de raza, de clase y de género.

significamos todo el tiempo de manera diferente. Nuestra estancia en el mundo es narrativa porque lo narrativo configura nuestra experiencia en el mundo, la cual se asemeja al momento de leer un relato.

Hasta aquí nos hemos acercado a la noción de identidad promulgada por el mismo relato. Sin embargo, realmente ¿el relato puede otorgarme la identidad del sujeto o quizá algún indicio de la identidad de la sociedad donde se encuentra? Llegan los autores posmodernos (Vila-Matas, Broch, Josep Roth, Musil, Juan Filloy, Felisberto Hernández, Pablo Palacio, Javier Cercas, Heriberto Yépez, algunas veces Pitol, Joyce, Fleur Jaeggy, Auster, entre otros) a poner en duda nuestra manera de conocer el mundo, de conocer nuestra identidad, debido a que sus creaciones ficcionales están lejos de ser narraciones tradicionales en el sentido de contar un único acontecimiento de una única forma.

La construcción de la identidad³ proviene de una experiencia con el “mundo real” y su confrontación; el deseo del sujeto de no pertenecer a dicho mundo propicia la creación de un mundo narrativo hecho para “sobrevivir”. La narración no está en la obra, sino que emerge de la interacción del autor del relato con el lector quien lo lee o escucha, y así se crea una complicidad. Esa complicidad se hace evidente en las narraciones conversacionales⁴ debido a que cuando narramos verbalmente construimos acontecimientos pasados en una enunciación real. Durante algún tiempo, se ha hablado de que el texto solo se convierte en una obra cuando surge de la interacción entre el texto y el receptor. En la construcción narrativa, en esa conformación del entramado es donde surge el conflicto de la separación del sujeto, de su condición fragmentaria, de crearse las veces que desee una identidad con la que logra un acto que va más allá de solo identificarse con algo, intenta en un acto de simulacro la desaparición. Es la narración la que otorga esos rasgos de suma importancia, donde el autor asume el privilegio tanto de hablarse a sí mismo como de ser el

³ Entendemos identidad como aquellos rasgos propios de un individuo o una colectividad que lo caracterizan ante los demás. Unido a lo anterior, estos tienen mucho que ver con la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y, por tanto, que le permiten distinguirse de los demás.

⁴ Llamo relato conversacional o narrativa conversacional a la forma de expresar la experiencia pasada en una secuencia de acontecimientos “reales” dentro de una secuencia verbal.

portador de la experiencia y paralelamente es en el momento de la escritura donde se desaparece como autor de ese relato.

En los relatos posmodernos no importan las nociones de género que se tienen en la narrativa, es decir, no es de interés cómo está escrito, sino lo que dice y a quién se lo dice. Las obras posmodernas, en tanto construcciones lingüísticas, no tienen como fin referirse solo al mundo o describirlo, sino que en esencia tratan de evaluar el mundo y evaluarlo es otorgarle una identidad, surgida en el momento de plasmar la experiencia en un texto narrativo.

Hemos revisado anteriormente las nociones acerca del relato y la identidad ahora, lo que nos interesa es reflexionar en relación al postestructuralismo pues esta postura teórica nos permite pensar en los relatos posmodernos.

Los críticos y teóricos de la cultura⁵ como Jean Baudrillard (1978, 1999), Lyotard (2000), Fredric Jameson (1991), Terry Eagleton (2001) y Patricia Waugh (1984) han discutido en torno al concepto de lo posmoderno. Algunos lo consideran una continuación y el desarrollo de las ideas modernistas. Otros ven esta tendencia como una forma de estar en contra de las estructuras imperantes. Raman Selden (2004) asegura que “(...) no cabe duda de que el pensamiento posestructuralista es, en cierta medida, un corpus de reflexiones sobre los temas que preocupan a los comentaristas de la literatura y la cultura posmoderna” (244).

De este modo observamos cómo es que en el movimiento posestructuralista asistimos a ciertas reflexiones que más adelante retomarán los teóricos y quizá los creadores. A finales de la década de 1960 comienza a darse una revuelta en relación con el sistema de pensamiento estructuralista, y surgen los llamados posestructuralistas que, como mencionamos anteriormente, le dan cierta validez a lo que conocemos como posmodernidad.

⁵ Remítase a la nota 2.

Roland Barthes es un autor fundamental que desarrolla una nueva conceptualización en la manera de significar, en particular destaca su artículo “La muerte del autor”⁶. Igualmente nos encontramos con pensadores como Jacques Lacan⁷ que desde su perspectiva aporta una significación más natural al lenguaje, asegurándonos que no es algo fijo y estructurado porque depende del sujeto. Asimismo, Julia Kristeva hace sus aportaciones para la discusión posmoderna en su libro *La révolution du langage poétique* (1974), en este dice que el creador no depende tanto del goce del lenguaje, sino de la transformación del mismo. Por otro lado, la propuesta de Deleuze y Guattari (1978, 1985) en términos generales aporta una forma de entender un amplio tema que se conocerá como la recepción del lector.⁸ Jacques Derrida, con su forma de ver el signo, es otro autor cuya influencia en las concepciones de las ideas de lo posmoderno genera el concepto de la deconstrucción⁹; noción que Paul de Man¹⁰ desarrollaría. Finalmente, en esta revisión breve

⁶ Sabemos que hay muchas interpretaciones acerca del trabajo de este autor, en particular este trabajo que es el más citado. Sin querer resumir las ideas, me parece necesario hacer la observación de que el autor nos trata de convencer de que el Autor como lo conocemos no existe, que no es alguien, sino más bien es la lectura que junto a la escritura le otorga el estatuto de existencia. Es decir, el texto no cobra significado en su origen sino en su destino.

⁷ Lacan (2005) hace una distinción en relación con la teoría de Freud. Sobre todo, cuando habla de lo “imaginario” y lo “simbólico”. En el primero no hay una distinción entre el sujeto y el objeto al cual se hace referencia. Nos habla de un mito sobre la personalidad unificada, es decir, buscamos identificarnos con los objetos del mundo, en tanto “otros”; creo que esto último es lo que interesa a los posmodernos.

⁸ Lo que estos autores proponen –y que sirve de modelo para el pensamiento posmoderno– es que la literatura puede alejarse del sistema y liberarse; además consideran que el autor/texto necesita un lector liberador que logre descifrar los discursos.

⁹ La llamada deconstrucción es una forma de entender los sistemas la cual no tiene técnica ni mucho menos normas y procedimientos para comprender un fenómeno. Obviamente esta forma de pensamiento no es una metodología solo es una reflexión, un pensamiento acerca de preguntarse sobre algo y su existencia en el mundo de las ideas.

¹⁰ Paul de Man es integrante de la llamada Escuela de Yale. Este autor tiene su propia manera de comprender la deconstrucción en su obra *Alegorías de la Lectura* (1990). Su idea es analizar ciertas figuras retóricas que producen quiebres en la lectura. De este modo, asegura que el texto no puede decir todo lo que significa.

se encuentra Michel Foucault¹¹, quien en su forma de entender los discursos en relación con el campo social que se desarrolla, postula, al igual que Barthes, nociones clave, como las ya mencionadas, para la comprensión de los relatos que llamaremos posmodernos.

1.2. El posmodernismo, la posmodernidad y lo posmoderno

En la reflexión posterior del posestructuralismo surge un problema de fondo. Se utilizan tres términos para referirse a la misma tendencia: el *posmodernismo*, la *posmodernidad*, y lo *posmoderno*. Cada término se ha utilizado de forma intercambiable y se cree que pertenecen a la misma forma de ver las cosas. Los dos últimos términos deberían ser aplicados a cuestiones de acontecimientos generales en el marco de la historia y sucesos alrededor de la misma, mientras que posmodernismo debería utilizarse para referirse a aquellos fenómenos que necesitan ser explicados por medio de las artes y la cultura en general (Selden, 244).

Al hablar de posmodernismo emergen ciertos problemas, ya que necesitamos nociones previas. En primera instancia resulta indispensable saber qué es el modernismo, del cual lo posmoderno es una consecuencia; después se debe precisar si se hace referencia a un posmodernismo geográfico o cultural y finalmente aclarar la relación entre posmodernismo y posmodernidad. Según Cristina Garrigós (2000: 13) habría dos corrientes: una que considera el posmodernismo como un movimiento que representa una ruptura con el modernismo, cuya posición también la defiende Ihab Hassan (1982: 45), y la segunda considera al posmodernismo como continuación de la estética modernista, idea que apoya a su vez Raymond Federman según Gurpegui y Ramón (s.f.). Ahora bien, en relación con la presente investigación cabe aclarar que nos interesa abordar el segundo aspecto, ya que a partir del posmodernismo geográfico o cultural surge el concepto de literatura posmoderna. Sin embargo, creemos necesaria una aclaración breve del tercer punto.

¹¹ Foucault desarrolla su teoría a partir de la pregunta ¿qué importa quién habla?, es decir la desaparición del autor. Este pensador francés aseguraba que no bastaba con constatar una vez más su desaparición, sino observar los lugares donde ejerce esa función.

Respecto al tercer problema, aceptamos el acercamiento de Sloterdijk en *En el mismo barco* (1993: 18), pues este autor considera que la posmodernidad surge después de los imperios clásicos del conocimiento, es decir, es la época en que vivimos desde más o menos los años sesenta del pasado siglo, o más bien la marca cultural de los últimos tiempos culturales. Las ideas y conceptos se vuelven difusos debido a sus características de hibridación que termina resultando en un estilo o estética que se llamaría posmodernismo.

Hablar de lo posmoderno implica precisar que tampoco existe una definición de tal fenómeno, ya que no se puede reducir a una serie de características que se excluyan mutuamente y permitan distinguir entre lo que es posmoderno y lo que no. Sin embargo, a diferencia del posmodernismo y la posmodernidad, lo posmoderno nos ayuda a entender el *cómo* de los cambios en la sociedad contemporánea, su impacto en el *porqué* de dichos cambios y las tendencias recientes en la literatura; eso propicia que la aproximación al espíritu posmoderno tenga su utilidad.

Por lo tanto, adoptaremos el término posmoderno para referirnos a lo literario y su manera de observar el fenómeno de la escritura. A la literatura posmoderna se le ha dado la característica de una nueva forma de narrar, que tiene, como hemos visto, su base en los conceptos del posestructuralismo; sobre todo destaca la idea acerca de la desaparición del sujeto y la imposibilidad de nombrar los hechos, los cuales se ficcionalizan. Además, resulta medular la hibridación como forma de conocimiento.

A continuación haremos algunas consideraciones sobre lo que entendemos como posmodernidad y analizaremos ciertos rasgos que la acompañan: metaficción, referencias intertextuales, parodia¹²; elementos que al parecer son el principio de lo que conocemos como una forma distinta de narrar, de hacer arte: los relatos posmodernos.

¹² Sobre estos términos que consideramos como parte de las características de la posmodernidad, solamente haremos un ligero esbozo para observar cómo se insertan en la discusión de lo que conocemos como relatos posmodernos y que McHale y Hutcheon definen más claramente. Observaremos esa discusión propiamente en el Capítulo 2 de este trabajo.

El carácter ficcional de los textos literarios surge de un pacto de cierto modo implícito entre el escritor y el lector, es decir, ambas entidades dejan a un lado las reglas de su mundo para aceptar otras donde la imaginación está presente, a esto se le nombra “pacto ficcional”. Este aspecto tiene su importancia porque en el tipo de relato que analizaremos, al parecer, existen lugares y acontecimientos que pueden confundirse con nuestro mundo concreto. La ficcionalidad nos remite de cierto modo a un mundo imaginario con ciertas reglas particulares. Por antes expuesto podemos decir que la obra literaria no es una imitación de la realidad, sino que crea una “realidad” particular:” (...) el autor propone un mundo imaginario y el lector tiene que aceptar.”(Viñas Piquer, 2002: 513).

Por otro lado, los relatos que pretendemos analizar pertenecen a lo que se llama posmodernidad. Este término ha suscitado infinidad de interpretaciones y discusiones en relación con su definición exacta, y ahí radica el problema para la posmodernidad, ya que no se trata de definir, sino simplemente de asumir ciertos rasgos: la falta de unidad, de coherencia, de sistemas fijos. Esta postura involucra tanto a movimientos de orden filosófico como literario, a los artistas visuales y a los artistas plásticos, entre otros.

La modernidad trató de renovar las formas tradicionales del arte, la cultura y el pensamiento sujetándolos en una sola estructura, en una única forma para que tuvieran límites claros. La posmodernidad, por otra parte, defiende la hibridación, es decir, la no existencia de límites entre los distintos discursos que se dan en diversos ámbitos sociales. Se considera que con el libro de Lyotard se da fecha de inicio a esta postura. Esta discusión puede llevarnos a un largo debate. Solo hago referencia a ella por el contexto en que se mueve mi objeto de estudio.¹³

¹³ Ya lo hemos mencionado, varios autores se han encargado de abordar dicho fenómeno. Entre los autores se encuentran Jürgen Habermans (1990), Vattimo *et. al* (1990, 1998), García Canclini (1990), Rubert de Ventós (1998). Sabemos que no es una discusión nueva, incluso puede decirse que para algunos teóricos esta discusión se ha agotado, aunque para otros ni siquiera la modernidad ha sido rebasada. Otros más aseguran que el sistema de pensamiento que debe ser discutido es la llamada transmodernidad; un autor que defiende esta idea es Rodríguez Magda (2004). Lo que resulta cierto es que no se han agotado las posibilidades de entender un fenómeno como este. Ahora bien, mi propósito no es debatir el término, sino asumir una manera de ver el mundo.

A pesar de que el debate sobre la posmodernidad genere críticas, al mismo tiempo establece explicaciones y teoría en relación con el término. Al realizarse lo anterior, se constituyen ciertos rasgos o mecanismos de operación. Algunos de los relatos posmodernos tienen características complejas y estructuras difusas que los convierten en un fenómeno a veces confuso. Siguiendo las ideas de Djibril Mbaye (2011) en *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, asistimos a cierta claridad en cuanto al significado del término:

La Modernidad se caracteriza por una firme creencia en la evolución de la especie humana. Es una gran civilización progresista que se desarrolló en Europa. Sus pilares han sido, según Jean-François Lyotard, los Grandes Relatos (la Historia, El Progreso, el Marxismo, el Totalitarismo...), la Cultura homogénea. Su guía suprema es la razón. “El autor moderno es un hombre culto, ha leído mucho y congenia con genios que han producido obras originales. Las geniales obras ajenas son tan incitantes que el autor moderno las emula y continúa con la esperanza de que inspire a otros escritores. Pero con las dos Grandes Guerras se inicia la Misa de Réquiem de la Modernidad. La razón desemboca en la barbarie. Se cuestionan los Grandes Relatos. Terminan la Historia, el Progreso y el Hombre. Entonces, nace la Postmodernidad (Mbaye, 22-23).

El mundo no existe, lo que existe son las distintas miradas que lo constituyen. Hay una mezcla no solo de esas visiones, sino que hay una fusión de culturas, un aparente pluralismo cultural. En lo posmoderno los géneros y sus fronteras no son tan claras. Las ideas que aparentemente teníamos despejadas se comienzan a derrumbar, la frontera entre realidad y ficcionalidad se diluyen.

La literatura también se ve afectada por el crecimiento de los medios de comunicación y las evoluciones de los mismos. Los videojuegos, por ejemplo, recrean una aparente realidad basada en hechos concretos. Lo mismo sucede en la televisión, en cuyas series se juega con la mente de los espectadores. Los términos actuales en que se sustenta la nueva forma de creación son la fragmentación, la deconstrucción y la intertextualidad; o más bien, siempre han existido solo que es ahora que lo hacemos consciente, pero ciertamente se necesita un lector adecuado para ello. Así, Linda Hutcheon (1988, 2006) agrega discusión a lo posmoderno: la parodia, lo metaficcional, lo híbrido.

En esta época, las novelas –aparentemente– están en un periodo de no encontrar su clasificación. Se cree que se ha llegado a una narración distinta; sin embargo, no es así, es más bien una forma diferente de abordar el fenómeno narrativo. En el marco de este fenómeno hay un grupo de escritores dentro de los cuales se encuentra Enrique Vila-Matas.

Lo posmoderno no es una lista ni una forma, es más bien una manera de ver, de conocer, de describir y de narrar el mundo que no está sujeto a una mirada temporal. Vila-Matas es un autor posmoderno debido a que su escritura no tiene límites establecidos ni fronteras, sino que se mezclan entre diversas texturas narrativas. Nuestro autor español, al igual que César Aira, Thomas Pynchon, Paul Auster y otros más, hacen una hibridación de géneros; apelan a un discurso fragmentario, metaficcional. De este modo ocurre la hibridación de la ficción porque de algún modo se diluyen las fronteras. No se sujeta a una escritura narrativa canónica donde la estructura es clara y determinada. Es decir, asistimos a una forma discursiva múltiple. Lo posmoderno tiene que ver con la frontera, ese espacio donde todo es permitido.

Nuestra época está ligada a la mezcla de sistemas de pensamientos. Esta combinación se da necesariamente en los ámbitos culturales más importantes. Se utilizan diferentes sistemas semióticos; las relaciones culturales de los temas se abordan como si fuera un tema común, como ejemplo está Roberto Bolaño con *2666* y las muertas de Juárez. En la novela del autor chileno, cuatro profesores de literatura se encuentran unidos porque comparten un gusto común por la obra de cierto autor llamado Benno von Archimboldi, y su deseo por descubrirlo los lleva a una ciudad de México donde hay, desde hace tiempo,

asesinatos de mujeres. Esta novela incluye dos sistemas significativos, por un lado la literatura y sus estudiosos y, por otra parte, la historia de la misma¹⁴. La frontera se diluye, pero no desaparece, asimismo ocurre en nuestro mundo concreto. Vila-Matas es parte de esa forma de narrar donde se transgreden las fronteras.

Por lo tanto, cabe destacar que la hibridación la podemos ver en distintos niveles y formas. El trabajo de Mbaye (2011), en relación con las ideas a César Aira, específicamente en su novela *La serpiente*¹⁵ nos servirá como guía:

el protagonista César Aira acompañado por su familia, emprende un viaje a Dinosaur City para “escribir un libro de autoayuda”. El arranque autobiográfico, que luego toma la forma de una novela de viaje, termina en las redes del relato fantástico. En efecto, Aira entra en una iglesia de culto al “Cristo serpiente” en la que repican, en un coro, las voces de serpientes y adeptos (Mbaye, 26).

Y continúa la autora con una cita de la misma obra de Aira para ejemplificar lo que asegura:

Las serpientes asomaban del suelo, como tallos animados. Las había de todos los colores. Y cantaban, locas, desatadas. A mí sus canciones me resultaban incomprensibles, pero el público las coreaba del principio al fin. Qué extraño. Porque eran melodías largas, discursivas, siempre iguales. (27)

¹⁴ La referencia que hacemos se debe principalmente a que en esa novela aparecen diluidas las fronteras entre los acontecimientos del mundo concreto y la ficcionalización de lo mismo. Nos parece que es un ejemplo para esclarecer la hibridación de los relatos posmodernos.

¹⁵ Me permito hacer estas referencias a la obra de Aira porque es uno de los escritores latinoamericanos, argentino para ser preciso, que guarda similitud o que es un ejemplo de los llamados relatos posmodernos.

Al final, Mbaye trata de finalizar con su reflexión acerca de la hibridación en el relato:

Al final del relato resulta que todo era una pieza de teatro. Aira había irrumpido en un escenario convirtiéndose en un actor bajo la mirada alabadora del público y de su familia. *La serpiente* presenta así un cuadro literario compuesto por el relato autobiográfico, la novela de viaje, el relato fantástico y la pieza de teatro. El narrador-protagonista se convierte en un actor, el lector en espectador y la novela en escena (Mbaye, 26).

Encontramos las relaciones entre los niveles de conciencia de una forma de escritura como la de Aira, es decir, la mezcla de elementos que aparentemente están inconexos. El ejemplo más claro, dice Mbaye, es *Canto Castrato*, otra de las novelas de Aira, donde la música, en este caso la ópera, va de la mano con la narración. Las relaciones de la literatura con la música son siempre eternas, pero observar la influencia de la misma en relación con el significado total de la obra no resulta tan obvio. Más adelante, en el capítulo 3, ahondaremos en esta idea.

Según Gurpegui Palacios y Ramón Torrijos (s.f.) a esta ficción posmoderna que hemos presentado con anterioridad se le da el nombre de fabulación, es un tipo de ficción que tiende únicamente a observar una parte de la realidad sin abandonar la tendencia del ser humano. Esta ficción tiene carácter experimental, es decir, un modelo de ficción que incluye distintas formas de creación literarias y que está dirigido hacia un mundo imaginado, que se distancia del mundo de la experiencia.

Esta forma de narrar juega con el tiempo y el espacio. También rechaza convenciones tradicionales, pues hace referencia al placer de la creación artística y un regreso de la imaginación del lector frente a un realismo tradicional. Esta forma de narrar se dedica más a la exploración de las relaciones entre ficción y realidad. Un relato posmoderno significa, en palabras de Gurpegui Ramón, no dar vuelta a la realidad sino

encontrar ciertas correspondencias entre la realidad que parece ficción y la ficción que se parece a la realidad.

Boyd (1975) considera la nueva ficción como un producto del rechazo radical de las convenciones del realismo formal, la cual se basa en la complacencia de aceptar pasivamente lo real como dado. Al alejarse de una estética realista, la novela posmoderna, o mejor dicho, los relatos posmodernos al mostrarse como son, una ficción, se alejan de querer representar lo real; por tanto, asistimos a observar como lectores los mecanismos bajo los cuales operan tales relatos.

El alejamiento radical de la estética realista lleva implícito en sí mismo una preocupación, una duda en torno a la naturaleza de la realidad, al mismo tiempo que hace que la novela se vuelva hacia sí misma, para leerla como lo que realmente es: una ficción. Es decir, esta novela busca ser reflexiva, se aleja del proyecto de querer representar algo (lo real) y se espera que como lectores observemos los mecanismos en los cuales se sustenta.

Por lo tanto, la novela posmoderna se aleja de la narrativa moderna que presupone un universo coherente, guiado por principios racionales. En el ámbito literario de los relatos posmodernos, la novela trata cada vez sobre su propia escritura y menos de la realidad exterior. De hecho, no acepta lo real como referente, le preocupa la indagación de los límites de la propia ficción. Algunos relatos, sobre todo los realistas y los románticos, entre otros, se estancaban en una sola posibilidad de narrar, es decir, en una estructura rígida. Los relatos posmodernos van más allá tratando de transformar esa ficción.

Federman (en Gurpegui y Ramón, s.f.) en *Surfiction: A Postmodern Position* (1973) reafirma el hecho de que la nueva ficción implica una concepción de la relación arte-realidad distinta de la que se tenía en épocas anteriores. Para esta ficción, que incluye todo tipo de irracionalidad antirrealista, acuña un nuevo término: *surfiction*, que describe como:

La única ficción que todavía significa algo hoy es el tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción más allá de sus propias limitaciones, el tipo de ficción que desafía la contradicción que la rige; el tipo de

ficción que renueva constantemente nuestra fe en la
inteligencia del hombre y de la imaginación ... (p. 37)¹⁶

La *surfiction* implica una reflexión sobre la realidad más que sobre la naturaleza de la ficción. Está interesada fundamentalmente en el fenómeno de la escritura de la ficción, en cuanto que permite escribir la realidad, afirmando no la artificialidad de la ficción, sino la ficcionalidad de la realidad. Esta postura sobre la ficción no la encontramos en una literatura menos elaborada en cuanto a su estructura y algunos temas que la circundan, sino más bien la hallaremos en textos muy elaborados y sofisticados, por lo tanto, exige lectores entrenados, es decir, participativos. Los lectores a los que nos referimos son aquellos que participan con su propia experiencia lectora en la apropiación del texto como suyo.¹⁷

Robert Alter en *The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), siguiendo el mismo texto de Gurpegui Palacios y Ramón Torrijos (s.f.), aborda también el estudio de la literatura posmoderna. Alter asegura que esta forma de narrar se refleja a sí misma, pues pone de manifiesto el artificio sobre su mecanismo, su artificio y se presenta como es, es decir, un simulacro de la realidad. La obra de este tipo de ficción desarrolla múltiples posibilidades de significación al irse reinventando.

Todos los términos utilizados para definir esta forma de ficción o de narrar, se ubican en la novela posmoderna: autoconsciente, reflexiva, autorrepresentacional, auto generadora. Una reflexión que podríamos considerar como acertada es la de metaficción que, de acuerdo con Patricia Waugh en su obra *Metafiction* (1984), no es un subgénero novelístico sino una tendencia, una forma de narrar dentro de la creación de los relatos

¹⁶ La traducción es nuestra: "...the only fiction that still means something today is the kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction beyond its own limitations; the kind of fiction that challenges the contradiction that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's intelligence and imagination..."

¹⁷ No es de nuestro interés desarrollar la noción del término *Surfiction*, sino mostrar, de cierto modo, cómo es que la noción de lo que entenderemos como posmoderno tiene un largo camino de reflexión por parte de los teóricos involucrados. Realizar una amplia descripción del término se alejaría de los objetivos de este trabajo que es la categorización de los relatos posmodernos y cómo es que operan.

posmodernos. Su manera de operar se da a través de la exageración de las tensiones y oposiciones inherentes a toda novela.

Para Waugh, la metaficción se interesa por el carácter de ficcionalidad al explorar y experimentar las relaciones que se dan entre sus distintos elementos, además de la relación compleja que se establece entre el texto y este mundo en concreto. Existen varios términos que hacen referencia a las facetas de la nueva novela, ilustran lo heterogéneo de las realizaciones de ésta. El término metaficción, desde nuestro punto de vista, es el más adecuado, pues es el más incluyente que el resto.

Waugh analiza en su estudio la problemática en la que se inscribe la ficción actual; parte del rechazo de la estética realista. Ahora bien, siguiendo las ideas de Gurpegui y Ramón (s.f.), la novela actual se reafirma transgrediendo las convenciones literarias del realismo. Esta distinta forma de narrar se indaga sobre su propio concepto de ficcionalidad y debate las relaciones entre lo que conocemos como ficcionalidad y realidad¹⁸.

Desde este punto de vista, las ficciones contemporáneas se vuelven más conscientes de ser construcciones imaginarias, fabricadas arbitrariamente y situadas fuera del alcance de la realidad, puesto que el mundo real es una ilusión, es solo un artificio inventado a través del lenguaje.

Según Guerpeguio y Ramón (s.f.), el enfoque de Waugh acerca de la ficcionalidad de la obra literaria y su cuestionamiento acerca de la función del lenguaje en su relación con el mundo real permite contemplar la obra literaria en un amplio contexto. Discutir ciertas convenciones tradicionales facilita que la novela se convierta también en crítica social y literaria. La metaficción se ocupa de las relaciones entre los signos dentro del texto literario, más que de las relaciones de estos signos con el mundo exterior. En este sentido,

¹⁸ La ficción actual se halla en contraposición con la corriente literaria denominada realismo. Reducir la noción a una mera forma de narrar es incorrecto. Hacemos la comparación con esta corriente literaria debido a que esta última representa, según sus creadores, un reflejo fiel de la realidad. Los románticos decían lo mismo, al igual aquellos que pertenecen al Renacimiento, al Barroco, entre otros. En lo que queremos hacer énfasis es en la posibilidad que la ficción posmoderna es más bien una forma distinta de narrar que no se sujeta a reglas o métodos de escritura tan estrictos y solo hace uso de sus propios elementos que la constituyen.

la metaficción se plantea la dicotomía realidad-ficción, la relación entre el autor y su obra o la interacción texto-lector.

Linda Hutcheon coincide con otros teóricos al destacar el carácter narcisista de la literatura metafictiva. En su obra *Narcissistic Narrative* (1985), afirma que la metaficción es la ficción acerca de la ficción, que incluye las nociones del sí mismo y manifiesta una preocupación principalmente por la ontología del relato y por la naturaleza de la lectura. Este tipo de novela obliga al lector a recordar que está leyendo una ficción, un simulacro de realidad; de esta forma le propicia mantener una determinada perspectiva que difiere de la actitud pasiva característica de la lectura tradicional, puesto que insiste en obtener una respuesta lectora. El lector cambia su posición; se le exige ahora un papel más activo, una mayor participación en cuanto que recrea el texto en cada lectura.

Entonces, es posible tener una teoría acerca de lo que conocemos como relatos posmodernos y, por ende, señalamos ciertas implicaciones teóricas. Los nuevos planteamientos que desarrolla la ficción contienen transformaciones que han modificado aspectos narrativos esenciales y, por tanto, la estructura de la novela ha cambiado.

La llamada novela moderna se caracterizaba por la búsqueda de una coherencia; la obra era concebida respondiendo a una estructura que permitiese su ensamblaje. El autor posmoderno no trata de ordenar su entorno, sino que asume la incoherencia y el caos que le rodean como inevitables. Por lo tanto, son vanos los esfuerzos orientados a dotar de una estructura canónica a la obra. Esta actitud conlleva a la modificación del concepto de estructura, y su sustitución por otros principios como son la contingencia, la discontinuidad, la fragmentación y el hablar de sí misma.

La novela posmoderna renuncia a una estructura tradicional, es decir, no parte de un centro visible. El concepto de forma, estructura fija, estable y permanente desaparece abriendo sus fronteras y privilegiando el texto, que en la ficción posmoderna deja de ser un elemento preciso de comunicación entre autor y lector para convertirse en una colección de fragmentos aparentemente incoherentes, así el texto posmoderno es una máquina que genera interpretaciones variadas.

En la novela posmoderna, el principio de coherencia se diluye y se sustituye por un agregado de voces dispersas o de múltiples puntos de vista que hacen que el relato pierda su unidad. Esta nueva forma de narrar elimina la trama, rechaza la estructura tradicional de la obra de ficción, aleja la secuencia lógica de acontecimientos y la cronología estable, y distorsiona tanto la linealidad como la temporalidad de la obra de ficción.

La obra literaria no busca seguir un orden causa-efecto, ni una secuencia cronológica, debido a que no se trata de imitar la vida, sino de crear otra vida. De esta manera el autor no intenta presentar hechos y personajes verosímiles, puesto que no pretende reflejar una realidad exterior, cuya existencia pone en duda. El autor no está sujeto a ningún tipo de convención literaria, no tiene ningún límite que restrinja su material, solo cuenta con las barreras que le imponga su imaginación y los límites del lenguaje.

La nueva novela utiliza el azar como principio estético, y el resultado es un conjunto de fragmentos inconexos y sin sentido que conforman la existencia del autor. La obra deja de tener un significado ya establecido, final y absoluto que trasciende la temporalidad, para adoptar un significado que cambia continuamente, el cual es diverso, irracional, contradictorio, puesto que se crea en cada momento que se lee la obra. El escritor posmoderno borra las barreras de lo ideológico y lo ético, y descubre que él no es en última instancia el creador de su obra, pues ésta se compone de fragmentos relacionados de forma aleatoria, así la idea de plagio y repetición sustituye al concepto de originalidad.

Lo que la posmodernidad tiene de nuevo es precisamente la conciencia del lector. La principal implicación teórica reside en la concepción del lector como colaborador y cómplice en el proceso de creación, pasando de ser el destinatario pasivo de un sentido completamente elaborado, a un agente activo que participa en su formulación. En realidad, lo que hace el relato posmoderno es examinar el efecto que tiene el texto sobre el lector, poniendo de relieve que la participación de éste se encuentra en el centro del proceso literario.

El cambio de actitud por parte de los artistas hacia su público se vincula con el diferente papel que asume el lector en la posmodernidad. El lector se revela como un factor básico puesto que es el receptor de la obra, quien en el momento de leerla vuelve a

escribirla, poniendo de manifiesto su papel activo a través de la recepción, lo que permite que la interpretación de la obra literaria abra paso a un abanico múltiple de lecturas procedentes de cada uno de los lectores.

El lector moderno era concebido como el eslabón final en la relación autor-texto-lector, su papel era pasivo, únicamente se configuraba como el receptor de la obra. La interacción entre lector y texto, le otorga al lector la iniciativa en el proceso de lectura, integrándolo en ocasiones en el texto de ficción y convirtiéndolo en la pieza clave de la interpretación textual.

La apelación directa al lector, además de ser una manifestación de autoconciencia textual, tiene como consecuencia la ficcionalización de la figura del lector. De esta forma, el mundo del lector se integra en el espacio textual y las fronteras entre los mundos del autor, del texto y del lector tienden a borrarse. La creciente importancia de la función del lector en detrimento de la del autor ha tenido como consecuencia que, en los últimos años y desde diferentes orientaciones teóricas, la crítica literaria haya desviado su atención del autor hacia la figura del lector, afirmando su poder y su autonomía.

Esta apertura de la nueva novela, es decir, la de tomar en cuenta de cierto modo al lector, entre otras cosas, se traduce en el hecho de que la obra puede ser reflejo de las tensiones existentes entre ficción y realidad, historia y parodia. Tras la ruptura de los límites tradicionalmente asignados a cada uno de los géneros literarios se propicia la disolución de fronteras entre ellos.

La nueva concepción de la novela cuando incorpora una perspectiva más amplia y un deseo de ruptura ante las convenciones literarias establecidas, otorga un papel importante a la parodia y al pastiche en la construcción posmoderna. La parodia, el pastiche, el plagio y la ironía son rasgos inherentes a un modo de creación que pretende romper convenciones, y fundir tradiciones y voces diversas.

Entonces, se observa en esta forma de narrar un carácter que –siguiendo parte de la propuesta de Bajtin (1989)– llamaremos dialógico del discurso posmoderno porque reevalúa nuestro sentido del pasado y a la vez cuestiona nuestra idea de la representación

del mundo y de la historia. La nueva ficción, al rechazar la forma convencional de la novela dado que abandona el orden causa-efecto y rompe conceptos como autoría de la obra de arte o el de originalidad, llega a privilegiar el humor y la ironía a través de formas paródicas.

En este sentido, la problemática que se plantea la ficción en la segunda mitad del siglo XX muestra cómo al modificarse radicalmente la concepción del mundo y del hombre, varía también la imagen que la representa, por lo que han de adoptarse nuevos procedimientos expresivos. Así la novela en la segunda mitad del XX se caracteriza –en esencia– por romper los esquemas dualistas entre realidad e irrealidad, literatura pura y comprometida, por la confrontación entre texto y contexto, representación y creación artística, por el desafío a la mimesis, a la vez que añade, en el caso de novelas autoconscientes, una reflexión sobre el hecho literario, incorporando su propia crítica.

Todo ello, dentro de un marco de búsqueda en donde se originan posibilidades narrativas al resquebrajar los cimientos de ciertas convenciones literarias asumidas por el canon logocéntrico de la tradición literaria occidental. Esta nueva concepción de la ficción nos induce a ampliar el tradicional concepto de novela, dirigiéndonos hacia la idea de la literatura como un texto interminable, en constante reciclaje y contagio con otras formas de la expresión y del pensamiento.

Después de esta tentativa de aclarar conceptos, nos quedaremos con obras como *Postmodernist Fiction* (1987) de Brian McHale, *Postmodern Narrative Theory* (1998) de Mark Currie y *Postmodern Literary Theory: an Anthology* (2000) de Niall Lucy, al igual que algunos fragmentos de la obra de Linda Hutcheon para tratar de entender la complejidad de este término y para observar desde otro ángulo el fenómeno posmoderno.

1.3. Propuesta de una poética de lo posmoderno

A pesar de los problemas que el posmodernismo tiene, tales como la falta de una definición del fenómeno, el rechazo de una representación verdadera de la realidad y las dificultades

de realizar una clasificación en cuanto género, Hutcheon (1988) trata de establecer una *poética del posmodernismo*. Su propuesta es un aparato teórico que se fija en los aspectos formales e ideológicos mediante los cuales se reconoce una obra posmoderna. Para ella, una “poética del posmodernismo” se configura como una estructura flexible que contiene la discusión sobre la cultura posmoderna y algunos de sus discursos.

Por otra parte, McHale ilustra el problema terminológico que conlleva el posmodernismo cuando afirma que:

[...] Es el postmodernismo de John Barth, la literatura de reposición; el posmodernismo de Charles Newman, la literatura de una economía inflacionaria; el posmodernismo de Jean-François Lyotard, una condición del conocimiento en el régimen informático contemporáneo; el posmodernismo de Ihab Hassan, una etapa en el camino hacia la unificación espiritual de la humanidad; etcétera. (1987: 4).¹⁹

En la visión del teórico el término conduce inevitablemente a una definición relativa por la presencia del prefijo *pos*. En otras palabras, el posmodernismo no puede ser entendido sino como una reacción en contra del modernismo. La distinción entre ambas corrientes radicaría entonces en la forma de sus preguntas o bien *epistemológicas* o bien *ontológicas*. Mientras que el modernismo se ocupa de cuestiones relacionadas con los límites del conocimiento y las modalidades de interpretación, o sea dicho con otras palabras, preguntas *epistemológicas*, en la literatura posmodernista predominan preguntas *ontológicas* centradas más bien en los posibles modos de existencia y la estructuración del propio texto literario o del mundo que proyecta (McHale, 1987: 10; la traducción nos pertenece). Cabe

¹⁹ “there is John Barth’s postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman’s postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard’s postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan’s postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on”. (La traducción es nuestra).

subrayar que para McHale esta oposición de conceptos debe interpretarse de modo gradual, no como un contraste dual ni absoluto. Es perfectamente posible que en una obra literaria dominen temas y técnicas modernistas sin que eso signifique que las estrategias posmodernas se excluyan del todo y viceversa.

A pesar de esta prudencia, de la cual McHale da prueba, al evitar establecer una separación estricta, para Hutcheon el intento de definición tampoco se muestra satisfactorio, pues asegura que se habla de un estatuto ontológico y epistemológico, pero que no podríamos saber algo acerca de lo uno o lo otro sino que ambos funcionan a la par. Las preguntas que predominan en la literatura posmoderna, según McHale, son sintomáticas de una sensación de angustia. Esta pérdida total de seguridades, esta actitud hostil hacia *la* verdad es calificada como “el lado negativo del posmodernismo”. Sin embargo, añade que éste puede volverse positivo cuando funciona como el motor principal de la búsqueda de estrategias para “preservar el pluralismo” que –en su opinión– caracteriza la teoría posmoderna reciente.

En la cita siguiente, tomada de la introducción que hace Mark Currie a su obra *Postmodern Narrative Theory*, se ilustra el pluralismo que acabamos de mencionar como característica esencial del pensamiento posmoderno:

[...] Ninguna orientación crítica es más capaz que otra de transmitir la verdad con respecto a un texto, pero los enfoques críticos tienen una vida útil limitada. Luego de un período de predominio, darán paso a un enfoque cuyo principal valor crítico es lo novedoso, incluso cuando la novedad consista en la recuperación y la recontextualización del pasado (1998: 8)²⁰

²⁰ [...] no critical orientation is more capable than any other of conveying the truth about a text, but critical approaches have a built-in obsolescence. After a period of dominance they will give way to an approach whose main critical value is newness, even when the newness consists in the recovery and recontextualisation of the past. (La traducción nos pertenece).

Resulta claro que Currie se fija en los modelos de la narratología. Efectivamente, parece que el pluralismo y el rechazo de una verdad única, que caracterizan una parte considerable de las obras literarias recientes, se manifiesta también en la interpretación narratológica de las mismas. La sucesión rápida de escuelas narratológicas que Currie menciona en el “New Criticism, New Historicism, Poststructuralism, Postmodernism, Postmarxism, Postfeminism, etc.” (1998: 8), constituye una multiplicación de puntos de vista hacia el texto literario. Una vez más asistimos a la decadencia total de la creencia en una verdad única y monolítica. Una decadencia que impregna por lo visto la sociedad en general y más el mundo literario, tanto en el plano teórico como en el práctico. Este deterioro de la verdad tiene lógicamente un impacto difícil de ignorar en nuestra concepción de la noción de relato posmoderno. Niall Lucy dice en el prefacio a *Postmodern Literary Theory*:

One [...] idea might be that literature today is a very different concept today (if not a different cultural practice and industry) from that of only a generation ago, and this idea – whether seen as invigorating or disruptive – is attributed to ‘postmodernism’ as a powerful signifier of the radically new and challenging or of everything that’s gone wrong with the study of literature in recent times. *Most radical of all is the possibility that the very notion of literature is rendered untenable by postmodernism, in so far as literature’s identity now is held to be no longer secure from the contaminations of literary theory and other ‘external’ interests and forces* (2000: vii-viii).

Tal difuminación de la ficción, en la literatura, no es nueva. Me parece que *La vida y opiniones de Tristram Shandy* de Sterne tiene características de lo que ahora llamamos posmoderna. Los límites de la novela en la obra de Sterne se asemejan, en muchas facetas,

al gusto de poner en duda la forma única de la novela que determina el modo de pensar posmoderno.

Un ejemplo que Lucy invoca es la novela *Blood and Guts in High School* de Kathy Acker. El libro de Acker, afirma Lucy, no presenta la manera tradicional de estructurar una novela, pues incluye toda una serie de dibujos, contrariando de este modo la visión tradicional de la novela como “a self-contained or closed system, a perfect little world from beginning to end” (Lucy, 2000: 3).

Se pone en tela de juicio la forma acabada, cerrada, monolítica que parecía caracterizar la visión tradicional de la novela. Como consecuencia, se vuelve difusa nuestra concepción de lo que constituye a la literatura. Por un lado, se duda de la capacidad de la literatura de expresar cierta “realidad”, ya que no se cree en la posibilidad de conocerla; por otro lado, la distinción entre discursos *verdaderos* y discursos *ficcionales* se ha vuelto lógicamente discutible, se hacen borrosas las fronteras existentes entre diferentes géneros al interior de la literatura. Esa hibridez genérica representa una faceta esencial del posmodernismo, así como la incredulidad en la posibilidad de reflejar la verdad en un texto.

En este contexto, el autor constata que hacer preguntas sobre la literatura no significa necesariamente hacerse la pregunta de la literatura, más bien –desde nuestro punto de vista– es una especie de pregunta sobre los relatos en sí mismos. Según Lucy no se puede negar la existencia entre el espíritu y la escritura posmodernos junto con la idea del ‘rechazo de la representación’, que tiene como base la imposibilidad de representar la realidad. Cualquier sistema de representación, y la lengua es uno de estos sistemas, resulta insuficiente para presentar de manera fiel la realidad.

Si es inherente al empleo de cualquier sistema de representación la incapacidad de alcanzar el nivel de la presentación, resulta lógico que el novelista y el historiador, estando atados al mismo sistema de representación que es la lengua, están en el mismo caso. La lengua es un sistema que incapacita producir un relato totalmente fiel a la realidad debido a que en la redacción de un texto siempre interviene la interpretación. El enfrentamiento entre la historiografía y la ficción ya no equivale a la oposición entre un género en el que

predomina un discurso “verdadero” y su contrario; es decir, en ninguno de los dos géneros tiene pertinencia el discurso de lo que podríamos considerar “la verdad”.

Dentro del mismo orden de ideas hay una dificultad para definir y delimitar géneros en literatura. Para esclarecer esa hipótesis nos apoyamos en los diálogos de Platón que los calificamos como la matriz original de la novela. El diálogo platónico es la unión entre el modelo poético y el filosófico; entonces, al parecer, desde siempre ha existido una miscelánea de géneros.

Al llegar a este punto se hace mucho más comprensible la confusión de los géneros (novela, historiografía, ensayo, entre otros) dentro de la literatura que, como ya hemos afirmado, se puede interpretar como un rasgo fundamental de la posmodernidad. La decadencia de las fronteras entre géneros que caracteriza la escritura posmoderna puede explicarse tal vez de una manera un tanto simplificadora: como una consecuencia lógica de la mentalidad contemporánea determinada por el ocaso de la verdad. En pocas palabras, para entender a fondo el fenómeno posmoderno es útil una breve exploración de las visiones del concepto género que se hallan inscritas en la teoría literaria posmoderna.

Por lo tanto, el papel de la novela, tal como la conocemos desde el Romanticismo hasta la literatura actual, es –hasta cierto punto– una extensión del diálogo clásico, porque la novela posmoderna es la única cuya tarea es su propia reflexión y la inclusión de su propia forma de teorizar su género. Así, lo híbrido constituye un rasgo inseparable a la noción novela. La novela pone en tela de juicio su propia posición dentro del paradigma literario y su relación con otros géneros (dándose cuenta, en muchos casos, de la opacidad de las fronteras). Como consecuencia, se cuestiona el estatuto de la literatura en su totalidad, es decir, hay una especie de contradicción porque el género literario es la literatura en sí misma.

Según la discusión anterior, se define la mezcla de géneros como algo posmoderno. Ningún género posee contenidos completamente objetivos, pues un texto es siempre la subjetividad del locutor, una interpretación del mundo que le rodea o que él mismo inventa.

Anteriormente decíamos que se construye una identidad porque trata de interpretar su mundo. Es exactamente eso lo que el posmodernismo quiere hacer constar. La mezcla de géneros debería ser interpretada en el mismo contexto, impregnada por un escepticismo hacia los textos que intentan configurarse como omniscientes y acabados. Lo híbrido de los géneros, que caracteriza la literatura posmoderna, es una manera de escribir más abierta, autoconsciente y por mucho fragmentaria.

Hemos visto que la literatura, la crítica y la cultura son inseparables. Por lo tanto, el espíritu posmoderno cuestiona no solo la distinción entre los diversos géneros literarios, sino también la mera posibilidad de vehicular conocimientos o verdades mediante la literatura. Dicho de otro modo, la literatura y la crítica literaria posmodernas ponen en tela de juicio su propio estatuto. Sin embargo, lo posmoderno se ha convertido en un aparato abstracto y filosófico. Nos referimos a esto último ya que existen posturas orientadas hacia esta perspectiva, pero que no hacen explícito su desarrollo. Todavía no hemos discutido el afán de hacerse preguntas ontológicas y epistemológicas, primero debemos encontrar las estrategias literarias, así como los rasgos formales que caracterizan al relato llamado posmoderno, lo cual desarrollaremos en el Capítulo 2 cuando exploremos las ideas de McHale (1987).

La noción de lo posmoderno en un relato literario no resulta fácil de definir o de categorizar, tomando en consideración la complejidad del fenómeno. Lo posmoderno es una entidad difícil de definir y que no se reduce a unas características literarias, más bien refleja cierta mentalidad no de una época sino una forma de identificación en el mundo. Nos parece que la teoría, como los relatos posmodernos, toma en cuenta preocupaciones, actitudes y opiniones muy parecidas. Parafraseando a Hutcheon (1988): el arte posmoderno, así como la teoría viven en una contradicción al no tener claras sus fronteras.

Esta contradicción de la que habla Hutcheon en su obra es la esencia del pensamiento posmoderno, de modo que es también un criterio para el análisis de una obra literaria a partir de esta perspectiva teórica. El posmodernismo, dice Hutcheon, es fundamentalmente paradójico porque lleva a cabo una operación compleja. Es decir, la

cultura posmoderna usa las convenciones discursivas, las que sean necesarias, y no escapa de su relación con en el ámbito económico e ideológico al que se encuentra ligada. Esta contrariedad se ve reflejada en los mecanismos y las estrategias que los autores posmodernos emplean con frecuencia y, por lo tanto, reflejan una actitud de reconocer y no reconocer ciertas tradiciones o convenciones.

Es un riesgo insistir en que no hay una distinción tajante entre lo que es posmoderno y lo que no lo es. Por lo tanto, al identificar ciertos rasgos literarios que exploraremos en el Capítulo 2, trataremos de ofrecer una visión de lo que se suele caracterizar en ciertas obras literarias donde su forma de narrar contiene elementos *posmodernos*. Pero, cabe aclarar que no todas las características podrían ser discutidas ni todos los rasgos se encuentran en todos esos relatos. Sin embargo, hay tres características recurrentes en la escritura posmoderna: lo intertextual, lo paródico (éste contiene también a la alusión o la referencia) y aquello que llamamos metaficcionalidad. Así pues, trataremos de ofrecer una imagen clara de ciertas bases de la narrativa posmoderna.

1.3.1. Las referencias intertextuales

Un primer rasgo constitutivo de la literatura posmoderna reside en la abundancia de referencias intertextuales. La intertextualidad parece constituir una primera herramienta a la que podemos dirigirnos para reconocer en un texto ficcional una de las conciencias básicas del espíritu posmoderno, es decir, una visión del texto como no acabado, despojado de significación final. De acuerdo con Hutcheon, no abordamos el tema de la intertextualidad posmoderna sin mencionar el carácter problemático de todo discurso sobre el pasado:

La historia no se ha hecho obsoleta, sin embargo, ha sido repensada como un constructo humano. Y al argumento que la *historia* no existe, excepto como texto, no niega simplemente la existencia del *pasado*, pero solo que su accesibilidad para nosotros está ahora condicionada por la textualidad. No podemos conocer el pasado, excepto a

través de sus textos: sus documentos, su evidencia, incluso los relatos testimoniales son *textos*. Incluso las instituciones del pasado, sus estructuras y prácticas sociales podrían ser vistas, en cierto sentido, como textos sociales. Las novelas posmodernas [...] nos enseñan sobre este hecho y sus consecuencias (Hutcheon, 1988: 16).²¹

Existe, entonces, una desconfianza posmoderna hacia la verdad histórica. Por un lado, siguiendo la cita de Hutcheon, gran parte de la literatura posmoderna nace de la idea acerca de no tener acceso directo al pasado. Solo disponemos de *textos*, lo que implica que la intertextualidad es una condición que existe cuando uno quiere hablar sobre el pasado.

Por otro lado, el aspecto intertextual del posmodernismo acarrea cierta desconfianza hacia los textos anteriores que son siempre –en cierta medida– subjetivos. Cuando la investigadora canadiense afirma que: “*la ficción posmoderna sugiere que re-escribir o a re-presentar el pasado en la ficción y en la historia es, en ambos casos, traerla al presente, para evitar que sea concluyente y teológica*” (1988: 110),²² reconoce la similitud entre la ficción y la historiografía.

De este modo, cabe constatar que el papel de las referencias intertextuales en una obra de ficción posmoderna es fundamental. En diversas ocasiones, el autor posmoderno que utiliza un texto anterior o hipotexto suele, por un lado, imitarlo hasta cierto punto en el plano formal o en cuanto al contenido, y –de forma simultánea– distanciarse del mismo.

²¹ History is not made obsolete: it is, however, being rethought as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts. And postmodern novels [...] teach us about both this fact and its consequences. La traducción es nuestra.

²² “postmodern fiction suggests that to re-write or re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and theological”. La traducción es nuestra.

Así, volvemos a la idea dominante en la poética del posmodernismo de Hutcheon, una idea que hemos llamado el elemento paradójico o contradictorio que caracteriza la posmodernidad. La intertextualidad posmoderna fue definida por Hutcheon como: “una manifestación formal del deseo de cerrar el hueco entre el pasado y el presente del lector y a su vez, de reescribir el pasado en un nuevo contexto” (1988: 118).²³

El posmodernismo utiliza el hipotexto paradójicamente, siguiéndolo a primera vista como línea central y, simultáneamente, poniéndolo en tela de juicio, alejándose de él. Se observa que lo que singulariza el manejo de textos anteriores en el posmodernismo es: “la afirmación abierta y simultánea del cruce de fronteras” (1998: 113). Y la parodia, una estrategia que el escritor utiliza para integrar la intertextualidad en estos relatos posmodernos, es la forma para explicitar esta relación hacia el texto, de modo que puede ser interpretada como una estrategia posmoderna al momento de transformar un texto anterior.

1.3.2. La parodia

La intertextualidad y la parodia tienen una relación directa. Esto se refleja en las diversas definiciones que la crítica ha atribuido al término parodia. La definición propuesta de Hutcheon (2006) acerca de la parodia establece una relación entre dos textos en que el nuevo trata de subvertir o mejorar el significado y valor del texto más antiguo, constituye un buen ejemplo.

Esta definición pone de relieve la relación intertextual indispensable entre dos textos –el hipotexto y el hipertexto– que lógicamente se muestran no menos imprescindibles. Reza Sadrian (2010) trata de amplificar la intertextualidad paródica apoyándose sobre todo en las teorías del ruso Mijaíl Bajtín; Sadrian ve tres categorías dentro de la parodia (la

²³ “a formal manifestation of both a desire to close the gap between the past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context”. La traducción es nuestra.

parodia específica, la parodia de género y la parodia del discurso), que caracteriza de la manera siguiente:

One is *specific parody* which takes as its hypotext a specific text's or writer's manner, tone, style, diction, attitude, or idea. The next one is *genre parody* which has a genre or a generic style as its hypotext. The concept of genre is used to include any kind of genre or mode of writing, in general. It can be a literary genre or a non-literary one. The last but not the least important kind of parody is discourse parody. *Discourse parody* takes as its hypotext any type of human activity from verbal to non-verbal forms. At the same time, this vast group includes all kinds of parodies save the mentioned specific and genre parodies. (2010: 89) (Énfasis nuestro).

La observación de Reza Sadrian nos sirve para entender el funcionamiento de la parodia y, por extensión, de la intertextualidad (citas, alusiones, pastiche, entre otros), tanto de manera general como en el ambiente de la literatura posmoderna. Para nuestro análisis de la obra de Enrique Vila-Matas tendremos en cuenta que un texto paródico no se opone siempre a una obra específica ni a su autor, sino que el conjunto de convenciones que forman un género literario es igualmente apto para encontrarse en el centro del cuestionamiento paródico.

El vínculo entre la intertextualidad y la parodia por un lado y, por otro, la pluralidad de voces, forman un aspecto interesante en el artículo de Reza Sadrian: “Al imitar a un sujeto, la parodia permite a los escritores representar al menos dos voces simultáneamente. Una es la voz propia del escritor y la otra es la voz del sujeto original que es parodiado.” (2010: 85)²⁴.

²⁴ La traducción es nuestra: Imitating a subject, parody enables the writers to depict at least two voices simultaneously. One is the writer's own voice and the other is the voice of the original subject that is parodied.

Eso hace que la parodia sea una estrategia literaria para dar cuerpo a los planteamientos predominantes en la posmodernidad. Introduciendo un diálogo entre discursos distintos, la parodia apunta hacia la imposibilidad (postura posmoderna) de un texto acabado, único, cerrado. La aparente superioridad del hipertexto frente al hipotexto apenas representa un argumento en contra de esa afirmación, ya que el uso de la parodia no implica que el hipotexto y el hipertexto encarnen respectivamente como debe ser y como no debe ser la literatura. Una vez más, Hutcheon lo formula de una manera muy adecuada cuando sostiene que *“parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies”* (1988: 11). En el Capítulo 2 estudiaremos con mayor profundidad el concepto de parodia en relación con nuestro objeto de estudio.

Estos dos factores tienen implicaciones significativas con respecto a la problemática de los géneros. Como hemos visto, la parodia tiene un efecto paradójico debido a que simultáneamente va detrás de los pasos del hipotexto y se opone al mismo. Si se acepta, entonces, que la parodia puede afectar un género entero, se supone que un texto puede seguir y contestar, al mismo tiempo, una tradición genérica. De este modo, no resulta sorprendente que los contornos de los géneros se borren, que un texto pueda manifestar rasgos de diferentes géneros y, en breve, que la clasificación genérica de una obra literaria dada se vuelva difícil, si no es que imposible. Un efecto similar, en algunos aspectos, es producido por medio de la última técnica que vamos a discutir en esta sección: los comentarios metaficcionales.

1.3.3. La metaficción

En la introducción a su obra *Metafiction* (1984, 2) Patricia Waugh advierte que la metaficción es: *“a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”*. Por su parte Devriendt *et al.* dicen lo siguiente:

Mediante la inclusión de comentarios metaficcionales, la ficción postmoderna se refiere explícitamente a la producción, la construcción y el consumo de la obra literaria. Un rasgo típicamente posmoderno es que estos tres elementos se discuten en la obra misma. [...] Aunque el escritor reflexiona sobre el proceso de escribir y se dirige al lector o inventa varios narradores que pretenden compilar o copiar la historia de otro, en ninguno de estos narradores recae la responsabilidad o autoridad final. Aquí se halla precisamente la responsabilidad del lector. El texto es un trabajo por completar, un texto inacabado que se terminará solo con la participación del lector (2012: 738-739).

Las referencias al autor, al lector y a la obra misma fijan la atención del lector en el proceso de creación, es decir, contribuyen a romper la identificación con el relato por parte del lector. No es de extrañar que en el artículo de Devriendt, la dimensión metaficcional constituya un elemento indispensable para analizar el fenómeno posmoderno. Como la parodia, lo metaficcional concretiza el afán posmoderno de poner todo en tela de juicio, no creer en una obra cuya significación está previamente dada. Incita al lector a participar activamente en la toma de significación de la obra, a leerla de una manera atenta y crítica. En resumen, la literatura de orientación metaficcional sirve más bien como punto de partida para una reflexión crítica que como un producto finalizado.

Es más, el énfasis que se pone por medio de lo metaficcional en el carácter cuestionable de los contenidos presentados en el texto, genera un efecto secundario en el lector. Como acabamos de comentar, los pasajes metaficcionales que interrumpen deliberadamente el relato, le quitan unidad y continuidad. No es raro que estas suspensiones de la lectura vayan acompañadas de un cambio de voz, de tono o de estilo, de modo que desestabilizan a menudo nuestra interpretación genérica de la obra.

Por ejemplo, parece una evidencia que cuando el narrador detiene su relato para dirigirse directamente al lector, la narración obedece a otras reglas y presente otras

características que en pasajes en los que el narrador simplemente está contando una historia. Como veremos en el capítulo 2, estas condiciones suceden en nuestro objeto de estudio.

Afirmamos que el uso de la metaficción es posmoderno en varios niveles. En primer lugar, porque clavando el interés en la obra literaria como producto no acabado, apela al lector a reflexionar sobre las posibilidades de representación de la realidad. Pero también porque lleva a cabo una destrucción de los límites entre los géneros, permitiendo al autor mezclar diferentes rasgos que pertenecen a diferentes géneros, en el seno de la misma obra.

Cabe advertir que la intertextualidad, la parodia y lo metaficcional no son nuevos como estrategias literarias. Su uso, muchas veces simultáneo, da cuenta de un cambio general de la mentalidad frente a una realidad profundamente cambiada.

Es cuestión de simplificar ciertas preguntas epistemológicas y trasladarlas a un plano ontológico, según McHale (1987). Más bien el posmodernismo es un conjunto de preguntas que no pueden ser solucionadas desde la posibilidad de la existencia. Siguiendo las nociones de Eugenia Houvenagel (1998):

En un campo posmoderno, no existe ninguna representación textual totalmente fiel a la realidad, o sea, capaz de reproducirla o representarla. Entonces, no resulta extraño que la literatura se cuestione igualmente sobre su propio papel dentro de la sociedad. El fruto es una multiplicidad extraordinaria de voces, de perspectivas, de puntos de vista etc., que no resuelven la problemática epistemológica pero que tampoco la evitan. La pérdida de seguridades posmoderna lleva, por un lado, a un cuestionamiento profundo de la función ontológica de la literatura, y por extensión de cualquier texto, pero no sugiere la inutilidad de aproximaciones a la realidad. No se niega la existencia de la realidad, sino la posibilidad de

comunicarla. Entonces, el punto de partida de McHale, basado en una división entre lo ontológico y lo epistemológico, necesita ser matizado. Y, a nuestro parecer, McHale no lo hace de una manera tan satisfactoria como Hutcheon (35).

La ausencia de formas que expresan contenidos completamente fiables es un elemento de gran envergadura, especialmente cuando esta carencia se aplica a las tentativas de representar el pasado. Las posturas del posmodernismo contribuyen a igualar el género historiográfico y el género novelístico en cuanto a “la veracidad” de los contenidos que vehiculan. Por causa de todo ello, van compartiendo cada vez más rasgos, lo que contribuye a la hibridez genérica posmoderna.

No es de extrañar que la cuestión genérica y el carácter problemático de la representación del pasado vuelvan a estar presentes en nuestra exploración de los temas alrededor de lo posmoderno. En la introducción a *Postmodern Literary Theory* (2000: 28), Niall Lucy señala que: “*the problem of postmodern writing might be said to re-engage with the question of literature precisely in so far as it re-opens the question of genre.*” Lo mismo se observa, como lo hemos mencionado, en el término *historiographic metafiction* mediante el cual Hutcheon (1988) se refiere a la narrativa que ella considera como posmoderna. De hecho, en el contexto del posmodernismo, salen a luz diversas formas literarias que se enfrentan al pasado desde un ángulo híbrido difícil de clasificar genéricamente.

En efecto, la ficción posmoderna se caracteriza por una fuerte tendencia autorreflexiva. La metaficción es la ficción que reflexiona sobre sí misma. Se ha convertido en una poética y en una de las características importantes de lo posmoderno, aunque puede considerarse como herencia de la vanguardia. Linda Hutcheon (1985) habla de ficción narcisista, y la define como una ficción que se construye mostrando los materiales y el mecanismo sobre los que se sustenta la estructura.

La metaficción no se presenta solo como un rasgo que inscribe su escritura en la condición posmoderna, sino que constituye, a nuestro parecer, un fundamento mismo de su

poética narrativa. La primera manifestación de la metaficción en los relatos posmodernos es la “generación” del argumento. Al principio de muchos relatos, como una autocrítica, el narrador –frecuentemente voz del autor– suele presentar las características, la fuente o las circunstancias que han dado a luz la historia que a continuación va a contar. Ejemplo de esto lo encontramos en el libro de César Aira²⁵ *La costurera y el viento*, donde el narrador detalla desde las primeras líneas cómo va a ser el relato cuyo argumento nace de un sueño que ha tenido: “estas últimas semanas, ya desde antes de venir a París he estado buscando un argumento para la novela que quiero escribir: una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones. [...] Pues bien, anoche, esta mañana... se me ocurrió un asunto, rico, complejo, inesperado.” Como bien podemos leer, el relato va construyéndose a sí mismo y de este modo la noción de recrear el argumento es válida para la mayoría de los lectores.

La otra forma que más caracteriza la metaficción es la exploración de su propia construcción. *La costurera y el viento* sirve también de ejemplo. El narrador, o más concretamente el autor abstracto, presenta la estructura no canónica en la que va a descansar la historia: “La heroína tiene que ser una costurera, en la época en que había costureras... y el viento su antagonista, ella sedentaria, él viajero, o al revés: el arte viajero, la turbulencia fija. Ella aventura, él el hilo de las aventuras... Podría ser cualquier cosa, de hecho, debería ser cualquier cosa (...) Por una vez, quiero permitirme todas las libertades, hasta las más improbables.” Como en una teoría/práctica o una maqueta, Aira teje el relato partiendo del mismo proceso de creación. *La Costurera y el viento* se construye así a través de este esbozo que hace el narrador.

El desmoronamiento de los discursos hegemónicos de la modernidad ha sido uno de los oráculos del fenómeno posmoderno. La heterogeneidad y la hibridez pasan a ser pilares de esta nueva era, apoyados, a su vez, en la fragmentación. La visión unitaria y el afán abarcador que caracterizan la modernidad se suplantán por el estilo fragmentario que

²⁵ Queremos poner el ejemplo de este escritor, no porque nos desvíe del tema, sino que es una forma de ejemplificar lo metaficcional. Aira, al final es un escritor posmoderno. Nos parece importante hacer notar que, como estamos tratando de hablar de relatos posmodernos, mostrar un breve ejemplo, nos dará certeza en cuanto que sucede en otros relatos y no, únicamente en Vila-Matas.

deviene uno de los rasgos principales citados por los críticos. Se habla así de un sujeto fragmentario comparándolo con el hombre moderno, de discurso fragmentario frente a los discursos totalizadores y los grandes relatos (y las narraciones abarcadoras como en el *Boom*, en el ámbito hispanoamericano), de “minorías en creciente fragmentación”, añade Enrique Anderson Imbert, y sobre todo de arte fragmentario.

Para concluir con este primer capítulo, haremos notar que la intromisión del discurso ensayístico en las novelas de Vila-Matas es otro de los hitos de su poética. La trama se ve reiteradamente cortada por fragmentos de ensayo, reflejando así no solo el carácter poroso de la novela, sino también su dimensión híbrida. La novela ha dejado de ser exclusivamente hoy la puerta de la ficción, para convertirse en una conjugación de elementos ficticios, artísticos y críticos. La hibridación genérica, uno de sus iconos, puede servir de interpretación previa para esta heterogeneidad genérica. La novela y el ensayo, o el discurso ficticio y el ensayístico, se cruzan y alternan en las novelas vilamatianas, censurando la línea divisoria que hasta ahora había trazado la modernidad.

La novela es para Vilas-Matas un territorio sin fronteras, un espacio en el que ficción y ensayo se imbrican y se complementan en una perfecta armonía. Novelar no significa solo ficcionalizar, sino también reflexionar sobre todo lo que gira en torno a la literatura, al ejercicio artístico. Novela y ensayo no se ven en su obra como antagonistas.

Si hay otro rasgo que define la obra de Vilas-Matas, además de la mezcla de géneros, es el peculiar tratamiento de la ficción y de la realidad. La libertad de creación a la que hemos aludido antes no se limita solo a mezclar formas, sino que también determina su manera de aprehender y exponer este complejo e insible objeto llamado “realidad”. Buscar la realidad en un relato posmoderno es un camino equivocado tanto para el teórico como para el lector. “¿Es real o ficticio?” puede ser una pregunta inadecuada.

Para entender la relación entre ficción y realidad en los relatos posmodernos (Aira, Vila-Matas, Javier Cercas) es importante comprender la noción de *rizoma*²⁶ que Gilles

²⁶ Deleuze y Guattari (1985) definen el rizoma como un modelo descriptivo en donde la organización de los elementos de un sistema no sigue líneas jerárquicas, sino que cualquier elemento puede afectar e incidir en otro de manera aleatoria.

Deleuze y Félix Guattari (1985) definen como característica del pensamiento postmoderno. La literatura no es mimesis, sino que crea otra realidad. Esta relación es la que observamos entre ficción y realidad en Vila-Matas, algo que produce frecuentemente una sensación de desconcierto al leer estos tipos de relatos. Lo destacado de la ficción dentro de la novela es la ficcionalización de hechos y personajes reales, o la utilización de personajes y hechos ficticios (que en ambos casos se leen como copia o reflejo). En los relatos posmodernos encontramos una forma en la que todo confluye; entonces, si se nos permite la metáfora: un punto aleph, donde confluyen todas las visiones del mundo.

Ahora bien, la relación entre ficción y realidad, la mezcla de formas genéricas (novela, ensayo, cine, teatro, Historia) y una “poética del procedimiento” constituyen elementos que me ayudan a determinar las características de lo que entenderé por relatos posmodernos. Esto último lo encontramos incluso en casi todos los escritores que llamamos posmodernos. El autor que pretenda mostrarnos una experiencia no puede evitar, cuando está en la construcción del relato, otorgar una identidad, esa identidad de ser un mundo particular.

La narrativa, ya lo decíamos, permite darle cierto sentido a nuestra experiencia diaria, tantas veces nos narramos algo a nosotros o a alguien más que es como se conformará la percepción de los demás hacia nosotros, es decir, les otorgará elementos para dar cuenta de nuestra identidad. En ese orden de ideas, las construcciones narrativas nos permiten acceder al comportamiento de los personajes, nos adentramos en el mundo donde las acciones están sucediendo, y logramos identificar los rasgos de esos personajes, es decir, nos acercamos a una identidad muy particular y, al sentirnos identificados, nuestro mundo se modifica y nuestra identidad se hace más clara.

En el Capítulo 2 de este trabajo analizaremos cómo funcionan los relatos posmodernos, para este fin tomaremos como base el libro de *Dublinesca* (2010) de Enrique Vila-Matas. Al encontrarnos con un relato de esta categoría, observamos cómo funcionan estos mecanismos y trataremos de dar cuenta de otros aspectos textuales que se encuentran en el relato.

Capítulo 2. El carácter híbrido de la ficción

En casi toda la obra creativa de Enrique Vila-Matas las fronteras discursivas aparentemente se han borrado. En algunas de sus novelas el discurso ensayístico va de la mano con la trama, es decir, asistimos a un discurso narrativo donde no solo se narra, sino que se discute sobre algo en particular. En el caso de *Dublinesca* (2010) es posible observar esa hibridación. Nos explicamos. Paul Ricoeur (2004) al considerar la configuración, o lo que llama Mímesis II, abre el reino del *como si*, es decir, el reino de la ficción²⁷. Creemos que de este modo el carácter ficcional de los textos literarios nace necesariamente de un pacto entre lector y autor porque suspenden las reglas de juego de su mundo concreto y ponen en marcha otras que abren paso al llamado pacto ficcional²⁸.

En los relatos posmodernos tal parece que esta idea sobre el pacto queda coartada, pues existe un carácter híbrido de la ficcionalidad²⁹ precisamente por la intromisión de discursos ensayísticos, musicales, pictóricos, entre otros. Sabemos de antemano por las ideas de Doležel (1997) que cada obra literaria crea un mundo posible y que este guarda dentro de sí cierta coherencia. En esta investigación, los relatos posmodernos a los que haremos referencia tienen la cualidad de ser narrados de distinto modo.

Para autores como Genette (1993), la construcción de mundos ficcionales es la que de algún modo viene determinada por la experiencia del autor: “la ficción no es sino

²⁷ El proceso de creación de un objeto artístico se ubica en el inicio de la mimesis, Ricoeur (2004) retoma y reestructura la noción de mimesis en Mímesis I, Mímesis II y Mímesis III. La primera es la experiencia del artista a través del encuentro de un mundo pre-configurado. La segunda noción, Mímesis II, es la interpretación de esa experiencia; por último, Mímesis III es el espacio donde se encuentra el lenguaje del artista y la experiencia del espectador con la obra.

²⁸ Llamamos pacto ficcional, según Viñas Piquer (2002), al pacto que consiste en que lector y autor aceptan las reglas que funcionan en el mundo imaginario que se propone: “así, la ficcionalidad nos remite a la creación de un mundo imaginario: la literatura crea mundos ficticios con autonomía propia, lo que equivale a decir que la obra literaria no es imitación de la realidad sino creación de realidad” (: 513).

²⁹ El significado que le damos a hibridación se refiere propiamente a que cierta estructura conocida se difumina debido a los múltiples fenómenos que la rodean. No es que ya no exista la narración, sino —más bien— se narra de manera distinta y con otras bases.

realidad ficcionalizada” (50). En efecto el mundo real y las experiencias reales del autor son la base sobre la que se construye la ficción.

Los relatos literarios en ciertas obras se han convertido en una conjugación de elementos ficticios, artísticos y críticos. La forma heterogénea de la novela es muy similar a las formas narrativas de otros discursos, entre ellos el ensayístico. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en algunas obras de Jorge Luis Borges³⁰, pues su discurso ficcional se ve entremezclado con otros discursos. Esta forma de volver la ficción una mezcla de otros elementos sucede igualmente con Vila-Matas.

En el caso del autor español, su discurso es un territorio sin fronteras, dado que no solo trata de contarnos algo, sino que reflexiona sobre todo lo que está alrededor de la literatura, del cine, de lo pictórico, de la filosofía; en otras palabras, son fragmentos discursivos insertados que a la par se configuran como reflexiones y éstas “borran” aparentemente el acto narrativo. Vila-Matas al incrustar estos discursos otorga un rasgo más de su particular forma de creación, es decir, el tratamiento de la ficción y la realidad, pues el autor hace que la ficción tome varios caminos de significado.

Para Vila-Matas no es fundamental narrar una historia ficcional sustentada en una historia, podríamos decir, real. Más bien la historia ficcional y lo que llamaríamos historia real comparten una forma única narrativa. En pocas palabras, la ficción de Vila-Matas ficcionaliza hechos y personajes reales, así como personajes y hechos ficticios en una misma estructura narrativa única.

Insistimos en que hablamos del carácter híbrido de la ficción debido a que las fronteras se diluyen, se tornan confusas; el mecanismo por el cual funciona, al menos en estos relatos, es la intertextualidad. En este capítulo consideraremos ciertas nociones de la ficción posmoderna, para ello partimos de las propuestas de Brian McHale; después trataremos de dar una visión general de la estructura de la novela posmoderna. Lo anterior

³⁰ Basta citar algunas obras como *Libro de sueños* (2005), *Inquisiciones* (2002), *Historia universal de la infamia* (2001), *Prólogos de La Biblioteca de Babel* (2004) o *Prólogos con un prologo de prólogos* (2002), entre otros.

lo haremos con la intención de detallar algunos rasgos de la misma novela. En otros términos, estudiaremos su estructura y categorizaremos tanto al narrador como el nivel narrativo en el que se encuentra dicha figura; de este modo reflexionaremos en función de cada parte de la novela. Posteriormente hablaremos de *Dublínesea*, en cuanto a lo que se refiere a las relaciones intertextuales que operan en el relato. Haremos una reflexión no histórica de la intertextualidad porque más bien trataremos de aportar ideas de algunos teóricos que nos ayudarán a descubrir los mecanismos de operación que se observan en este relato. Por lo tanto, nos centraremos en la figura de la cita, la alusión y la parodia como elementos importantes de la intertextualidad.

2.1. Consideraciones teóricas sobre la ficción posmoderna, según Brian McHale

El carácter ficcional de los textos literarios surge de un pacto implícito entre el escritor y el lector; ambas entidades dejan a un lado las reglas de su mundo para aceptar otras donde la imaginación está presente. Nos referimos a lo anterior porque en el tipo de relato que analizaremos existen, al parecer, lugares y acontecimientos que pueden confundirse con nuestro mundo concreto. El carácter ficcional remite de cierto modo a un mundo imaginario con ciertas reglas particulares; según lo anterior, la obra literaria no es una imitación de la realidad, sino que crea una “realidad” particular” el autor propone un mundo imaginario y el lector tiene que aceptarlo.

Nuestro interés es estudiar la ficción entendida como toda producción que tiene un contexto específico y con ciertas reglas especiales, esas reglas corresponden a lo que llamamos relatos posmodernos. Estos últimos, como ya vimos en el Capítulo 1, borran sus fronteras para dar cabida a distintos discursos como el de la crónica, la pintura, el cine y – en general– otras formas de ficción. Brian McHale (1987) –cuyas ideas serán el eje rector de este apartado– habla de un cambio de dominio y ese cambio de dominio es lo que define, en ciertos rasgos, a los relatos posmodernos. Tal como destaca McHale, esa dominante es lo que garantiza la integridad de la estructura.

Resulta indispensable colocar en primer plano que para darnos cuenta de que estamos ante una narración posmoderna debemos prestar atención a la lectura; entonces, si escucho la siguiente frase: “Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer.” Cabe preguntarse si esta frase es entendible, literaria o no. Esa frase no es interesante por su calidad verbal, solo reconoceré su valor si entiendo que proviene del cuento *Luvina* de Rulfo (1987). Es el contexto el que determina cómo reconfiguraré dicha frase en el momento de ser pronunciada o de ser leída. Y los relatos posmodernos tienen la cualidad de ser entendibles en la medida en que el lector identifica ciertos rasgos.

Entonces, el lector juega un papel importante en la construcción de los relatos; es decir, se completa la visión de acuerdo con cómo la gente se relaciona con lo escrito. Hay obras que conservan su valor a través de los años porque las interpretamos conforme lo que nos interesa. Seguramente, con algunos textos compartimos inquietudes, pero en otras ocasiones no evaluamos del mismo modo una obra; por ende, no leemos a Dante como lo leyeron sus contemporáneos, *nuestro* Revueltas no es el mismo de la década de los sesenta. No leemos a Joyce ni entendemos Dublín como se leyó o se entendió hace varios años: reescribimos los acontecimientos y las obras literarias. Si estas últimas están en una *historia nueva*, las leeremos e interpretaremos de forma distinta.

Las fronteras se difuminan y dan paso a una forma nueva de narrar: la del relato posmoderno. Como ya habíamos adelantado en el Capítulo 1, los postestructuralistas dieron pie a una discusión sobre la forma de abordar tanto la creación como la forma de ver el mundo; dichos teóricos pensaban que esa narrativa era el conjunto de varios textos.

Toda literatura es intertextual, es lo que decía Barthes (1994). Consideramos que, a fin de cuentas, las obras literarias no son originales en el sentido de que no se les pueden asignar límites precisos, pues se encuentran con las voces de otros textos y acontecimientos. La noción acerca del autor, o de la muerte del mismo, fue desarrollada por Foucault (2004) cuando se cuestiona sobre su existencia. Ambos teóricos, en sus respectivos desarrollos, aseguraban que el texto no tiene autor, pero sí otras voces. Lo que nos interesa es la visión de algunos teóricos que desarrollan esta noción sobre el autor y sobre la manera de leer estos relatos.

McHale (1987) asegura que en el posmodernismo es relevante aquello que en el modernismo solo ocupaba un segundo plano: la existencia. De este modo, el autor sugiere que hay un cambio en la dominante de la ficción del siglo XX. La novela de inicios del siglo XX estaba interesada en los problemas relacionados con el conocimiento y la interpretación. Las técnicas utilizadas en las novelas como *Ulises* de Joyce (1980) o *Al Faro* de Woolf (2000), tienen relación con lo que deseamos conocer, entender y comunicar sobre el mundo que vivimos. Siguiendo la idea de Steven Connor:

Al final, la multiplicidad estilística siempre puede explicarse o recuperarse por medio de la teoría psicológica; así, por ejemplo, generaciones de estudiantes han podido comprender las páginas abiertas de *Portrait of an Artist as a Young Man (Retrato del artista adolescente)* de Joyce como una representación de los pensamientos y sentimientos de un niño en el lenguaje de la infancia (y no importan las contradicciones contenidas en estas dos últimas palabras, pues Joyce está escribiendo como un niño incluso con un lenguaje adulto) (Connor, 2002: 93).

El interés en los relatos modernos se centraba en una representación de los acontecimientos “reales”; en contraste, los relatos posmodernos giran y colocan en primer plano la reflexión en lo propiamente ontológico, la preocupación por el ser y por la existencia. McHale asegura que ese carácter ontológico proviene del interés por la construcción de mundos autónomos (pacto ficcional del que hablamos arriba). Los modernos querían conocer el mundo, los posmodernos se preguntan: “¿qué es un mundo?, ¿de qué clase de mundos se trata?, ¿cómo están constituidos, y en qué difiere el uno del otro? ¿qué ocurre cuando mundos diferentes se enfrentan, o cuando se violan las fronteras entre mundo y mundo?, ¿cuál es el modo de existencia de un texto y cuál es el modo de existencia de un mundo proyectado? ¿Cómo está estructurado ese mundo proyectado?” (McHale, 1987: 10)

Quizá adelantándonos a la respuesta de las tres últimas preguntas: las relaciones intertextuales constituyen una red en la cual aparecen difuminadas las fronteras; dicho

emborronamiento da pie a una nueva forma de significación. McHale asegura que los relatos posmodernos son, a fin de cuentas, un entretejido de voces y registros. Éstos mismos se encuentran en un espacio, primero se pregunta ¿qué clase de mundo es? Y sobre todo se cuestiona ¿qué tipo de espacio es capaz de acomodar tantos mundos inconmensurables y mutuamente excluyentes? El espacio al que hacemos referencia es la llamada *zona* cuya construcción, siguiendo las ideas de McHale (1987), en los relatos posmodernos se da por yuxtaposición, en otras palabras, los espacios no están necesariamente relacionados con el mundo real; por la interpolación entendida ésta como la introducción de un espacio extraño con uno familiar; por superposición, es decir, algunos mundos que pueden ser paralelos en el espacio (45-46).

El teórico norteamericano señala igualmente cómo las diferencias de una forma de narrar y otra distinta se realizan en niveles distintos. En las historias clásicas de ficción se encuentran ámbitos restringidos en cuanto el abordaje de ciertos temas. De lo anterior se deriva que en los relatos no debe existir moderna ninguna contradicción con la historia oficial; por tanto, la lógica y la física deben ser compatibles con el mundo real.

Por el contrario, los relatos posmodernos de ficción se caracterizan por violar las restricciones y relatan una historia apócrifa, apelando a una fantasía histórica y tendiendo como base una especie de anacronismo creativo que se puede percibir en los relatos. Lo anterior genera una tensión entre lo interno —es decir, lo ficcional— con lo externo: lo real. Esto favorece que los relatos posmodernos tengan una estructura recursiva. Siguiendo las ideas de McHale (1987), estas estructuras se producen cuando una operación se realiza una y otra vez como en el juego de las cajas chinas: al abrir una se puede encontrar otra. En este caso, el efecto es complicar o interrumpir el horizonte ontológico de la ficción, lo que provoca que se multipliquen los mundos; es decir, una forma ontológica se transforma, pero de alguna manera se relaciona con la anterior (112-113).

En el caso de nuestro texto de estudio, *Dublinesca* (2010), esta estructura recursiva es clara ya que al momento de relatar un acontecimiento o un hecho se *abre* la caja y se perfila hacia *otro mundo*, pero con el que guarda una estrecha relación. Más adelante lo observaremos detenidamente al determinar las relaciones intertextuales que dan cuenta de

esta estructura recursiva. Un ejemplo de este tipo de historias donde al parecer hay otros mundos y esos mundos se refieren a sí mismos, son otras obras de Vila-Matas como *Doctor Pasavento* (2005) o *El mal de montano* (2002), entre otras. También valgan como modelo las obras de Thomas Pynchon *El arco iris de la gravedad* (1973), *Vineland* (1990) o *Maxon y Dixon* (2000). Incluso la llamada Trilogía de Nueva York de Paul Auster *Ciudad de cristal* (2005), *Fantasma* (2002) y *La habitación cerrada* (2004). Mencionamos estos ejemplos porque nos parece importante considerar que la producción de este tipo de relatos no es exclusiva de un autor, sino que podemos encontrar muestras en otros ámbitos literarios.

Entonces, según McHale existen distintas formas de hacer que el lector se distraiga en un mundo ficcional, es decir, con ciertas “trampas” se engaña al lector haciéndole creer que ve algo distinto a lo que realmente está sucediendo (efecto *trompe-l'oeil*). De este modo se induce a que el lector esté atento a lo que se narra. En el libro *Postmodernist Fiction*, se menciona a Jean Ricardou, a esto le llama *realidad variable*, es decir, una supuesta representación real en el texto se revela como virtual, una ilusión meramente. Y viceversa: una supuesta representación virtual se demuestra que es *muy real* (116).

Otro rasgo de la ficción posmoderna es que se juega con los niveles narrativos, pues la historia se cuenta en distintos niveles sin tener un atisbo claro sobre el nivel narrativo donde se encuentra. Los rasgos de distracción o apariencia se modifican de acuerdo al relato, pero –en general– en los llamados relatos posmodernos encontramos algunas metalepsis³¹ que son configuraciones en espiral que se mueven de un nivel narrativo a otro y que, de manera inesperada, se descubren de nuevo donde comenzaron determinada

³¹ Cuando nos referimos a metalepsis (término propuesto por Genette, 1972) es en el sentido de lo que McHale (1987) trata de decir al asegurar que hay un traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir, el mundo narrado por el narrador. Se llama metalepsis ontológica cuando un personaje de la novela o el narrador parecen superar la frontera entre el mundo real y el mundo diegético (119-120).

historia (119). Ejemplo de lo anterior lo observamos en la obra de Balzac, *Sarrasine*³² e igualmente en otra obra de Vila-Matas, *La asesina ilustrada*³³ (1996).

Un rasgo igualmente importante, y del que daremos cuenta, es que en los relatos posmodernos los personajes están en busca de un autor; por lo tanto, siguiendo de nuevo a McHale (1987: 128), los personajes pueden llegar a ser conscientes de su propia ficcionalidad. Y no solo eso, en estos relatos existe una estrecha afinidad con el cine y la televisión, pues las películas y la televisión aparecen en la escritura posmoderna como un nivel ontológico, un mundo dentro de otro mundo y al parecer se compite por interponerse en la representación real en el nivel de la historia que se nos cuenta. Los relatos posmodernos de este modo siguen apelando para que el lector descubra esos mundos y sea capaz de interpretarlos.

McHale asegura que los relatos posmodernos utilizan, de manera recurrente, la metáfora: aquella figura en la que una cosa representa o significa otra diferente cuando en el relato se difuminan esos mundos, el lector tiene una sensación de vértigo y por ello elige el término alegoría. Es decir, su sistema de creencias sobre lo que entendía que era el mundo donde sucedían los acontecimientos se disipa y se entera que es otro distinto al que creía. La hibridación del mundo en el texto puede verse en la obra de Joyce *Finnegans Wake* (1967), puesto que el mundo ficcional se disipa constantemente y cada concepto es

³² El relato de Balzac titulado *Sarrasine* tiene como punto central la historia que sucede en 1830 cuando el personaje-narrador quiere conquistar a la señora Rochefi que estaba interesada en un cuadro y en un anciano que caminaba por la misma fiesta y nadie sabía quién era. El personaje narrador le cuenta la historia, y entonces comienza un nivel metadieгético en relación a la historia primera. Se nos cuenta la historia de Sarrasine y Zambinella y cómo al final de esa historia se regresa al momento en que se encontraban nuestros dos primeros personajes. Este relato se mueve en dos niveles narrativos.

³³ Vila-Matas escribe esta novela partiendo de la idea de Unamuno, a quien se le ocurrió una novela que provocara la muerte de quien la leyera. Cuando Enrique Vila-Matas se da cuenta de que esto es imposible, comienza a perfilar su idea de que ese efecto mortal que buscaba solo lo conseguiría si practicaba el crimen en el espacio estricto de la escritura. De este modo el relato está construido en tres niveles: la historia de cómo se encuentra con la novela, las cartas que presentan la novela y la novela en sí misma. Con lo anterior, observamos cómo es que el narrador no existe y solamente hay movimientos en los niveles narrativos.

representado de manera diferente. McHale (1987, 142) nos guía en esta parte: Anna Livia Plurabelle puede ser una mujer de Dublín, o el río Liffey o la Historia de Irlanda. Del mismo modo, también es sonido y letras impresas que aparecen diseminadas en todo el texto y de este modo se *manifiesta* o *aparecen* ecos de su nombre y a la par se evaporan.

Así, los relatos posmodernos utilizan un discurso específico y esa forma especial de escribir se debe al uso y al entrelazamiento de diferentes registros en el texto, los cuales se encuentran relacionados directamente con el uso del lenguaje en diferentes situaciones. Esta intervención de registros crea, por lo tanto, una pluralidad de discursos, lo que Bajtín llamó heteroglosia³⁴. Ésta última sirve como vehículo para la confrontación y el diálogo entre las visiones del mundo y la *ideología* de la novela.

Veamos entonces cómo está construida la novela *Dublinesca*, qué rasgos de ficción posmoderna contiene y cómo funcionan ciertos mecanismos, como la intertextualidad, para dar forma a un tipo específico de discurso narrativo.

2.2. La estructura narrativa de *Dublinesca*

Lejos de cualquier discusión en relación con las interpretaciones acerca de la obra de Vila-Matas, lo que me interesa averiguar es cómo está construida *Dublinesca* (2010). Me parece que podemos encontrar ciertas características a partir de la estructura que nos permitirán hablar de una forma particular de escritura, es decir, de una manera de escribir. Vila-Matas tiene diferentes registros en sus relatos y por lo tanto crea múltiples discursos, lo que permite caracterizar su obra dentro de la corriente posmoderna y, como lo hemos dicho,

³⁴ El término heteroglosia se lo debemos a Bajtín (1999); él suponía que existen en la novela distintos tipos de discursos como el de los personajes o el de los narradores. Aquí seguimos las nociones de McHale al hablar de heteroglosia como varios discursos que aparecen en un texto. McHale (1987) adopta de Bajtín los términos polifónico y carnavalesco para establecer una distinción entre la ficción posmodernista y los modos narrativos. Para el autor norteamericano hablar de heteroglosia, es decir, la pluralidad del discurso manifestada (mediante la yuxtaposición de lenguajes, estilos y registros diversos) en autores como Dos Passos, se mantiene bajo control mediante una perspectiva unificadora (: 166).

esta forma de escritura no tiene que ver con una época específica, sino más bien con una forma de entender la creación narrativa.

Observaremos la estructura de la novela en sus tres capítulos ya que en cada uno de ellos opera con una estructura distinta y no necesariamente representan una unidad en relación con la novela en su conjunto. Después trataremos de mostrar las estrategias que se observan en este relato posmoderno, en especial la parte intertextual de cada apartado. Esto último lo revisaremos en el Capítulo 3.

Dublinesca es una novela de trescientas veinticinco páginas que se encuentra dividida en tres apartados. Cada uno de ellos representa un momento específico del relato que se cuenta: la historia de Samuel Riba. Los apartados se denominan: Mayo, Junio y Julio. Si bien es cierto que existe un orden en cuanto a los hechos que se narran, cada apartado tiene sus características particulares que lo hacen de cierto modo independiente de los demás.

El narrador nos adelanta su forma de ver la creación, considerando una teoría literaria que marca la pauta de una forma nueva de narrar; en *Dublinesca* Riba enumera los elementos que Julien Gracq, en *Le Rivage des Syrtes*, consideraba esenciales en la novela del futuro: “intertextualidad; conexiones con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas; ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura vista como un reloj que avanza” (: 15).

La teoría de la cual se jacta Samuel Riba aparece publicada en forma de libro independiente con el nombre de Vila-Matas. De hecho, desde este momento comienzan las referencias a textos que están dentro y fuera de la novela. En el libro *Perder teorías* de Enrique Vila-Matas se lee lo siguiente en la cuarta de forros: “Invitado en Lyon a un simposio internacional sobre la novela, un doble del escritor Vila-Matas es dejado por un taxi en su hotel sin que allí nadie le dé la bienvenida. En la soledad de su habitación redacta una teoría general de la novela, incidiendo especialmente en los cinco elementos que deben reunir los textos para pertenecer al nuevo siglo, mientras la organización que le ha invitado a Lyon sigue sin ponerse en contacto con él. De regreso a Barcelona, le parece descubrir la futilidad de todo ensayo y de todo viaje y quizás incluso la futilidad de todos, de modo que

acabará destruyendo la teoría, sin bien ésta podría servirle a alguien para escribir *Dublinesca*”. Más aún, el libro contiene un prólogo de Liz Themerson cuyas palabras en el libro son las siguientes: “El doble de Vila-Matas se dedica a fechorías como establecer cinco elementos (irrenunciables, imprescindibles) que deben estar en toda novela futura que quiera sentirse perteneciente al nuevo siglo. Lo curioso es que esas cinco imprescindibles cualidades las aplica a rajatabla Vila-Matas en *Dublinesca*”. Lo interesante es que esta supuesta crítica no existe, es un juego intertextual, fuera de la novela y que explica la misma para hacernos ver cómo es que fue el proceso creativo de *Dublinesca*.

En el viaje de regreso de Lyon, Riba compuso esa teoría literaria de la novela que contenía los elementos mencionados. Samuel Riba aclara que es posible y necesario perder las teorías para escribir una novela, quizá como editor solo le faltaba encontrarse a sí mismo como ese autor que jamás encontraría. Hay que viajar. Lyon es un viaje en el que no ocurrió *algo más* que esto. Riba oculta a sus padres este resultado que no comprenderían y que asociarían a una eventual retirada del mundo editorial por parte de su hijo, esa “retirada del mundo” también lo desconocen.

Por eso desvía la atención hacia otra ciudad en la que nunca ha estado: Dublín; donde se celebrará el funeral de Gutenberg y de toda su galaxia, simbolizada en el *Bloomsday*, el festival anual dedicado al *Ulises* de James Joyce. Pasado, presente y futuro se encuentran en la misma ciudad, en un mismo tiempo y ese tiempo es el del editor retirado Riba. Entonces, los fantasmas personales se encuentran. El pasado que Riba ha deseado dejar atrás y que refleja su personalidad, un presente efímero y lo entrañable del mundo de la edición a un futuro incierto. Historia en tres momentos que coinciden con los tres capítulos: mayo, junio y julio. Éstos corresponden a ese pasado, presente y futuro. Pero no va solo, hay dos escritores que lo conducen indudablemente a Dublín: James Joyce y Samuel Beckett.

Como ya hemos visto en el apartado 2.1., los relatos posmodernos tienen como base la creación de mundos que abren paso a otros y, sobre todo, que tienen en su construcción voces de otros autores, pero no solo eso, también aparece la construcción de una *zona* —en términos de McHale— donde muchos espacios y discursos que están en nuestro mundo

concreto (ciudades, países, pintura, cine...) aparecen recreados para dar la sensación de verosimilitud y que con ello el lector se sienta identificado; sin embargo, esos mundos se colapsan al darnos cuenta de que pertenecían al mundo de la ficción. Esto lo descubrimos porque en los textos posmodernos los acontecimientos no tienen relevancia sino como hilo narrativo para la historia que se construye. El plano de las ideas es el más amplio debido a allí es donde se juega más con la construcción de los mundos y el colapso de ellos. Daremos cuenta de lo anterior en la descripción de la estructura de cada apartado. Después mostraremos cómo funcionan ciertos rasgos intertextuales en la novela, los cuáles dan mayor peso a la historia que se nos cuenta y a sus referentes: Joyce-*Ulises*-Beckett.

2.3.1. *La parte de Mayo*

La primera parte de la novela se denomina Mayo; consta de treinta y seis apartados que sujetan toda la estructura de la novela. En este mismo apartado se habla de once ciudades como Lyon, Barcelona, Nueva York, Dublín, Cork, Frankfurt, Londres, Nueva Zelanda, Veracruz, Bogotá, Boston. También de siete países entre los que se encuentran Estados Unidos, España, Brasil, Martinica, México, Colombia, Ghana.

Se nombran a cuarenta y cinco escritores, pero uno de ellos es falso (Vilém Vok), estos son: Julien Gracq³⁵, Céline³⁶, James Joyce³⁷, Artaud³⁸, W. B. Yeats, Claudio Magris,

³⁵ Escritor francés, su verdadero era Louis Poirier. Su obra literaria comenzó con la publicación de *En el castillo de Argol* (1938). Un caso emblemático fue en 1950 publicó un artículo en la revista *Empédocle* acerca de la situación literaria y del mundo de los premios. En 1951 rechaza el Premio Goncourt por su libro *El mar de las Sirtes* (1951). Nació en 1910 y muere en 2007.

³⁶ Es el seudónimo de Louis-Ferdinand Destouches, nacido en 1894 y muerto en 1961. Sus novelas normalmente son autobiográficas. Los temas que trataba era de absoluta libertad y con mucha crudeza en lo relatado. La novela que lo lleva a la fama es *Voyage au bout de la nuit* (1932), es una novela donde recoge ciertas expresiones del argot francés fundiéndolo con un lenguaje literario. Es una novela acerca de la degradación total pues trata de las aventuras de Bardamu a través de la guerra y de los suburbios parisinos. Su segunda novela conocida es *Mort à crédit* (1936), con su obra *Bagatelles pour un massacre* (1937) y otras dos perezidas lo desacreditaron porque fijaba su postura antisemita. Huye de Francia y se refugia en Alemania. Mantiene pleitos con Sartre y en 1950, en Francia es condenado a un año de prisión por rebeldía y se le confiscan sus bienes.

³⁷ Escritor irlandés. Su formación jesuítica le hizo tener un espíritu riguroso y metódico que se ve relegado en su obra literaria. En 1907 apareció su primer libro, un de poemas *Música de cámara*.

Walser, George Perec, Hugo Claus, Borges, Carlo Emilio Gadda, Jules Renard, Philip K. Dick, Stanislav Lem, Fleur Jaeggy, Jean Echenoz, Philip Larkin, Marguerite Duras, W. G. Sebald, Herman Melville, Paul Auster, Hrabal, Amis, Michon, Idea Vilariño, Proust, Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, José Emilio Pacheco, Kafka, Rimbaud, Julian Barnes, Laurence Sterne, Dickens, Conrad. Emily Dickinson, San Agustín, Andrew Breen, Hobbs Derek, Roberto Bolaño, William Carlos Williams. Larry O'Sullivan, John Banville, Brendan Behan.

Se mencionan diecinueve títulos de obras literarias, cuatro de ellos son inventados como son *El centro*, *Algunos volvieron de largas travesías*, *La excepción de mis padres*, *La novela de Sempleton*. Entre ellos se encuentra un cuento y un ensayo, veamos: *Le Rivage des Syrtes*, *Macbeth*, *El infinito viajar*, *El anillo de Clarisse*, *Ulysses*, *Jacob von Gutten*, *El hombre que duerme*, *La invención de la soledad*, *Brooklyn Follies*, *Dublinese*, *Los muertos*, *Contra los franceses*, *Al otro lado del canal*, *Jeckyll and Hyde*, *La educación del estoico*.

Años después publica quince relatos cortos dedicados a la gente de Dublín, dicho libro es *Dublinese* (1914). Fue la novela *Retrato del artista adolescente* (1916) que lo da a conocer entre el público. Su consagración se da con la novela *Ulises* (1922). Esta novela él consideró que era experimental porque intentó que cada episodio tuviera su propia técnica literaria. La novela explora las veinticuatro horas en la vida del protagonista durante las cuales intenta no regresar porque sabe que su mujer le está siendo infiel. En 1923 comienza una nueva novela de la que fue publicando extractos hasta la aparición en forma de libro en 1939: *Finnegan's wake*. En esta obra el autor conjuga elementos de cerca sesenta idiomas, varios vocablos y formas sintácticas nuevas. Nace en 1882 y muere en Zurich en 1941.

³⁸ Poeta, ensayista, actor y director de teatro. Fundador del Teatro de la crueldad. Antonin Artaud nace en 1896 y muere en 1948. En 1910 publicó sus primeros versos bajo el seudónimo de Louis des Attides. Se adhirió al movimiento surrealista en 1923. Participó en la revista *La Révolution Surréaliste* hasta 1926 y fundó en ese año el Teatro Alfred Jarry donde hasta el año 1930 realizó producciones experimentales como la obra *Ventre quemado o la madre loca* (1927). Participó como actor en la película *Napoleón* (1927) de Abel Gance y *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl. T. Dreyer. Escribió *Teatro de la crueldad* (1932) donde puso las bases para su obra *El teatro y su doble* (1938) su principal obra crítica. Publica la novela *Heliogábalo o El anarquista coronado* (1934). En 1936 visita México y dicta algunas conferencias y pasa meses con los indios tarahumaras dando origen al texto *Viaje al país de los tarahumaras*. En 1937 es internado en el manicomio de Rodez saliendo hasta el 1946 y en el año siguiente edita el libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947). Artaud es catalogado como un visionario.

Junto a los acontecimientos se mencionan nueve hechos históricos o de personajes y acontecimientos que se corresponden con nuestro mundo concreto: Kublai Kan, Marco Polo, Eisenhower, Sri Pandit Jawaharlal Nehru, Gutenberg, Saint Patrick, *google*, Freud, *hikikomori*. Se habla de un traductor, María Isabel Butler de Fole y de una artista conceptual, Dominique González-Foerster.

Del mismo modo se menciona un periódico, *La Vanguardia*, se hacen doce referencias sobre cine como las siguientes: *Alta sociedad* de Charles Walters (Bing Crosby, Grace Kelly, Frank Sinatra)—*Les papapluis de Cherbourg* (Catherine Deneuve), *Spider*, *Il Deserto rosso* (Mónica Vitti), *Titanic*, *Alphaville* (Godard), *Toute la mémoire du monde* (Resnais), *Fahrenheit 451* (Truffat), *La Jetée* (Chris Marker), Antonioni, Clark Gable, Gary Cooper.

Hay siete referencias musicales, *Les Surfs*, Bob Dylan *Most Likely Go Your Way*, Billie Holiday, Tom Waits *Downtown train*, Brassens *Les copains d'abord*, Rita Mitsouko *Le petit train*, Richard Hawley *Just like the rain*; y aparece nombrado un personaje de ficción: John Vincent Moon, un bar, *Coxwold* y un editor, Carlos Barral.

La novela comienza con una visión general del personaje central, Samuel Riba, y éste traza de algún modo la línea de aquello de lo que hablará en el resto del relato porque se muestra ante sí mismo en una postura idílica como uno de los pocos que quedan en la honestidad de su trabajo:

Pertenece a la cada vez ya más rara estirpe de los editores cultos, literatos. Y asiste todos los días conmovido al espectáculo de ver cómo la rama noble de su oficio —editores que todavía leen y a los que les ha atraído siempre la literatura— se va extinguiendo sigilosamente a comienzos de este siglo. [...] A veces, aunque no ignora que en el sector honrado de su oficio quedan en activo algunos otros valerosos quijotes, le gusta verse como el último editor (Vila Matas, 2010: 11).

De manera similar se relata un acontecimiento que permea en el resto de la novela: la visita que le hace a sus padres ancianos una vez a la semana. Este suceso permite que se desarrollen otros acontecimientos que tienen relación con esa visita. Riba no solo frecuenta a sus padres en su cotidianidad sino cada vez que realiza un viaje:

Ahora está de visita en casa de sus ancianos padres [...] ha ido a contarles cómo le fue en su reciente estancia en Lyon. Aparte de los miércoles –cita obligada–, es una vieja costumbre que vaya a verlos cuando regresa de algún viaje. Se alegra cada vez que le invitan a alguna parte, porque, entre otras cosas, eso le permite seguir desarrollando ante sus padres la ficción de sus múltiples actividades (12).

Teniendo en cuenta este inicio, la novela comienza a perfilarse en función de que los acontecimientos realmente no son lo importante, la historia no es lo destacado sino aquello que se dice alrededor de ella. Es decir, el relato nos los presenta un narrador que aparentemente sabe todo sobre el protagonista, así como de su forma de ver el mundo. El narrador en relación con la historia no existe, ya que no está en relación con la historia que se cuenta porque no es personaje. Más bien, en relación con la historia el narrador es heterodeigético pues se ubica fuera de la historia que cuenta.

El modo de narrar es una mezcla constante entre cómo se reproduce, en relatar lo que el otro dijo y la propia interpretación del mismo narrador. Por ello podemos distinguir que hay una forma específica de narrar en este relato posmoderno que se sustenta en el modo, no tanto en lo que se narra. Veamos un ejemplo:

A la pérdida de tantas amistades falsas se ha unido la angustia que se ha apoderado de él desde que hace dos años prescindió del alcohol. Es una angustia que procede tanto de su conciencia de que, sin beber, habría sido menos atrevido publicando como de su certeza de que su afición a la vida social era forzada, nada natural en él y

quizá tan solo provenía de su enfermizo temor al desorden y la soledad (13).

Y ese mismo narrador que lo sabe todo, vuelve a mostrar el lineamiento sobre el cual girarán algunas de las acciones de este relato y que comprenderán algunos aspectos de los relatos posmodernos. Asistimos de este modo a la coexistencia de entidades que están en función de Samuel Riba:

Nada marcha muy bien para él desde que corteja a la soledad. A pesar de que tata de que no caiga al vacío, su matrimonio más bien se tambalea, aunque no siempre, porque su relación de pareja pasa por los más variados estados y va de la euforia y el amor al odio y el desastre. Pero se siente cada día más inestable en todo y se ha vuelto gruñón y le disgusta la mayor parte de las cosas que ve a lo largo del día. Cosas de la edad, probablemente. Pero lo cierto es que empieza a estar incómodo en el mundo y cumplir sesenta años le produce la misma sensación que si tuviera una soga al cuello (13).

Recapitulando hasta este momento, asistimos a la puesta en escena de quién es Riba, un ex editor que ha dejado la bebida y que los estados de euforia debido a su abstinencia le provocan un vacío, una soledad. Todo lo anterior es la base para seguir contando la novela porque estos acontecimientos se presentan constantemente a lo largo de los tres apartados.

La visita a casa de sus padres es la excusa para que presenciemos lo que Riba en realidad siente y piensa en relación a la forma anterior de ver el mundo. Los relatos posmodernos normalmente sugieren un atrevimiento por *paralizar* los acontecimientos y es en ese momento cuando aparecen las referencias a otras entidades que se van relacionando. Y Samuel Riba sigue con sus padres pensando en libros de Pessoa o Gracq sin saber qué decirle a sus padres. No quiere confesarles que la editorial ya no es suya ni que no sabe qué hacer.

Entonces, en ese contexto de angustia aparece por vez primera Dublín. La idea que se tiene de la ciudad como constructora de espacios significativos y donde emergen preguntas acerca de su futuro y su presente:

–Ya veo que no tienes planes– dice su madre. Golpeado en su amor propio, permite que Dublín acuda a su auxilio. Se acuerda del extraño y asombroso sueño que tuvo en el hospital cuando cayó gravemente enfermo hace dos años [...] ¿Eran detalles del Dublín real, o simplemente parecían verdaderos a causa de la intensidad inigualable del sueño? Cuando despertó, seguía sin saber nada de Dublín, pero tenía certeza absoluta de haber estado paseando por sus calles de esa ciudad durante largo rato y le resultaba imposible olvidar el único momento del sueño, aquel en el que la realidad se volvía extraña y conmovedora: el instante en el que su mujer descubría que él había vuelto a beber, allí, en un bar de Dublín (23).

Desde el comienzo de la novela Samuel Riba no ha dejado la casa de sus padres que lo ven en un estado de profunda reflexión. Al parecer no está más que sentado sin decir mucho acerca de su forma de ver las cosas. Su madre se desespera y Riba finalmente, después de mucho pensar, dice que irá a Dublín, el 16 de junio a dar una conferencia. Todo resulta una mera ocurrencia porque lo que realmente le interesa es no decir algo concreto a sus padres porque en determinado punto las ideas y las angustias se le unen en un solo punto que le sirve para hallar un poco de alegría al tedio de la visita de sus padres:

El 16 de junio, por otra parte, es el día en que transcurre el *Ulysses* de Joyce, la novela dublinesa por excelencia y una de las cumbres de la era de la imprenta, de la galaxia Gutenberg, la galaxia cuyo ocaso le está tocando vivir de lleno. –De qué va la conferencia– pregunta su padre. Breve titubeo. –De la novela *Ulysses* de James Joyce y del

paso de la constelación Gutenberg a la era digital— responde—. Ha sido lo primero que se la ha ocurrido (25).

Insisto, esta parte de la novela es la que de alguna manera detona los acontecimientos que se observan a lo largo del relato porque de ese modo Riba comienza a preparar el viaje hacia esos lugares extraños que nada tienen que ver con su mundo presente, salvo que es el lugar donde nacieron sus padres. A la par comienza a pensar en sucesos alrededor de Dublín, como la llegada en algún momento de Antonin Artaud o que W.B. Yeats es una poeta que de alguna manera está en relación a su idea de viajar. Mientras en *Dunlinesca*, los padres insisten en su viaje y el por qué alguien escogería ese tema en esa ciudad. No es excusa el problema, sino que deben de tener cuidado con quien lo práctica.

Riñe con sus padres que se empeñan en cuestionarlo. Sale de su casa, toma un taxi y comienza su regreso a casa planeando su viaje a Dublín. Encuentra a su mujer a quien ama desde hace treinta años contándole lo que ha vivido con su padre. Y se pregunta en ese momento sobre ella: “Celia era entonces lo más similar a Catherine Deneuve que había visto en la vida. Hasta las gabardinas que llevaba y que la emputecían recordaban a las de Deneuve en *Les parapluies de Cherbourg*” (34).

Y en estas circunstancias, Riba se plantea siempre la posibilidad de si realmente conoce a su mujer, si no es que en el fondo son unos desconocidos y que sus momentos de tensión son comunes porque siempre tienen en la memoria los últimos años del alcoholismo de él. Aún así tratan que los temores se disipen. Han dejado de pelear y le comenta a Celia su intención de viajar a Dublín y del sueño de una borrachera en un pub llamado Coxwold. Riba tienen la sensación de que Celia le dirá acerca de su ausencia en el alcohol y su

aislamiento de catorce horas en la computadora le han calmado pero que de algún modo lo están convirtiendo en un autista, en un *hikikomori*³⁹:

–¿A Dublín? –pregunta sorprendida–. ¿Y qué vas a hacer ahí? ¿Volver a la bebida? –Pero Celia –hace un gesto como si se armara de paciencia–, el Coxwold sólo es el bar de un sueño. –Y, si no he entendido mal, también el lugar de una premonición, querido (37).

Le insiste a Celia que irá a un funeral por la era del libro y deciden volver a su mundo para ver una película que muy probablemente sea él mismo que se ve reflejado en la historia: *Spider* que después de observar le lleva a la mente otra película, *Il deserto rosso*. Lo importante de estas películas se centra en la visión de soledad y desarraigo de sus protagonistas lo que lleva al protagonista a pensar que no puede vivir a destiempo, por lo tanto, esa forma de vivir se asemeja a lo que vive. Para fines de esta investigación, más adelante profundizaremos en la importancia de esta referencia intertextual que aparece a lo largo de la historia que se nos relata.

Comienza después un periodo donde se interesa por el mundo cibernético. En ese mundo quiere encontrar noticias que hablen de él o acerca de su labor editorial. Únicamente contesta mensajes de su correo electrónico. Como observamos, aún está en su casa y Celia le pide que vuelva a decirle qué es lo que hará en los próximos días. Es en ese momento cuando aparece como una visión la idea sobre el *Ulysses* y más exactamente el capítulo sexto, el entierro de Paddy Dignam que es alcohólico y tal parecería que es parte de las casualidades, de aquello que le sucede a él y todo lo que gira en función de ir a Irlanda.

A continuación, se queda en su casa con sus horas frente a la computadora buscando información acerca de diversos temas, pero entre ellos lo que le interesa es hallar

³⁹ El término es de origen japonés y significaría “apartarse, estar recluso”. Este término se refiere principalmente al fenómeno social que sucede en Japón en el que algunas personas, particularmente jóvenes, deciden recluírse y abandonar la vida social hasta el extremo de no salir de su casa ni de su habitación. Lo contradictorio es que solamente mantienen contacto con el mundo a través de su computadora y de todo aquello que lleve a un mundo virtual.

información acerca de Irlanda y prever si el pub de su sueño existe. Siempre se relata lo que piensa y siente. De manera recurrente habla de un sueño, de un lugar que se convertiría en el centro de su mundo:

De los años cincuenta, de esa época ligada a los tiempos de su infancia, le ha quedado [...] una poderosa fascinación por el *american way of life*. Es más, nunca se olvida de que si hay un lugar en el que podría encontrar un día la felicidad –de hecho, las dos veces que ha estado allí, la ha rozado–, ese lugar es Nueva York [...] acaba siendo un sueño raro sobre la felicidad en Nueva York, un sueño sobre un instante perfecto en el centro del mundo (60-61).

Después una reflexión larga en relación con escritores y sucesos alrededor de Nueva York y de comprender que para llegar a ese centro de su mundo necesita pasar primero por Dublín, comienza a pensar en Joyce y su obra que se ha convertido en referencia de un mundo por indagar: “Se siente envuelto en una estimulante atmósfera de preparativos para viajar a Dublín. Y el libro de Joyce le ayuda a esa apertura hacia otras voces y otros ámbitos” (64).

A partir de ese momento se convierte en alguien que busca datos en función de la obra de Joyce, en especial la colección de cuentos *Dublineses*. Riba se convierte en una especie de receptor de las dos tradiciones en las cuales navega él mismo: “se levanta, deja por unos momentos el ordenador –esta mañana parece condenado a ir de Gutenberg a *google* y de *google* a Gutenberg, todo el rato navegando entre dos aguas, entre el mundo de los libros y el de la Red...” (66).

Riba desde su postura de *hikikomori* no hace más que reflexionar una especie de monólogo interior donde asistimos a sus pensamientos constantemente. Los temas que son motivo de su reflexión van desde la edición hasta el reconocimiento de ciertos elementos constitutivos de su labor como editor. Todo lo hace por ese sueño que lo manda a viajar, a

dar el salto inglés: “Irá a Dublín. En parte por hacer algo. Por sentirse algo más ocupado en su vida de jubilado. En parte porque un sueño extraño lo arrastra hacia allí” (72).

Pero no puede irse solo, necesita que algunos de sus amigos le acompañen para contemplar con ellos la desaparición de toda una época en un lugar emblemático como Dublín, porque ahí se celebra a un escritor que representa una de las grandes figuras de la llamada era Gutenberg. El primero en llamar es su amigo Javier con quien discute el viaje a Dublín y éste lo felicita por tomar la decisión de alejarse por un momento de las teorías francesas y de su gusto por lo francés.

Riba obtiene su vocación de editor en un viaje a París, después de mayo de 1968. Posteriormente de discutirlo accede a ir con él: “Bueno, comenta Javier, no se hable más, quiero dar con el salto inglés, te acompaño a Dublín y que sepulten bien a la pobre Francia” (82).

A continuación, busca a su amigo Ricardo para que los acompañe al viaje a Dublín, para ello Riba provoca un encuentro aparentemente inesperado, mientras detalla su encuentro sabemos que este amigo es novelista. Platican sobre editores, sobre libros y acerca de obras anglosajonas que se remiten a Nueva York. Ricardo acepta ir al viaje con ellos:

...le llega por fin la propuesta a Ricardo. Y éste dice tener una sola pregunta antes de aceptar la invitación a viajar con Javier y con él a Dublín. Quiere saber si es únicamente para ir al *Bloomsday*, o desean ir también allí por algún oscuro motivo del que antes tendría que ser advertido [...] –Mira Ricardo. Hay otro motivo, en efecto. Quiero dar el salto inglés (92).

A Riba, le comienzan a suceder eventos que similarmente aparecen en el *Ulysses* de Joyce, como el encuentro con un joven que aparece de la nada cuando él y Ricardo tropiezan. Este joven ya lo había visto Riba cuando se dirigía a buscar a Ricardo y este finalmente termina contestándole: “siempre aparece alguien que no te esperas para nada” (95).

Riba inicia la organización de su viaje y esa figura del viaje resulta particularmente importante en la construcción del significado de la novela pues está presente en la primera parte. Siguiendo la idea de Miguel de Unamuno, se puede comprender qué es lo que al personaje Riba le sucede: “se viaja no para buscar el destino sino para huir de donde se parte”.

¿En qué momento echamos a andar una historia? ¿Cuándo despertamos o en el momento de tomar una clase o tal vez sea cuando nos sentamos a escribir? No tenemos una certeza de ello debido a que cada ser humano fijará su atención en donde anhele que comience su viaje. El principio es arbitrario.

El viaje es una de las representaciones más elaboradas en la literatura. Incluso podríamos decir que es la trama más usada por los escritores, ya que aparentemente tiene un principio y un final. Siempre se ha hecho del viaje una de las figuras literarias con mayor peso. Casi todas las literaturas del mundo tienen como finalidad el movimiento. Es una representación de la vida misma. La *Odisea* muestra la capacidad del humano de maravillarse ante lo que encuentra en cada viaje. *Los viajes de Gulliver* advierte de ese viaje a nuestra condición humana, o ¿es acaso que sí existe Lilliput o los Houyhnhnms? H.G. Wells nos enseña que no solo podemos viajar en nuestra imaginación o nuestro presente, sino que con su máquina realiza uno de los sueños más ambiciosos del hombre: viajar en el tiempo.

La única manera de sentirse vivo es moverse, viajar. Samuel Riba, Leopold Bloom y Don Quijote, como muchos otros, como todos, lo sabían. Por eso el personaje que nos ocupa realiza una serie de viajes que le llevarán a sentirse quizá más vivo. En *Dublinesca* encontramos esa reflexión:

Ese viaje circular de un pletórico Ulises que regresa a casa —el viaje tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce— ha sido sustituido a mediados del siglo XX por el viaje rectilínea: una especie de peregrinaje, de viaje que procede siempre hacia adelante, hacia un punto

imposible del infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada (32-33).

Cuando comenzamos a viajar siempre lo hacemos primero en nuestra imaginación. Es en nosotros que iniciamos el viaje que podríamos llamar mental. Después viene ese largo periplo para buscar aquellas cosas que en el lugar de partida no encontramos. Riba prepara irse a buscar algo que no sabe si hallará:

Podría ahora él verse como un viajero rectilíneo, pero no quiere plantearse muchos problemas, y decide que su viaje por la vida es tradicional, clásico, edípico y conservador. ¿O acaso no está volviendo en taxi a casa? ¿O acaso no va a casa de sus padres siempre que regresa de un viaje y, encima, los visita sin falta todos los miércoles? ¿O a ¿caso no está preparando un viaje a Dublín y el centro mismo de *Ulysses* para días después, bonachonamente, regresar a Barcelona a su casa y a la casa de sus padres y contarles el viaje? Es casi innegable que lleva una vida en la más pura ortodoxia del viaje circular (33).

Samuel Riba comprende que una de la aventura de la vida consiste en moverse. Siempre aparece en constante movimiento y no solo físicamente. De manera recurrente está interesado en echar a volar su imaginación, en echar a viajar sus pensamientos hacia latitudes que nadie pudiera hacer.

La definición de viaje encuentra su origen etimológico en el catalán. El término proviene de la palabra *itage*, que a su vez procede del vocablo latino *via*, cuya traducción es *camino*. El viaje implica un cambio sobre todo en la ubicación de las personas, ya sea utilizando algún medio o a pie.

El acto de viajar en sí mismo representa un motivo para salir del marasmo donde nos encontramos. Hay viajes que se realizan por ocio, otro tipo de viajes son aquellos que

se efectúan por motivos familiares o de negocio. Riba habla de viaje como esa ensoñación hacia sí mismo: “Ha admirado siempre a los escritores que cada día emprenden un viaje hacia lo desconocido y sin embargo están todo el tiempo sentados en una habitación” (51).

La figura del viaje en la literatura aparentemente es una de las figuras centrales siempre en la búsqueda de otros espacios. Samuel Riba viajará a Dublín porque sabe que “andar en el camino” es la única posibilidad de realizarse como aquella persona que deseaba ser, es decir, mantenerse en movimiento se configura como una posibilidad de recuperar aquello que se ha perdido: “se siente envuelto en una estimulante atmósfera de preparativos para viajar a Dublín. Y el libro de Joyce le ayuda a esa apertura hacia otras voces y otros ámbitos” (64).

Pero Riba no está solo en su peregrinar, en su viaje. En el siglo XV A. C. el éxodo bíblico es uno de los primeros viajes donde se busca reinstaurar una visión del mundo. En el siglo XII, el *Cantar del Mío Cid* da cuenta de los actos heroicos de Rodrigo Díaz. Alighieri nos lleva a un viaje por tres caminos donde el alma puede perderse. Ya para el siglo XIX, Verne propone un viaje inesperado a los confines de la tierra y Lewis Carroll, aún más atrevido nos introduce en otros mundos.

En nuestro mundo cotidiano constantemente realizamos viajes y muchos de ellos marcan de manera decisiva nuestra vida. El viaje se asocia con otros temas que le dan mayor sentido, ejemplo de ello son la búsqueda de la verdad, la espiritualidad, un tesoro, la venganza, etcétera.

Podemos hablar que en la literatura encontramos distintos tipos de viajes como el traslado físico que tiene como motivo principal “la necesidad de llegar a un lugar”. Pero siempre han existido caminos ante los que los personajes deben tomar una decisión. Así, en la obra que nos ocupa, tomará Riba la decisión de prepararse para el viaje:

Se acuerda de que alguien dejó dicho que el camino verdaderamente misterioso siempre va hacia el interior... Está aquí ahora, en su pequeño apartamento, aguardando posibles acontecimientos. El esperador

vocacional que hay en él se ha quedado aguardando a que de alguna forma se vaya configurando ese viaje a Dublín. Considera que la espera es la condición esencial del ser humano y a veces actúa en consonancia con esto. Sabe que, a partir de hoy, hasta el día 16 de junio, no hará más que hallarse en situación de espera para ir a Dublín. Esperará a conciencia. No duda de que sabrá prepararse para el viaje (67-68).

Nuestro Samuel Riba no solo efectuaba su viaje exterior, es decir, aquel que realizaba de manera terrestre, constantemente se hallaba entre esos viajes interiores donde ejecutaba una autorreflexión y a veces una introspección que le servían para aclarar cuestionamientos o conflictos consigo mismo. Por lo general, el viaje interior ayuda a esclarecer las ideas y facilita la toma de decisiones.

Las direcciones en los que se mueve el viaje son variadas. Normalmente el sentido que se le otorga a ese viaje, está acompañado por motivaciones que tiene el ser humano en el viaje por la vida misma. Samuel Riba busca su centro del mundo que es Nueva York, pero tendrá que llegar primero a Dublín. El viaje que pretendía era uno que le otorgase sentido a su existencia, es decir, darle significado a su vida de editor retirado y ex alcohólico, que aparentemente resultaba cotidiana y mundana.

Viajar nos hace inmortales pues nuestra experiencia quedará marcada en la memoria de alguien. Viajará Riba para dar cuenta de ese mundo Gutenberg que está por desaparecer. El viejo editor habla de su viaje personal, interno, un viaje que le permitirá inmortalizar a todos aquellos que le dieron sentido a su realidad. Es un viajero sentimental:

Buscará, una vez más, lo imposible. Nada le conviene tanto como desplazarse de nuevo hacia *lo extranjero*, porque sólo así podrá ir acercándose al centro del mundo que busca. Un centro sentimental, en la línea del viajero de un libro de Laurence Sterne. Necesita ser un viajero *sentimental*, ir a países de habla inglesa, donde

pueda recuperar la extrañeza ante las cosas, donde pueda recobrar toda esa forma especial de *sentir* que nunca encontró en la comodidad de lo entrañablemente familiar: ver cómo se abre un abanico más amplio de posibilidades, de culturas, de signos extraños por descifrar. Necesita ir a un lugar en el que pueda recuperar el sentimiento vehemente de la euforia. Necesita dar el salto inglés. Aunque, de hecho, necesita dar el salto al revés del que dio el viajero *sentimental* de Sterne, que precisamente, como inglés que era, dejó Inglaterra para dar el salto francés (78-79).

Asistimos con Samuel Riba a un viaje a la muerte. Se nos dice que venimos a este mundo a morir, que el verdadero viaje es el que lleva a la muerte. Acaso Riba, ¿no soñó su muerte virtual al terminarse la era que él representaba: la del editor Gutenberg? Solo fue un lector de su tiempo.

Será acaso que *Dublinesca* relata la excusa de Riba para ser inmortal, haciendo que la muerte desaparezca y por eso la insistencia del editor por viajar, porque –como decíamos al principio– viajar es estar en movimiento y éste último da la posibilidad de vivir. La literatura termina donde acaba la vida porque el viaje, por fin, finaliza. Riba desaparece de la vida y da paso a una nueva existencia, silenciosa, como la de Samuel Beckett, personaje al cual hacen referencia en la tercera parte de *Dublinesca*.

El viaje al *Bloomsday* representa la manera en cómo el protagonista muestra cierta realidad de una época determinada dándonos la posibilidad de retratar las virtudes y las visiones del mundo que le corresponden. Y esto último es una de las peculiaridades de los relatos posmodernos, algo que McHale advertía, un cambio en la dominante, alejándose de cómo comprendo el mundo a cómo es ese mundo y mi estancia en él. En otras palabras, el viaje de Riba su *salto inglés*, también puede ser esa invitación al lector para recorrer, mediante las palabras de otros, una época determinada y de este modo se toma una posición crítica. Hallamos el colapso de un mundo (McHale) y lo confrontamos con nuestras

vivencias. Las fronteras se disipan hallándonos en una pluralidad de voces que nos permite configurar una manera distinta de narrar.

Ejemplo de lo anterior es el *Lazarillo de Tormes* que cuenta la vida de Lázaro: desde su nacimiento, su infancia en la miseria, y la vida adulta. Esta obra da cuenta de un viaje a una época determinada con sus vicios y actitudes de doble sentido. Con *El Quijote* es lo mismo, asistimos a un momento que no nos corresponde, viajamos como lectores y somos capaces de enjuiciar las actitudes de los personajes. Pero solo sabremos reconfigurar este mundo si entendemos algunos otros y los tenemos presentes en el momento de leer activamente.

El viaje es uno de los motivos centrales de la narrativa porque se ha convertido con los años en el argumento mismo de algunas formas de narrar en el mundo actual. Dentro de esa forma de narrar se privilegia la descripción de estados de ánimo, así como de paisajes o la cultura del lugar hacia donde se dirige. Muchos relatos utilizan el viaje como andamio de aquello que contarán, es decir, esa figura se convierte en una estructura. Los relatos posmodernos también funcionan de ese modo; los ejemplos anteriores pueden demostrarlo.

La aventura, los acontecimientos, el reencuentro, la posibilidad de soñar y que esos sueños se vuelvan parte del mundo concreto que vivimos, constituyen en parte la visión de una obra como *Dublinesca*. Con lo relatado en la obra y el viaje del que se nos habla, asistimos a una visión del mundo, de alguien como Samuel Riba que viaja para eternizarse. Viaja para no encontrarse con la muerte, por lo menos no de inmediato. Aunque sea después de su propio funeral por la era Gutenberg.

En la preparación de su viaje al *salto inglés*, existen doce elementos intertextuales apariciones entre citas, alusiones, parodias acerca del *Ulises* de Joyce, en especial del capítulo VI. Esto más adelante lo profundizaremos. Igualmente surgen problemas relacionados con Dublín, ciudad a la que viajará, en seis ocasiones

Como nos damos cuenta, los acontecimientos no son relevante en este relato posmoderno. Más bien es lo que se dice acerca de diversas entidades que entran en juego. Desde una idea simple y todo lo que la rodea, hasta acontecimientos, llamémosles extraños,

donde la ficción comienza a mezclarse, a orientarse en función de lo que denominamos lo real. Es en este punto donde los relatos posmodernos se caracterizan por la visión del lector. De este modo asistimos a una crónica de acontecimientos, por ejemplo, que haya sucedida con alguien y que necesitan ser contadas.

Los relatos posmodernos juegan con la idea de mezclar nociones de nuestro mundo concreto, reflexionarlas y algunas ocasiones profundizar en tal o cual tema. La nueva es asistir a la biblioteca y averiguar cómo en ella es fundamental debido a que en ella se establezcan los acontecimientos y los eventos que darán forma al resto del relato.

2.3.2. *La parte de Junio*

La segunda parte de la novela consta de sesenta y ocho apartados. Se habla de siete ciudades Toro, Zamora, Manhattan, Brooklyn, Lisboa, Barcelona, Copenhague. Se mencionan cuarenta y un escritores Eduardo Lago, Rodrigo Fresán, Eduardo Mendoza, Augusto Monterroso, Dylan Thomas, Hart Crane, Saul Bellow, Maurice Blanchot, Lichtenberg, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Romain Gary, Mark Strand, Dante, Italo Calvino, Guido Calvacanti, Boccaccio, Peter Handke, Elizabeth Bowen, Joseph O'Neill, Matthew Swenney, Colum McCann, Claire Keegan, Tomás de Aquino, Gil de Biedma, Henry Vaughan, Samuel Beckett, Flann O'Brien, Juan Carlos Onetti, Leopoldi, R. W. Emerson, Amy Hempel, Julia Piera, Amalia Iglesias, David Grossman, Fitzgerald, Antonia Derén, Flaubert, John Milton, Malcom Lowry.

Se describen catorce obras literarias: *Viaje al centro de la fábula*, *Mi Nueva York*, *El secreto de Christine*, *Cuando hieras a Brooklyn*, *El seguro de vida*, *Biblia*, *Enedia*, *Finnegans Wake*, *Infierno* (Dante), *Decamerón*, *Carta breve para un largo adiós*, *Murphy*, *Un caso doloso* (Dublineses), *Crónica de Dalkey*. Un seudónimo: Benjamin Black. También se hace referencia a dos bancos, Bilabao Vizcaya y Santander.

Hay nueve personajes de ficción como Barney Boyle, Paddy Dignam, Humbert Humbert. Se habla de diez bares: McSorley's Old Ale House, Ma O'Brien's, Oasis, Costello's, Kearney's, Four Season, Metropole, Oakland, John Cox Wilde, *The Gravediggers*. Un traductor J. Salas Subirat tres editores: Sylvia Beach, Maurice Darantière

y Roberto Calasso. Existen también dos referencias a cuadros pictóricos: *The British Museum* de Vilhelm Hammershoi y *Stairways* de Edward Hopper; un continente, África.

Hay cinco elementos en relación a la música: Bob Dylan-Johnny Cash (*That's all righth Mama*), Françoise Hardy (*Partir Quand Meme*), Liam Clancy (*Green Fields of France*), Javier de Galloy (*Walk on the Wild Side*), Beatles (*This boy*). También, catorce menciones al cine: John Ford (personaje), Catherine Deneuve, *La última cinta* (film experimental), Julie Christie, Marlon Brandon, *Julio César* de Joseph Mankiewicz, James Mason, *Lolita* de Kubrick, Woddy Allen, Marlene Dietrich (*Sed de mal*), John Ford (*Donovan's Reef*), Sergio Leone (*spaghetti-westerns*), Harpo Max, John Huston (*Los muertos*); un hotel y un periódico: Chelsea Hotel y *The Irish Times*. En este apartado se agregan discusiones alrededor de temas como el budismo, la Vejez, la bebida y la pintura.

Esta parte de la novela inicia con los preparativos que hace Riba para dirigirse a Dublín, pues tiene que ir a retirar dinero de un banco para transferirlo a otro. El protagonista comienza a reflexionar en relación a su situación con el alcohol y agradece que haya podido dejarlo antes de que le sucediera lo mismo que a Brendan Behan y cómo este último se pasó varios días en el Hotel Chelsea, un lugar donde se le da la oportunidad a escritores y músicos de vivir sin pagar. La mención de esto es por la relación con él y el alcohol. Todo es en Nueva York:

Esencial y laica letanía. Recordar el libro de Behan piensa Riba, ha sido una buena manera de seguir preparando su viaje a Dublín, incluso ir alejándose cada día más del barrio mental que le tienen secuestrado, y así ir acercándose a horizontes más amplios [...] Sin Nueva York no sería nada. Necesita como agua de vida la alegría que le llega siempre que recuerda que esa ciudad está ahí, esperándole (108-109).

Recuerda a Nietzky quien sería uno de los escritores que editó y por el que siente un enorme aprecio. Riba recuerda cómo cierto día visitaron, en Nueva York a Paul Auster. Nietzky es el tercero en la lista para que los acompañe a su viaje a Dublín. Riba le envía un

correo. Está en su casa en su postura de *hikikimori*. Comienza a leer la obra de Joyce, sobre todo el capítulo sexto donde se habla de la asistencia a un funeral. Todo tiene tintes de parecerse a Dublín:

Está seguro de que, cuando llegue el momento, le gustará estar en lo alto de la circular plataforma de tiro, allí donde tiene lugar esa escena archireconocida de *Ulysses*. Muy cerca de allí, en el pub Finnegans de la población de Dalkey, es donde, además, tendrá lugar la primera reunión de la Orden de Caballeros –llamada precisamente Orden del Finnegans por el pub, no por el libro de Joyce del mismo nombre– que si joven amigo quiere fundar el mismo 16 de junio (118).

Su amigo Nietzsche no ha aceptado todavía. Solo tienen que asistir al tan esperado evento en Dublín. Mientras tanto Riba seguirá reflexionando en relación a su forma de ver el mundo sin alcohol. Recibe respuesta, asistirán con él a Dublín y comienza una larga cavilación sobre la vejez que trae como consecuencia el tedio, el fastidio, la soledad... a eso debe agregarse que cada vez se siente más cansado:

Qué viejo se ve, qué viejo está desde que se retiró. Y qué aburrimiento no beber. El mundo, en sí mismo, es muchas veces tedioso y carece de verdadera emoción. Sin alcohol uno está perdido. Aunque haría bien en no olvidar que una persona sabia es aquella que monotoniza la existencia pues, entonces cada pequeño incidente, si sabe leerlo literariamente, tiene para ella un carácter de maravilla (131).

Mientras continúa preparando el viaje ocurren acontecimientos que resultarán tan extraordinarios como interesantes, tales como el encuentro con personas extrañas. Su relación con el mundo irlandés tendrá repercusión en su acontecer, incluso con la visita de sus padres:

Qué rápido pasa el tiempo, piensa. Miércoles. Amor, enfermedad, vejez, clima gris, aburrimiento, lluvia. Todos los temas de los escritores irlandeses parecen estar de plena actualidad en la sala de estar de la casa de sus padres. Y afuera, la fina lluvia contribuye a crear esa impresión. (135).

Riba se aburre de sí mismo, de sus padres, de su mujer y solo puede ver la imagen de Irlanda en casa de sus padres. No más. Fantasea con todo aquello que le hacía feliz. Recuerda los tiempos en que se despertó su vocación por la edición literaria porque la literatura le llegó ligera y la confundió con Catherine Deneuve. Así se enamoró de Celia su mujer porque se parecía a Deneuve en *Los paraguas de Cherburgo*.

Su vida se comienza a desarrollar ya no en función de Joyce, sino que se siente similar a Beckett. Su mente está enmarañada como la de Spider, es decir, tiene una confusión en relación con tomar alguna decisión. Mientras llega el momento de irse, Celia le habla del budismo y como ella se ha vuelto budista, a diferencia de él que solo deambula por todas partes. Cada momento siente que se parece más a Spider porque las telarañas que le sujetan a un pasado no lo dejan terminar con las cosas presentes.

A partir de que llega a Dublín la estructura de la novela toma un camino totalmente diferente. La referencia precisa es un libro de Nabokov que se configura como un conjunto de estudios literarios sobre algunos escritores importantes. El relato posmoderno acierta no solo a mezclar categorías de existencia sino también entidades estructurales, veamos:

Hora: justo después de las once de la mañana.

Día: 15 de junio de 2008, domingo

Estilo: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de *Ulysses*, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad.

Lugar: Dublin Airport.

Personajes: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba. (p. 187).

La llegada de Riba a Dublín es uno de los acontecimientos importantes. A partir de este momento comienza la historia del *Ulises* de Joyce y se mezcla con lo que vive Riba y más aún se está celebrando del *Bloomsday*. El objetivo de esta parte es describir propiamente los acontecimientos. El detalle de cómo opera este mecanismo lo haremos más adelante. Riba llega al aeropuerto de Dublín un día antes de la celebración y se encuentra con sus amigos, viajan en coche hacia el hotel que tienen reservado. Después, ese mismo día, a la hora del almuerzo se ve con sus amigos, quienes le hablan de su idea de fundar la Orden Finnegans en el bar del mismo nombre. Entonces comienza a tener ciertos escauceos con la idea de bebida.

Sus amigos se van de fiesta y él regresa a su hotel. Por la madrugada tiene una visita inesperada que lo hace despertarse. No se sabe si el resultado de un sueño o de su imaginación exacerbada. Por la mañana desayuna y piensa en todo aquello que ha vivido. Por la tarde está ya instalado en el *Bloomsday* y de acuerdo con los acontecimientos del capítulo VI de *Ulises* va viviendo su propia existencia. Cuando finaliza la lectura en el *Bloomsday* se dirigen a la Torre Martello, donde fundan la Orden del Finnegans. Después van al Cementerio Glasnevin, a la capilla que se menciona en capítulo VI. Walter, anuncia el fin de una era: la era Gutenberg. Al terminar se dirigen hacia un bar fuera del cementerio llamados *Los enterradores*. Y de repente ve a alguien que se figura es Beckett.

Antes de estos acontecimientos, lo único que sucede son las transacciones en el banco y el regreso a su casa donde solo piensa en aquella época cuando era más animado. Retorna a casa de sus padres y otra vez se pelea con ellos. Al regresar a su hogar, tiene otra discusión con Celia, pero terminan juntos en la cama. En este apartado se registran cerca de diecisiete referencias al universo joyceano y es aquí donde encontramos citas y parodias que se corresponden con la vida de Riba, aunque cabe destacar que surge también la figura de Beckett.

¿Qué es lo que sucede en el sistema de las ideas a la par que en el de los acontecimientos? Solamente existen reflexiones que giran en torno a un par de pinturas que

le recuerdan siempre el ambiente de Londres y el mundo Beckettiano y sobre todo recuerda el poema de Larkin, *Dublinsca* que nos hace recrear el mundo que está por llegar a él. Está ansioso por emprender el viaje a ese lugar donde se sentirá de nuevo extranjero y donde recuperará su ánimo para vivir.

Aclaro, la sexta parte de *Ulysses* trata acerca del funeral de un alcohólico, son cuatro amigos que le despiden. Riba y sus amigos hacen lo mismo pero su funeral trata acerca de la existencia del hombre. El narrador para contarnos la historia, retoma la estructura del libro de Nabokov sobre estudios de literatura para hablar de otros libros, incluido el de Joyce.

2.3.3. *La parte de Julio*

La tercera parte de la novela consta de veintinueve apartados. Se mencionan doce escritores: Deleuze, Barthes, Marcel Schwob, Raymond Queneau, Stendhal, James Knowlson, John Cheever, Pascal, Houellebecq, Arto Paasilinna, Oscar Wilde, Bram Stoker; un cómic, El *Jabato*; un cuadro Edward Hopper (*Stairways*) y dos menciones al cine, Buñuel, *Simón del Desierto*. Se mencionan dos títulos de obras literarias: *Fin de partida*, *La invención de la soledad*. De tres acontecimientos relacionados con la historia: San Malaquías de Armagh, Ratzinger, Juan Pablo II. Aparece un bar: MacPherson. Tres referencias musicales: Coldplay, *The Lass of Aughrim*, *Green fields of France*. Se habla de una ciudad: Frankfurt.

Tal parece que en este capítulo de la novela se da cuenta de menos acontecimientos, pero existe una reflexión más profunda de diversos temas como la existencia, la edición, las relaciones de pareja, entre otros. En este capítulo las reflexiones de Riba están en relación al tema de la interpretación. Por otro lado, se menciona constantemente un poema llamado *Dublinsca* y las relaciones de este poema con el contexto en el que vive en ese momento Riba. Cuando el editor Samuel comienza a beber, tiene la idea de cierta semejanza física entre Malachy Moore y Samuel Beckett.

El capítulo comienza con Riba sentado en su mecedora, sufre una gran resaca por lo que bebió la noche anterior. Está de nuevo en Dublín, casi un mes después de su funeral.

Está allí porque de nuevo, como viajero ortodoxo, visita a sus padres y debe compensarles por no estar con ellos en su aniversario de bodas. Primero van a Londres y después a Dublín. Sentado, mientras observa el cuadro de Hooper, efectúa una revisión de la noche anterior y de cómo llegó al bar y se cumplió el sueño premonitorio. Riba conoce a unos personajes que le hablan de un estudiante que se parece demasiado a Beckett y que ha muerto.

Estos personajes lo buscan por la madrugada y lo invitan a beber. Todo termina cuando Celia llega por él. Riba por fin vuelve a beber y la ruptura con Celia es inminente. Entonces el sueño que tuvo en Barcelona se hace realidad: el instante en el que su mujer descubría que él había vuelto a beber, se abrazaba a ella y terminaban llorando sentados en el suelo. Reflexiona para saber lo que a lo largo de los tres capítulos tenía en claro, el autor vuelve a aparecer y lo termina con la siguiente frase: “No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada” (95, 258, 325). Aquí la relación con el universo joyceano no existe. Más bien hay una especie de inmovilidad, de alejamiento del mundo, al estilo Beckett, personaje literario de quien se habla mucho y de quien solamente tiene algo de él, guardar silencio, ser fragmentario y acabar como siempre termina uno: solo.

Como observamos en los capítulos anteriores, los acontecimientos son muy pocos, en relación a lo que se quiere contar; en este último solo hay dos acontecimientos y todo lo demás es el reflejo del sistema de pensamiento de Riba. Asistimos de este modo a una de las características de los relatos posmodernos: la pregunta por la existencia y la disolución de fronteras del pensamiento. Como lo hemos observado, la novela tiene una estructura en donde los acontecimientos son pocos en relación con el plano de las ideas. En la novela se hacen referencias a otros autores o en algunos casos se insertan diversas voces, ya sea mediante comentarios a sucesos históricos, crónicas de viaje o descripciones detalladas de ciertos cuadros, entre otros. Lo anterior, hace que la novela no tenga límites definidos.

La lectura de esta obra implica la identificación de textos y la detección de voces variadas que convierten el mundo narrado en un discurso narrativo fuertemente entramado. La novela de Vila-Matas está construida sobre una estructura compleja donde la reflexión y la referencia a otros autores hacen que en el relato no exista un peso en los acontecimientos

y que solo funcionen para guiarnos en el laberinto de la diégesis. En casi todos los relatos de Vila-Matas, se tiene la idea que no se cuenta algo concreto y solo es una novela libresca. El interés primordial no son los acontecimientos, sino lo que se dice y la manera en cómo son presentados los pensamientos del narrador. Una vez teniendo en cuenta lo anterior, nos ocuparemos de las redes intertextuales y cómo estas inciden en la escritura de *Dublinesca*, tema de nuestro siguiente capítulo.

Capítulo 3. *Dublinesca* intertextual

La parte anterior ha resultado medular para delimitar algunos elementos de los relatos posmodernos que nos sirven de sustento para el análisis del discurso literario. Entonces, con el fin de cumplir nuestro objetivo, principalmente nos basaremos en las ideas de Camarero (2004, 2007, 2008), Martínez Fernández (2001), Hutcheon (1998, 2006), y Genette (1988) para describir los mecanismos intertextuales que permitirán el desarrollo del fenómeno que se presenta en *Dublinesca*. Uno de los puntos centrales de este trabajo es el análisis de la intertextualidad como parte primordial de la ficción y su mecanismo de construcción en el relato posmoderno. En el texto literario encontramos marcas intertextuales y es fundamental la lectura atenta de dichos elementos para tener una mejor comprensión de su significado. Por ende, primero fundamentaremos los elementos y después abordaremos los ejemplos de manera detallada.

Camarero (2008) destaca: “las redes de textos son posibles porque en el ámbito de lo literario resulta enormemente fácil establecer relaciones, relaciones entre textos, mediante temas comunes, personajes parecidos o repetidos, historias similares o versiones, todo ello sin límite ni temporal ni espacial ni lingüístico” (23). Por lo tanto, solamente la serie de correlaciones entre las obras otorga sentido a los textos.

Ahora bien, a pesar de los estudios, desde hace tiempo, de la intertextualidad su definición aparece inestable debido a que no se observa dicha herramienta como proceso o como objeto. El fenómeno que nos ocupa involucra de manera particular la recepción, ya que es el lector quien identifica, o mejor dicho, reconstruye la relación intertextual.

Entonces, lo que nos interesa abordar en este capítulo son las distinciones que hace Genette (1988) en su obra *Palimpsestos*; sus caracterizaciones son importantes ya que ayudarán a mostrar la compleja relación de los elementos en juego. En este sentido, *Dublinesca* es, permítasenos la expresión, una cátedra de intertextualidad debido a los múltiples discursos incluidos en ella.

Igualmente haremos una caracterización de la cita y de la alusión dentro de la obra; por consiguiente, nos detendremos a profundizar estos dos elementos de la intertextualidad

debido a su presencia constante en todo el texto. Los restantes elementos intertextuales los abordaremos en el Capítulo 4 donde estudiaremos otros ejemplos igualmente destacados para la identificación de este relato posmoderno cuya estructura intertextual, creemos, es la *historia* que se nos quiere contar.

3.1. Toda literatura es intertextual

Los estudios sobre la intertextualidad han aumentado y algunos investigadores –como Camarero y Martínez Fernández– han dejado clara su forma de entender el fenómeno intertextual. Lo anterior no asegura que éste quede comprendido por aquellos que hacen uso de dicha herramienta, ya sean creadores o críticos (por ejemplo, Evodio Escalante⁴⁰ o Guillermo Sheridan⁴¹), pues estos últimos alegan que desde la aparición del fenómeno intertextualidad no existe el plagio o éste se encuentra justificado. Esto nos muestra que, a pesar de que se han realizado muchos estudios, la noción más fundamental y clara –nos referimo a la de Bajtín⁴²– se pierde en discusiones tan alejadas de la propia función del término.

Las primeras nociones en torno a lo intertextual tienen como base las ideas del crítico ruso. En un principio esta característica se denominó dialogismo. Fueron varias las novelas que Bajtín (1999, 2005) utilizó para conformar su teoría, pero siempre tuvo como eje central las de Dostoievski; en el estudio de dichas obras estableció que el diálogo

⁴⁰ Evodio Escalante hace una crítica al poemario ganador del Premio Aguascalientes de Poesía 2009 de Javier Sicilia con un artículo en *Laberinto* titulado “Sicilia: la apropiación como recurso poético”. En ese artículo el autor expone la siguiente idea: con la intertextualidad se han acabado los plagios.

⁴¹ En enero de 2012, Guillermo Sheridan acusó de plagio a la obra de Sealtiel Alatraste con la cual ganó el Premio Xavier Villaurrutia. Alatraste respondió diciendo que “su error...se limita a no haber entrecomillado o citado la fuente”. Lo que deseamos poner de relieve es que al final se trata de un caso de intertextualidad y su mala comprensión o asimilación.

⁴² Nos referimos a Bajtín porque el concepto de intertextualidad tiene como base la noción del carácter dialógico del discurso. El discurso literario no es del todo autónomo y cerrado sino un diálogo entre voces y el lector, quien no es un ser pasivo, sino un oyente activo. Asimismo, para Bajtín (1989) la novela es una hibridación o una mezcla de lenguajes sociales; es decir, se utilizan palabras que ya tienen ciertas intenciones sociales ajenas y que sirven para nuevos propósitos.

comienza donde inicia el pensamiento. Para Bajtín, el pensamiento humano tiene una naturaleza dialógica, ya que se establecen relaciones con las ideas de los otros. Aún más, el término intertextual presupone la relación de dependencia que se da entre los modos de producción y de recepción, así como por el conocimiento que tengan los participantes de textos anteriores.

A partir de esas nociones y la aportación de otros autores como Genette (1988)⁴³, Iser (1987)⁴⁴ y Riffaterre (1991)⁴⁵ observaremos que el fenómeno intertextual nos acerca a una manera distinta de leer. Así pues, la elaboración de este trabajo implica nuestra lectura intertextual de la obra que está sustentada no solo en describir el proceso intertextual, sino en desarrollar ampliamente los mecanismos de funcionamiento de los intertextos en determinados tipos de relatos. Por ende, nos proponemos realizar una lectura particular tomando en consideración que el fenómeno intertextual convertirá la obra en una estructura más compleja, más demandante que el simple hecho de contar o relatar algo. Lo anterior ya lo hemos discutido en el apartado 2.1. Entonces, Lauro Zavala es muy oportuno al decir que:

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto

⁴³ Para Genette la intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos o, mejor dicho, la presencia efectiva de un texto en otro. Y según el teórico se da de tres formas: cita, plagio o alusión. Más adelante desarrollaremos estas ideas.

⁴⁴ Si bien es cierto que a Iser lo identificamos con estudios en torno a la recepción, este autor utiliza un término útil para el estudio de la intertextualidad, el de *repertorio*, es decir, la realidad extraestética que proporciona al lector un saber determinado de las convenciones, normas, tradiciones valores de la época y hábitos de percepción que le permiten descodificar el texto.

⁴⁵ Para Riffaterre (56): “un intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para poder entender un trabajo de literatura en términos de su significado completo”. Según Riffaterre los textos no se agotan en la denotación, más bien su intención de representación apunta a aquello que no está dado, a un amplio universo de interrelaciones que carece de sentido sin un lector; es decir, considera a la intertextualidad no como producción, sino como recepción: “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación y que es lo contrario de la lectura lineal”.

amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad (Zavala, 2007: 27-28).

Los relatos posmodernos como *Dublinesca* nos permiten acercarnos a una manera distinta de leer mediante el fenómeno intertextual. La obra de Vila-Matas se refiere tanto a los discursos de otros autores, como a fenómenos modernos culturales: bares, hospitales, ciudades, periódicos, tecnologías, películas, música... visiones del mundo que sin una capacidad de descubrir esos fenómenos, o esos elementos intertextuales, difícilmente comprenderemos el relato en su totalidad⁴⁶. Es decir, se observa la construcción de mundos que su vez contienen otros. En el caso de nuestro objeto de estudio encontramos esas relaciones entre diversos textos en casi toda la obra. Ya lo comentamos en el Capítulo 2, donde caracterizamos ciertos elementos de la cultura que aparecen en el texto.

Entonces, cabe colocar en primer plano que los discursos literarios posmodernos apelan a un lector ideal, en el sentido de que le exigen una comprensión general sobre su momento histórico o sobre algunos acontecimientos culturales importantes. Más aún, requieren un conocimiento acerca de otros autores o libros que conforman un universo amplio del marco cultural, entendido como el conjunto de fenómenos que están insertos en una sociedad. Sin estos discernimientos sería difícil entender a profundidad la producción artística que surge al interior de los grupos sociales. En la actualidad al lector se le exige que tenga un diálogo constante con el mundo.

⁴⁶ Solo para dar un ejemplo: en *Dublinesca* de Vila-Matas se hacen referencias a elementos que construyen la novela y logran que la significación sea más amplia. Un prototipo es cuando se nombran algunos periódicos o cuando se menciona la pintura como un elemento de significación importante o cuando se hacen referencias al cine, entre otros. Más adelante haremos una detallada revisión de estos elementos.

Ejemplo de lo anterior lo observamos en *Dublinesca* en el siguiente párrafo: “Y en ocasiones no es extraño que sienta de pronto que él es John Ford, pero también Spider, Vilém Vok, Borges y John Vincent Moon y en definitiva todos los hombres que han sido todos los hombres” (129). En el fragmento mencionado, Samuel Riba, protagonista de *Dublinesca*, piensa que está fuera del mundo y a la par cree que puede ser cualquier personaje del mundo. Este fragmento exige del lector un conocimiento acerca de la relación de los nombres que se anuncian y de la frase final. Sin ese saber, el fragmento guardaría una significación nula en relación con la historia que se cuenta⁴⁷.

Barthes (1987) sugiere abolir la figura del autor como única posibilidad de entender la producción literaria que concibe como intertextual. La necesidad de descartar la figura del autor se debe a que solo puede imitar algo anterior, nunca original, por lo cual ésta carece de valor alguno. El autor es desde esta perspectiva una entidad tiránica en torno a la cual gira la literatura contemporánea y cuya única función consistiría, desde el punto de vista lingüístico, en ser el sujeto que se ocupa de redactar. Por ello, Barthes propone sustituir la idea del autor por otra que él denomina *scriptor*.

⁴⁷ El lector debe tratar de dar significado al fragmento, pero para ello necesita saber que John Ford es un director de cine estadounidense que participó en casi todas las facetas alrededor del cine. Participó en el cine mudo y en el sonoro; también formó parte del servicio militar de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Se dice que abarcó todo lo posible en relación con el cine y más allá de éste (por ejemplo filmó el desembarco en Normandía). Por otro lado aparece Spider, personaje de la película de Cronenberg, quien de algún modo siempre es *varios hombres* debido a su estado de enajenación mental. Después aparecen Borges y John Vincent Moon; el primero es el escritor que siempre decía que es todos los escritores, y el segundo es un personaje del cuento de Borges titulado *La forma de la espada* que encontramos en el libro *Ficciones* (2000) donde hay una referencia a la frase final: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres... Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo John Vincent Moon” (142-143). Con esas referencias el lector será capaz de reflexionar y dar significado al fragmento más ampliamente; sin dicha información el fragmento solo es una frase más.

Una vez desaparecido el autor⁴⁸, el texto quedaría desprovisto de un creador y se convertiría en una especie de tejido de citas provenientes de múltiples fuentes culturales. Ante la ausencia del escritor, se sugiere que es el lector quien cobra vital importancia a la hora de la creación y de la comprensión de un texto literario⁴⁹.

En general, en la obra de Vila-Matas hay siempre un deseo por desaparecer la figura del autor. Lo anterior lo observamos en múltiples relatos donde lo más importante no son los acontecimientos en sí mismos, sino todo aquello que *alguien* piensa; un ejemplo de lo anterior es el fragmento del cuento *La fuga en casa* que pertenece al libro *Una casa para siempre* (2002): “No quería delatarme ante los transeúntes de la Rua do Sol. Después caí en la cuenta de que una máscara de arlequín protegía mi rostro, de modo que mis temores eran absurdos. Nadie podía reconocerme” (119).⁵⁰

⁴⁸ Véase la obra de Vila-Matas *Doctor Pasavento* (2005) en la que continuamente la intención del narrador es huir en la escritura. En el apartado 1.1., donde estudiamos a los posestructuralistas, comentamos la idea de Foucault y la desaparición del autor.

⁴⁹ En una entrevista que Álex Nortub hizo a Vila-Matas en octubre de 2010 en Barcelona, se hace referencia a aquello que se ha mal entendido en sus obras debido a una mala interpretación de algunos lectores: “Ricardo Piglia salió al paso de algunos imbéciles que me veían obsesivo en mis libros y creo que me veían también metaliterario. Y siempre dale con lo de obsesivo y con lo de metaliterario. Pero, ¿han visto alguna vez algo diferente al Beato Martín Garzo o al Susocabosargento de Toro? Habla Piglia: “La cuestión, a mi modo de ver, no es si Vila-Matas es metaliterario o no lo es, la cuestión está en si hay o no pasión. Y la hay en las novelas de Vila-Matas. No importa si el personaje se dedica a pegar estampillas o está dedicado a hacer un gran complot. Lo que importa es su obsesión y allí están los personajes de Vila-Matas, dando vueltas alrededor de una obsesión. Creo, por otro lado, que las narraciones de Vila-Matas están en el punto más avanzado en el que se encuentra la novela. Sebald, Magris, John Berger o Borges forman parte de esa serie de escritores que narraron el hecho de narrar e incorporaron el ensayo, la autobiografía y elementos de aventura en el interior de un proceso narrativo mucho más moderno que el de la novela clásica.” Con la anterior y con las ideas de Piglia, nos damos cuenta de que es el lector quien debe descifrar una obra, pues varios autores hacen referencia a que no solo narran, sino que incorporan otras nociones genéricas.

⁵⁰ En otra de las obras de Vila-Matas, *Doctor Pasavento* (2005), hay una especie de apología a la ausencia. Esta novela del autor español profundiza en el acto de desaparecer. La novela aparentemente tiene un narrador definido, pero resulta que no siempre es así. Para mayores

Retomaremos algunas ideas que ya expresamos en nuestro trabajo de tesis de maestría⁵¹ y que ayudarán a complementar la idea de intertextualidad. Los autores posmodernos “aprendieron” el discurso de otros para formar el propio. Fueron algunos escritores de finales del siglo XIX y otros de la primera mitad del siglo XX quienes sentaron las bases de los discursos polifónicos, entre estos destaca Dostoievski⁵².

El fenómeno de la intertextualidad no debe ser estudiado solo para caracterizar la estructura de una obra, más bien debe ponerse atención a la lectura de ciertos elementos para la comprensión amplia de determinado texto y su correspondiente manifestación discursiva, ya sea literaria, musical, fílmica o visual, entre otras. Zavala tiene algunas ideas en relación a lo anterior: “todo texto –todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano– puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario” (Zavala, 2007: 28). Por lo tanto, no se puede entender la intertextualidad si no se estudia en su amplia magnitud porque solo de ese modo descubriremos su significado más profundo. Ya en el Capítulo 2 observamos la estructura de *Dublínscá*, la cual dirige nuestra atención a que el discurso literario no es más que un juego, al parecer infinito, de relaciones conceptuales y de acontecimientos.

referencias, véase el libro de Carrera (2013) en que se realiza un análisis narratológico de la obra mencionada.

⁵¹ La tesis se titula *La intertextualidad y algunos aspectos de la escritura narrativa en Doctor Pasavento* y fue presentada en diciembre de 2009. Nos interesan sobre todo algunas nociones sobre el funcionamiento con respecto a la teoría intertextual en su parte básica. Otro de los aspectos que retomaré de dicho trabajo es la observación de cómo los relatos vilamatianos tienen una estructura compleja; además, preciso que no son fáciles de discernir en un primer momento y que al reconocer ciertos elementos a profundidad descubrimos dan un significado más amplio. Este trabajo de investigación derivó en el libro llamado *Crítica portátil. La estructura ausente en Doctor Pasavento* (2013).

⁵² Cuando mencionamos a Dostoievsky, nos referimos a sus obras más significativas: *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*. Algunos otros autores son Hermann Broch, Robert Musil, Karl Kraus y Joseph Roth. Estos últimos son autores que le han dado vida a los relatos posmodernos; sin ellos, la construcción de textos más allá de la trama sería imposible. Reflexionar acerca de estos autores es un asunto para desarrollar en un futuro.

Cuando leemos distintos discursos tenemos indicios que nos hacen pensar en haber “escuchado” alguna vez lo que se dice o lo que leemos. Nos parece que esto se debe a que recordamos más bien otro texto. La intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto con respecto al conocimiento que se tenga de otros. Por otro lado, el mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; algunos dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción: es el caso de la parodia y las reseñas críticas, entre otros (Martínez Fernández, 2001: 38).

La siguiente frase de *Dublinesca* es un ejemplo de lo anterior: “Aun así, no se interesó por ella hasta que no la confundió a conciencia con Catherine Deneuve, a quien no hacía mucho había visto con impermeable y paraguas en una película muy lluviosa que transcurría en Cherburgo” (144). La cita nos ayuda a entender un poco más cómo algunas veces el texto remite a otros textos, en este caso al fílmico⁵³.

Siguiendo a Zavala (2007), la intertextualidad, desde una visión lingüística, es una de las dimensiones posibles del enunciado. Al respecto, hay dos nociones que definiremos porque son parte constitutiva del análisis: la cita y la alusión. Entendemos la primera como los textos que se insertan en otro, tal como provienen del texto origen. La segunda noción la comprendemos como la forma en que se hace referencia a los textos conocidos. Así pues, el mecanismo intertextual tiene relación cercana a los discursos narrativos literarios. Hallamos marcas intertextuales en casi todas las manifestaciones discursivas, incluidas las literarias – desde el cuento hasta la novela y la poesía– donde nos damos cuenta de que han sido dichas por otros autores o, en su defecto, es el mismo autor quien ha descrito tal o cual situación en otra de sus obras:

⁵³ La película a la cual hacemos referencia se llama *Los paraguas de Cherburgo* (1964) (*Les parapluies de Cherbourg*). La película francesa fue dirigida por Jacques Demy, protagonizada por Catherine Deneuve, Anne Vernon y Nino Castelnuovo. Se refiere al amor que siente Geneviève (Deneuve), quien vive con su madre y le ayuda en la tienda de paraguas en Cherburgo, por Guy quien es mecánico. Para pagar una deuda, la madre de Geneviève vende un collar a un rico joyero, quien se enamora de la hija. Mientras eso sucede, el joven mecánico tiene que ir a Argelia a su servicio militar. En el Capítulo 4 de este trabajo ahondaremos en este filme.

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (Zavala, 2007: 28).

Los relatos posmodernos han puesto énfasis en explorar el aspecto intertextual de la obra, adaptando e integrando voces e ideas, mediante alusiones, citas, inclusiones de otros autores para hacer del texto un cuerpo más abierto, más amplio. Esta idea la desarrollamos en el apartado 2.1. donde demostramos que la construcción de mundos ficticios tiene una autonomía.

La intertextualidad es una propiedad o cualidad de todo texto que se concibe como el tejido de textos; es decir, el texto se remite siempre a otros y muchos de ellos son identificables mediante la cita, la parodia y la referencia, entre otros elementos que la caracterizan. De hecho, son características que dominan nuestro relato *Dublinesca*. Más adelante haremos una distinción más detallada.

Más aún, la intertextualidad no es algo privativo del autor o del texto en sí mismo, más bien tiene que ver con aquel que lo observa, lo desmantela, descubriendo una serie de relaciones complejas y con cierto valor significativo. Los discursos literarios están renovándose, principalmente en su manera de contar los acontecimientos. Un ejemplo de ello lo hallamos en *Dublinesca* donde tenemos que desmantelar lo que se nos dice, no fijándonos en lo que se nos narra. Si no damos cuenta de todo aquello que aparece como simple información, dejaremos pasar las ideas como *un relleno*⁵⁴ de la novela, y parece que solo estamos atentos a los acontecimientos. Muchos de los fragmentos de nuestra novela

⁵⁴ La expresión la utilizamos en el sentido de que son datos que solo acompañan a la historia que se nos cuenta. La lectura tradicional de un texto, por parte de los lectores, muchas veces solo buscaba saber *de qué se trata*, dejando a un lado *lo que se dice* alrededor de la historia que se nos quiere contar.

están contruidos sobre la base de una multiplicidad de discursos, y logran el efecto de hibridación⁵⁵ que desarrollamos en el apartado 2.1.:

Sabe muy poco de Irlanda, aunque conoce buena parte de su literatura. W.B. Yeats, sin ir más lejos, es uno de sus poetas preferidos. 1922, es además el año que se publicó *Ulysses*. Podría ir a celebrar los funerales de la galaxia Gutenberg a la catedral de Dublín, que es Saint Patrick, si no recuerda mal; allí, en aquel recinto sagrado, se volvió loco ya definitivamente Antonin Artaud... (27).

Era de noche, en efecto, y como tantas veces el joven Beckett erraba solitario. Se encontró en la punta de un muelle barrido por la tempestad (146).

Esta manera de trasponer los discursos, esta hibridación a la que hacíamos referencia anteriormente, es característica de la intertextualidad, favorece que la crítica considere a los relatos posmodernos como carentes de una visión o de un fin preciso, es decir, se espera que el discurso tenga la forma canónica, establecida según las normas que prevalecieron durante años. La intertextualidad no es solamente averiguar dónde está la cita explícita que nos conduce al texto de donde es tomada, porque es preciso tomar en cuenta que los textos se producen en una cultura que tiene textos previos, y de los cuales se alimenta. Lauro Zavala en la siguiente cita hace la aclaración de cómo se ve este fenómeno intertextual y cómo es que lo hemos heredado:

⁵⁵ En la posmodernidad existe un fenómeno donde las fronteras se disuelven, es decir, distintos discursos toman elementos de otros para conformar su propio discurso, tanto en la estructura como en la temática. Aparece entonces un fenómeno de hibridación donde elementos, supuestamente ajenos, conviven en un solo tipo de discurso. En ámbitos como la música, la pintura, el cine, etcétera podemos observar cómo ha estado operando dicho fenómeno. Pero no solo eso, en algunos autores también se pretende utilizar otras herramientas como lo metaliterario y otros autores toman en cuenta el al lector como papel fundamental de su discurso.

Evidentemente los procesos de interpretación, apropiación de sentido y las asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad solo ocurren en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la *tradición de lo clásico*. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es la tradición de la ruptura, no sólo de la ruptura ante lo clásico, sino de la ruptura ante la misma ruptura anterior. Esta es la tradición de lo nuevo, la tradición de la modernidad (Zavala, 2007: 29).

La intertextualidad (es decir, las voces de otros) siempre ha estado presente en los discursos de los demás. Este fenómeno no creemos que sea exclusivo de los discursos actuales, es más bien una forma de mirar y de sobrellevar el mundo. Nos parece que en la producción discursiva anterior a nuestra llamada cultura moderna, utilizaba este mismo mecanismo de reproducción de otras voces solo que no se era consciente de cómo funcionaba ni mucho menos de cómo llamarlo.

Ejemplo de lo anterior lo hallamos en un antiquísimo relato egipcio (2000 a.C.); en este se cuenta que un héroe naufraga y, agarrado a una tabla flotante, llega a una isla, ahí el sueño lo vence. Cuando despierta, ve a una serpiente que lo hospeda y pone a su disposición un barco cargado de regalos. Esta historia recuerda a la de Odiseo. Para Kristeva (1997), la intertextualidad es el cimiento en el que todo texto se constituye como un mosaico de voces ajenas, como la transformación y absorción de otro texto y así el texto no es cerrado, sino abierto a otros textos, por lo que se vuelve dinámico.

3.2. Recorrido por las nociones de intertextualidad

Los relatos posmodernos, según Brian MacHale (1988: 58), cuentan con algunas características similares, una de ellas es la intertextualidad, es decir, la construcción de mundos ficcionales que tienen como base acontecimientos de nuestro mundo concreto que logran el efecto de similitud con nuestra forma de vivir. Si hemos dicho que el autor ha muerto, el texto que es suyo ya no le pertenece y es el lector quien se lo apropia y de cierto modo reescribe la obra. Si el lector es capaz de discernir los intertextos, hay una reescritura y no solamente trata de responder la pregunta ¿qué significa? Sino más bien ¿cómo significan las redes intertextuales? Es decir, se trata de averiguar cómo se construye la narración o mejor dicho cómo es constructora de sentido entre textos mediante operaciones específicas como la cita o la alusión. El fenómeno intertextual otorga sentido de variadas formas. Cada teórico le da un matiz distinto y debido por ello hemos querido ofrecer una revisión de varios autores y poner de manifiesto cómo operan esas ideas en nuestro objeto de estudio.

3.2.1 Aproximaciones varias

Camarero (2007) caracteriza los elementos intertextuales más importantes, pero para fines de este trabajo solo mencionaremos aquellos que nos parece tendrán relevancia en el relato a estudiar. Comencemos con la *alusión* que es menos explícita, pues se trata de un enunciado cuya plena inteligibilidad supone la percepción de una relación entre ese enunciado y otro, al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no evidentes de otro modo. Es una especie de cita, pero no es literal ni explícita, sino más sutil, no rompe la continuidad del texto y puede implicar un cierto grado de ludismo. Por otra parte, la *cita* es explícita y literal, normalmente va entre comillas y a veces con la referencia precisa o no. Constituye la inserción de un texto en otro de forma visual muy clara, es decir, utiliza elementos tipográficos definidos como el uso de cursivas, comillas, sangrado especial, entre otros.

La parodia⁵⁶ supone la imitación de un estilo (puede ser una cita transcrita con un ligero desvío); pone de manifiesto la relación entre el texto anterior o antiguo y el texto moderno o nuevo; es una especie de caricatura de una obra anterior o una reutilización de la misma para transponerla o sobrepasarla. Se configura como un juego que puede ser lúdico, subversivo o admirativo y su efecto, en muchas ocasiones, suele ser percibido despectivamente con un juicio peyorativo.

Esta última es la que más se reproduce en los relatos posmodernos y Linda Hutcheon (1988) le dedicó un amplio estudio. La reflexión más profunda en relación a estos tres elementos intertextuales se hará en el siguiente apartado. Más adelante revisaremos la noción de Hutcheon y lo que se ha dado en llamar la parodia posmoderna.

Con lo anterior aseguramos que la intertextualidad no es un fenómeno simple de caracterizar porque abarca distintas redes de textos que nos llevan a otras redes textuales y de este modo es posible interpretar y comprender los fenómenos que se dan especialmente en el discurso literario. La intertextualidad resulta de nuestro interés porque pone en evidencia lo literario; es decir, nos da valiosa información acerca de los textos.

La crítica ha abordado el término no siempre con seriedad pues ha trivializado su uso y ha considerado y confundido la intertextualidad con viejos conceptos como el de influencia y fuentes. Siguiendo a Martínez Fernández (2001), la noción de intertextualidad nació por la inclinación hacia el texto. Ahora el interés va perfilándose hacia la recepción – por parte del lector– hacia la llamada deconstrucción de los textos o hacia la interferencia. En ese interés intertextual, fundado en la recepción, pretendemos mostrar cómo la lectura intertextual de una obra posibilita una mejor comprensión de los relatos posmodernos⁵⁷.

⁵⁶ En un apartado posterior se hablará un poco más de la parodia, por lo que se revisarán autores como Hutcheon (1988) y Rose (1993).

⁵⁷ Este trabajo no es propiamente una reflexión acerca de la figura del lector y el papel decisivo que esta adquiere en el proceso de interpretación de una obra. Lo que queremos dejar en claro es cómo él juega un papel importante en el proceso para identificar los elementos intertextuales. El papel que juega el lector lo abordaremos en las conclusiones.

Esa intertextualidad tiene su fundamento en el carácter dialógico del discurso. En los relatos posmodernos se observa de manera clara pues hay una relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Arriba mencionamos que ese rasgo de voces en los relatos posmodernos, según McHale, era la llamada heteroglosia. Ese aspecto del lenguaje es el de las voces ajenas o voces enmarcadas, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto (54).

Claudio Guillén (1985) propone dos vías de aplicación de la intertextualidad; en primer lugar, considera una línea cuyos extremos son la *alusión* y la *inclusión*. La simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras y la inclusión explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas. Con respecto a la inserción de palabras, es preciso distinguir un camino que es el de la *cita*. Esta última, su función es apelar a otros discursos sin que dicha cita intervenga en el contenido fundamental de la obra. La significación se produce cuando la obra se construye en relación a las palabras citadas que se convierten en el núcleo semántico de la misma.

En ocasiones no hay una cita de otro texto, sino que hay simplemente *alusiones*. Por lo tanto, el diálogo intertextual se fusiona en el espacio del lector quien debe relacionar las obras y observar las diferencias de los textos. Por ende, la intertextualidad es “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo y que es lo contrario de la lectura de la lectura lineal” (Navarro, 1996:171).

Un poco de historia, según Martínez Fernández, Segre asegura que la palabra texto tiene un origen más cercano al del latín *texere, tejer*. En este sentido Segre apunta: La palabra texto desarrolla, por lo tanto, una metáfora que ve “la totalidad lingüística del discurso como un *tejido*” palabras de Segre citado por Martínez Fernández. De tal suerte, tenemos que el texto de una obra es el discurso que lo constituye. Podemos pensar en una polifonía textual, el texto toma la forma de un creador de mundos. Martínez Fernández va más allá al definirlo “el texto es la forma lingüística de la interacción social. Este aspecto interaccional caracteriza tanto al texto en su estructura como en su funcionamiento” (Martínez, 2001: 20). Entonces, se deduce que este aspecto de interacción caracteriza al

texto tanto en su funcionamiento como su estructura, esta relación recíproca da al texto el carácter dialógico que propuso Bajtín y de donde se deriva la intertextualidad.

Si nos remitimos al origen etimológico del término, podríamos decir que el prefijo latino *inter* nos alude a interrelación, entrelazamiento, de tal manera que intertextualidad nos lleva a la idea del texto como tejido: la relación de un texto con otros. Pensemos, en este sentido, en autores como Thomas Pynchon, Paul Auster, Ricardo Piglia, Borges, Pablo Palacio, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Roberto Bolaño, entre otros.

Ahora bien, para nuestros fines tomaremos el término intertextualidad como la producción de un texto desde otro u otros. Tal como lo entendía Genette (1988), la escritura como palimpsesto, ya que supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez. Sin embargo, no es tan sencillo como reconocer un texto A en relación con otro (B, C), pues quien no conoce el texto A asume su existencia, pero no sabe en qué consiste, cuál es su contexto; por lo tanto, no se da el mismo grado de finalización, el sentido, diríamos en este caso particular, está incompleto, la intención por parte del emisor ha quedado sesgada.

Antes de la publicación del libro *Palimpsestos* de Genette, Gustavo Pérez Firmat (1978) publicó el artículo *Apuntes para un modelo de la intertextualidad literaria* donde la noción de intertextualidad es objeto de un esquema que traza cada uno de los aspectos que la componen, a decir: imitación, influencia, parodia, diálogo e ironía.

Helena Beristáin (2006) sigue las nociones de Pérez Firmat en relación a cómo define la unidad llamada intertexto (IT), como “texto dentro del texto”; circunscritos, ambos, por un marco global (al que llama exotexto (ET)). Éste rebasa y abarca al texto en que se engarza el intertexto. De modo que el texto en realidad resulta ser una suma: $T=IT+ET$, pues la existencia de un intertexto exige la de un exotexto. El exotexto es lo que queda del texto después de haber sustraído el intertexto: $ET=T-IT$. Para Pérez Firmat, según Beristáin, el intertexto está relacionado al embrague, de tal suerte que éste constituye un embrague ya que remite desde un discurso a otro; para Firmat aparece en niveles que parafrasearemos de Beristáin: a) Nivel prosódico: el intertexto reproduce el sistema fónico o rítmico del paratexto. b) Nivel léxico: el intertexto reproduce el idiolecto del paratexto. A

este respecto, el autor agrega que corresponde a la notación de títulos, autores, personajes, toponímicos. c) Nivel sintáctico: el intertexto reproduce los amañamientos sintácticos del paratexto, lo que generalmente, nos dice Firmat, se conoce como *estilo*. No tiene que haber una figura de nivel sintáctico para que se revele la intertextualidad. Un ejemplo de éste es el que ocupa el teórico cubano tomando el título de Hemingway *Así en la paz como en la guerra* que alude al conocido *Así en la tierra como en el cielo*. d) Nivel semántico: la relación del paratexto con el intertexto es de sinonimia, aquí se echa mano de unidades que constituyen paráfrasis y algunos tropos (metáforas, metonimias, sinécdoques), entonces dichas unidades se constituyen en los niveles léxico y semántico. e) Nivel composicional: el intertexto reproduce el paratexto en el orden macrotectual, se incluiría en él la duplicación de la disposición del paratexto, así como la duplicación de peculiaridades en la grafía.

Lo anterior sirve en nuestro análisis para caracterizar la complejidad del fenómeno en los relatos posmodernos. Estas distinciones que hace el teórico cubano nos ayudan a precisar cómo podemos observar el fenómeno en sus distintas variantes. No solo es caracterizar los elementos intertextuales sino categorizar sus relaciones internas. Obviamente no todas las caracterizaciones serán útiles para el análisis, pero sí se debe conservar en mente aquello de lo que hablamos.

Firmat utiliza estos niveles que a su vez reproducen los de la lengua (fónico/fonológico, morfosintáctico y léxicosemántico). Helena Beristáin hace un paralelismo al referirse a la definición de intertextualidad desde los términos de Genette y Firmat⁵⁸. Beristáin (2006) aclara cierto proceso:

Y también podríamos, en los términos de Pérez Firmat, describirlo así: cada unidad intertextual, en la medida en que rescata su paratexto, lo engarza en un exotexto donde cuaja cada una, en conjunto, como controversia, o en los términos de Genette decir que: cada hipertexto, al rescatar un hipotexto lo engarza en un nuevo texto

⁵⁸ Para una analogía de los términos que nos interesan veamos: Genette: hipotexto-hipertexto y Pérez Firmat: exotexto-intertexto.

donde se consolida como controversia. Este nuevo texto es un intertexto donde se da la co-presencia de dos o más textos (Beristáin, 2006:62).

Lo que la autora trata de resaltar es que de cierto modo autores como Pérez Firmat o Genette caracterizan la relación intertextual y, por tanto, el intertexto como esa presencia de un texto en otro, pero cada uno con sus peculiaridades. Como hemos señalado el concepto de intertextualidad ha recorrido un largo camino desde el concepto dialógico de Bajtín, después con Kristeva, quien acuñó el término en 1967, después, apoyándose en las ideas de la teórica búlgara, Genette (1988) creó su libro *Palimpsestos* y –casi a la par– el cubano Pérez Firmat (1978) hizo su aportación para el estudio de ésta; Jesús Camarero también hace una contribución a los estudios y, uno más, Lauro Zavala (2006) propone un modelo para el análisis intertextual.

La intertextualidad es un cimiento importante de la textualidad, no olvidemos que el texto no es único ni cerrado en sí mismo, como ya apuntaban las ideas de Bajtín cuando se refería a la polifonía en las novelas de Dostoievski; para Kristeva ésta aparece en los dos ejes: el paradigmático y el sintagmático; Genette por su parte introduce el término transtextualidad o trascendencia textual del texto, indicando los cinco tipos de relaciones transtextuales (Véase en el apartado 3.3.1.)

También cabe mencionar que, tal como sucedió con el término dialogismo bajtiniano en manos de Julia Kristeva, el concepto de intertextualidad kristeviano ha sufrido confusiones: intertextualidad, dialogicidad, dialogismo... hasta el punto en que la misma Kristeva decidió cambiarlo por el de transposición. A este respecto el teórico alemán Heinrich Plett apunta:

Actualmente, ‘intertextualidad’ es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera diferente. La cantidad de publicaciones sobre el tema no ha cambiado esta situación. Por el contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión. A un cuarto de siglo después de que el término fue acuñado

de una manera casual (Kristeva 1967), está empezando a florecer. Originalmente concebido y utilizado por una vanguardia crítica como una forma de protesta contra los valores culturales y sociales establecidos, hoy sirve aun a académicos literarios conservadores, para exhibir una supuesta modernidad⁵⁹ (Plett, 1991: 3).

Pero hay que señalar que la asociación entre los textos depende de la mirada que los descubre. Entonces, podemos agregar que no es un asunto meramente del autor y el texto, sino del lector, ya que es él quien hace posible la significación desde una determinada perspectiva. La propuesta es que el lector ya no es un agente pasivo, sino que se ha convertido en un elemento productivo, un generador de interpretaciones. Desde este punto de vista del análisis, todo acto cultural puede ser estudiado desde la red de significación a la que pertenece, de tal suerte que tiene un carácter interdisciplinario.

Para Zavala la intertextualidad “es un proceso característico de la cultura moderna” (Zavala, 2006:158). Ya que “Solo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida... la tradición de lo clásico” (Zavala, 2006: 158).

La noción de intertextualidad se ha introducido de manera definitiva en los estudios literarios; la aportación proviene del formalismo ruso y del estructuralismo francés, pero no han sido las únicas, basta recordar los estudios de teoría y crítica hispanas.

Hay que decir, por otra parte, que el estudio de la intertextualidad ha sobrepasado los horizontes meramente literarios y se ha extendido a otras artes, por ejemplo, en el campo de la estética con el estudio de Omar Calabrese (1999); no nos detendremos en este

⁵⁹ La traducción es nuestra: Currently, 'intertextuality' is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently. A host of publications has not succeeded in changing this situation. On the contrary: their increasing number has only added to the confusion. A quarter of a century after the term was coined in a rather casual manner (Kristeva 1967), it is actually starting to flourish. Originally conceived and used by a critical avantgarde as a form of protest against establishment cultural and social values, it today serves even conservative literary scholars to exhibit their alleged modernity. (Plett, 1991:3)

trabajo que ha tenido desarrollos posteriores. Después de haber leído *La cita neobarroca*, nos parece que el hecho de la cita se inserta en una tradición que tiene como único acompañante en su soledad al escritor: las citas como compañeras, como ecos que resuenan en la mente del autor⁶⁰.

Riffaterre dice: “la Intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria, ya que ésta produce la significancia resultante de las relaciones de las palabras del texto con sistemas verbales situados fuera del texto.” (Riffaterre, 1981:163) La percepción del intertexto supone una lectura mucho más compleja pues tiene dos aristas: una hacia el exotexto, en términos de Pérez Firmat o hipotexto según Genette; es decir, hacia atrás y otra hacia el nuevo texto. Se trata de una relación suspicaz a la que nos invita el autor. Baste recordar que el intertexto del lector es un componente básico de la competencia literaria, para ello Borges en el cuento *Utopía de un hombre que está cansado*: “-¿Se trata de una cita? -Le pregunté. -Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” (Borges, 1998:119).

De este modo hemos realizado un recorrido a través de nociones en relación a lo que entendemos como intertextual. Una vez teniendo en cuenta lo anterior, podemos abordar los rasgos intertextuales que más nos interesan en la obra de *Dublinesca* porque nos parece que son esos elementos lo que configuran el relato. A continuación, desarrollaremos las nociones de Genette acerca de sus caracterizaciones del fenómeno porque parece importante tener claras las nociones del teórico francés al momento de tratar la teoría intertextual. Puede que parezca un resumen de su obra, sin embargo, se trata de una revisión porque cada terminología que propone contiene en sí misma detalles que en la misma obra de *Dublinesca* apreciamos. Con ello trataremos de mostrar cómo este trabajo de Vila-Matas efectivamente es una apuesta al desarrollo de los mecanismos intertextuales.

⁶⁰ A manera de comentario, el poeta español Leopoldo María Panero es uno de los creadores que más ha utilizado el recurso de la intertextualidad en su poesía. Muchas de sus creaciones tienen como base obras de otros poetas y novelistas que de cierto modo lo han influido. En sus obras completas, Panero (2001) dice: “la fuente de mi literatura es la literatura misma”. Con lo anterior, mostramos cómo algunos creadores están interesados en este fenómeno sin que lleguen propiamente a la teorización del mismo.

3.3. El mecanismo intertextual en *Dublinesca*

3.3.1. Los palimpsestos de Genette

Algo relevante que debemos tener en cuenta y que nos ayudará para determinar la forma de operar de los relatos posmodernos es la descripción de los fenómenos textuales. Genette (1988) considera que todas las obras literarias traen a la memoria otras obras y por lo tanto la relación predominante es la hipertextualidad. En pocas palabras, literatura fundada en otros textos. Esta hipertextualidad es la relación más concreta entre un hipotexto (A) y su hipertexto (B). Así, los hipertextos se presentan como una transformación o imitación de obras anteriores.

El hipertexto se desvanece como consecuencia del desconocimiento de su hipotexto. Toda relación intertextual/hipertextual es decodificada según la competencia del lector, pues encontrará relaciones entre uno y otro. A esas relaciones “librescas”, Genette las llama *literatura en segundo grado*, es decir, una literatura fundada en otros textos, donde un texto se superpone al otro que no oculta completamente, sino que es observable mediante cierta transparencia.

Genette presenta en *Palimpsestos* (1988) un método para enfocar el estudio de la intertextualidad. La pertinencia de este trabajo de Genette ayuda a nuestro análisis, dado que nos permite tener una certeza del procedimiento intertextual y la forma en que vamos a desarrollar su conceptualización. Asegura el teórico francés que hay distintas relaciones que se dan entre los textos y reconoce los variados procedimientos que permiten crear textos sobre la base de otros. Su estudio se limita no al texto sino a la transtextualidad entendida como trascendencia textual del texto.

Profundizaremos en los conceptos genettianos que consideramos relevantes para el análisis de los relatos posmodernos o trascendencia textual del texto, que incluyen cinco tipos de relaciones específicas. El primero de ellos es la intertextualidad, descrita por Genette como “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

Genette asegura que su definición es restrictiva y que las formas en las que este fenómeno se manifiesta son la cita que es más explícita y literal; además, la referencia, parecida a la cita, pero no se reproduce el texto referenciado y la alusión que es todavía menos explícita y menos literal. Ejemplo de lo anterior lo abordaremos en el apartado 3.4. de este trabajo.

Otro tipo de relación transtextual lo constituye la paratextualidad que consiste en aquella relación que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.” (11). Muchas de las obras posmodernas recurren a este tipo de relación intertextual, es decir, se alude a un elemento de otro texto y, a la par, esa alusión es paratextual.

Ejemplo de lo anterior lo encontramos en lo siguiente fragmento de *Dublinesca*:

Cierra el libro del gran Yeats y mira por la ventana y sigue con curiosidad extrema el curso de una nube y luego da una cabezada y siente que tal vez pronto se quede dormido, y entonces, para evitar que esto suceda, abre de nuevo el libro que había cerrado y encuentra en lo que lee rastros de la nube que acababa de mirar, lo encuentra en este fragmento del prólogo de Vilém Vok al libro de Yeats: ‘Los vientos que barren la costura y los bosques donde hablan los *shide*, emisarios de las hadas, aluden a un esplendor peridido, pero recuperable’ Y más adelante: ‘Dijo que el mundo fue perfecto y amable, y que el mundo perfecto y amable seguía existiendo, pero enterrado como un montón de rosas bajo muchas paladas de tierra.’ Y de golpe cae en la cuenta de cuál pudo ser el verdadero fondo de las palabras de su padre... (172).

Es una relación paratextual al interior de *Dublinesca* (no de esta novela con un paratexto propio). En el anterior ejemplo se observa que el libro de Yeats al que hace referencia al

prólogo (paratexto), es escrito por Vilém Vok. Nos encontramos ante un caso no previsto, hasta donde sabemos no previsto por Genette, en el que todo sucede al interior de la diégesis, como una especie de *mise en abyme*.

Genette también describe la metatextualidad por medio de la cual un texto se relaciona con otro sin cita alguna, tal y como sucede en la crítica. Esta intromisión de los textos lo observamos en el siguiente fragmento:

Ha publicado a muchos autores importantes, pero sólo en el Julien Gracq de la novela *Le Rivage des Syrtes* ha percibido un espíritu de futuro. En su dormitorio de Lyon, a lo largo de un sinfín de horas de encierro, se dedicó a perpetrar una teoría general de la novela que, basándose en las enseñanzas que advirtiera desde un primer momento en *Le Rivage des Styres*, establecía los cinco elementos que consideraba imprescindibles en la novela del futuro. Esos elementos que consideraba esenciales eran: intertextualidad; conexiones con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas; ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura vista como un reloj que avanza...Era una teoría osada, puesto que proponía a la novela de Gracq, habitualmente considerada como anticuada como la más avanzada de todas. Llenó una multitud de hojas comentando los diversos elementos de esa propuesta de novela del futuro (15)⁶¹.

⁶¹ Las ideas para una novela del futuro se desarrollan después en el libro *Perder teorías*, esta relación ya la discutimos anteriormente, sin embargo, queremos hacer énfasis en el complejo fenómeno de escritura del autor al tender puentes de significado con otras obras suyas. Véase 2.2.

Por otro lado, la architextualidad se define como “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (9). Esta categoría es compleja debido a que es una conceptualización genérica. Si quisiéramos encontrar esta relación en nuestro objeto de estudio, podríamos observar la siguiente: la historia que se nos cuenta en el relato *Dublinesca* es que Riba, cansado de su vida actual y de las batallas perdidas en su entorno, decide emprender un viaje a Dublín que de algún modo se convertirá en el centro de su mundo. Para ello, se hace acompañar por sus amigos escritores para celebrar un funeral por una vida que termina. Este relato se encuentra muy cercano a la obra de Joyce, *Ulises* (1980), que es el relato del viaje de Bloom y su regreso a casa. (Véase Anexo A. La parte de Joyce)

Por otro lado, la obra de Joyce se relaciona con *La Odisea* (1983); es decir, la transformación que conduce de *La Odisea* al *Ulises* y a *Dublinesca*, la podemos describir como una transformación que traspone la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX de Joyce y al Dublín del siglo XXI de Riba⁶².

Por último, tenemos la hipertextualidad que une un texto dado, hipertexto, a un texto anterior, hipotexto, insertándose en él de una forma que no es la del comentario, rasgo que distingue a esta tipología de la metatextual. Se denomina hipotexto al texto *origen* que aporta uno o más aspectos para la elaboración de un hipertexto, o texto *derivado* del anterior.

Genette propone un análisis hipertextual trabajando solo sobre contextos donde la interrelación textual que incluye esta categoría sea abierta y no solapada: “abordaré aquí, salvo excepciones, la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (19). El corpus a estudiar

⁶² La obra de Joyce estuvo envuelta en muchas controversias en relación a su forma de escritura. Debemos a Stuart Gilbert y Herbert Gorman esquemas que hacen públicos los vínculos de la obra con *La Odisea*. Estos autores establecieron las relaciones tanto simbólicas como retóricas entre las obras. A la par el propio Joyce desarrolla lo que conocemos como Esquema de Linatti que ayuda a la comprensión de universos simbólico de la obra.

abarcaría, pues, las relaciones hipertextuales que expongan la derivación del hipotexto al hipertexto de la forma más explícita posible. Esta puntualización nos parece del todo acertada, ya que la declaración del autor de una deuda intertextual lo salva de la acusación de plagio.

Genette sugiere que se ha de profundizar en las relaciones hipertextuales por considerarlas una característica inherente a la producción literaria: “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (19). Las ideas de hipertextualidad de Genette tienen correspondencia en contenido con las relaciones intertextuales propuestas por autores como Kristeva (1997), Barthes (1997), Culler (2000) y Riffaterre (1981). Por lo tanto, *entenderemos* las relaciones hipertextuales como intertextuales en el sentido más amplio del término. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en el siguiente fragmento donde tal parece que el hipotexto “se mete” totalmente en el hipertexto:

...se concentra en ese capítulo sexto que quiere revivir en Dublín y que se inicia justo después de las once de la mañana, cuando Bloom sube al tranvía en los baños de la calle Leinster y va a la casa del difunto Dignam, en Serpentine Avenue 9, al sudeste de Liffey, de donde sale el cortejo. En vez de dirigirse recto hacia el oeste, hacia el centro de Dublín, y luego ir al noreste hacia Prospect Cemetery, el cortejo fúnebre toma la dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, hacen desfilar el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de Serpentine Avenue, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y New Brunswick Street, para cruzar después el río Liffely y seguir en dirección noroeste hasta Prospect Cemetery (149).

El propio Genette ofrece definiciones paralelas de intertextualidad e hipertextualidad al insistir en que ambas categorías deben presentar un corpus donde la relación entre los textos a estudiar sea explícita: “efectiva”, en el caso de la intertextualidad, y “declarada” en el caso de la hipertextualidad. El nombre de hipertextualidad no es lo realmente importante, ya que lo que destaca es que un texto siempre se relaciona con otro: “La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena” (497).

El hecho de considerar equiparables la hipertextualidad y la intertextualidad conlleva catalogar como paralelas las terminologías relacionadas con cada una de ellas. Así, el hipertexto sería el equivalente al intertexto. Esta es también la conclusión a la que llega Pérez Firmat (1978) en su intento, paralelo al genettiano, de ofrecer pautas para un estudio intertextual. Firmat propone llamar intertexto (IT) al texto dentro del texto y exotexto al hipotexto. Utilizaremos indistintamente los términos hipertexto e intertexto para hacer referencia al texto “derivado”. El texto “origen” será denominado en la mayoría de los casos hipotexto.

Existen diversos grados de relación hipertextual. En primer lugar, se mencionan los hipertextos con hipotexto alógrafo, en los cuales el intertexto hace referencia a un texto escrito por otro autor; este tipo de hipertextos es el más frecuente. El hipotexto se inserta de forma explícita en este contexto. Después se encuentran los hipertextos autógrafos, cuyo hipotexto consiste en un texto creado por el mismo autor de ese hipertexto. Tal podría ser el caso de una nueva “versión” de un texto dado hecha por el autor del texto original. Se mencionan por último los hipertextos con hipotexto implícito⁶³.

⁶³ El caso de los hipotextos alógrafos es el más recurrente. Para ejemplificar lo anterior basta citas los siguientes ejemplos tomados de nuestro objeto de estudio, *Dublinesca*: “La imagina a ella en el interior de la pastelería, disfrazada de gitana después de haber hecho un gran esfuerzo por leerle y descifrar las cartas, como si fuera Marlene Dietrich en *Sed de mal*” (181). Un ejemplo más: “Hace días que terminó de leer la biografía que sobre Beckett escribió James Knowlson. Nada más de acabarla, se dedicó a releer *Murphy*, libro en el que siendo muy joven...” (274). Para el caso de los hipotextos autógrafos *Dublinesca* tiene un ejemplo que nos permite observar el grado de complejidad de esta obra posmoderna, cuyas referencias y estrategias discursivas la convierten en un fenómeno peculiar. Tal ejemplo es la tercera parte de la novela, Julio, debido a que el autor hace

Entre los diversos tipos de relaciones hipertextuales descritos en *Palimpsestos* se trata la parodia⁶⁴. La definición genettiana de la misma es la siguiente: “La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (27). Ejemplo de la definición de parodia de Genette lo encontramos en el texto *Dublínesea* ya que, en la segunda parte del texto *Junio*, Riba y sus amigos están propiamente en la lectura de la obra de Joyce y hallamos lo siguiente:

Hora: justo después de las once de la mañana.

Día: 15 de junio de 2008, domingo.

Estilo: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de *Ulysses*, donde encontramos a un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad.

una “versión” nueva de los acontecimientos que sucedieron, es decir, todo aquello que pensamos que terminaría con el funeral continúa: “Hacía semanas que no llovía en Dublín. Está en la segunda semana de unas vacaciones de veinte días con Celia en un apartamento al norte de la ciudad, en la zona que se encuentra al otro lado del Royal Canal, no muy lejos del cementerio de Glasnevin, al que lleva días queriendo regresar, tal vez para ver si vuelve a vislumbrar al fantasma que en aquella tarde del 16 de junio se desvaneció ante sus propios ojos frente al pub Los Enterradores ; aquel fantasma, pariente de Drácula, que disponía de grandes recursos para convertirse en niebla” (267-268).

Por otro lado, proponemos una categoría distinta a los que hemos denominado hipotextos autógrafos alusivos; es decir, un texto donde se menciona otro ya escrito antes por el autor, pero que de cierto modo hace alusión a otra obra del mismo autor dentro del mismo hipotexto, veamos: Enrique Vila-Matas escribe su columna llamada *Café Péric* en el diario *El País* de España, el 08 de octubre de 2012 a su columna la titula *Los McGuffin* (véase en Anexo B. *Los McGuffin*) y en 2014 se publica la novela *Kassel no invita a la lógica*; entonces, la primera parte de dicha novela corresponde, con algunas modificaciones, a la columna mencionada. (Véase en Anexo C. *Kassel no invita a la lógica* (fragmento)). No haremos el comparativo porque no es la finalidad de este trabajo. Es un ejemplo más de las complejas relaciones en el universo de Vila-Matas y la dificultad de su estructura posmoderna al narrar de modo distinto. Y aún más con esto, observamos que existen categorías que los relatos posmodernos nos obligan a reconfigurar.

⁶⁴ La noción de parodia se desarrollará en el siguiente apartado 3.2.2. donde procuraremos realizar una discusión mayor del tema, aquí solo ejemplificaremos la parodia de acuerdo con Genette.

Lugar: Dublin Airport

Personajes: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba.

Acción: Javier, Ricardo y Nietzsche, que llevan ya un día en Dublín... (187).

El anterior ejemplo es una muestra de cómo se recupera un texto anterior y se le otorga una significación nueva. Este fragmento tomado de *Dublinesca* tiene como base el libro de Vladimir Nabokov *Curso de literatura europea* (1983)⁶⁵, en esta obra el escritor ruso hace algunas consideraciones en relación a la obra de Joyce, veamos un fragmento:

Estilo: El Joyce lúcido y lógico, con pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad.

Hora: Justo después de la once.

Lugar: Bloom ha cogido el tranvía en los baños de la calle Leinster y ha ido a casa de Dignam, Serpentine Avenue 9, al sudeste de Liffey, de donde sale el entierro. En vez de dirigirse recto hacia el oeste al centro de Dublín y luego ir al noreste hacia Prospect Cemetery...

Personajes: Una docena más o menos acompañantes; entre ellos, en el asiento trasero de un coche de caballos de cuatro plazas...

Acción: La acción de este capítulo es muy simple y se lee con facilidad. Prefiero abordarla desde el punto de vista de ciertos temas... (236).

El texto de Nabokov utiliza elementos que aparecen después en el texto de *Dublinesca*, de este modo se hace una parodia mínima en el sentido de Genette. Lo anterior nos permite

⁶⁵ Vladimir Nabokov es un escritor ruso nacionalizado estadounidense. Las obras que lo hicieron un escritor importante fueron *Lolita* (1955), *Pálido fuego* (1962) y *Ada o el ardor* (1969). Poco se sabe de su papel de crítico literario. Para esta actividad realizó unas conferencias sobre literatura donde destaca su particular forma de ver el arte. Como crítico, Nabokov creía que las obras no deberían ser solamente una identificación por parte de los lectores con los personajes. Apelaba que el lector de una novela debería fijarse tanto en los detalles como en la estructura.

decir que el hipotexto aporta varios aspectos para la elaboración del texto derivado del anterior, el hipertexto.

En una posterior distribución, siguiendo criterios estructurales, ambas categorías recaen en tipologías diferentes: la transformación, que incluiría a la parodia y al travestimiento⁶⁶, y la imitación, en la que entrarían la imitación satírica y el pastiche. La diferencia estructural entre imitación y transformación estriba en que esta última implica una intención semántica y, por tanto, el texto es lo primordial; en la imitación lo más destacado es el estilo, pues marcará las características del texto.

Otro caso de relaciones hipertextuales es la imitación⁶⁷. Abordaremos aquí un rasgo de la imitación que es fuente de intertextualidad: la continuación; esta última carece, en términos generales, de tono satírico, por lo que presenta una imitación totalmente seria y fiel. El hipertexto controla que se mantengan aspectos puntuales del hipotexto como los enclaves espaciales, la cronología y la “coherencia” de los personajes; en este sentido: “el continuador trabaja bajo el control constante de una especie de *script* interior que vela por la unidad del conjunto y la imperceptibilidad de los enlaces”. (202-203)

Un ejemplo de continuación lo encontramos en *Dublínscas*. Sabemos que Riba acude con sus amigos al *Bloomsday* para celebrar un funeral por el fin de una época. Al asistir Riba a Dublín, el 16 de junio, mantiene la cronología y la coherencia de los personajes del hipotexto, es decir, del *Ulises* de Joyce y que se corresponden con su hipertexto, esto es, las acciones donde aparece Riba en la lectura de su propio *Bloomsday*, veamos el ejemplo:

–No, si ya no tienes que convencerme de nada –dice
Javier–. Y más cuando ya hemos llegado al sexto capítulo

⁶⁶ Genette, define el travestimiento de la siguiente forma: “el travestimiento es la transformación estilística con función degradante” (37) y aún más “reescribe un texto noble, conservando su acción [...] pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro estilo” (75).

⁶⁷ Genette (1988) dice que la imitación, en general, es solamente que el hipertexto imita la lengua de su hipotexto. El teórico francés asegura que hay distintas formas de imitación. Para fines de este trabajo solo haremos referencia a un tipo de imitación que está en relación a la hipertextualidad.

y me siento impregnado de tu idea del réquiem. Hasta he pensado en escribir la historia de alguien que se dedica a celebrar funerales por todo el mundo, funerales en forma de obra de arte... es alguien que trata de ir aprendiendo a despedirse de todo. No le basta con despedirse de Joyce [...] Ha salido el sol, pero ahí arriba la lectura prosigue en un escenario cada vez más sombrío: 'Una gota de lluvia le escupió el sombrero. Se echó atrás y vio un instante de chaparrón esparcir puntos en las losas grises'. Por esas mismas losas grises se acercan ligeramente enigmáticos... (230-231).

Lo anterior muestra cómo es que el tiempo del relato de Riba en la lectura se corresponde con el tiempo de la lectura del *Ulises* de Joyce; hay pues una continuación en el espacio y el tiempo a la par: ambas ficciones suceden al mismo tiempo. Otro ejemplo de esta simultaneidad se da en la siguiente escena:

En el escenario prosigue, impecable, la lectura de la novela:

Caballos blancos con penachos blancos en la frente doblaron la esquina de la Rotunda, al galope. Un pequeño ataúd pasó como un destello. Con prisa por enterrar. Un coche fúnebre. Soltero. Negro para los casados. Pío para los solteros. Prado para las monjas.

–Triste–dijo Martín Cunningham–.Un niño.

...Ricardo y Nietzky prosiguen con su ahora ya larga conversación.

– ¿Qué será la esquina de la Rotunda? –pregunta Ricardo.

– ¿Rotunda Corner? La esquina de la Muerte. Al menos suena a eso, ¿no?

–Pero también a la gótica Rotunda, que es esa letra de imprenta inventada no sé en qué siglo, la que hoy conocemos por letra dorada. Pero es cierto, lo normal sería que la Rotunda fuera la Muerte... (232-233).

En el ejemplo anterior se dan dos momentos exactos cuando el narrador de *Dublinesca* anuncia que sigue la lectura del texto de Joyce. El capítulo que se lee en ese momento es el capítulo VI cuando van en el viaje hacia el cementerio. Pasan por la esquina llamada Rotunda y ven a un niño muerto. A la par de ese tiempo ficcional, estamos en el tiempo ficcional de Ricardo y Nietzky cuando hablan de ese pasaje del texto donde no se aclara qué es la Rotunda. La explicación de los personajes es errónea pero el texto deja en el aire el significado de esa expresión. Don Gifford (2008) hace las precisiones pertinentes acerca de la esquina Rotunda que no corresponde a la visión de los personajes, sino que en Sackville Street Upper (ahora O'Connell) hay un grupo de casas en Rutland Square East (ahora Parnell). A esas casas se les denominaba La Rotunda porque se encontraban un grupo de edificios que albergaban un hospital de maternidad, un teatro, una sala de conciertos, entre otros⁶⁸. La obra de Gifford es importante para la comprensión más amplia de la novela *Ulises* de Joyce, debido a que el crítico actualiza información al lector acerca de cómo comprender mejor algún pasaje.⁶⁹

Existe además un fenómeno bastante parecido al de la continuación, el de la prolongación. La principal diferencia entre ambos conceptos estriba en el alcance de cada uno de ellos. Así, mientras que una continuación amplía su hipotexto con el propósito de acabarlo, una prolongación lo extiende. Por otra parte, la continuación suele ser autógrafa, mientras que la prolongación suele ser alógrafa. Ejemplo de una prolongación se da en el capítulo julio de *Dublinesca* pues el tiempo se prolonga. Ya terminó el Bloomsday, Riba se ha ido a Barcelona y ha regresado a Dublín con sus padres. De este modo la cronología del hipotexto se alarga dado que se prolongan los acontecimientos en relación con la diégesis del texto original:

⁶⁸ Aquí la referencia que se hace acerca de Rotunda corner en la obra de Gifford (2008): **Rotunda corner** –Where Sackville (now O'Connell) Street Upper gave into Cavendish Row, a group of houses on Rutland (now Parnell) Square East. “The Rotunda” was a series of buildings that housed, variously, a maternity hospital, a theater, a concert hall, and “assembly rooms”.

⁶⁹ A manera de información, las referencias o notas acerca del capítulo VI de *Ulises* de Joyce son 431. Sin esas referencias o elementos intertextuales es complejo desentrañar el sentido total de la obra. Las referencias no son únicamente a fenómenos textuales sino sociales, históricos, musicales, entre otros.

Así que vuelve a mirar hacia el libro de lecciones de Nabokov, como si éste pudiera ser su tabla de salvación. Y decide finalmente entrar de lleno, al azar, en el comentario nabokoviano de un capítulo –el primero de la segunda parte–del siempre difícil *Ulysses* de Joyce:

Segunda Parte, Capítulo I

Estilo: El Joyce lógico y lúcido.

Hora: Las ocho de la mañana, sincronizada con la mañana de Stephen.

Lugar: Calle Eccles 7, donde viven los Bloom, al noreste de la ciudad.

Personajes: Bloom, su mujer, personajes secundarios, el salchichero Dlugacz, que es de origen húngaro como Bloom, y la criada de la familia Woods, que vive en el portal contiguo, en Eccles 8...

Acción: Bloom está abajo en la cocina, prepara el desayuno con su mujer, y habla encantadoramente con la gata...

Riba acaba cerrando el libro de las lecciones, porque el tema de *Ulysses* le suena ya a anticuado, como si el resultado del funeral del 16 de junio en Dublín hubiera sido efectivo que realmente hubiera clausurado toda una época y ahora viviera a ras de suelo o a ras de mecedora... (268-269).

En la cita anterior observamos cómo existe una prolongación del hipotexto debido a que su hipertexto hace que adquiera una nueva significación cronológica, espacial y que los personajes actúan de manera similar al texto de origen. Entonces, la parte de julio de *Dublín* cumple con ser en general una prolongación en el sentido de la definición de Genette.

Una más de las relaciones hipertextuales es la transformación o transposición. Esta categoría es la más destacable dentro de las relaciones hipertextuales, insertándose en obras extensas que pueden llegar a ocultar su carácter hipertextual. Las transposiciones de un hipotexto a su hipertexto se manifiestan de diversas formas: las transposiciones formales, como la traducción; las transformaciones temáticas, en las que se altera principalmente el sentido del hipotexto en el hipertexto; y las transformaciones cuantitativas, que pueden conllevar la reducción o el aumento del hipotexto

Otro tipo de transposición genettiana es la transmodalización, que consiste en un cambio de modo en la presentación del hipotexto. Existen desde la antigüedad dos modos de representación de una obra de ficción: el narrativo y el dramático. Estas categorías son clasificadas como modos y no como géneros, al considerarse que la transmodalización no implica cambio de género. En las transformaciones intermodales se insertarían la dramatización de un texto narrativo, además de la narrativización de un texto dramático. El resto de las transformaciones son intramodales, bien dentro del modo narrativo, bien dentro del dramático.

La dramatización de un texto narrativo es más frecuente que la narrativización. Gran parte se debe a razones comerciales, ya que resulta más provechoso llevar a la pantalla grande un *best seller*. La dramatización conlleva una abreviación en “la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de la representación” (357). Así, por ejemplo, la narración de una ceremonia matrimonial sería reemplazada en una película cuya base es una novela por la mera mención de la boda en cuestión. Cambios como éste implican en ocasiones una transposición temática que acompaña a la transmodalización, de ahí que Genette mencione a aquélla en este apartado. Otra de las consecuencias de la dramatización de un texto narrativo es la imposibilidad de utilizar la focalización, ya que cada personaje ha de hablar en el espacio que se le haya asignado en la ficción.

La transformación intramodal del modo narrativo más destacable es la que afecta al campo del modo-perspectiva, al punto de vista narrativo o focalización. Mediante esta tipología se pueden realizar algunos cambios: “focalizar sobre un personaje un relato originalmente «omnisciente», es decir, no focalizado desfocalizar un relato focalizado, [...],

e informar al lector de todo lo que, en el hipotexto, se le ocultaba; transfocalizar un relato ya focalizado” (366).⁷⁰

Aunque las transformaciones modales entran en una clasificación distinta de las temáticas, asumimos que se presentan de forma análoga en el hipertexto. Así, por ejemplo, un cambio de focalizador podría dar un significado distinto al texto donde se produce la transformación.

Las transposiciones diegéticas tienen lugar en el marco histórico-geográfico, la *diégèse*. Una transposición diegética o transdiegetización consistiría en cambios de época y de localización entre hipotexto e hipertexto, conllevando “algunas modificaciones en la acción misma” (378). Al igual que sucediera con las tipologías hasta ahora descritas, la transdiegetización no es incompatible con los otros tipos de transposiciones.

Ejemplo de este tipo de transposición diegética se da en el siguiente ejemplo de la obra de Vila-Matas. Sucede que cuando Riba va al funeral en la lectura del *Bloomsday*, se da la transposición en relación a la historia que se nos cuenta, veamos:

Riba se ríe del funeral, pero desea ponerse a la altura de las circunstancias [...]

Aquí mismo, piensa, estuvo un día el ataúd de Dignam que tantas veces imaginé cuando leía *Ulysses*. Aquí estuvo un día ese ataúd en esta capilla, y no parece que aquí hayan cambiado mucho las cosas desde la época de Joyce. Parece todo conservado idéntico en el tiempo, idéntico que en el libro. El catafalco, a la entrada del coro, está igual. Y el coro es el mismo, sin duda. Había cuatro altos cirios amarillos en las esquinas, y los del

⁷⁰ El asunto de la focalización dentro del relato *Dublinesca* nos parece pertinente debido a que la perspectiva desde donde se cuenta es importante porque el personaje nos otorga rasgos de cómo observar el relato narrado. Esta noción de cómo es que se narra no es objeto de estudio de este trabajo; sin embargo, en reflexiones posteriores se podría realizar un trabajo acerca del modo de narrar de los relatos posmodernos.

duelo se arrodillaron acá y allá, en estos reclinatorios. Bloom se quedó de pie atrás, junto a la pila y, cuando todos se habían arrodillado, dejó caer cuidadosamente el periódico que llevaba en el bolsillo y dobló la rodilla derecha sobre él. Aquí mismo. Aquí acomodó suavemente el sombrero negro en la rodilla izquierda y, sujetándolo por el ala, se inclinó piadosamente, hace ya más de un siglo. Pero todo está igual. ¿No es emocionante?... Algo nervioso por esa aparición, Nietzsche interviene con electricidad neurótica y, sin que nadie le haya dado entrada ni permiso, se pone a leer, muy veloz y en voz alta, el fragmento de *Ulysses* en el que el cura bendice el alma de Dignam. Lee con cierto apresuramiento y torpeza y añadiendo muchas palabras de su propia cosecha y termina así: ‘El año entero, ese cura ha rezado lo mismo para todos y sacudido el agua para todos. Encima de Dignam ahora. Y encima de toda una época que hoy muere con él. Nunca, jamás, nada. Nunca más Gutenberg. Buen viaje hacia la nada.

Pausa. El viento.

Y luego con voz sacerdotal y cantarina:

–*In paradisum* (246-247).

Hemos decidido consignar este fragmento debido a que tenemos varios aspectos que retomar y porque observamos claramente un cambio de época que tiene como base los hipotextos y sus correspondientes hipertextos, revisemos un ejemplo: al estar en el funeral acerca de la galaxia Gutenberg, Riba imagina que está en el lugar donde estuvo el ataúd de Dignam y puede percibir todos los detalles e incluso lleva a Riba a pensar que ese era el espíritu de la época de Joyce. Por otra parte, sabemos que Riba vive un Dublín distinto al de Bloom y, por ende, al de Joyce. Como lectores de *Dublinesca* sabemos que asistimos a

un pacto ficcional donde vemos a Riba ir a Dublín a un funeral que es diferente al Dublín de Bloom y mucho más distinto al Dublín de Joyce.

Este fragmento es complejo debido al entrecruzamiento de voces y cambios de época. Y más, cuando Nietzsche lee una oración fúnebre como aparece en el *Ulises* de Joyce, recupera fragmentos de éste, pero se le agregan otros elementos.

Se establece una nueva distinción al hablar de transformaciones homodieéticas y heterodieéticas. Las primeras mantienen inalterado el cuadro dieético del hipotexto. El hipertexto no solo se sitúa en el mismo marco histórico-geográfico del texto origen, sino que además se mantienen todos los rasgos que los identifican, por ejemplo, el nombre y el sexo de los personajes que en él se insertan. Los parámetros de la diégesis y la identidad sufrirían mutaciones de hipotexto a hipertexto por medio de una transformación heterodieética. En este sentido puede cambiar el nombre de un personaje, su edad o su sexo. Otro aspecto diferenciador entre ambas categorías radica en la fidelidad temática que cada una de ellas presenta con respecto al hipotexto. La cita arriba mencionada puede servir de ejemplo para este tipo de transformación, ya que se cambia de nombres pues no es Bloom, sino Riba; no es Dedalus, sino Nietzsche.

Las transposiciones homodieéticas preservan el mismo tema, mientras que en la heterodieética es precisamente la subversión temática su rasgo distintivo. Otro tipo de transformación que suele acompañar a la semántica es la pragmática, por medio de la cual se modifica la acción del hipotexto. La combinación de ambas transformaciones se debe a que “la acción de un hipotexto solo se modifica porque se ha transportado su diégese [...] o con el fin de transformar su mensaje” (396).

El fragmento que encontramos en Joyce (1980) es el siguiente: “Durante el año entero él rezaba la misma cosa sobre ellos y les sacudía agua encima: dormir. Ahora sobre Dignam. –*In paradisum*” (207-208). Al compararlo con el fragmento anterior nos daremos cuenta de la dificultad del episodio debido a las múltiples perspectivas: la de Joyce, la de Bloom y la de Riba.

Como hasta aquí hemos dado cuenta, la categorización de Genette nos ayudó mucho para identificar aquellos elementos insertos en la obra de *Dublinesca* que permiten caracterizar el relato como un complejo sistema de intertextos que apelan al lector para que pueda identificarlos. Al final, regresamos a lo que el teórico francés asevera: todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. La categoría de la hipertextualidad de Genette es la que es estudiada más a fondo pues ella nos da el mecanismo de operación de la intertextualidad, uno de los elementos importantes de los relatos posmodernos.

La revisión de la teoría de Genette refuerza la noción de que los relatos posmodernos no son únicamente un cúmulo de citas, ni de referencias ni alusiones. Con esta exploración logramos despejar las dudas en relación a que el fenómeno intertextual es solamente una excusa para el plagio. Más bien, este fenómeno es importante en la configuración de nuevos relatos y, por ende, es una nueva forma de narrar.

A continuación, ahondaremos en el estudio de los elementos intertextuales más abundantes en *Dublinesca*: la cita y la alusión. Igualmente haremos primero una descripción de la parodia que es un elemento más de la caracterización de la ficción posmoderna; es decir, los relatos posmodernos tienen mecanismos de operación complejos que los sitúan fuera del alcance de una sola teoría que los pretenda explicar.

3.3.2. Parodia e intertextualidad

Sabemos que Bajtín consideraba la parodia como un ejemplo claro de relación dialógica. Asimismo, Genette la incluye entre los tipos de relaciones hipertextuales, limitándose a describirla y desglosar sus distintas categorías. Con el objeto de ahondar en este fenómeno intertextual nos centraremos inicialmente en la obra de Rose (1993) y luego examinaremos a Hutcheon (1988). Haremos pues un repaso de algunas formas de entender la parodia como elemento intertextual. Desde ahora queremos destacar que nos parece que la parodia tiende a ser un enfoque nuevo, de algún modo ridiculizador de lo tradicional y de lo convencional.

Margaret Rose y su visión de la parodia

Rose (1993) define el pastiche como la combinación de elementos de uno o más trabajos en otro, de manera que la intención de falsificar por parte del autor permanezca oculta. Este término es mucho más reciente que la parodia, distinguiéndose de ella al presentar una práctica compilatoria más neutral, que no tiene por qué criticar sus fuentes ni ser necesariamente cómica. El parodista puede incluir el pastiche como un elemento más de su tarea, o también puede insertar algunos elementos paródicos dentro de un pastiche. La acepción contemporánea de pastiche designa la compilación de aspectos de diversas obras.

En cuanto a la cita, su papel en la parodia sería conectar o contrastar textos dispares de manera que su identidad oculta o la carencia de la misma, salgan a la luz con algún efecto cómico. La técnica básica empleada en la parodia literaria al citar un texto o parte de él es importante para establecer la ambivalencia de la actitud del parodista hacia su objeto de crítica en la estructura del texto parodiante. Ello implicaría no solo una mezcla de crítica y simpatía hacia el texto parodiado, sino también una expansión creadora del mismo hacia algo nuevo.

Al centrarse en el estudio de la parodia propiamente dicha, Rose apunta que la función de las técnicas específicas usadas al revalorizar un texto citado solo se puede analizar de forma apropiada en el contexto de las obras paródicas en las que se usan. La función principal de estas técnicas es asimilar un Texto B en un Texto A, aplicando ironía, crítica o revalorización del Texto B de manera cómica. En el acto de parodiar, el Texto B puede ser utilizado para enmascarar la intención del parodista, para ocultar la identidad del objetivo parodiado y/o dificultar su lectura.

Esta asimilación de un texto B en un texto A no es otra cosa que una relación intertextual; de ahí que la parodia se considere un ejemplo de intertextualidad. El aspecto intertextual de toda parodia se trasluce en una visión general de la misma: “Aunque no pueda explicarse todo lo que ocurre en la parodia más compleja, esta descripción de la parodia que contiene por lo menos dos textos y sus mundos puede ser aplicada a la mayoría

de las parodias, desde la básica a la compleja” (Rose 40-41) ⁷¹. El cruce de textos que se produce en la parodia conlleva el de sus significados, aspecto que la enclava más si cabe en el intercambio de información que se produce en un intertexto.

Rose explica más adelante la existencia de una parodia general y una específica. En la parodia general el autor usa la parodia para crear el argumento y personajes de una obra y/o para reflexionar sobre los procesos de la ficción en general, como ocurre en el Don Quijote cervantino. En la parodia específica, un parodista puede también usar la obra parodiada de forma ambivalente como parte contribuyente de la parodia y, si usa la parodia con intención de burla, no tiene por qué atacar al texto parodiado necesariamente. La ambivalencia o ambigüedad a la que se alude en esta definición se refiere a la relación de la parodia con su objetivo, esa relación es crítica, lúdica, irónica, o una combinación de varias actitudes, a voluntad del parodista (48).

Rose propone definir la parodia como “the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material” (52). Por *refunctioning* se entenderían el conjunto de funciones nuevas aportadas al material parodiado, implicando algo de crítica del trabajo parodiado. El *preformed material* describe la forma en la que los aspectos parodiados han estado situados en un trabajo o enunciado previo. Esta expresión se usa como alternativa a los términos forma y contenido, los cuales han creado confusión en muchas definiciones modernas de la parodia. Las parodias mejor logradas son el resultado de la incongruencia cómica entre el original y su parodia, lo cual ayuda al lector a identificar lo que lee como parodia. Existen, además, otros indicadores de naturaleza paródica, como los cambios que el parodista realiza en el original al reescribir el texto antiguo, o la yuxtaposición de éste con el nuevo texto en el que se inserta. (55).

Tanto el parodista como el lector desempeñan un papel esencial en la identificación de la parodia, que puede jugar con las expectativas de un lector o receptor imaginario en su configuración. Aquí cobra vital importancia la capacidad del lector para reconocer la

⁷¹ La traducción es nuestra: “Although it cannot explain all that occurs in the more complex parody, this description of the parody as containing at least two texts and their ‘worlds’ can be applied to most parodies, and from the basic to the complex”.

parodia, además de la evocación de las expectativas del receptor por parte del parodista. Esto último puede lograrse a través de la cita, la imitación, o mediante la creación de un lector ficticio que refleje al real, por ejemplo, el Quijote.

El papel del lector es tenido en cuenta al explicarse el proceso de producción de la parodia en términos de descodificación y codificación. El texto objeto de parodia sería descodificado por el parodista, el cual lo transformaría codificándolo de nuevo para el lector, quien se convertiría a su vez en un nuevo descodificador. Si el lector reconoce y descodifica el objeto parodiado podrá compararlo con su nueva forma en la parodia.

Existen dos teorías principales que versan sobre la actitud del parodista hacia el texto sobre el que trabaja. La primera sostiene que la intención del parodista es la burla con connotaciones de desprecio. La segunda, por el contrario, sugiere que el parodista siente simpatía por el texto imitado. La primera tendría rasgos de ridiculización; la segunda, de admiración. La parodia puede combinar ambas facetas al mismo tiempo, y determinar ante qué tipo nos encontramos no dependería tanto de la percepción crítica del texto, sino de la intención del autor. Hasta aquí el resumen de las aportaciones más importantes de Rose con respecto a la parodia y sus implicaciones intertextuales.

Linda Hutcheon y su concepto de parodia

Otra de las autoras que ha ahondado en el estudio de la parodia es Linda Hutcheon (1985), quien describe este fenómeno como una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica, ya sea constructiva o destructiva, no siempre a expensas del texto parodiado. En otras palabras, la parodia consistiría en una repetición con una distancia crítica, que acentúa la diferencia entre los textos que hacen la parodia y el parodiado, más que su similitud. El objetivo de la parodia es siempre otra obra de arte o discurso codificado.

Desde el punto de vista pragmático adoptado por Hutcheon, la parodia implica algo más que una mera comparación de textos. El contexto enunciativo toma parte en la producción y en la recepción de la parodia, que hace uso de la ironía como medio para acentuar e incluso establecer el contraste paródico. Existe un aspecto paradójico en la parodia ya que ésta hace referencia a su propia naturaleza de forma autoconsciente y

autocrítica. Sus aspectos textual y pragmático que implican autoridad y transgresión, han de tenerse en cuenta. La parodia se refiere tanto a sí misma como a lo que designa o parodia. Esta doble referencia hace de la parodia metafictiva y de sus estrategias retóricas los ejemplos modernos más claros de la “doble voz” bajtiniana. Hutcheon ha examinado las connotaciones intertextuales que surgen de relacionar la parodia literaria con la historia.

Hutcheon (1988) explica que en la narrativa contemporánea la historia y la literatura se combinan en lo que se ha denominado metaficción historiográfica, la cual “attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally” (108). En la metaficción historiográfica se juega con lo verdadero y lo falso de la historia en la novela, incorporándose datos históricos en el texto con la intención de dar veracidad a la ficción.

A *Poetics...* cita como ejemplo del uso de la parodia *Chatterton*, novela que presenta, afirma Hutcheon, una forma y contenido que desnaturalizan la representación en los medios visuales y verbales, e ilustran el potencial deconstructivo de la parodia. El núcleo de la representación (en historia, biografía, y arte) es Thomas Chatterton, poeta y plagiador del siglo XVIII, a quien se le atribuye haber copiado poemas de un monje medieval. Chatterton presenta extractos que giran en torno al plagio, la falsificación y la parodia. Historias de los siglos XVIII y XIX son contadas a la par de historias contemporáneas, teniendo como protagonista a un poeta, Charles Wychwood, quien encuentra un cuadro que, según él, representa a Chatterton. Además, en este argumento complicado de manera paródica, Charles a veces colabora con un escritor, en realidad un plagiador, y su esposa está empleada en una galería de arte que trabaja con falsificaciones. De este modo se ejemplifica para Hutcheon el uso de la parodia en el contexto intertextual.

Si bien existen ejemplos de parodia en las novelas que vamos a analizar en el presente trabajo, no es este aspecto el más recurrente en nuestra investigación. No obstante, dada la clara relevancia de la parodia en la intertextualidad, no podíamos pasar por alto su mención en este apartado teórico. La importancia de los autores mencionados en esta sección se ha visto subrayada en uno de los últimos trabajos publicados hace algunos años sobre la parodia, *Parody* (2000) de Simon Dentith. En este estudio, se define la parodia de

forma general como “cualquier práctica cultural que proporciona una imitación alusiva relativamente polémica de otra producción o práctica cultural” (9).⁷²

Dentith apunta que la elección del término *polemical* engloba las distintas actitudes que el parodista puede adoptar frente a su objetivo, mientras que el vocablo *relatively* indica que el grado de intensidad con la que un objetivo es parodiado puede variar. En este trabajo se destaca la contribución de *Palimpsestos* a la hora de analizar de forma clara las distintas manifestaciones intertextuales, entre las que figura la parodia. No obstante, se critica que Genette obvie los aspectos social, histórico e ideológico en su análisis de la parodia, los cuales, por el contrario, destacan en las aportaciones de Rose en el examen del proceso de lectura de la parodia.

Dentith (1995) se detiene además a analizar las aportaciones de Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*, subrayando en primer lugar el hecho de que esta investigadora sea reticente a estudiar la parodia desde una perspectiva transhistórica, concentrándose por lo tanto en cómo diversas manifestaciones artísticas del siglo XX parodian el arte de épocas pasadas. Hutcheon afirma que sería un error definir la parodia en términos de su relación polémica con el texto parodiado, ya que muchas de las obras de arte contemporáneo que ella analiza no contemplan este aspecto. Para Dentith la definición de parodia de Hutcheon parece retar la suya propia, que defiende precisamente la naturaleza polémica de este fenómeno. Sin embargo, este crítico explica cómo pueden fusionarse las aportaciones de ambos:

Sin embargo, creo que lo que cuenta en Hutcheon es que está sustentada en una práctica artística particular, esta puede ser entendida como una definición preliminar, porque la polémica puede trabajar de ambas formas; hacia el texto o hacia el ‘mundo’. Por lo tanto, es cierto incluso en que la parodia puede o no tener una

⁷² La traducción es nuestra: any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (9).

relación polémica con los textos ‘citados’ (Dentith, 17)⁷³

Como observamos, la parodia es otro de los elementos que contienen los relatos posmodernos. La parodia es ese rasgo distintivo que nos permite hacer referencia a un texto anterior tratando de imitarlo constructivamente. La parodia –lo acabamos de ver– es la realización de crítica entre un texto parodiante y el texto parodiado.

Sin caer en generalizaciones, el texto *Dublinesca*, en su parte de junio, es una parodia del texto de *Ulises* de Joyce, particularmente de su capítulo VI de la segunda parte, donde asistimos al cortejo fúnebre por la muerte de Paddy Dignam. Y generalizando aún más, sabemos por la crítica literaria, en particular la de Don Gifford (2008), que el *Ulises* no es más que una parodia del texto homérico *La Odisea* (1983). Es visible en *Dublinesca* este rasgo paródico. La obra en general tiene otros elementos intertextuales como la cita, la alusión o la referencia que lo convierten en un sistema complejo de intertextos. Los relatos posmodernos tienen características especiales, una de ellas es el sistema intertextual donde no se trata únicamente de “encontrar” los elementos sino saber apropiarse de ellos y caracterizarlos. En el siguiente apartado analizaremos cómo funciona el mecanismo intertextual de la obra de Vila-Matas.

En los capítulos Mayo y Junio de *Dublinesca* (véanse apartados 2.3.1 y 2.3.2) destaca una multiplicidad de voces. Lo que me interesa observar es cómo funciona la parte a la que se apela en casi toda la novela y es la relación de este texto con el *Ulises* de Joyce. Pero no hablo de la obra en general, sino en particular del capítulo VI que, como ya dije, trata acerca del funeral de Paddy Dignam. Aunque hay referencias, citas y formas

⁷³ La traducción es nuestra: However, I believe that Hutcheon’s account, strongly based, as it is, on a particular artistic practice, can be assimilated to my preliminary definition because the polemic can work both ways; towards the imitated text or towards the ‘world’. Thus it is certainly true, even taking familiar literary examples, that parody does not have to have a polemical relation to the texts that are ‘quoted’.

paródicas, me centraré de inmediato en lo que representa Joyce y Ulises en el mundo construido⁷⁴.

3.4. *Dublinesca* y *Ulises*, redes intertextuales

3.4.1 Cita

Plett (1991) dedica el primer capítulo de *Intertextuality* a hablar de intertextualidades, término que se emplea en plural debido a las distintas tendencias teóricas que han estudiado este campo. Pueden darse varios tipos de intertextualidad según las siguientes premisas:

Los intertextos consisten en signos. Los signos son parte de los códigos. Los códigos tienen dos componentes: los signos y reglas. Los signos representan el material, las reglas al aspecto estructural del código. Existen algunos tipos de intertextualidad análogos a los componentes del código: (1) intertextualidad material (particularizante), por ejemplo, repetición de signos, (2) intertextualidad estructural (generalizante), por ejemplo, la repetición de reglas, (3) intertextualidad material-estructural (particularizante-generalizante), por ejemplo, repeticiones de signos y reglas en dos o más textos. (7)⁷⁵

⁷⁴ En el Anexo A. *La parte de Joyce* tratamos de hacer algunas reflexiones en relación con la figura de Joyce y el papel fundamental que jugó en la construcción de una novela, llena de elementos intertextuales, muchos de ellos incomprensibles; no en balde, en algún momento Joyce dijo: “Escribí *Ulises* para mantener ocupados a los críticos los próximos trescientos años”.

⁷⁵ La traducción es nuestra: Intertexts consist of signs. Signs are part of codes. Codes have two components: signs and rules. The signs represent the material, the rules the structural aspect of the code. There exist kinds of Intertextuality analogous to the code components: (1) material (particularizing) intertextuality-i.e. repetition of signs, (2) structural (generalizing) intertextuality i.e. repetition of rules,) (3) material-structural (particularizing-generalizing) intertextuality –i.e. repetitions of signs and rules in two or more texts

El concepto de intextualidad más generalizado pertenece a la primera de estas tres tipologías, siendo la cita el ejemplo más mencionado. En el presente apartado veremos el trato que este autor ha dado a la cita como ejemplo de unidad intertextual, ya que este recurso ha sido utilizado ampliamente en múltiples contextos.

Entre las características de la cita destaca inicialmente la repetición intertextual, que consiste en que un texto fuente, o pre-texto, equivalente al hipotexto, es reproducido en un texto posterior, el hipertexto. Este fenómeno presenta además un carácter fragmentario, ya que el texto fuente no suele reproducirse en su totalidad, sino como *pars pro toto*. Otro rasgo distintivo de la cita es el de no ser autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo. Por lo tanto, la cita no constituye una parte orgánica del texto, sino un “segmento impropio que reemplaza a un hipotético segmento propio” (9)⁷⁶.

Plett opina que el estudio detallado de la cita implica la creación de una gramática *ad hoc* que tenga en cuenta sus elementos estructurales básicos: el texto en el que tiene lugar la cita o texto objeto (T1); el texto del que se toma la cita o texto fuente (T2); y la cita propiamente dicha (Q)⁴. Estos elementos necesitan de un análisis detallado teniendo en cuenta los parámetros: cualidad, cantidad, distribución, frecuencia, interferencia y los marcadores de citas.

El factor de cualidad en el estudio de la cita en textos literarios se hace necesario ya que en este tipo de textos los elementos textuales citados presentan alteraciones con respecto a su pre-texto, lo que conlleva variaciones de forma y contenido. Entre las transformaciones formales se encuentra la adición de elementos en la cita que no se hallan en el pre-texto. Puede darse también el caso contrario, es decir, la sustracción de elementos del pretexto en el texto de la cita. Otro tipo de variación formal en la cita es el caso de la sustitución de un elemento del pretexto por otro en el texto de la cita.

⁷⁶ La traducción nos pertenece: an improprié-segment replacing a hypothetical proprié-segment.

La variación puede también traducirse en una permutación, o cambio de orden de elementos textuales en el texto de la cita con respecto al pre-texto. Un último tipo de variación formal consiste en la repetición de solo algunos elementos del pre-texto en la cita. Por otra parte, las variaciones cualitativas de contenido que presenta una cita con respecto al texto de donde se extrae se traducen en la doble interpretación de la que es susceptible la cita en cuestión, pudiendo darse o no una interpretación literal.

El alcance del parámetro de la cantidad de elementos que pueden conformar una cita es muy variable. Normalmente se citan unidades morfológicas o sintácticas de poca extensión, aunque también pueden citarse secciones más amplias de un pre-texto. Por otra parte, la distribución de una cita guarda relación con las posiciones más destacables que puede adoptar en el texto objeto, es decir, al comienzo, a la mitad o al final del mismo. La posición inicial coincide con el título, con el lema o con la primera frase, mientras que la posición final puede ser un aforismo que funcione a modo de conclusión.

La frecuencia de aparición de las citas en el texto donde se insertan puede modificar o no la estructura y significado del mismo. El texto objeto se verá alterado estructural y semánticamente si la aparición de citas es muy frecuente. Puede darse un caso extremo en el que las citas aparezcan de forma casi permanente, con lo cual desaparece el contexto del texto fuente. Este tipo de textos recibiría el nombre de *collage*. Por lo que respecta a la interferencia, ésta se traduce en el conflicto entre la cita y su nuevo contexto.

El último parámetro es el sistema de marcadores de citas, que son de carácter deíctico e indican las uniones entre cita y contexto tanto de forma abierta como solapada. Las citas pueden corresponder a una de estas dos variaciones, dependiendo de si el autor desea enfatizar u ocultar las citas que utiliza. Los marcadores explícitos indican la cita directamente, incluso nombrando la fuente de forma directa. Existen además marcadores implícitos, como el uso de comillas o letra en cursiva.

Los marcadores implícitos conllevarían una cierta ambigüedad, ya que, por ejemplo, las comillas también se emplean para indicar ironía. Los marcadores explícitos no son del todo fiables pues podrían confundirse con una pseudo-cita. En tal caso, compete al lector

decidir dónde se halla la cita, lo que se convierte en un reto cuando el texto carece de marcador alguno.

Existen varios tipos de citas según la función que éstas cumplan. La primera es la autoritaria, empleada en situaciones comunicativas en las que el hablante ha de citar necesariamente. Esta clase de cita está estrechamente ligada a instituciones sociales y se utiliza, por ejemplo, en ámbitos eclesiales y jurídicos. En segundo lugar, se menciona la cita erudita, característica de los textos científicos que hacen referencia a otros textos de la misma índole. Este tipo de cita puede utilizarse para aludir a una autoridad cuya valía se considera irrefutable. Por último, se habla de la cita ornamental, que sirve solamente de elemento decorativo añadido a un texto y suele aparecer en cartas, en anuncios, o tarjetas de boda. Como puede apreciarse, los puntos desarrollados por Plett en este capítulo enriquecen el estudio de la cita como ejemplo concreto de relación intertextual.

Entre los fenómenos intertextuales, la cita, explícita o no, presenta un conjunto de peculiaridades tales que ha provocado la atención de lingüistas y teóricos de la literatura. En uno y otro campo la cuestión se ha enriquecido con la visión polifónica del lenguaje aportada por Bajtín, para quien dos o más voces se expresan en la misma palabra. Citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso, es decir, se anexa en el discurso propio la voz de otro reproduciendo su discurso.

La cita en Dublinesca

Nos parece oportuno mencionar que la mayoría de las citas que aparecen en el texto de *Dublinesca*⁷⁷ tienen el rol de ser eruditas, en el sentido que le da Plett debido a que se hace referencia a otros textos con la misma característica. Y más todavía, este tipo de cita alude a una autoridad que tiene el valor en sí misma. Normalmente las citas en *Dublinesca* tienen la característica de tener marcadores que indican en qué momento se inserta el texto citado. Si bien es cierto que no todas tienen comillas que indiquen un marcador explícito, las que no

⁷⁷ En *Dublinesca* existen ochenta y seis citas directas del discurso de otros. De esas citas trece de ellas se refieren al capítulo VI de *Ulises* que es el entierro de Paddy Dignam, nueve de esas citas se tienen como base otras obras de Joyce o a otros capítulos de *Ulises*.

tienen ese marcador tampoco representan un problema debido a que el lector sí puede notar dónde comienza y dónde finaliza la cita.

Por otro lado, la frecuencia de aparición de las citas en el texto de Vila-Matas hace que se modifique la estructura del mismo debido a que las citas alterarán el significado del texto o en su caso existirá un reforzamiento de sentido de aquello que se quiere decir. Como ejemplo de ello valga la cita que sigue donde se manifiesta cómo Riba era alcohólico al igual que Dignam y que ese es “el defecto de muchos hombres buenos”. La aparición constante de las citas en el texto de *Dublinesca* hace que de cierto modo el contexto de *Ulises* desaparezca porque únicamente se mencionan fragmentos y no el contexto general de la obra.

La primera de esas citas es en el momento cuando aparece por primera vez la mención a *Ulysses*. Le explica a Celia –su mujer– que irá porque necesita dar un salto a otra forma de ver el mundo y en esa plática le dice que se acuerda del capítulo del entierro de Dignam y que su muerte era por su afición a la bebida y le recuerda que él mismo era un alcohólico:

–¿La bebida, ¿eh?

–El defecto de muchos hombres buenos –dijo el señor
Dedalus con un suspiro (52).

Después de esto Riba realiza una reflexión en función de lo que representa ese capítulo de *Ulysses*, pues es un capítulo triste, una meditación sobre la muerte. Hay algunas alusiones mezcladas con las citas, como es el caso de caracterizar al personaje: “Dignam, Paddy Dignam, el de la nariz roja” (53). En la novela de Joyce se dice que a quienes beben en exceso se les conoce como nariz roja. Por el momento solo mencionamos este ejemplo debido a que en la compleja estructura de *Dublinesca* aparecen los fenómenos juntos.

La siguiente mención que tiene como referencia ese capítulo VI, es cuando se habla del inicio de la novela porque Riba trata de recordar cómo es que los personajes llegan a ese momento del funeral, y se menciona que todo eso sucede ya en el capítulo de junio

Imponente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, sobre la cual raía, cruzados, un espejo y una navaja. La sueva brisa de la mañana hacía flotar con gracias la bata amarilla desprendida. Levantó el tazón y entonó:

–Introibo ad altare Dei

Se detuvo, miró de soslayo la oscura escalera de cracaol y llamó groseramente:

–Acércate, Kinch. Acércate, jesuita miedoso.

Se adelantó con solemnidad y subió a la plataforma de tiro (118).

Riba ya se encuentra en Dublín y tiene necesariamente que revivir cada parte del libro de *Ulises* y recuerda que está en la torre Martello donde le viene a la memoria el inicio de la novela joyceana. Esta cita nos ayuda a contextualizar la relación que tendrá al recordar la ficción y vivirla en su mundo concreto.

Seguendo a Martínez Fernández (2001), las citas funcionan si son reconocidas por los agentes de la comunicación literaria. Las citas pueden ponerse en relación con dos marcos de referencia simultáneamente: con el dominio en que apareció por primera vez y con el dominio en que ahora aparece; existen dos posibilidades: a) el dominio inicial puede ser un contexto literario o no literario; b) el dominio actual puede ser un contexto literario o no literario. En cualquier caso, corresponde al receptor decidir qué función estético-estilística va a asignar a determinada combinación de dominios.

El receptor debe decidir –en el transcurso de su lectura o después de ella– si va a considerar las citas provenientes de contextos no literarios como componentes de contextos literarios. Esto nos sucede cuando estamos ante la visión de una obra como la escrita por Vila-Matas. Cada cita que pone, nosotros como lectores decidiremos en qué momento asistiremos a una conexión con el mundo literario que se nos presenta. Cada cita tiene el carácter de “ambientar” el espacio donde cada voz utilizada logrará que nuestra significación sea más pertinente. Estando en Dublín, Riba siente que puede escuchar a los

fantasmas y eso lo lleva a pensar en Joyce, exactamente en el capítulo donde se hace una descripción de un fantasma: “¿Qué es un fantasma? –preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres” (140). La conexión que se realiza entre esta cita y el texto se debe a que muchas situaciones que vive Riba en el hotel donde se hospeda se relacionan con ver a algún fantasma que aparentemente se le manifiesta y le hace pensar en lo misterioso que es Dublín.

Joyce en el capítulo VI de *Ulises*, siempre está haciendo referencias a visiones que tienen los personajes porque dejan un carácter misterioso y lleno de penumbras debido a que están en un cortejo fúnebre, y Riba se dirige a la vez en su propio cortejo.

Por otro lado, al pensar Riba en que será testigo de la era Gutenberg y su desaparición y del paso de la *mackintosh* al ordenador *Macintosh*, y que no puede significar lo mismo en la novela, pues en el entierro de Paddy aparece alguien que nadie sabe quién es: “¿Quién será ese larguirucho de ahí con el impermeable? Me gustaría saber quién es. Daría cualquier cosa por averiguarlo, siempre aparece alguien que no te esperas para nada (*Ulysses*, sexto capítulo)” (147-148).

Riba, como sabemos, en la preparación de su viaje y en el viaje mismo, ya sea por casualidad o por alguna otra razón, se encuentra con alguien que le da la impresión que ha visto anteriormente. La cita se repite en la página 165 de *Dublín* cuando está pensando en el poema de Larkin, llamado precisamente *Dublín*. Citar, aludir, es sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos que seguramente han ocupado un espacio en la memoria literaria, es un espacio relacionado con la emoción y con la lectura.

En la parte de Junio del relato *Dublín* aparecen más citas en relación al capítulo VI de *Ulises*, es la excusa de Riba para viajar a Dublín y asistir al Bloomsday, independientemente de las razones de tipo existencial como sentirse renovado. Riba comienza la lectura de la obra de Joyce en Dublín. A la par, estará con sus amigos que formarán parte de la lectura. Observa cuidadosamente los acontecimientos a su alrededor,

como si fuera Bloom; al mismo tiempo está concentrado en hablar con Bev mientras la lectura continúa: (Riba hace varias cosas a la vez...)

–¿Por dónde nos lleva? - preguntó el señor Power a través de ambas ventanillas.

–Irishtown– dijo Martin Cunningham-. Ringsed. Brunswick Street.

El señor Dedadulos asintió, mirando hacia afuera.

–Es una buena costumbre antigua –dijo–. Me alegro de ver que no se ha extinguido.

Todo observaron durante un rato por las ventanillas las gorras y sombreros levantados por los transeúntes. Respeto. El coche se debió de las vías del tranvía a un camino más liso, después de Watery Lane (229).

La anterior cita pone de manifiesto lo que sucedía en la lectura del capítulo VI de *Ulises* en el momento en que Riba pensaba en todo lo demás. Observemos con lo anterior cómo se van *tejiendo* las relaciones entre el texto de Joyce y lo que sucede en la historia de Riba

Los amigos de Riba se enteran de que por fin harán un funeral por la era Gutenberg y Riba se encuentra preocupado por ello, pero su amigo le contesta: “–Pero qué espanto. No creo que haga falta tanto grito para visitar al terrible Hades- comenta Javier” (230). En la lectura con sus amigos el clima era lluvioso y agónico, pero se comienza a iluminar el cielo y en contradicción con la lectura se nos narra otra cosa: “Una gota de lluvia le escupió el sombrero. Se echó atrás y vio un instante de chaparrón esparcir puntos en las losas grises” (230). Esta parte en el *Ulises* es cuando Bloom se asoma para saber qué sucede en el exterior porque en la narración aparece el día también nublado. La historia de Riba se comienza a mezclar con el relato del capítulo sexto. Se construyen de este modo dos discursos que al mismo tiempo están sucediéndose.

El cielo en el Dublín de Riba está cada vez más soleado, en el Dublín de *Ulysses* el ambiente es funesto por la muerte de un niño. Y en ese momento el editor piensa en el niño que fue y en cómo hubiera sido si estuviera en su ataúd. Y se imagina la sombra de su genio, una especie de ángel que se perdió desde hace mucho, por tanto, ahora está en la tumba:

Caballos blancos con penachos blancos en la frente
doblaron la esquina de la Rotunda, al galope. Un pequeño
ataúd pasó como un destello. Con prisa por enterrar. Un
coche fúnebre. Soltero. Negro para los casados. Pío para
los solteros. Pardo para las monjas.

–Triste– dijo Martin Cunningham-. Un niño (232).

Sus amigos al escuchar esa parte de la lectura y oír la palabra Rotunda, se preguntan si esa esquina es la de la Muerte y reflexionan en relación a ello. La cita que aparece con anticipación nos deja más en claro el diálogo de sus amigos, ellos en su conversación hacen una especie de alusión a la obra que escuchan. Pero en esa conversación se dan cuenta de que Rotunda no se puede asociar con la Muerte, muchos menos con una letra de imprenta, sino que descubren que es la antigua Casa de Maternidad de Dublín y la primera de Europa y, por tanto, Nietzy y Ricardo (y nosotros), entendemos por qué el ataúd dio vuelta en esa esquina. Cuando han terminado la lectura sus amigos se dirigen hacia la Torre Martello para fundar la Orden del Finnegans de la cual serán integrantes y cuyo propósito solamente será la veneración de la novela *Ulysses*.

Establecen las reglas y después se encuentran preparados para asistir al funeral por la era Gutenberg en el cementerio Prospect que se indica en la novela. Riba, Nietzky, Ricardo, Javier, Amalia Iglesias, Julia Piera, Bev y Walter Dew asisten al cementerio para ser partícipes del funeral. El cementerio ahora se llama Glasnevin.

Riba, al igual que Bloom, está perdido en sus pensamientos; no sabe qué sucede con sus amigos, se fija en la puerta del cementerio y le llega el recuerdo del Capítulo VI y quiere saber si es la misma puerta que vio Joyce hace tanto tiempo:

Las altas verjas de Prospect pasaron ondulando ante sus miradas. Chopos oscuros, raras formas blancas. Formas cada vez más frecuentes, blancos bultos apiñados entre los árboles, blancas formas y fragmentos pasando en silencio uno tras otro, manteniendo vanos gestos en el aire (240).

Al observar los detalles del cementerio, nadie se percató de que no han llegado a la capilla que está al fondo donde enterraron al borrachín Dignam. Y ese es el lugar para las palabras fúnebres por la era Gutenberg. Walter es el encargado de hacer esa labor; la oración supuestamente fue compuesta por Samuel Johnson. Cuando llegan a la capilla, se establece una alusión porque Riba recuerda en el capítulo VI aparece una rata que está cerca de la tumba de Dignam. Riba se emociona porque aparentemente está en el centro de su universo: “aquí mismo, piensa, estuvo un día el ataúd de Dignam que tantas veces imaginé cuando leía *Ulysses*. Aquí estuvo un día ese ataúd en esta capilla y no parece que aquí hayan cambiado mucho las cosas desde la época de Joyce” (246-247).

Y se cumple su deseo: la era Gutenberg ha terminado con esa oración, en el lugar donde enterraron a Dignam en la novela que representa una de las más altas esferas del universo de la imprenta, *Ulysses*. Sus amigos son partícipes de este desplome, de esta colisión de mundos donde se mezcla la ficción de la novela joyceana con la ficción de la novela vilamatiana. Riba no está en el lugar donde enterraron a Dignam porque es un universo ficcional y nosotros no estamos tampoco en ese cementerio, solo asistimos como lectores de esa ficción autónoma a la recreación del espacio propio de Riba:

Nietzky...se pone a leer, muy veloz y en voz alta, el fragmento de *Ulysses* en el que el cura bendice el alma de Dignam...añade muchas palabras de su propia cosecha y termina así: “El año entero, ese cura ha rezado lo mismo para todos y sacudido el agua para todos. Encima de Dignam ahora. Y encima de toda una época que hoy muere con él. Nunca, jamás, nada. Nunca más Gutenberg. Buen viaje hacia la nada” (247).

Y así termina todo para Riba, ha cumplido su proceso de dejar atrás la era joyceana y debe ver qué sigue. El mismo Capítulo VI le da la respuesta: “Las verjas relucían delante: aún abiertas. De vuelta al mundo otra vez. Basta de este sitio” (251). Y lo que sigue para Riba es dejar ese mundo y volver a ser solamente un lector de su tiempo.

Como observamos, las citas en el texto de *Dublinesca* juegan un papel repetitivo, esta repetición convierte el texto de Vila-Matas en un juego de *collage*. Las citas, lejos de ser una presunción erudita, logran el efecto de crear un sentido más amplio de aquello que representan. La cita y la alusión son las relaciones intertextuales que caracterizan la relación más estrecha entre la obra de Vila-Matas con el capítulo VI del *Ulises* de Joyce. Veamos ahora cómo funciona la alusión, el segundo tipo de intertextualidad más recurrente en la novela analizada.

3.4.2 Alusión

En Udo J. Hebel (1987) se trata de forma particular el aspecto de la alusión; esta se describe como la activación simultánea de dos textos, distinguiendo la alusión como instrumento para la formación de patrones intertextuales, por una parte, y como signo direccional o marcador, por otra. Este marcador siempre se identifica como un elemento o segmento perteneciente a otro texto independiente.

Los estudios de la alusión han dejado de explorar lo implícito o explícito de ésta, para prestar atención a su cualidad relacional. La crítica contemporánea se centra en el potencial de la alusión para guiar al lector a un referente adicional fuera del texto que alude, y en la posibilidad de que la alusión construya nexos semánticamente significantes entre el texto que alude y el texto aludido. Dentro del marco general de la teoría intertextual la alusión se entiende como una categoría que abarca instrumentos que establecen relaciones intertextuales comprobables. Genette trata la alusión y la cita como subcategorías intertextuales.

A este respecto, Hebel (1987) matiza que las citas pueden incorporarse a la categoría de la alusión si se establece ésta última como el signo direccional que remite al

lector a otro texto fuera del texto del cual se desprende la alusión. Las citas llenarían el espacio sintagmático del signo alusivo. Podría incluso argumentarse que las citas, especialmente las marcadas, son particularmente las que dirigen puesto que, además de la literalidad, la referencialidad ha sido repetidamente enfatizada como una importante característica de las citas.

Al hablar de las alusiones como fragmentos que recuerdan al referente intertextual, se produce un cambio de enfoque en la teoría de la alusión que descarta el criterio de lo implícito y promueve el interés por la alusión como un instrumento intertextualmente relacional, enfatizando el potencial evocativo de las alusiones y la descripción del proceso dinámico de su actualización.

Existen cuatro formas de identificar las alusiones: reconocimiento de un marcador que indique la presencia de la alusión, identificación del texto evocado en el proceso de la alusión, modificación de la interpretación inicial del signo, activación del texto evocado como un conjunto en un intento de formar un máximo de patrones intertextuales.

Una alusión bien lograda no se limita a dirigir al lector a otro texto a nivel referencial, sino que enriquece semánticamente al texto de donde proviene la alusión al ir más allá de la mera denotación. El éxito de una alusión radica en evocar asociaciones y connotaciones. Ejemplo de lo que mencionamos lo encontramos en el siguiente fragmento de *Dublínesea*:

Se oye el crujido de un guijarro. Una rata gris y obesa, piensa Riba. Se oye también el grito lejano de una gaviota. El vendedor de bollos parece irse definitivamente. Riba espera a que acabe el trajín, y luego dando dos pasos al frente, más solemne que el gordo Mulligan al comienzo de *Ulysses* (249).

Lo anterior nos muestra cómo se hace alusión no solamente al texto en sí de Joyce, sino al fragmento particular en el que aparece una rata en el cementerio dado que eso sucede en el capítulo VI de *Ulises*. De este modo se hace alusión a ese fragmento y por tanto evocamos

en sí mismo el texto. Veamos el fragmento del *Ulises* (1980), es decir, el texto de donde proviene la alusión:

¡Rtststs! Un crujido de gravilla. Esperar. Detenerse.

Bajo los ojos atentamente a una cripta de piedra. Algún animal. Esperar. Ahí va.

Una obesa rata gris trotó por un lado de la tumba. Moviendo las piedras. Tiene muchas tablas: bisabuela: conoce el paño. El vivo gris se aplastó bajo el plinto, retorciéndose hasta meterse debajo. Buen escondite para un tesoro [...] La cola ha desaparecido ya. (220).

De la misma forma que las alusiones literarias se consideran nexos evocativos entre textos, las alusiones no literarias, por ejemplo, a personajes o a acontecimientos históricos, sociales o políticos, pueden calificarse como nexos evocativos entre el texto y el referente intertextual. El sistema alusivo de un texto se convierte en el espacio de intersección verificable donde texto e intertexto se encuentran, y donde la dimensión intertextual del texto se vuelve tangible para el lector.

Dublinesca contiene estas alusiones literarias y no literarias ya que hace constante alusión a personajes y acontecimientos históricos, ejemplo de ello lo hallamos en el siguiente fragmento: “Enfila el pasillo de su casa, va a consultar un libro de Italo Calvino, donde también se habla de la levedad. Y se encuentra allá con el episodio del salto del poeta Cavalcanti. En este caso, un salto italiano” (126). Se presupone por tanto un conocimiento literario acerca de Calvino y a qué se refiere con Cavalcanti.⁷⁸ Las alusiones no literarias se encuentran reflejadas en el siguiente ejemplo:

⁷⁸ Italo Calvino. Escritor italiano nacido en Cuba en 1923; por causa de la Primera Guerra Mundial abandona sus estudios, pues es llamado por el ejército italiano. En 1944 se une al Partido Comunista. Al concluir la guerra, estudia literatura en la Universidad de Turín y empieza a colaborar en la editorial Einaudi en la que colaborará toda su vida.

La visita va transcurriendo con cierta monotonía y llegan incluso a acordarse, en parte a causa del tedio que domina la reunión, del ya lejano día de 1959 en el que el general Eisenhower se dignó visitar España y acabó con el aislamiento internacional del régimen del dictador Franco (18).⁷⁹

De este modo asistimos a una clara sensación de creación de contexto por parte de las alusiones, debido a que cada una de ellas requiere un grado de erudición para poder entender con claridad el porqué se inserta ese intertexto en el momento de la historia. Riba recuerda esto debido a que sus padres insisten en los tiempos pasados.

Las alusiones siempre presuponen un cierto conocimiento previo por parte del lector. Los esfuerzos del lector por apreciar el potencial evocativo de la alusión con la ayuda de todas las fuentes extratextuales a las que pueda acceder, evitan la confusión de la competencia alusiva de un intérprete con el potencial de la alusión, y puede basar la interpretación de las alusiones en puntos más comprobables.

Caracterizar las alusiones y verbalizar su potencial de evocación están unidos, y en realidad presupone la comprobación de aquellos elementos textuales como signos intertextualmente relacionados que impactan al lector como posibles alusiones al leer el texto de forma sintagmática. Cuando este supuesto inicial tenga lugar en alusiones no marcadas por medio de comillas, cursiva, mayúsculas, o incluso el comentario de un personaje, se resolverá generalmente gracias a la competencia alusiva del intérprete. Estos recursos facilitarán la comprobación de que nos hallamos ante una alusión en los títulos o citas marcadas por medio de ellos. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en el siguiente fragmento de *Dublinesca*: “Pero, ¿era su abuelo quien decía esto? ¿Tantas cosas llegó a decir su abuelo, el hombre menos huraño que ha conocido en su vida? Siente que está peor

⁷⁹ Eisenhower visita España el 21 de diciembre de 1959. Un momento que suele presentarse como el de la consolidación del régimen de Franco y la prueba de que el dictador salió del aislamiento que sufría tras la derrota del eje en la II Guerra Mundial. Este acontecimiento dio paso a un desarrollo importante en España en la década de los años 60. Lo anterior se había iniciado años atrás con la firma de un pacto en 1953 con Estados Unidos y en el año 1955 el ingreso de España a la ONU.

que Spider, quizá porque ha dormido poco” (220). La frase final es alusiva a la obra cinematográfica de Cronenberg pero no solo es una alusión más, sino que, de cierto modo, fuerza al lector a entender la frase del porqué está peor que Spider; para ello, el lector deberá entender y comprender la figura de este personaje cinematográfico.⁸⁰

Una vez que un signo es constatado como alusión intertextual y su potencial evocativo es actualizado, ha de describirse la alusión con relación su forma y función dentro del texto alusivo, al que denominamos hipertexto, así como en relación con su estatus origina como un elemento del referente extraficcional. Se necesita un enfoque que defina de forma sistemática las alusiones con respecto a su funcionamiento dentro del hipertexto. La descripción se centra primordialmente en las alusiones explícitas en los textos narrativos, como en el ejemplo de la cita anterior.

La primera categoría descriptiva de la alusión concierne a su manifestación en el texto. Según este parámetro podemos distinguir las alusiones implícitas de las explícitas, las cuales se revelan con convenciones tipográficas como comillas, cursiva, uso de mayúsculas y espaciados, siendo éstos a su vez los medios más importantes para indicar una relación intertextual en la estructura superficial del texto. Las alusiones se subdividen a su vez en citacionales, titulares y onomásticas.

Hagamos notar que los nombres propios que no se refieren a los personajes del mundo ficticio funcionan como signos alusivos. Las alusiones onomásticas son más complejas cuando un personaje de ficción lleva un nombre que también funciona como una alusión intertextual.

El grado de similitud entre el nombre de un personaje y el nombre de la persona referente puede variar enormemente. Ejemplos de lo anterior lo encontramos en casi toda la obra de *Dublinesca* debido a que existen varios nombres propios que caracterizan esa forma alusiva: “...que estuvo hace muy poco en Nueva York, donde entrevistó en su casa a Paul Auster para la revista *Gentleman*” (92). Aquí la alusión es clara en los nombres propios de

⁸⁰ En el Capítulo 4 de este trabajo de investigación haremos una revisión del papel que juegan los textos narrativos literarios en el cine, precisamente abordaremos el papel de la película *Spider*.

Nueva York, Paul Auster y la revista. Un ejemplo más es el siguiente: “Hace días que terminó de leer la biografía que sobre Beckett escribió James Knowlson. Nada más acabarla, se dedicó a releer a *Murphy*...” (274). Por último, un fragmento más: “Inmediatamente siente que tiene que contradecirse y recordar que también se hizo editor porque ha sido siempre un apasionado lector. Descubrió la literatura leyendo a Marcel Schwob, Raymond Queneau, Stendhal y Gustave Flaubert” (265). Con los ejemplos anteriores nos damos cuenta de cómo es que los nombres propios hacen alusiones constantes que el lector debería identificar porque esas alusiones no tienen que ver directamente con la historia que se desarrolla.

Las alusiones citacionales han de dividirse en citas no marcadas, cuyo reconocimiento depende casi por completo de la competencia alusiva del lector, y en citas marcadas por medio de comillas, de letras cursivas, de espaciados más amplios, o reproduciéndose en el idioma original si éste es distinto del que aparece en el hipertexto, ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente párrafo:

Quizá sea aquí donde podría cumplirse la visión profética, emocionante y aterradora de su sueño, esa visión que se hallaba dentro del mismo sueño que le han llevado hasta Dublín y hasta esta gruta de cuervos que vibra con el mismo aire terrible fin de fiesta que tenía la cantina El Farolito en aquella novela de Lowry que tanto ha admirado siempre (253).

Todos los recursos para indicar las citas pueden combinarse entre sí y/o con el nombre del autor, esto último con el propósito de llevar a un primer plano el nexo intertextual. Por otro lado, las alusiones titulares también han de ser descritas como signos marcados o no marcados. La mayoría de las alusiones titulares marcadas emplean las convenciones tipográficas mencionadas anteriormente para activar la competencia alusiva del lector. Las no marcadas figuran entre los signos más difíciles de reconocer en la estructura superficial del texto. Ejemplo de las marcadas y no marcadas lo encontramos en los siguientes fragmentos:

Con solemnidad o no, el narrador de *Carta breve para un largo adiós* utilizaba siempre su *yo*, probablemente porque su formación era europea. Era una clase de *yo* aquel de Handke que enseguida vio que podría dejarle huella. Desde entonces, manejó en su vida privada siempre una primera persona del singular, aunque el suyo fue un *yo* desnaturalizado... (129).

De cierto modo hay que entender la alusión tanto a la obra como al escritor Handke para comprender la naturaleza de la descripción del fragmento y sobre todo reconocer que es marcada porque existe un cambio tipográfico en alguna parte; por otro lado, un fragmento no marcado es el siguiente:

Behan escribió su libro en el Hotel Chelsea, cuando ya estaba muy alcoholizado, a principios de los sesenta. Eran días de grandes fiestas en las que no faltaban nunca el twist y el madison, recién inventados, pero también en días de incipientes revoluciones. Unos años antes, el galés Dylan Thomas se había presentado en el Chelsea en la noche del 3 de noviembre de 1953 anunciando que había tomado dieciocho whiskies seguidos y que aquello le parecía todo un récord (murió seis días después) (106).

Las convenciones tipográficas también pueden ayudar a distinguir alusiones léxicamente idénticas, pero que tengan referentes distintos. La descripción sistemática de las alusiones de un texto como alusiones citacionales, titulares u onomásticas permite la evaluación de varias dimensiones de un texto: su referencialidad, y sus intensidades intertextual y metatextual⁸¹.

⁸¹ El análisis de los diversos marcadores intertextuales en la estructura superficial del texto permite tomar conciencia de que existe una relación intertextual tanto en el acto de producir el texto como en el de su actualización.

La segunda categoría se refiere a la alusión paratextual y guarda relación con la localización de las alusiones. En este sentido, la interpretación de las mismas debe tener en cuenta la situación narrativa presente en el texto que alude. Las alusiones no pueden considerarse como rasgos autobiográficos de la lectura del autor ni de su intelecto, ni analizarse teniendo en cuenta únicamente su efecto estilístico.

A la hora de hablar de las concurrencias textuales de la alusión, se tienen en cuenta algunos modelos estructuralistas, entre ellos el de Genette y su concepto de la paratextualidad (véase apartado 3.3.1.). En este sentido, las alusiones pueden tener lugar en elementos de un paratexto o del sistema de comunicación externo, o como miembros del sistema de comunicación interno. Las alusiones paratextuales incluyen principalmente alusiones en los títulos, encabezamientos de los capítulos y epígrafes de capítulos, notas y prefacios. La mayoría de alusiones paratextuales y sobre todo los títulos intertextuales, epígrafes y encabezamientos de capítulos no suelen tomar parte en el proceso de narrar, y a menudo rozan el comentario del autor. Lo anterior lo encontramos en el siguiente ejemplo:

Riba espera a que acabe el trajín, y luego dando dos pasos el frente, más solemne que el gordo Mulligan al comienzo de *Ulysses*, lee su particular réquiem por la gran vieja puta de la literatura y recita «Dublinesca» (249).

Aparte de ser una de las alusiones paratextuales, pues hace referencia a una obra como la de Larkin cuyo poema se llama Dublinesca⁸², y no solo eso, el nombre del poema es el título de la novela de Vila-Matas, esto muestra hasta dónde llega la complejidad de las redes intertextuales en *Dublinesca*.

Las alusiones que se localizan en el sistema interno de comunicación, es decir, aquellas cuyo referente se halla en los límites del texto donde aparecen, son accesibles para los personajes de ficción y son presentadas como parte del mundo ficticio narrado. En

⁸² Philip Larkin fue un poeta, bibliotecario y novelista británico. El poema “Dublinesca” aparece en su primer libro de poemas, titulado *El barco del norte* (1945).

principio, puede parecer irrelevante que los personajes, incluyendo los narradores en primera persona y los personajes focalizadores, citen textos y mencionen libros o figuras históricas en sus propios discursos, o que el texto del narrador haga referencia a libros o personas extrafictivas. Sin embargo, el alcance intertextual de la mención de un libro en el texto narrado será menor que el de la discusión explícita de ese libro en el discurso de los personajes, puesto que las alusiones que se producen en este último contexto aumentan la intensidad de la relación intertextual.

La descripción de las alusiones con respecto a su localización permite la evaluación de su funcionamiento, bien como elementos discursivos en el sistema externo de comunicación, bien como elementos del mundo fictivo representados en el acto de narrar. El análisis de las alusiones discursiva contribuye a la valoración de la dimensión artística del texto alusor y tiene que ver, entre otras cosas, con las técnicas de caracterización o la evocación de los emplazamientos. El análisis de las alusiones presentadas como parte del mundo fictivo enfatiza la dimensión metatextual del texto ya que están narradas y, por lo tanto, comentadas, del mismo modo que los acontecimientos y personajes del mundo fictivo están narrados y comentados.

La dimensión de la referencia, que constituye la tercera categoría descriptiva de la alusión, se basa en la comprobación extrafictiva del punto de referencia y en la actualización de la alusión. El análisis sistemático del marco de referencia alusivo de un texto no solo reemplaza el examen detallado de alusiones aisladas, sino que revela la posición metatextual del texto dentro del referente intertextual.

Será necesario definir la dimensión temporal de una alusión con más precisión con respecto al siglo al que pertenece su referente, y/o con respecto a la contemporaneidad de éste último con el texto alusor, es decir, con el tiempo de su producción y recepción inmediata. Por otra parte, el análisis del aspecto espacial sitúa las alusiones en los emplazamientos geográficos y lingüísticos del texto. Esta subcategoría requiere una modificación progresiva con cada nuevo texto examinado y presenta diferencias nacionales o lingüísticas básicamente inadecuadas. Junto al análisis temporal, esta segunda subcategoría aporta información sobre las presuposiciones del texto.

La cuarta categoría descriptiva es la modificación, esta estudia las posibles diferencias entre las palabras que forman parte de la alusión en el hipertexto y las palabras que componen la cita de su cotexto original. La quinta categoría versa sobre el significado semántico del signo dentro del flujo sintagmático del texto y enfoca la alusión sin depender de su actualización. La sexta categoría se ocupa de la cotextualización de las alusiones.

Entre las funciones de la alusión que constituyen la séptima categoría descriptiva, se distinguen tres tipos principales: la intratextual (caracterización, paralelismos temáticos, evocación de emplazamientos), la metatextual y la intertextual. Con el fin de agotar al máximo el potencial semántico de una alusión, su interpretación funcional debe basarse en su potencial evocativo.

Al desarrollar el trabajo de investigación en relación a la intertextualidad, se crea una competencia alusiva por parte del lector de la obra. Las alusiones pueden ser usadas para lo siguiente: respaldar el tema de una novela, avanzar la caracterización de los personajes, prefigurar acontecimientos o el final de una novela. La evocación de un punto de referencia intertextual ya implica una metatextualidad; es decir, se introduce parte del mundo concreto a la ficción. La interpretación metatextual de las alusiones se trata de una serie de signos intertextuales dinámicos dirigidos uno a uno con el lector, es decir, observamos un elemento intertextual que el lector interpreta. La contribución de la alusión hace que exista un efecto realista en la obra, es decir, los elementos alusivos logran recrear en la mente del lector el espacio concreto donde habita. Estas formas de operar se encuentran en lo que McHale (1987) considera características de los relatos posmodernos.

Tanto las citas como las alusiones son los elementos que más se encuentran en el texto de *Dublinesca* sin ser estos los primordiales, únicamente son los más visibles. Mostrar todos los ejemplos tanto de cita como de alusiones sería repetir el procedimiento de escritura. Entonces, aquí hemos querido dejar solo una muestra.

Por otro lado, muchas de las citas, de las alusiones comienzan a mezclarse de manera importante con otros fenómenos de redes intertextuales que no son tan visibles como la aparición del discurso cinematográfico, o el pictórico e incluso con alguna intromisión por parte del narrador. Estas otras voces, las caracterizaremos en el siguiente

capítulo. Comenzaremos con redes intertextuales de especial relevancia como son el cine y la música debido a que tienen más peso estas prácticas discursivas y a que modifican el sentido de la obra. Después abordaremos otros fenómenos intertextuales que aparecen en menor proporción, pero que cobran un valor importante en el trabajo de interpretación del lector.

Capítulo 4. Otros mundos, otros ámbitos

Nuestro objeto de estudio es difícil de comprender debido a sus múltiples relaciones intertextuales. Como observamos en el capítulo anterior, la cita y la alusión son los mecanismos más visibles del entramado intertextual en la obra de *Dublinesca*. También existen otras referencias, otras voces relevantes en la construcción del texto y de su significado. Esos elementos tienen en nuestra novela un papel principal porque se refieren a objetos dentro de la misma categoría: lo literario. Asimismo, hallamos conexiones con otras redes como el cine, la música y la pintura, así como otras alusiones y otras citas que se refieren a lugares de la vida cotidiana del personaje.

Por lo anterior, *Dublinesca* es un entramado intertextual y se amplía su sentido en la medida en que se identifiquen, por parte del lector, otros mundos y otras voces. En la obra de Vila-Matas se destaca el rol del lector cuya figura es constantemente evocada. Cuando Riba está a punto de partir de Dublín, piensa en su papel de editor y cómo ese editor debería ser un lector, capaz de comprender su momento histórico. El papel fundamental lo observamos en la siguiente cita:

Se considera tan lector como editor. Le retiró de la edición básicamente la salud, pero le parece que en parte también el becerro de oro de la novela gótica, que forjó la estúpida leyenda del lector pasivo. Sueña un día en el que la caída del hechizo del best-seller dé paso a la reaparición del lector con talento y se replanteen los términos del contrato moral entre autor y público. Sueña con un día en el que puedan respirar de nuevo los editores literarios, aquellos que se desviven por un lector activo, por un lector lo suficientemente abierto como para comprar un libro y permitir en su mente el dibujo de una conciencia radicalmente diferente a la suya propia. Cree que si se exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector. Porque no hay que engañarse:

el viaje de la lectura pasa muchas veces por terrenos difíciles que exigen capacidad de emoción inteligente, deseos de comprender al otro y de acercarse a un lenguaje distinto al de nuestras tiranías cotidianas (71).

La cita muestra cómo en la propia obra se hace referencia a que es el lector quien está destinado a visualizar todas las relaciones intertextuales y tener un papel más activo. Del mismo modo observamos cómo los autores recrean un mundo ficcional para un lector en especial. La razón de los siguientes apartados está sustentada en tratar de caracterizar otros discursos que amplíen el significado del texto y nos permitan asistir a la complejidad de las redes intertextuales de una obra como *Dublinesca*. No basta realizar una sola lectura; es decir, no es suficiente ser un lector pasivo, sino que se debe interactuar en el significado del texto. En este capítulo no agotaremos la explicación de todos los elementos presentes, únicamente pretendemos mostrar cómo en este relato posmoderno se disuelven sus fronteras genéricas.

Comenzaremos hablando de las relaciones con el cine; después, de las relaciones con la música. Al terminar procuraremos mostrar cómo existen otras redes intertextuales que a veces participan de la alusión y algunas de ellas tienen injerencia en la estructura narrativa.

4.1. El cine y la música en *Dublinesca*

Los puntos de contacto entre cine y literatura son variados. Se piensa que la adaptación cinematográfica es la única forma de interacción, así como la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica. Lo que trataremos de esbozar es cómo el cine, a pesar de ser un discurso ajeno a la literatura, se nutre de ella y aporta una significación distinta al momento de distinguirlo como intertexto. De este modo abordaremos la relación entre literatura y cine.

No hay muchos estudios donde se analiza el papel del cine en la literatura porque siempre hemos pensando en cómo el cine se nutre de la literatura. Es poco lo que hemos

averiguado en torno a cómo la literatura se alimenta del cine y cómo este último –como elemento intertextual– amplía el significado del texto literario. Lauro Zavala (2007a :11-12) asegura que lo más que se ha investigado es cómo las estrategias en el cine se utilizan las nociones de montaje, elipsis, analepsis y prolepsis y cómo se incorporan al estudio de la narrativa cinematográfica.

Zavala (2007a: 13) en su artículo “Del cine a la literatura y de la literatura al cine asegura que hay algunas áreas de investigación en las intersecciones de la literatura al cine, por ejemplo: teorías y métodos de análisis de la adaptación, teoría y estética del guión cinematográfico, el espectador como lector. Teoría de la recepción cinematográfica, el director como autor: la teoría del cine-de-autor, del teatro al cine. Por otro lado, también da cuenta de los estudios que van del cine a la literatura, es decir, la película como texto: métodos de análisis cinematográfico, la película como intertexto, estrategias de interpretación, la película como metatexto, el escritor como crítico de cine, el filósofo como crítico de cine, entre otros estudios. La idea de mostrar estas áreas de investigación en relación a los estudios de cine y literatura es dar cuenta de la variedad en estas líneas temáticas. Como observamos hay mucho qué investigar.

Siempre decimos que estamos ante un discurso literario en vez de ante un lenguaje literario porque este último se refiere a las técnicas de creación literarias, es decir, los rasgos con los que se caracteriza una obra literaria. Decimos discurso literario en vez de lenguaje literario porque este último se refiere únicamente a una serie de técnicas que se utilizan para la creación. El lenguaje literario es solo para referirnos a los rasgos en que se basa una obra o –más aún– para dar cuenta de la producción global de un autor.

Lo mismo sucede con el fenómeno cinematográfico, argumentamos que es un discurso cinematográfico porque es un proceso de transformación de la realidad con elementos expresivos visuales; por lo tanto, no decimos lenguaje cinematográfico porque incluiríamos solo los recursos técnicos para su desarrollo. También hablamos de discurso cinematográfico en tanto que es un proceso de transformación de la realidad con capacidad expresiva a la que se le asignan distintos significados y más. Por lo tanto, tampoco decimos lenguaje cinematográfico por lo dicho anteriormente.

Siguiendo la lógica de lo anterior, la música también es un discurso que tiene una estrecha relación con la literatura debido a que siempre se ha entendido que la literatura en sí misma tiene un ritmo especial y una forma de conocimiento particular; en otras palabras, hay un punto de unión entre la literatura oral y la cantada. Cabe destacar, en este orden de ideas, que la música en *Dublinsca* acompaña al significado del texto en un momento particular.

4.1.1. *Spider*, un solitario en un mundo inhóspito

Uno de los elementos representativos en la novela es la mención de la película *Spider*⁸³. Ésta representa uno de los momentos de definición de la personalidad de Samuel Riba pues se trata de la situación álgida en la relación con su mujer, justo cuando ella le reclama constantemente sobre su conducta fría, solitaria. Entonces, él mismo comienza a representarse como ese personaje en muchos acontecimientos que le suceden a lo largo del relato, sobre todo cuando habla de redes mentales y las identifica como confusión ante los acontecimientos

Entonces, contextualicemos: en la obra titulada *Dublinsca* aparece Samuel Riba, quien es un editor retirado que trata de celebrar el funeral de la llamada era Gutenberg para dar paso a la era digital. Cuenta la historia de este hombre que se ha convertido en un solitario pues ha dejado de beber y, por tanto, de tener vida social porque eso le traía consecuencias graves. Su mujer, Celia, da muestras de no creer que sea un tipo coherente

⁸³ Película de David Cronenberg, director y guionista de cine canadiense. Es exponente del llamado horror corporal; explora los miedos humanos ante la transformación física. En sus películas se mezclan los temas psicológicos y físicos. Es considerado un cineasta experimental. Este director utiliza otros discursos no cinematográficos para crear su propia visión del cine. Ejemplo de ello, son películas como *The Naked Lunch* (1991) basada en la obra de William S. Burroughs. *Cosmopolis* (2003) relacionada con Don DeLillo que retrata la vida americana de finales y principios de siglo XX. La película *A Dangerous Method* (2011), es un guion adaptado por Christopher Hampton de su obra de teatro *The Talking Cure* (2002) basada a su vez en la obra de no ficción de John Kerr *A Most Dangerous Method: the Story of Jung, Freud and Sabina Spielrein* (1993) que en español se llama *La historia secreta del psicoanálisis y Spider* (2002) basada en la obra de Patrick McGrath.

desde que dejó de beber y trabajar. Lo ve como un solitario. Riba anda por el mundo sin sentido y sin lógica, se adentra en el mundo de las computadoras sin que ello signifique que hará algo trascendente, hasta que decide ir al Bloomsday el 16 de junio a celebrar un funeral, tal como lo hicieran los protagonistas en la novela de Joyce, *Ulysses*. Cuando le cuenta a Celia, su mujer, que irá a Dublín, ella no le da importancia. Deciden ver una película, *Spider*, cuya trama es acerca de “la incomunicación de un solitario con un mundo inhóspito”. Al mirar la película y el avance de esta, Samuel Riba le pregunta a su mujer: “-¿soy yo? –pregunta. Celia no Contesta” (p. 38).

A partir de este momento se inserta la película en la obra literaria. El resultado es que se amplía el significado del texto. La película se convierte en un intertexto y para la mejor comprensión del discurso literario resulta necesario conocer ampliamente ese otro discurso y de este modo *generamos* un sentido más profundo del fragmento leído. Mientras Riba observa la película, al mismo tiempo que es narrada, nos damos cuenta de los pensamientos de Riba acerca de cómo es que significa su vida al mirar la historia de Spider y sus relaciones con la historia que se nos relata. Es decir, al asistir a la narración de la vida de Riba, también estamos atentos al desarrollo de la historia de la película. Ambos discursos, tanto el literario como el cinematográfico, *conviven* en un mismo momento:

El joven Spider es el último en descender de un tren en la primera secuencia de la película, y en seguida puede verse que es diferente a los demás pasajeros. Algo parece haber nublado seriamente su cerebro, se trastabilla al bajar con su pequeña y rara maleta. Es guapo, pero tiene todo el aspecto de ser un gran perturbado, tal vez un solitario en pleno momento de incomunicación con un mundo inhóspito. Celia le pregunta si ha observado que, a pesar del calor, Spider lleva cuatro camisas puestas. Pues no, no había reparado en ese peculiar detalle [...] ahora se molesta en contar las camisas. Y ve que es cierto. Lleva cuatro en pleno verano. ¿Y qué decir de la maleta? Es muy pequeña y vieja y, cuando Spider la abre, se puede ver que

sólo contiene objetos inútiles y un pequeño cuaderno donde con una letra muy minúscula, anota sus ilegibles impresiones. Celia la pregunta por la escritura de Spider, quiere saber si no le recuerda a la de Robert Walser cuando se hizo microscópica. Pues la recuerda es cierto [...] Celia quiere entonces saber si se ha fijado en que apenas hay nadie en las calles del lúgubre e inhóspito East End londinense por la que deambula Spider. Repara que Celia no ha parado de hacerle preguntas desde que comenzó la película. —¿Te han dicho que trataras de averiguar si todavía sé concentrarme y fijarme en las cosas del exterior? (p. 38-39).

Si ya tenemos conocimiento de cómo es el desarrollo de los acontecimientos de la película, sabemos que aquello que mencionan los personajes en la novela se sujeta a la descripción, salvo los comentarios de Riba y Celia. Después del comentario de Riba sobre si el personaje es él, la película sigue su desarrollo. Lo anterior lo conocemos debido a que la escena donde aparece Spider con la libreta y hace *raras anotaciones* se da a la mitad del relato cinematográfico. Entonces, más bien asistimos a las reflexiones de Riba y Celia acerca de lo que la película y cómo la relacionan con su mundo. Obsérvense las imágenes 1 a la 5 de la película. Es decir, mostramos las imágenes que ven los personajes en la medida que avanza su relato cinematográfico:



Imagen 1. “Celia le pregunta si ha observado que, a pesar del calor, Spider lleva cuatro camisas puestas” (38)



Imagen 2. “¿Y qué decir de la maleta? Es muy pequeña y vieja...” (39)



Imagen 3. “Celia quiere entonces saber si se ha fijado en que apenas hay nadie en las calles del lúgubre e inhóspito East End londinense por las que deambula Spider” (39).



Imagen 4. “Celia le pregunta por la escritura de Spider, quiere saber si no le recuerda a la de Robert Walser cuando se hizo microscópica” (39)

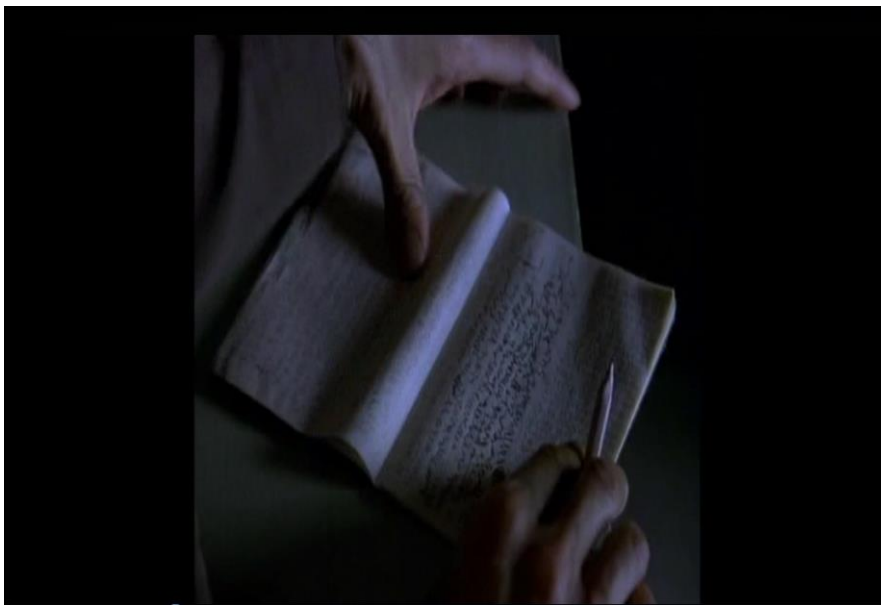


Imagen 5. “La introvertida y microscópica caligrafía del frágil joven que responde por el nombre de Spider...” (39)

En el relato literario, Riba sigue sus reflexiones acerca de lo que Celia le comenta. En ese momento siente que Spider escucha y espía lo que está haciendo (como sucede en la película). Debido a lo anterior, el editor comienza a confundirse acerca de la vida que lleva porque la ve en la película, particularmente cuando observamos la imagen de Spider en un mundo de telarañas que simulan tanto la contrariedad como la confusión de sus pensamientos:

Pronto le parece que Spider escucha y espía su conversación, y hasta sus pensamientos. ¿No será que él mismo es Spider? No puede negar que el personaje le atrae. Es más, en el fondo le gustaría ser Spider, porque en algunas cosas se identifica plenamente [...] Ve mirar a Spider hacia la cámara, luego cerrar la maleta, caminar un rato por calles frías y desiertas. Le ve actuar como si hubiera entrado en su sala de estar. Se mueve por ella como si ésta fuera un barrio marginal de Londres. Spider viene de un manicomio y se dirige a un lugar teóricamente

más suave [...] situado casualmente en el mismo barrio londinense donde transcurrió su niñez, lo que será la causa directa de que fatalmente comience a reconstruir su infancia. Cuando Riba ve que Spider reconstruye su infancia con engañosa fidelidad a los hechos, se pregunta si no será que también su enmarañada vida mental no se aleja nunca del barrio de la infancia (p. 40).

Resignificamos este pasaje, al mirar la imagen de la película, porque cuando Riba dice que Spider lo escucha se debe a que en la escena vemos al protagonista *espíar su infancia*. En esa telaraña mental se ve inmiscuido el editor porque asegura que lo mismo le sucede en esos momentos. En el relato literario comienza a referirse, todo el tiempo, a su infancia y su mujer solo le pregunta que si los locos son raros. Riba presume que Celia lo está poniendo a prueba para saber si él se encuentra en esa misma postura de locura. Celia desea saber qué escribe Spider en la libreta. Riba es sorprendido en sus reflexiones y le contesta a Celia que no sabe qué escribe

Ella detiene la imagen para que vea mejor lo que Spider caligrafía en el dichoso cuaderno. Son signos primarios, palos o palillos y, por supuesto, no pueden llegar a pertenecer al alfabeto de ningún jeroglífico. Dan verdadero pánico. Se miren como se miren, esos palillos componen tan sólo el cuadro clínico del sinsentido de la locura (p. 42).

Observemos ahora las imágenes de la 6 a la 10, donde Spider se encuentra en su mundo de telarañas mentales y cómo recorre sus recuerdos “como si espíara” y se observa a sí mismo de niño:



Imagen 6. "...se pregunta si no será que también su enmarañada vida mental no se aleja nunca del barrio de la infancia" (40)



Imagen 7. "...le vemos llegar a tejer una maraña de cuerdas en su habitación, como una telaraña mental que parece reproducir el pavoroso funcionamiento de su cerebro" (41)

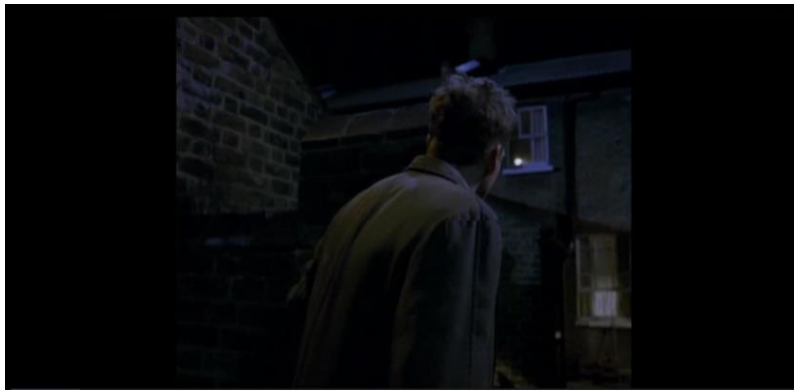


Imagen 8. "Riba ve que Spider reconstruye su infancia con engañosa fidelidad a los hechos..." (40)



Imagen 9. “Pronto le parece que Spider escucha y espía su conversación, y hasta sus pensamientos” (40)



Imagen 10. “Camina por las inhóspitas calles de su East End londinense, por las frías y viejas rutas de su infancia irrecuperable...”(43)

Spider es un personaje que por sus expresiones corpóreas se muestra frágil e inestable; posiblemente se debe a que fue confinado a una institución de ayuda psiquiátrica debido a que su padre asesinó a su madre. Al salir de dicha institución inicia un viaje mental donde visualiza la relación que mantenía con su madre y el trato conflictivo con su padre. Riba siente como suya la historia de desarraigo que se cuenta en la película. Spider se *derrumba* mentalmente ante los acontecimientos y vive en un estado de añoranza hacia el pasado. El editor siente que también se ha *derrumbado* porque ya no pertenece a ese mundo editorial antes de la era digital.

Entonces, la película *Spider* se inserta en el relato *Dublín* como un intertexto que el lector tendrá que ser capaz de distinguir. La mención que se hace de la película no es

solamente para contar algo, sino que logra reforzar la idea de soledad, abandono y de desarraigo que vive el propio Riba. Los fragmentos tomados del relato cinematográfico se entretajan con la historia y amplían la complejidad del relato literario posmoderno: las fronteras discursivas se diluyen, se mezclan.

4.1.2. ¿Cómo reintegrarse a la realidad? *El desierto rojo*

Después de varios acontecimientos Riba recuerda que Spider se parece al personaje de la novela de Georges Perec *El hombre que duerme*. En esta novela se narra la vida de un joven de 25 años que pierde el interés por sus estudios, por la vida social y permanece sin hacer nada concreto en su buhardilla de la rue Saint-Honoré, en París. Duerme de día y vagabundea por la noche. Y aunque a veces visita a sus padres, casi no habla con ellos. Esa inactividad lo llena de emoción pues se siente libre, al margen de la sociedad. La similitud entre esta novela y el relato de Riba consiste en que Riba visita a sus padres sin tener algo que decir y él mismo vive esa inactividad y desarraigo del mundo⁸⁴. Veamos lo que sucede en *Dublín*: “Sigue un nuevo silencio, aún más largo esta vez. Pasa el tiempo con una lentitud extraordinaria. Mezclados con la lluvia y con el desencadenamiento de energía equivocada, se oyen a la perfección los latidos del reloj de pared” (22).

⁸⁴ Georges Perec: escritor francés, miembro del grupo Oulipo y representante del llamado *nouveau roman* (movimiento literario basado principalmente en tener un planteamiento experimental en cuanto a la forma de narrar, pues lo importante no es la estructura, sino que pretendían crear una novela más introspectiva). La novela a la que se hace referencia, *Un hombre que duerme*, fue publicado en 1967. Esta novela tiene dieciséis secciones cuyo narrador es anónimo; la obra es contada en tiempo presente y en segunda persona. Si bien es cierto que la novela se menciona como un puente para hablar de la siguiente película, *El desierto rojo*, caracterizarla y descubrir las similitudes de discursos nos da la posibilidad de observar cómo el relato *Dublín* guarda relaciones diversas con los elementos mencionados. Un dato más, Perec puede considerarse un autor con características posmodernas debido a que en sus obras hace la mezcla de distintos géneros y exploró sus capacidades en otros ámbitos como el cine. Perec codirigió junto con Bernard Queysanne la película *Un homme qui dort* cuyo guion él mismo escribió basándose en su novela *Un hombre que duerme*. Esta película fue estrenada en 1974. Vila-Matas en la novela hace referencia a la novela como *El hombre que duerme*.

A su vez esa novela le trae el recuerdo de otra película *Il deserto rosso*, obra de Antonioni donde la actriz Mónica Vitti interpreta a un personaje parecido a Spider, solo que ella se desenvuelve en un paisaje industrial y se muestra incapaz de establecer comunicación con otras personas, es decir, ante cualquier intento del personaje por construir el mundo exterior de manera racional, no puede fortalecer una identidad. Por tanto, Riba también experimenta la incomunicación y su personalidad es igual a la de Spider y al personaje de Mónica Vitti, Giuliana.

Recordemos que *El desierto rojo (Il deserto rosso)*, película italiana de 1964⁸⁵, trata de las secuelas psicológicas que le suceden a Giuliana después de sufrir un grave accidente de automóvil. Las consecuencias del accidente generan cierta incapacidad para comunicarse y relacionarse. En las escenas de la película, donde al igual que en *Spider*, se muestra una ciudad vacía, en este caso Ravena, al parecer son el reflejo de la soledad de los personajes. Durante la película observamos ciertos factores de aislamiento en Giuliana que le provocan dudas sobre su forma de vivir. En varias escenas se observa que esos elementos de aislamiento producen en la protagonista insatisfacciones y deseos de suicidarse.

Si bien es cierto que Riba no intentó suicidarse, el sentirse profundamente aislado lo llevó a convertirse en un solitario que vagabundea por la ciudad. Debido a ese aislamiento Samuel Riba se siente identificado constantemente con el retraimiento que lo asemeja no solo a Spider sino a Giuliana, Riba se identifica ampliamente con estos personajes:

Tal vez porque hay algo en Spider y en parte también en el personaje de Perec, que es común a todo el mundo, que es común a todos. Eso hace que a veces se identifique con Spider, y en otras con «el hombre que duerme», que a su vez le trae el recuerdo de *Il deserto rosso*, la película de Antonioni, de 1964, donde Monica Vitti interpretaba a un

⁸⁵ Dirigida por Michelangelo Antonioni. Protagonistas Mónica Vitti y Richard Harris. Guion escrito por Antonioni y Torino Guerra. Se dice que esta película es la última de la Tetralogía de la incomunicación (*La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964) todas interpretadas por Mónica Vitti. La última de ellas es la primera del autor hecha en color.

personaje de perfil errante, un Spider en versión femenina y *avant la lettre*, una mujer perdida en un paisaje industrial hermético en el que la calma de las apariencias no neutraliza su incapacidad de establecer una comunicación adecuada con lo que la rodea (43).

El filme *El desierto rojo* se centra en Giuliana. El mundo interno de la protagonista se confunde con la misma realidad, tal como le sucede a Riba, pues recordemos que el editor suele confundir su mundo concreto con el de la literatura. La historia de Giuliana transcurre en Ravena, donde ella se ve rodeada de un ambiente hostil y frío, poblado por fábricas y sumergido en el progreso industrial. Entonces, veamos la similitud de este progreso con aquello que Riba llama la era digital, el vacío ante el progreso: “Ese naufragio permanente, ese desmayo emocional, la abocaba a convertirse en un ser temeroso que, incapaz de afrontar una realidad que escapaba totalmente a su comprensión, avanzaba por espacios vacíos, por un desierto metafísico” (43), dice Riba de ella.

En el transcurso de la película se desarrolla la pérdida de toda su estructura mental y la identificación con el vacío. Por su parte Riba observa de algún modo cómo este personaje se encierra en sus propios pensamientos y decide no participar del mundo, como si fuera un *hikikomori*. A propósito de esto último, veamos el siguiente fragmento:

Le interesa a Riba desde hace días todo lo que gira en torno al tema de los *hikikomori*, que son autistas informáticos, jóvenes japoneses que para evitar la presión exterior reaccionan con un completo retraimiento social. De hecho, la palabra japonesa *hikikomori* significa *aislamiento*. Se encierran en una habitación de la casa de sus padres durante periodos de tiempo prolongados, generalmente años. Sienten tristeza y apenas tienen amigos, y la gran mayoría duermen o se tumban a lo largo del día, y ven la televisión o se concentran en el ordenador durante la noche. Le interesa mucho a Riba el

tema porque desde que dejó la editorial y el alcohol, se está replegando en sí mismo y convirtiéndose, en efecto, en misántropo japonés, un *hikikomori* (37).

Riba en ese asilamiento se siente perdido por la vida y sabe que de cierto modo podría reconstruir su personalidad adaptando los recuerdos de otras personas, pero sobre todo su posición de *hikikomori* le muestra nítidamente su incomunicación con un mundo que no comprende. La relación que aparece entre textos se debe a que se hace una disertación en relación al fenómeno cultural de los *hikikomori*. Aparece así una crítica hacia esa forma de vida y este ejemplo muestra las complejas relaciones intertextuales que se van entretejiendo.

Volviendo a *El desierto rojo* el interior de la protagonista se muestra no en sus diálogos, sino con su gestualidad. El recorrido de Giuliana no tiene un objetivo claro. Se desarrolla una búsqueda cuyo centro es justamente que este personaje está perdido. No sabe ya qué es el mundo real y qué una alucinación. Estos mundos se combinan para mostrar y desarrollar no una acción, sino el mundo interno del personaje –igual que le sucede a Spider– y a Samuel Riba, es decir, no sabe cómo reintegrarse a la realidad. Revisemos algunas imágenes de la película que muestra tanto la gestualidad del personaje como su mundo que le rodea que al igual que Spider, muestra su incomunicación en un mundo inhóspito:

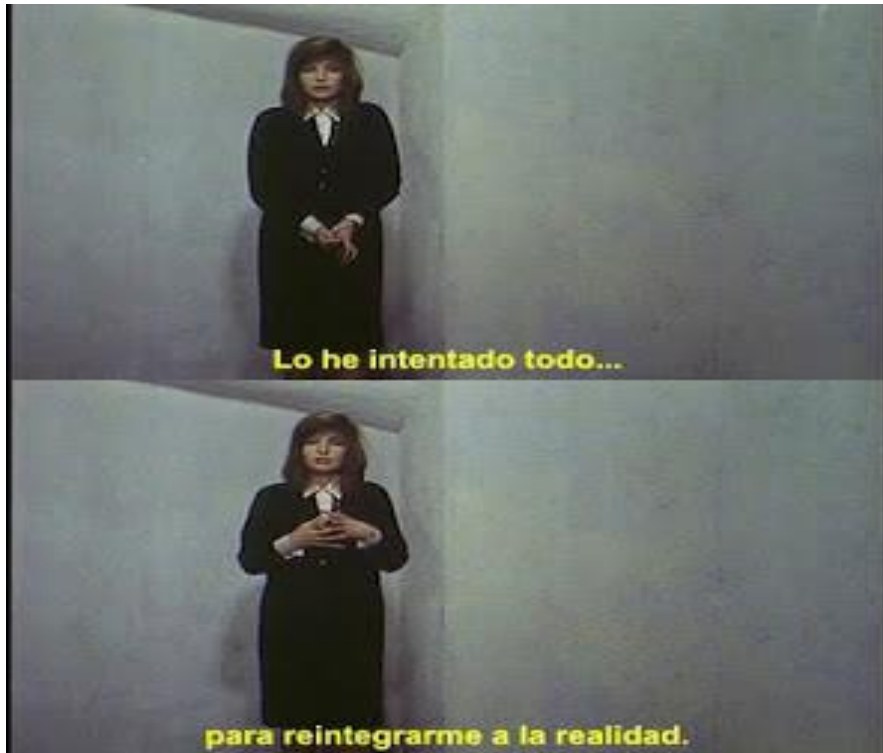


Imagen 11. Guiliana intentando reconstituirse



Imagen 12. Giuliana y el paisaje solitario

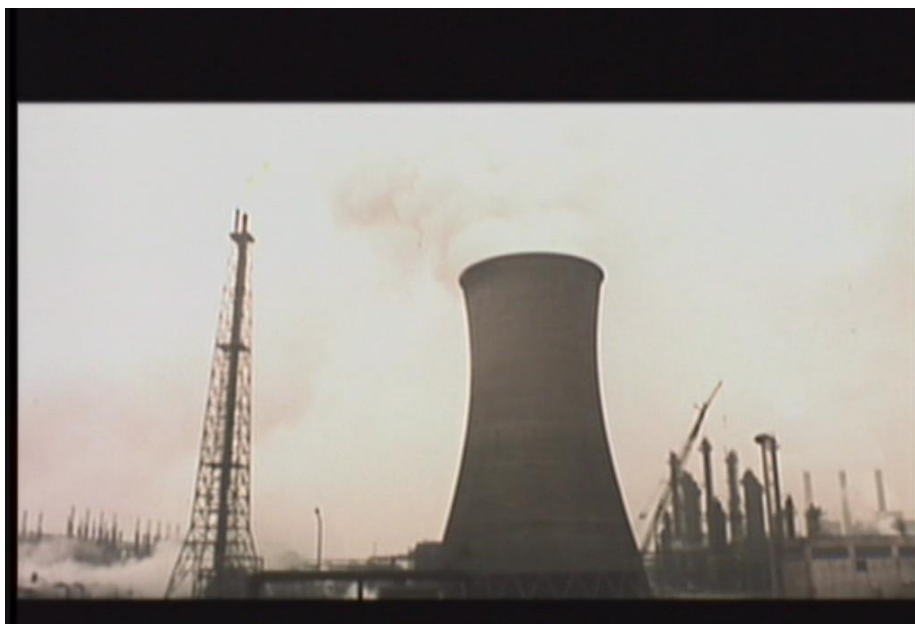


Imagen 13. Paisaje industrial como metáfora del vacío

En la imagen 11 observamos como el rostro de Giuliana y sus manos se muestran nerviosos e incontrolables debido a su exceso de ansiedad pues sus manos todo el tiempo están entrelazadas. En la imagen 12, observamos cómo los cuerpos de los personajes se ven alejados de un mundo civilizado y solo observamos una fábrica. Todo ello alejado de un mundo civilizado, la imagen 13 produce el mismo significado.

Más allá del estado mental de Giuliana, ella se pregunta cosas acerca de la vida que los demás deciden pasar por alto. La protagonista tiene necesidad de comprender aquello que los demás ni se detienen a pensar, clara correspondencia con los pensamientos de Riba, pues éste último se da cuenta de que está a punto de terminar una época de conocimiento y se abre paso una nueva forma de comprender el mundo, veamos el siguiente ejemplo: “...le gusta verse como el último editor. Tiene una imagen algo romántica de sí mismo, y vive en una permanente sensación de fin de época y fin de mundo” (11-12). O el desarraigo total: “No puede evitar pensar que, si bien él es testigo privilegiado del salto de la era Gutenberg a la digital, también lo ha sido del paso de la *mackintosh* al ordenador Macintosh” (147).

En la película se habla acerca de la falta de responsabilidad, así como de conocimiento y decaimiento de una sociedad que durante algún tiempo dio todo por sentado y pasó por alto aquello que debería haber cambiado. El personaje regresa a su infancia porque pregunta, cuestiona, genera e imagina. Pero este personaje que al comienzo parece una mujer más, se va definiendo y agudizando a medida que avanza la película, hasta vernos inmersos en su interior. Es decir, estamos inmersos en sus procesos mentales, tal como le sucede a Riba:

Por lo que va viendo, en *Spider* el clima mental establece sutiles lazos –muy especialmente a través de la fotografía de Peter Suschitzki⁸⁶, que refleja un estado deprimido de ánimo– con el estilo que siempre ha admirado de *Il deserto rosso*. También aquí, como sucedía en aquella película, se percibe la evidencia de que la inutilidad de cualquier intento de construir racionalmente el mundo exterior implica necesariamente la incapacidad de crear una identidad propia. Y llegando a este punto, de nuevo Riba se pregunta si no será que él mismo es Spider. Al igual que éste, tiene trato a veces con ciertos fantasmas (43).

El espacio y los objetos funcionan como un personaje más y hasta como protagonistas en diferentes situaciones. En *Dublín* aparece el espacio también como protagonista pues siempre Riba está mencionando que se encuentra en un espacio solitario donde solo se halla él y su computadora, como un *hikikomori*. Ese ambiente hostil, duro, rígido en el que la protagonista de *El desierto rojo* se ve inmersa, con todos los sonidos y sensaciones que esto implica, no puede pasarse por alto. Aquel lugar con sus colores y belleza dura son tanto parte de su entorno como de su interior. Es un lugar que además es un puerto, un lugar de

⁸⁶Es un director de fotografía londinense nacido en 1941. Su trabajo más conocido es el de *El imperio contraataca*. Después se convirtió en el director de fotografía de las películas de Cronenberg.

comercio, de tránsito, de cambio, inestable. Obsérvense como ejemplos las siguientes imágenes de la película:



Imagen 14. El puerto en neblina



Imagen 15. La neblina como metáfora de confusión

Además, se manejan muy bien los contrastes fábrica vs figura femenina, exterior vs interior. De algún modo se anticipa el viaje de lo externo a lo interno, de la realidad a la

fragmentación. Cuando la heroína se despierta intranquila y va a la habitación de su hijo, se observa un robot que funciona solo, veamos la imagen:

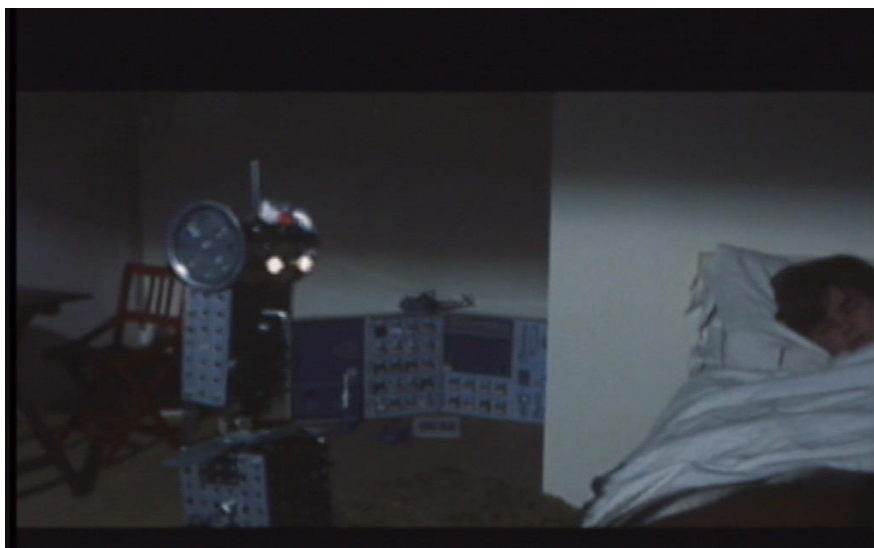


Imagen 16. El robot en la habitación del niño

Este es un juguete frío, su rostro está muy lejos del ser humano, de esta forma se muestra una sociedad en la que el gran progreso llega –tal como sucede en *Dublinesca* debido a que la era de la imprenta termina– para dar paso a otra forma de entender el mundo:

El 16 de junio, por otra parte, es el día en que transcurre el *Ulysses* de Joyce, la novela dublinesa por excelencia y una de las cumbres de la era de la imprenta, de la galaxia Gutenberg, la galaxia cuyo ocaso le está tocando vivir de lleno.

–¿De qué va la conferencia? –pregunta su padre.

Breve titubeo.

–De la novela *Ulysses* de James Joyce y del paso de la constelación Gutenberg a la era digital– responde (25).

Contextualizando: la novela *Ulises* de Joyce representa el mundo donde el progreso tecnológico no estaba en su apogeo. Se dice que la novela de Joyce es la culminación de la

era de la imprenta, es decir, lo no digital. Riba quiere ir a Dublín a dar por terminada ese mundo para asistir a lo digital que representa el progreso humano. La lectura *se vuelve* fría porque ya no se tiene el objeto en las manos.

Ahora bien, la protagonista de la película se ve atravesada todo el tiempo por un ambiente ambiguo. Dicho espacio le genera angustia, teme ser catalogada de loca y perder la confianza de quienes la rodean; más aún, teme darse cuenta que no está curada. Los planos cinematográficos focalizan rostros que la juzgan, entre una niebla que da un aspecto onírico. La sensación es que no es un tiempo real en el que transcurren estas escenas sino algo que podría estar pasándole a la protagonista en su mente. Véase la siguiente imagen donde se muestra cómo se siente ella señalada por los demás, los personajes en medio de la niebla miran hacia donde se encuentra Giuliana:



Imagen 17. Rostros que la juzgan

El final es ambiguo y abierto. No se sabe si Giuliana se subirá a un barco y lo abandonará todo o nuevamente intentará suicidarse. En la escena final, su hijo le pregunta por qué existe el humo amarillo, ella contesta que es veneno. Luego se van tomados de la mano mientras se observa el ambiente desolador de la película.

Tal vez significa que finalmente abandonarán este lugar o que ella ya sabe que hay algo tóxico, como ese humo amarillo por el cual no debe pasar. Se permite que el espectador complete la narración o la acepte como algo infinito, sin conclusión, algo que también a Riba le sucede: “toda una estética de fin de mundo en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte” (49). Veamos la escena final en la siguiente imagen, la escena está cortada a propósito porque nuestro interés es que se observe el rostro de la mujer en contraste con el mundo de las fábricas que tienen una representación de frialdad y alejamiento con lo humano:



Imagen 18. Escena final

De este modo podemos observar que comprender el fragmento que aparece en *Dublinesca* donde se menciona la presencia de dos elementos cinematográficos como *Spider* y *El desierto rojo* resulta medular para lograr precisar el significado amplio del porqué se habla de la incomunicación ante el mundo, de la sensación por parte de Riba de sentirse fuera de lugar en un universo que no comprende, como la era digital.

Un ejemplo más de las relaciones con el cine lo encontramos con la película *Los paraguas de Cherburgo*, relato cinematográfico que le ayuda a Samuel Riba a entender la relación que sostiene con su mujer y la forma en que se desarrolla su gusto por la literatura y la edición. Veamos cómo funciona este filme en *Dublinesca*.

4.1.3. Las gabardinas de Deneuve, *Los paraguas de Cherburgo*

Hay un elemento importante en el texto *Dublín*: la relación de Riba con su mujer Celia. Ella estuvo en sus momentos más complicados y está tratando de hacer que su marido tome un camino normal en sus vínculos personales. Es ella quien insiste en que vean la película *Spider*. Ciertamente la intimidad con su mujer se ha convertido en una complicación debido a su estado de abstinencia y a que siempre está añorando su pasado como un viejo editor:

Tiene una imagen algo romántica de sí mismo, y vive en una permanente sensación de fin de época y fin de mundo, sin duda influenciado por el parón de sus actividades. Tiene una notable tendencia a leer su vida como un texto literario, a interpretarla con las deformaciones propias del lector empedernido que ha sido durante años... Vive en una potente y angustiosa psicosis de final de todo. Y aún nada ni nadie ha podido convencerle de que envejecer tiene su gracia. ¿La tiene? (11-12).

Al estar con sus padres y contarles acerca de Lyon (véase capítulo 2) sabe que Celia lo espera en casa. Como no tenía algo que contar a sus padres, decide acordarse del sueño que tuvo dos años atrás sobre Dublín, y a partir de allí se muestra la relación compleja de Riba con su mujer y que de algún modo la correlaciona con la película *Los paraguas de Cherburgo*⁸⁷. Ese sueño lo relata del siguiente modo:

⁸⁷ *Les parapluies de Cherbourg* (1964). Película francesa dentro del género musical en forma de ópera. Sus protagonistas son Catherine Deneuve y Nino Castelnuovo. La acción transcurre entre 1957 y 1963. La película está dividida en tres partes: la partida, la ausencia y el regreso. Es una historia sentimental del primer amor y de la separación, su final es trágico. Una característica principal en la vestimenta de la protagonista es el uso constante de gabardinas.

El director, Jacques Demy, es un director del movimiento *Nouvelle vague* (denominación que le asignó la crítica a los cineastas franceses a finales de la década de 1950) que aspiraba a una mayor libertad de expresión tanto en temática como en técnica. El director no se interesó por la

...y le resultaba imposible olvidar el único momento difícil del sueño, aquel en el que la realidad se volvía extraña y conmovedora: el instante en el que su mujer descubría que él había vuelto a beber, allí, en un bar de Dublín. Se trataba de un momento duro, intenso como ningún otro dentro de aquel sueño. A la salida del pub Coxwold, sorprendido por Celia en su indeseada nueva incursión alcohólica, se abrazaba conmovido a ella, y terminaban llorando los dos, sentados en el suelo de una acera de un callejón de Dublín. Lágrimas para la situación más desconsolada que hasta aquel día había vivido en un sueño.

–Dios mío, ¿por qué regresaste a la bebida? –decía Celia.
(23).

Entonces, la relación con su mujer es de mutua complicidad debido a que ella siempre está presente en los momentos complicados de Riba. Ella sabe lo que él siente y lo que desea y cómo pensará antes de que actúe. Al llegar a su casa le comenta la visita a sus padres y después comienza pensar en su propia relación con Celia. Él le recuerda una canción que sonaba cuando se conocieron y es en este momento que comienza la inserción del relato cinematográfico, *Los paraguas de Cherburgo*. A Riba y a su mujer parece que les preocupan las mismas cosas en los últimos tiempos: la vida, el alcohol, el budismo y el desconocimiento de uno hacia el otro:

Celia era entonces lo más similar a Catherine Deneuve que había visto en la vida. Hasta las gabardinas que llevaba y que la emputecían recordaban a las de Deneuve en *Les parapluies de Cherbourg*.

experimentación como Alain Resnais ni la parte política como Jean-Luc Godard. Se considera que su filmografía se parece a la de François Truffaut.

Insistimos: el relato cinematográfico logra caracterizar el relato literario; es decir, el relato cinematográfico revela una nueva significación en el relato literario a partir del conocimiento del intertexto. Si no tenemos la comprensión de esos intertextos, la lectura será limitada. Podemos pensar que el cine apareció como una nueva forma de “literatura”, en otras palabras, al parecer el valor significativo de las imágenes resulta muy parecido al de la palabra.

Los relatos cinematográficos son una construcción temporal y por lo tanto los consideramos relatos narrativos, no necesariamente literarios; o sea, dicho de otra manera, las posibilidades discursivas del cine son distintas de la palabra escrita. Las imágenes y las palabras recrean significados similares en relación a la construcción del espacio textual. El lector es quien identifica esos significados y sus relaciones.

La presencia de préstamos e intercambios entre estas artes se ha materializado no solo en lo cinematográfico, sino que esto último ha logrado posicionarse como un aspecto que guarda significación con el texto donde se inserta ya que podríamos considerar a una película como la escritura en imágenes que tiene su propia sintaxis, su gramática.

Al parecer en los relatos posmodernos el escritor halla limitaciones con la lengua debido a que no encuentra palabras precisas para mostrar el significado que desea y por ello hace uso de imágenes o, mejor dicho, nos llevan a imaginar esas imágenes que completarán el significado de lo que desea decir. Lo anterior sucede en *Dublín*, y de este modo veamos a qué se refiere Riba con su visión y reflexión acerca de las gabardinas en las siguientes imágenes:



Imagen 19. Deneuve y sus gabardinas



Imagen 20. Despidiendo a su novio

Teniendo en mente las imágenes de Deneuve y el uso de las gabardinas, el espectador entenderá mejor el porqué el impacto de Riba ante el parecido con su mujer. Eso se debe a que Deneuve es considerada como una mítica actriz que ganó fama tanto por su belleza como por su actuación. La figura de la actriz impresiona tanto a Riba que lo lleva a

considerarla como culpable de sus inicios como editor porque sus años de formación tienen que ver con ese periodo donde se construyeron las figuras importantes de la cultura, y recuerda más esos momentos del pasado; veamos:

Muy lejos le parece que queda el día en que se despertó su vocación de editor. Lo que más perfectamente recuerda es que, después de años de silencio espectral y familiar, la literatura le llegó sola, completamente sola. ¿Cómo decirlo, cómo contarlo? No es fácil. Ni siquiera siendo escritor le resultaría fácil explicarlo. Porque fue raro, la literatura le llegó ligera, con paso airoso, zapatos rojos de tacón alto, gorra rusa ladeada y gabardina beige. Aun así, no se interesó por ella hasta que no la confundió a conciencia con Catherine Deneuve, a quien no hacía mucho había visto con impermeable y paraguas en una película muy lluviosa que transcurría en Cherburgo...

Sin duda, es lamentable que, justo cuando estaba recordando que una vez, en medio de un gran embrollo mental, creyó que la literatura era Catherine Deneuve y luego ya no pudo corregir nunca el malentendido, justo cuando la estaba viendo a ella llegar sola y erótica, con sus zapatos rojos y sin ropa debajo del impermeable y con su gorra ladeada y su desesperación liviana en día de lluvia, su madre le haya dejado sin poder completar esa visión que, una vez más, tanto le excitaba. Porque, a fin de cuentas, cuando conoció a Celia, también ella le pareció casi el vivo retrato de Deneuve en Cherburgo (144-145).

Como leemos en esta larga cita, la visión de Deneuve no solamente “ayuda” a Riba a interesarse por algo. Mejor dicho, no se menciona el nombre de la actriz solo para mostrar un ludismo, sino para manifestar el grado de aceptación que tiene el cine en su vida y las

sensaciones que le provocaban la figura de la actriz francesa. Entonces, la fijación de Riba por las gabardinas procede de su fascinación por Deneuve, por ende, asocia desde siempre a la literatura con la imagen de la actriz francesa.

Riba también replantea la figura de la mujer que observa en la pantalla, es decir, no nos habla del personaje de la película sino más bien que reelabora su propia visión de la mujer al adjudicarle características eróticas, como cuando se la imagina desnuda debajo de su gabardina, es decir, la figura del personaje femenino de *Los paraguas de Cherburgo* no es erótico; veamos algunas otras imágenes similares:



Imagen 21. Se muestra la candidez de la protagonista



Imagen 22. La imagen es de inocencia

En el libro *Dublinesca* se vuelve a mencionar el apellido Deneuve como referencia a la gabardina que aparece en otros textos que Riba lee y la última aparición es cuando cree que una acomodadora de cine se asemeja a la actriz.

De este modo, con estos tres ejemplos cinematográficos podemos observar cómo el cine nutre a la literatura, pues esta última se sustenta en diversos soportes para significar ampliamente con el uso de la lengua escrita. La novela posmoderna utiliza otros elementos para generar un sentido más extenso, en esta caso se vale de las películas para expresar más ampliamente su definición ya sea de deseo, de incomunicación o de aislamiento. Es decir, el lenguaje cinematográfico brinda un mínimo de intrusión y de espacios amplios al texto literario.

Lo que es cierto es que el cine posee un poder de síntesis por encima de la literatura y que, por lo tanto, introduce en su estructura discursiva mayor cantidad de información. El cine por sus características contiene una carga conceptual amplia a diferencia del lenguaje literario que se caracteriza por ser un lenguaje sucesivo y no puede abarcar en un solo momento los aspectos de una realidad. La imagen fílmica en la literatura obliga al lector a tomar una actitud activa ante lo que está leyendo.

4.2. La música del adiós

En *Dublinesca* se habla de la música o de músicos en quince ocasiones. Varios de esos elementos son los siguientes: el grupo *Les surfs*⁸⁸, Bob Dylan⁸⁹ con canciones como *Most Likely Go Your Way*, Billie Holiday⁹⁰, Tom Waits⁹¹ con su canción *Downtown train*, Georges Brassens⁹² con su melodía *Les copains d'abord*, Rita Mitsouko⁹³ con *Le petit train* y Richard Hawley⁹⁴ con *Just like the rain*. Estos elementos se hallan en la primera parte de la novela. En la segunda parte se menciona a Bob Dylan en colaboración con Johnny Cash con la canción *That's all right Mama*⁹⁵, Françoise Hardy⁹⁶ *Partir Quand Même*, *Green*

⁸⁸ Grupo musical de Madagascar que tuvo éxito en los años sesenta, sobre todo en Francia. En España fue popular con canciones como *Tú serás mi baby* y *Ahora te puedes marchar*.

⁸⁹ Músico, cantante y poeta estadounidense cuyo verdadero nombre es Robert Allen Zimmerman. Es considerado uno de los más prestigiosos cantantes en la música popular del siglo XX. Su trabajo es celebrado cuando se da a conocer como cantautor folk en los años sesenta. Con el disco *Highway 61 Revisited* se convirtió en el artista fundamental del siglo XX.

⁹⁰ El verdadero nombre de esta artista es Eleanora Fagan Gough, pero fue conocida con el sobrenombre *Lady Day*. Cantante estadounidense de jazz, fue considerada junto con Sara Vaughan y Ella Fitzgerald una de las más destacadas voces femeninas del jazz. Lo sobresaliente en ella es su interpretación de cada canción.

⁹¹ Músico, cantante y compositor estadounidense. Sus canciones normalmente están inspiradas en la obra de Bukowski y de algunos escritores de la generación *beat*. Tiene una especie de rugido vocal que mezcla con canciones de música industrial y de estilos como el blues y el jazz.

⁹² Cantautor francés, exponente de la llamada trova anarquista. Sus canciones son sencillas y sus letras elaboradas. Musicalizó a varios poetas franceses. La crítica dice que es uno de los mejores poetas franceses.

⁹³ Grupo formado en 1980 cuyos miembros son Catheribe Ringer y Frédéric Chinchin. El grupo terminó en el año 2007. Lo interesante de este grupo era que exploraba casi todas las corrientes musicales como el punk, el new wave, el hip hop o el jazz e incluso las mezclaba.

⁹⁴ Cantante británico, participó en varios grupos hasta iniciar una carrera en solitario; normalmente se le considera un músico de Indie pop.

⁹⁵ Johnny Cash fue un cantante, compositor, guitarrista estadounidense. Abarcaba varios géneros, entre ellos el country, el góspel, el rock and roll y el rockabilly. Fue un artista que se atrevió en sus últimos tiempos a colaborar en distintos registros y con otros cantantes como Bob Dylan. La canción fue el primer sencillo de Elvis Presley en 1954 y fue escrita por el cantante de blues Arthur Crudup. La versión a la que se hace referencia es un *cover*.

⁹⁶ Cantautora francesa. Se le considera la primera cantante de pop en Francia y la más conocida en el mundo.

Filed of France de Liam Clancy⁹⁷. Aparece también la versión de Javier de Galloy⁹⁸ sobre la canción *Walk on the wild side* así como *This boy* de The Beatles⁹⁹. En la tercera parte se menciona a Coldplay¹⁰⁰ y la canción *The Lass of Aughrim*.

No solo se trata de observar la aparición del fenómeno de la música en la ficción, más bien es importante considerar que ese elemento acompaña la significación de ciertos fragmentos de la novela. *Dublínesea* se parece en cuanto a la referencia de la música al *Ulises* de Joyce¹⁰¹. En ambas la percepción de la música ayuda a “sonorizar” la obra. La intervención de la música en la literatura tiene su papel desde hace mucho pero esa intervención ha ido evolucionando en cuanto a su utilización como componente en la codificación de mensajes; es decir, estos efectos sonoros se utilizan como apoyo para resaltar las acciones que se llevan a cabo en ciertos acontecimientos. La música puede aparecer como un “fondo sonoro” y convertirse en un objeto que logre expresar otras sensaciones como el temor y la soledad, entre otros. No haremos de nuevo una revisión de estos elementos; sin embargo, los mencionamos debido a su importancia para el análisis.

⁹⁷ Cantante de folk irlandés, perteneció al grupo *The Clancy Brothers*. Bob Dylan aseguraba que tenía una gran potencia en su voz.

⁹⁸ Javier de Galloy es un músico de lo que se conoce como trance psicodélico, además es reconocido como productor de música electrónica. La canción es un *cover* de la original del cantante Lou Reed.

⁹⁹ Banda de rock inglesa activa durante la década de 1960.

¹⁰⁰ Banda inglesa de pop rock formada en Londres en 1996.

¹⁰¹ Si Joyce no fuera escritor, probablemente hubiese sido un cantante. En 1904 compartió escenario con el cantante de ópera John McCormack. A la par fue alguien quien siempre apoyó la música, una vez siendo ya un escritor reconocido promovió la carrera de su compatriota John Sullivan. James Joyce tenía una voz de tenor y era un buen pianista. También Joyce tenía un dominio enciclopédico de la música de todo género y de todo tipo. Como escritor incorpora la música en todas sus obras especialmente en *Música de Cámara*, *Dublínesea*, *Ulises* y *Finnegans Wake*. La música en la obra de Joyce, especialmente *Ulises* es poco estudiada. Lo que sí existe es una colección titulada *Music from the Works of James Joyce* (1982) donde se muestra algunas canciones como se cree las escuchó Joyce. El capítulo “Las sirenas” del *Ulises* es uno de los más complicados debido a que Joyce inserta técnicas musicales para su composición dicho capítulo también se conoce como *fuga per canonem*. La obra *Ulises* y en general toda la de Joyce es eminentemente musical, tal parece que el componente musical tiene mayor peso que el narrativo. Existe, en relación a ello, un comentario de Joyce diciendo que, dada las características distintas de la novela, cada apartado necesita una música o cadencia distinta.

Para una mejor referencia véanse los apartados 2.3.1., 2.3.2. y 2.3.3. donde se caracteriza la estructura de la novela.

La relación entre literatura y música ha sido una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se han dado en medio de las distintas manifestaciones artísticas. Inicialmente, las artes cumplían una función pragmática ya que eran instrumentos y herramientas para el desarrollo del pensamiento. La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile que poseía un carácter litúrgico y sagrado; esta es la razón por la que observamos múltiples relaciones complejas entre las distintas artes.

Las canciones y las rimas empleadas en estas artes tenían la función de grabar los eventos importantes en la memoria de los miembros de la comunidad y revivir, en determinado momento, los comportamientos ejemplares que servían de modelos de identificación a los propios valores. Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y manifestar sus sentimientos utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que se fueron enriqueciendo con el ritmo, la melodía y finalmente con las palabras.

Los primeros textos escritos contenían el ritmo y el estilo provenientes de la literatura oral. A través de elementos característicos para este tipo de literatura, como repeticiones, juegos de palabras y rimas, es como se “cantaban” las historias. Esta literatura popular-oral es más libre y personalizada que la escrita porque cada persona le impregna su forma de ver el mundo. El público de cierto modo le sugería a quien recitaba la forma en la que debía contar su historia, en qué lugar de las descripciones detenerse o cómo animar la acción. El narrador tenía siempre que tener en cuenta la entonación y el ritmo de lo que contaba. Lo mismo sucede en *Dublinesca*, pues el narrador inserta exactamente aquella parte que le interesa que signifique, es decir, en la obra de Vila-Matas aparecen momentos exactos donde se da cierta entonación y ritmo a lo que se quiere manifestar mediante la incorporación de inferencias hacia la música.

A pesar de esta relación inicial, música y literatura evolucionaron por caminos diferentes hasta obtener cada una sus propias características, géneros y autores. Actualmente, con la existencia de la cultura de masas, las nuevas tecnologías y el mundo audiovisual, surge la posibilidad de conocer, aproximar y robustecer las obras de la

literatura desde otras disciplinas artísticas que en cierto sentido adaptan y actualizan el conocimiento de las obras. Un ejemplo cercano a la literatura de habla hispana sería el flamenco como complemento o introducción a la lectura del *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, poema compuesto a finales de 1921 como preámbulo al Primer Festival del Cante Jondo que Lorca organizó en Granada. En este ejemplo la música funciona como complemento del poema y logra resignificarlo y ampliar su sentido.

Durante las últimas décadas se ha producido un fenómeno llamado “canción de autor”. Lo anterior se refiere a homenajes a poetas más o menos conocidos de la literatura en lengua española y que musicalizan algunos de sus poemas. Como ejemplo tenemos a Joan Manuel Serrat, pues son conocidas sus versiones de poemas de Antonio Machado entre las que destacan *He andado muchos caminos* y la versión de *La saeta*. La música y la literatura han vivido y viven múltiples formas de relación: música dentro de la literatura, literatura dentro de la música.

Cuando Riba está en su postura de *hikikomori* recuerda su vida porque tiene tiempo para hacerlo y el elemento que lo lleva en su viaje por ese camino es la música. Surge Tom Waits con la canción *Downtown Train* que, a manera de Spider, lo traslada a algún lugar o algún momento en particular de su infancia. La canción de Waits hace referencia a la pérdida de algo y a la sensación de soledad (véase Anexo D. *Letras de canciones*):

Suena *Downtown Train*, canción de Tom Waits. No entiende inglés, pero le parece que la letra habla de un tren que va al centro de la ciudad, de un tren que lleva a sus pasajeros fuera del alejado barrio en el que crecieron y en el que llevaban toda la vida atrapados. El tren va al centro. De la ciudad. Puede que vaya al centro del mundo. A Nueva York. Es el tren del centro. No puede imaginar que esa canción no hable de ningún centro. Creyendo que esa pieza de Tom Waits habla de esto, no se ha cansado nunca de oírla. Tiene para él la voz de Waits la poesía del tren de cercanías que une el barrio de su infancia con Nueva

York. Siempre que escucha la canción, piensa en antiguos viajes, en todo lo que tuvo que dejar para dedicarse a la edición (p. 68-69).

Y todo el tiempo la música aparece debido a que le otorga cierta cadencia a los acontecimientos, es por ello que aparece la figura de Waits en una anécdota de su amigo Ricardo; entonces, si no conociéramos la vida de Waits seguramente no podríamos interpretarla adecuadamente, algo nos faltaría. Una amiga de los padres de Ricardo tiene una cita con el músico para entrevistarle en su hotel, Ricardo fue porque sentía curiosidad de saber qué hacía Waits cuando se quedaba a solas en un cuarto de hotel: “Llamaron a la puerta. Abrió Waits con cara de malas pulgas. Llevaba gafas negras y vestía una camisa hawaiana y tejanos muy descoloridos. –Lo siento–les dijo Waits, pero no cabe nadie más” (91).

También hay una referencia a otro músico cuando Javier, otro de los amigos de Riba, le habla siempre en días impares y siempre a la misma hora y dice: “escucha a Brassens con *Les copains d’abord*, una música de fondo que le parece casualmente muy apropiada para la llamada amistosa. Descuelga...” (72). Así pues, si no sabemos que la canción aborda el tema de los amigos –más aún trata de los compañeros de viaje– y cómo se prepara uno en la vida, esa referencia queda cortada, incompleta. Y cuando el mismo Javier le llama para confirmar que dará el *salto inglés* y de ese modo traicionar todas sus referencias francesas tiene subida y el significado de ello “en la radio la música que ahora suena es de Rita Mitsouko, *Le petit train*” (75) Este grupo francés, ya lo mencionábamos en una nota previa, hace una mezcla de varios géneros dentro de su discurso musical. Si uno mira el video de la canción referida aparecen combinadas imágenes tanto de otras culturas como de la propia. Rita Mitsouko es un grupo totalmente ecléctico.

Y lo mismo esta canción a la que nos referimos, está insertada a propósito porque habla de un viaje en tren (¿será el mismo tren de Spider, lo lleva al centro de qué, de la red mental o al de Pasavento?) A la par, Riba menciona a su escritor favorito llamado Vilém Vok y su obra *El centro* donde se habla de un viaje. También menciona el ensayo llamado

*Algunos volvieron de largas travesías*¹⁰²(82). Todas esas alusiones al viaje se complementan con la música. Y cuando están a punto de concretar el viaje, se menciona la lluvia que no para, la que no cesa y leemos lo siguiente frase: “en la emisora de radio, como si evolucionara el mundo exterior al mismo tiempo que lo hace su vida, puede ahora oírse *Just like the rain*, cantada por Richard Hawley...afuera, como si la radio leyera el estado del tiempo o viceversa, sigue lloviendo, *just like the rain*” (83). La canción hace referencia a la soledad de un hombre que se siente débil, que camina por las calles vacías y con la tristeza por lo perdido. Riba percibe esa tristeza por una época que termina.

Lo visible es que estas cuatro canciones en el relato tienen parecidos en cuanto a la temática, en una sensación de derrota, de decaimiento y cuyas temas guardan relación porque hablan de ese viaje largo a algún lugar con las personas adecuadas. Después de comprender estos discursos al igual que el cinematográfico, revela una nueva significación en el momento de leer el relato porque es el lector quien lo reconfigura. Y más aún, las canciones aparecen en el momento en que Riba intenta dar su salto inglés, es decir, cuando tiene la intención de ir a Dublín y comienza a despedirse de esta vida que lleva, monótona y aburrida.

¹⁰² A propósito de este autor. Vilém Vok se cree es un escritor checo. El propio autor Vila-Matas asegura que tiene una relación estrecha con él. En el mundo de la ficción posmoderna, estos comentarios del escritor español hacen pensar sobre su existencia verdadera del supuesto escritor. En una entrevista que aparece en el sitio www.canal-1.com que le realiza Ernesto Escobar hace referencia a este escritor, anotamos la pregunta y la respuesta: -Y tú prefieres mantener a Vilém Vok en este terreno misterioso. ¿Realmente lo conoces? ¿Realmente has leído sus textos en esas revistas que mencionas? A lo que Vila-Matas contesta: Si Vilém Vok es el narrador de mi libro, ya tiene una vida propia. De hecho, tiene una gran entidad en Google. Pero, por otra parte, está próximo un acontecimiento, en septiembre, donde parece que una escritora inglesa, Liz Themerson, va a desenmascararle. Está próxima la aparición de ese texto en el que va a poner los puntos sobre las íes en esta cuestión. Desde luego prefiero que sea ella la que lo haga en lugar de ser yo mismo el encargado de desenmascarar a Vilém Vok. No tengo ningún interés en desenmascarar a mi narrador. (Sobre Liz Themerson, véase el apartado 2.2.). Acerca del título *Algunos volvieron de largas travesías* es un verso del escritor ucraniano Adam Zagajewski. Dicho verso se encuentra en el libro *Antenas*, el poema al cual pertenece es *Karmelicka (Calle de los Carmelitas)*. Como nos damos cuenta, las referencias intertextuales son variadas, lo cual nos muestra la estructura tan compleja de *Dublinesca*.

Las otras canciones que guardan significado especial con el texto, son cuando se hace mención de Johnny Cash. Riba relaciona la canción que toca este último con Bob Dylan. Lo anterior le rememora al viejo editor la relación que tiene con su amigo Nietzsche, porque en ese momento era importante su amigo, quien lo veía como aquel escritor genial que nunca pudo descubrir. Si no observamos el video o no sabemos de esa correspondencia entre los músicos Dylan-Cash, no comprendemos ese trato de amigos (Riba-Nietzky): el de mayor edad y el joven; lo anterior lo observamos en una larga cita:

Descubre en *youtube* a un jovencísimo Bob Dylan cantando con Johnny Cash *That's allright Mama*, y observa, con una mezcla de sorpresa y curiosidad, que el consagrado Cash canta ahí con cara de resignación, como si no hubiera tenido aquel día más remedio que aceptar la repentina compañía del desconocido joven genio, que habría saltado al escenario sin permiso de nadie. Riba observa que no le molesta a Cash la presencia del jovencísimo Dylan a su lado [...] ¿Acaso el pequeño Dylan pretende convertirse en su ángel custodio? ¿Es tal vez Dylan un repentino guardián de las creaciones de Cash? Acaba pensando que algo parecido le ocurre a él con Nietzsche, al que durante meses confundió con el genio que buscaba entre los escritores jóvenes (113).

Los relatos literarios con características posmodernas tienen a la interdiscursividad como un elemento aparentemente primordial, al menos en Vila-Matas. Es decir, no existe una frontera definida: los discursos pueden dialogar en un solo momento siempre y cuando se tenga el conocimiento de los elementos paródicos, alusivos y referenciales que son los que se perciben en los relatos de la posmodernidad.

Cuando se menciona la canción de Hardy, ésta no impide entender el significado del texto ni mucho menos amplía el significado del fragmento; lo mismo sucede con la pieza musical de Clancy. Sin embargo, cuando sueña con la canción de Galloy, Riba asegura que

le permite pensar en dirigirse a Dublín y aquí el intertexto musical sí afecta o contribuye a resignificar el texto:

Suena, en la versión de Javier de Galloy, *Walk on the wild side*. Cada vez que Riba oye esta canción –y muy especialmente cuando el cantante deletrea las sílabas de las palabras New York City– cree que está escuchando exactamente la música de fondo de su *salto inglés*, de su gran viaje sentimental *sterneiano*, de su odisea en busca del entusiasmo original (192).

Una canción tradicional irlandesa que guarda especial significado en la obra de *Dublín* es *The Lass of Aghrim*. Adquirió notoriedad literaria y cinematográfica cuando James Joyce la incluyó en la trama de su relato *The Dead* (*Los muertos*) que se encuentra en el libro *Dublín* (1981). Fue llevado al cine por John Huston en 1987. La primera mención que se hace de ella es cuando Riba observa que su amigo Nietzky es quien la recuerda, pero con una variante: “Y es un vanidoso patético cuando canta, con un inglés perfecto, *The Lass of Aghrim*, la canción popular irlandesa que se escucha al final de *Los muertos* de John Huston. La canta muy bien, pero sin alma, y destroza una melodía que en la película emocionaba” (202).

Queremos poner en relieve que este elemento musical no puede pensarse solo debido a sus múltiples relaciones intertextuales con otros discursos, en este caso con el cine y con otra obra literaria, sino que es otro ejemplo que da cuenta de las complejas redes que tiene esta obra.

Riba se da cuenta de que no recordaba algo concreto de la borrachera que supuso su desgracia, pero sí se acuerda de lo mucho que siente el abandono de su mujer Celia y en determinado momento se torna nostálgico en relación a los acontecimientos que le suceden. Es en este momento cuando se mezclan dos discursos: el cinematográfico y el literario, veamos:

El mundo ancho y grande, el universo de los muertos... Como si fuera un secuela lógica de lo intrincado que era todo lo que acababa de pensar y también como una consecuencia más que probable de su funeral en Dublín del mes pasado y de su fin del mundo en Londres y de las palabras enigmáticas en el interfono, Riba acabó evocando la escena de *Los muertos* de John Huston en la que el marido contemplaba en la escalera de la casa dublinaesa a su mujer, rígida de golpe, pero inesperadamente hermosa y rejuvenecida –hermosa y joven a causa de la historia que acababa de recordar–, paralizada por la voz que cantaba en lo alto de la escalera aquella triste balada irlandesa, *The Lass of Aughrim*, que le traía siempre la memoria –que la embellecía de súbito– de un pretendiente que murió de frío y lluvia y de amor por ella.

Y no pudo evitarlo. Una vez más, ayer, esa secuencia de *Los muertos* la relacionó Riba con aquel joven de Cork que, dos años antes de que él la conociera, se enamoró de Celia (285).

Esta escena aparece en el relato literario. La canción es interpretada en ese relato por el tenor Bartell D'Árey durante la cena de la noche de Reyes en casa de las hermanas Morkan en Dublín. Hay una reflexión final por parte de los Conroy debido a que Gretta Conroy siente nostalgia al escuchar la canción y le cuenta a su marido Gabriel la historia de un antiguo novio llamado Michael Furey quien la cortejaba de joven cuando vivía en Galway y que, al partir a Dublín, se despidió de ella bajo la lluvia, lo que lo hizo enfermar y murió a los pocos días¹⁰³. Este relato por parte de la esposa se lleva a cabo al final del cuento, el

¹⁰³ Esta historia se la contó a James Joyce su esposa Nora Barnacle (ella era originaria de Galway). Le comentó que allí tuvo a un joven amante que le cantaba la canción referida y que murió de pulmonía tras su despedida en una noche fría y lluviosa. En esa ocasión el amante le dijo a Nora que no quería seguir viviendo si ella se trasladaba a la capital.

marido concluye con la siguiente frase: “Mejor pasar audaz al otro mundo en el apogeo de una pasión que marchitarse consumido funestamente por la vida” (Joyce, 1981: 259).

Pero Riba no menciona al pasaje del relato literario, sino que habla de la escena de la película donde se ve cómo la esposa revive un momento pasado y lo percibimos en su mirada perdida y el marido la mira sorprendido, veamos las imágenes de este pasaje de la película de John Huston:







Imágenes 23-30. Los Conroy. Su mujer al recordar un amor del pasado.

Ahora bien, teniendo en mente las imágenes del relato cinematográfico, la música cobra un sentido más amplio, no solo en cuanto a lo que significa la letra en sí, sino a la relación que tiene esa canción y las imágenes que se mencionan en el relato de *Dublinesca*. Con esta canción se unen varios elementos discursivos (el relato literario *Los muertos*, la película *Los Muertos* y la mención de estos dos en *Dublinesca*); entonces, de este modo observamos su compleja estructura para comprender ese pasaje en lo que Samuel Riba está reflexionando. La letra juega un papel importante (véase Anexo D. *Letras de Canciones*) debido a que precisamente la canción cuenta la historia de un amor perdido que tiene como testigo a la lluvia.

Sin mezclar niveles, y sabiendo que el autor real no es el mismo que cuenta la historia, Vila-Matas es como cualquier escritor que tiene la necesidad de narrar su experiencia: se construye por las voces de otros, porque con estas obras asistimos a su forma de ver el mundo. Además, también debemos tener en cuenta al otro y sus juegos. Y el otro, del cual a veces nos olvidamos, es el lector, porque Samuel Riba al final solo fue lector de su tiempo y de una época que va desapareciendo, como ésta en la que estamos inmersos.

La música juega un papel destacado en el universo vilamatiano debido a que siempre existen referencias a este tipo de significados que ayudan a entender un poco más el contexto desde donde parte el narrador, o, como ya quedó señalado, estas canciones aparecen en momentos de despedida, de ahí el título de este apartado. La música y el cine son redes textuales que amplían el significado del texto. Y no solo eso, también existen otros mundos, que a continuación veremos.

4.3. Otros intertextos en *Dublinesca*

Como hemos observado, esta obra narrativa contiene varios elementos que hacen que el significado sea amplio. No es una novela en el sentido tradicional donde únicamente se cuenta algo en una estructura ya establecida. Es una obra posmoderna debido a que tiene múltiples elementos discursivos que funcionan al mismo tiempo, tal como hemos estudiado en este trabajo.

Existen otros intertextos en *Dublín* que no son tan fáciles de aprehender y que aparecen muy poco, sin embargo, ayudan a la comprensión más amplia del texto. Esos otros intertextos pueden ser las referencias que hace Riba a los periódicos que lee, las ciudades que visita, los bares que son su obsesión debido a su pasado alcohólico, la pintura que le ayuda a significar el momento de soledad en que se encuentra, la relación que establece con la obra y la vida de otro autor como Samuel Beckett.

Lo que a continuación haremos será dar una muestra de esos otros intertextos que aparecen en el texto narrativo. Nos centramos únicamente en lo que se refiere a la pintura, a la figura de Samuel Beckett y una mención particular a su relación con las ciudades de las que siempre habla.

4.3.1 El cuadro de la soledad

En *Dublín* solamente se habla de dos pintores Vilhelm Hammershøi¹⁰⁴ y Edward Hopper¹⁰⁵. El primero de ellos se menciona cuando Riba le escribe a su amigo Nietzsche y él mismo, por casualidad, observa las pinturas de este artista. Y a la vez, hace toda una discusión crítica de la obra de Hammershøi y lo compara con Hopper. Esta parte de la novela se convierte en una crítica al arte de dos pintores y apela a que el lector tenga en sus manos los cuadros para fijar una postura y discutir con Riba acerca de su perspectiva artística. Esto lo observamos en una larga cita:

...acaba teniendo en la pantalla las pinturas de Vilhelm Hammershøi, que le dejan aún más desvelado de lo que ya

¹⁰⁴ Pintor danés. Lo que pintaba normalmente eran paisajes, retratos y espacialmente interiores; se conoce sobre todo por su manejo de la luz. Cuando murió, sus obras no fueron tan valoradas hasta tiempo después cuando resurgió el llamado simbolismo.

¹⁰⁵ Pintor estadounidense. Algunos lo consideran un pintor que retrataba la soledad de la vida estadounidense contemporánea. Perteneció a la Escuela de Ashcan cuyos miembros destacaban por representar la vida urbana cotidiana. Su influencia fue Arshile Gorky (pintor armenio naturalizado estadounidense y exponente del arte abstracto) quien desarrolla el expresionismo abstracto, después de la Segunda Guerra Mundial.

estaba. Le hipnotiza siempre enormemente este artista danés que durante toda su vida se ajustó a unos contados motivos pictóricos: retratos de familiares y amigos cercanos, pinturas de interior de su hogar, edificios monumentales de Copenhague y Londres, y paisajes de Selandia. Le gustan esos cuadros en los que los mismos motivos reaparecen una y otra vez. Y aunque en todos ellos el creador emite una gran paz y calma, podría reprochársele a Hammershøi que sea obsesivo. Pero le parece que en el arte muchas veces lo que importa es precisamente eso, la obsesión desaforada, la presencia del maniático detrás de la obra.

En los cuadros de Hammershøi siempre está el pintor, con sus imágenes tenaces dando vueltas alrededor de su insistencia por los espacios vacíos en los que aparentemente no sucede nada y, sin embargo, sucede mucho, aunque lo que pasa, a diferencia de lo que ocurre en cuadros de artistas como Edward Hopper por ejemplo, no puede llegar a cuajar nunca como material para novelistas ortodoxos. No hay acción en sus cuadros. Y a todos ellos, sin excepción, los impregna una actitud muy firme: tras la calma extrema y la inmovilidad, se percibe el acecho de un elemento indefinible y tal vez amenazador.

Su escala de colores es muy limitada y la domina una variación de tonos grises. Es el pintor de lo que pasa cuando parece que no pasa nada. Todo eso convierte a sus interiores en lugares de quietud hipnótica y de introspección melancólica. En esos cuadros felizmente no hay sitio para las ficciones, para las novelas. Se descansa en ellos a gusto, por mucho que todos los lienzos los recorra una mente obsesiva.

Pero es que, además, le gusta este pintor precisamente porque, en medio de la aletargada quietud de sus espacios vacíos, todo en él es obstinado, insistente. Hammershøi vive permanentemente —por decirlo con el título que le dieron en Londres a un libro de su admirado Vok— en una *quiet obsession*. Su universo de hombre sosegado parece girar alrededor de esa templada fascinación (156-157).

La cita tan larga tiene su razón de ser. Se observa cómo este relato posmoderno contiene una crítica al arte mediante la comparación de ambos pintores que, de cierto modo, son una especie de vinculación ante los sentimientos de Riba, pues él se siente vacío, inmerso en la rutina, en lo cotidiano. Los cuadros de ambos pintores tienen un común que son el reflejo de la soledad tanto de los espacios como de los personajes que a veces se ven involucrados. Para una muestra un poco más amplia, sin pretensiones de ser un catálogo de la obra de estos autores, (véase Anexo E. *Cuadros*).

Cuando Riba “descansa” de su borrachera tiene frente a sí el cuadro de Hopper que está en su habitación y por ende lo mira constantemente. Al observarlo, Riba tiene la certeza de que el cuadro *lo llama*, de algún modo, más de una vez. Esto es un recurso que utiliza Riba para atraer la atención acerca de cómo le gustaría dejar atrás esa vida y escaparse por la primera puerta que se encuentre, es decir, por esa puerta que observa repetidamente.

Y el narrador dice lo que piensa Riba y por qué le obsiona tanto este cuadro:

Desde que llegó a esta casa, le obsiona la reproducción de *Stairway*, un pequeño cuadro de Edward Hopper que el dueño de la vivienda colocó junto a la ventana. Es una pintura en la que el espectador mira escaleras abajo hacia una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Siente que todo aquello a lo que la geometría de la casa le dispone le es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior

y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que se quede donde está (263).

Más adelante vuelve a recordar el cuadro que le obsesiona y que le invitaba a no salir de su cuarto porque sería algo devastador. Riba asegura que ya ha desafiado la pintura y no solo eso, pues la obra le hace sentir tanto en su decaimiento, que sueña que duerme en esa escalera de la pintura. Siempre pensó que esa imagen le invitaba a salir de su desgano mental y convertirse en algo que siempre ha sido: un alcoholístico. Veamos la obra que se menciona:



Imagen 31. *Stairway*, Edward Hopper

Otro cuadro que le lleva a disertar acerca de la estrecha relación que tiene el arte con la vida es el de Hammershøi, *British Museum*. Riba maneja en distintos momentos esta obra plástica y lo inserta en su relato o a lo que estamos viviendo con él. Esto se debe a que está pensando mucho en su salto inglés y para ello debe reconocer todo lo que lo invita a visitar otra cultura, así como otras maneras de observar el fenómeno de transportarse a un mundo que no es el nuestro. Observemos la imagen siguiente:



Imagen 32. *British Museum*, Vilhelm Hammershøi

Una vez más, teniendo en mente la imagen anterior, podemos comprender aún mejor el siguiente fragmento:

Le domina muy especialmente la obsesión por *The British Museum*, que es el cuadro más raro y obsesivo que conoce

de Hammershøi. Pintura de un tono gris casi exacerbado y en la que puede verse una fuerte niebla matinal que recorre una calle completamente desierta del barrio de Bloomsbury. Al igual que en tantos cuadros de este pintor, no hay personas en el lienzo. Pertenece a la serie de obras de Hammershøi en las que, con marcada insistencia, aparecen calles neblinosas y desiertas de ese barrio londinense que al pintor debieron hipnotizarle (158).¹⁰⁶

Lejos de hacer una crítica estética al cuadro, Riba lo mezcla con su visión del mundo, es decir, comienza a entretejer los significados de varios objetos que pone a jugar. Entonces, el siguiente fragmento enlaza varios intertextos:

¹⁰⁶ Como se puede apreciar, hay una descripción de la obra de arte. En este caso tal pareciera que hablamos de éfrasis. Hagamos antes algunas consideraciones. Siguiendo a Pimentel (2001, 2003) tenemos tres definiciones en relación a este término de autores que ella considera pertinentes. Leo Spitzer la definía como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica”; James Heffernan la define como “la representación verbal de una representación visual” y, por último, Claus Clüver: “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (282). El hecho mismo de ser una representación verbal de una representación visual lo convierte en intertexto y por ende se da un juego intertextual. Lo intertextual es la presencia de un texto verbal en otro, pero en este caso no es así, es un texto visual en uno verbal lo que nos sugiere que existe propiamente una intermedialidad entendida como la copresencia de dos medios de significación y de representación. Con lo anterior se da lo que Luz Aurora Pimentel llama una lectura iconotextual. Siguiendo las ideas de Pimentel (2001) en cuanto a la representación, que es lo que nos interesa para el caso de *Dublinesca*, llamamos éfrasis referencial cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma a diferencia de la éfrasis nocional, cuando el objeto al que hacemos mención solo ocurre mediante el lenguaje. Pimentel asegura: “Hay, sin embargo, un tipo de éfrasis intermedio que yo querría llamar *éfrasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (284). En *Dublinesca* encontramos esta última éfrasis, pues si bien es cierto que da detalles mínimos de la obra, no la alcanza a explicar del todo ni mucho menos son relatos que solo sucedan en el mundo ficticio, son obras que tiene una vida material concreta. Lo que hace Riba es hablar de los cuadros de ambos pintores y evocar su forma, es decir, no se detiene en la descripción de un solo cuadro.

En ese primer y único viaje a Londres, le hospedaron en un pequeño hotel familiar de Bloomsbury, junto al British Museum, cerca del edificio de la enigmática Swedenborg Society. Las reuniones del congreso tenían lugar en un teatro de Bloomsbury. Y en su breve estancia de tres días apenas tuvo tiempo de recorrer otros espacios que no fueran los que rodeaban el hotel y el museo. Se limitó a conocer tan exhaustivamente las calles de aquel barrio que vive desde entonces en la ilusión de que lo conoce muy bien, a fondo. Ésta ha sido su forma de intentar apoderarse de la zona. Tal vez por eso, cuando vio la película *Spider*, las sórdidas calles del East End le sorprendieron, porque no había querido aceptar algo tan elemental como que en Londres había zonas que eran bien distintas a las de Bloomsbury (158).

Por lo tanto, Riba nos recuerda no solo su salto inglés, sino aquella primera vez que asistió y pudo comprobar lo que es el Museo y sus alrededores, así como la Swedenborg Society¹⁰⁷ que se encuentra en Bloomsbury. Más aún, nos habla de la película *Spider* (véase 4.1.1.) que si no supiéramos hasta este momento a qué se refiere con ello, el pasaje, en cuanto a su significación, quedaría incompleto.

El cuadro al final sí logra ampliar el significado debido a las múltiples referencias al mundo que Riba vivió, porque en ese viaje se aprendió el nombre de las calles y ante la menor provocación sabe a qué se refiere el cuadro. Y al mismo tiempo le va sucediendo que cuanto más ve el cuadro, menos comprende qué calle puede ser: “Cuantas más veces ve

¹⁰⁷ Sociedad fundada en 1810 que se encarga de traducir al idioma inglés el trabajo científico, teólogo, filósofo y místico del sueco Emanuel Swedenborg. Borges decía en una conferencia: “Voltaire dijo que el hombre más extraordinario que registra la historia fue Carlos XII. Yo diría: quizá el hombre más extraordinario -si es que admitimos esos superlativos- fue el más misterioso de los súbditos de Carlos XII, Emanuel Swedenborg”. Entonces, la figura del místico se traslada no solo a su imagen sino a la sociedad que se encarga de preservar la vida y obra del filósofo sueco.

la calle que aparece en ese cuadro, menos sabe cuál pudo ser la que sirviera de modelo al pintor y más se pregunta si no la inventó el propio Hammershøi” (159).

Pimentel (2003) dice: “Ciertos textos literarios, de naturaleza descriptivo–narrativa—que en una época incluso llegaron a constituir un género literario—establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como otro con respecto al discurso que intenta representarlo” (281). La descripción extendida y detallada permitía presentar un objeto ante los ojos y con el tiempo esas descripciones se organizaron alrededor de objetos figurativos por lo que el concepto terminó significando la representación verbal de esa figura plástica. Es decir, nos pone en evidencia que un intertexto como la pintura siempre ha tenido una relación cercana a los textos literarios.

Vila-Matas con esta incursión de intertextos en relación a la pintura, devela lo que podría ser su próximo discurso novelístico que involucra un ejercicio interesante al mezclar el arte con la narración, la novela a la que hacemos referencia es *Kassel no invita a la lógica* (2014). En esa novela se muestra un viaje a Kassel, que se configura como aparador de la vanguardia artística más radical del momento e invitan al personaje de *Kassel...* a convertirse en una instalación artística. Este recurrir en *Dublinsca* al arte lo desarrolla en *Kassel no invita a la lógica*, en una clara respuesta espontánea del arte que se levanta contra el pesimismo.

4.3.2. Ese pájaro negro y solitario, Beckett

En el tercer capítulo de *Dublinsca* aparece la figura de Samuel Beckett como alguien que cuenta la desgracia de la era Gutenberg. Recordemos que en el relato Riba nos lleva de la mano para mostrarnos que el hombre de la gabardina que aparece en el *Ulises* de Joyce no es otro más que su creador, es decir, el propio Joyce que se inserta en la historia para decirle a Bloom: acá estoy, “siempre aparece alguien que no te esperas para nada”. Cada parte de la novela termina de ese modo, con esa frase, como si de repente se asomara el autor. De manera consecuente la voz al otro lado del interfono dice: “Malachy Moore *est*

mort” (281). No sabemos quién es el que llama y, suponemos –siguiendo la lógica de Riba con respecto al hombre misterioso de *Ulises*, es decir, que el hombre que se aparece es el creador de Bloom– que es Enrique Vila-Matas.

El entramado en esta parte de la novela tiene múltiples juegos que se presenta en la trama, pues se mezclan tan profundamente que para explicar un fenómeno necesitamos al otro y viceversa. Decimos que es el narrador quien aparece debido a que a lo largo de la novela hace dos incursiones con su propia voz: “...se da la circunstancia –creo yo modestamente– de que, para la narración, suponiendo que alguien quisiera contar lo que está pasando precisamente ahora– ahora, que, en realidad, en estos precisos instantes no pasa nada” (200). Y la siguiente incursión del narrador se da más adelante:

Cae la lluvia, como buscando que toda la tierra quede por fin inundada, incluida esta casa al norte de Dublín, esta casa trágica con mecedora y ventanal y cuadro con escalera frente al mar de Irlanda, esta casa pensada para ir rumbo a lo peor y, si se me permite decirlo– perdón por la intromisión, pero es que necesito distanciarme algo y, además, si no lo digo reviento de risa–, tan completamente forrada de Beckett (307).

Estas intromisiones desconciertan y tal parece que en toda la novela *se asoma*, pero no nos damos cuenta de que está allí. Es por eso que Riba busca por las calles de Dublín al fantasma que lo identifica con el autor de la ficción en la que se encuentra y es quien le toca la puerta indistintamente, un fantasma que se funde con la niebla de Londres y se vuelve etéreo. La escritura de Beckett descubre quién está detrás de todo aquello que se escribe:

De Malachy Moore sabe que era andarín y que muchos le llamaban Godot. Que se le veía en Dublín por todas partes, en los lugares más insospechados. Que tenía aquella gran facultad de Drácula de convertirse en niebla. Y poco más sabe, pero no cree que sea tan difícil imaginarlo (308).

Con Joyce el mundo era grandilocuente, con Beckett existe una especie de implosión porque con él asegura que no hay el *gran autor genial* y que nadie le mira y que solo llueve como nunca en Dublín y siente que alguien se ha ido ya, literalmente. Y descubre que solo una habitación es el lugar donde se puede imaginar cosas y, sobre todo, comienza a perfilarse la idea de que es solo un personaje más: “Nunca pensó que asistiría a otro funeral en Glasnevin, y menos aún que sería por el joven de las gafas redondas, presumiblemente su autor” (321-322).

Y sabemos que puede ser la presencia de Vila-Matas porque en cierto momento dice lo siguiente: “Pero al caer la tarde, como si hubiera recordado de pronto que, cuando oscurece, todos necesitamos a alguien...” (317). Esta frase sencilla se convierte en la obcecación de Vilnius, cuyo padre ha muerto y busca una obsesión para seguir adelante y esto pertenece a su libro *Aire de Dylan* (2012), es decir, “nos adelanta” lo que vendrá y, de la misma manera, si no hemos leído esa novela, no podremos saber si esta frase tiene algo de importante o guarda una relación textual con otras, aunque en este caso intima con una obra posterior a *Dublín*.

Por otro lado, las ciudades de las que se habla, aparentemente son el estado de ánimo de Riba: Barcelona, el tedio; Nueva York, la felicidad; Dublín, el decaimiento. Lo anterior debido a que el editor Riba trata de huir del tedio que la ciudad le ocasiona como por ejemplo la visita a casa de sus padres. Nueva York representa para Samuel el destino feliz donde podría encontrar a alguien parecido a él como Auster y Dublín significa el cierre de toda su vida tanto personal como de la sociedad en la que habitaba. En la última es donde se da cuenta de que efectivamente es el autor quien vuelve a aparecer: “Avanza cargado de señales del pasado, pero ha percibido como un signo increíblemente optimista la reaparición del autor. Le parece que está viviendo un nuevo momento en el centro del mundo” [...] Pero él sigue entusiasmado con la reaparición del autor (324-325).

Entonces, los mundos que construye *Dublín* no son sencillos si no entendemos los elementos que están en juego. Hay multiplicidad de voces y de imágenes que, si el lector logra aprehender, el significado se ampliará. Como hemos observado en este capítulo hay varios elementos intertextuales que no son tan visibles, como la cita y la alusión, pero

que otorgan una cualidad importante al texto narrativo. Este relato posmoderno se construye con las voces de muchos intertextos y por lo tanto su forma de narrar es tan distinta que requiere un lector que lea de manera diferente, es decir, demanda una lectura más activa.

Conclusiones

La crítica posmoderna no es todavía un campo de discusión aceptado ampliamente. Incluso algunos investigadores sostienen que el término no tiene referentes claros mientras otros aseguran que leer una novela desde el punto de vista posmoderno designa una actitud estética distinta en relación al modernismo. En la escritura posmoderna, el escritor deshace todo concepto de frontera y reúne en un único espacio y tiempo tanto personajes como acontecimientos históricos que en cierto sentido son incompatibles conforme a la historia que se nos narra.

Una de las características de la escritura posmoderna es que en ella conviven objetos y universos que se excluyen al mismo tiempo y el lector se pierde en una historia que se convierte en un simulacro de laberinto. En estos relatos la búsqueda de la verdad está fuera de discusión. Cada componente de la estructura se vuelve un fragmento porque no existe una idea de centro que es fundamental en la concepción de la historia. La ficción que se nos narra, a veces corresponde con la memoria o la experiencia de los personajes quienes cuentan algo.

Entonces, los textos posmodernos presentan un mundo actualizado donde la pregunta por la realidad es irrelevante, ya que se parte de la existencia de un universo completamente hecho que tiene características propias, variables e indeterminadas. Así, la linealidad del tiempo se sustituye por formas discontinuas, es decir, se evita todo anclaje con la realidad y con una situación previamente definida. Muchas veces observamos cómo “pasamos” entre el mundo real y el ficticio, pues existen rasgos lingüísticos que llevan a hacer evidente dichas “trampas” de transición.

Por otra parte, también debe destacarse que los textos posmodernos parodian los discursos anteriores. En algunos relatos posmodernos hay hombres que “coinciden” con las características de aquellos del mundo factual y entrelazan sus acciones con los personajes de ficción y de este modo se da una suma de coincidencias y destinos impensables en términos cronológicos. La realidad narrada no tiene una referencia clara, pues los personajes y las ciudades son solamente estereotipos. De este modo asistimos a falsas asociaciones y, al atribuírsele al personaje ciertas acciones, se generan nuevas realidades.

Los relatos posmodernos tienen características peculiares que Brian McHale (1987) expone muy claramente. Una de estas es que la representación del mundo es un problema ontológico. Y sí, en las novelas de Vila-Matas la realidad se desvanece y se convierte en una imagen, en un simulacro. Ahora bien, a lo largo del análisis de *Dublinesca* observamos que existe una no-distinción entre realidad e imagen de la realidad, es decir, resulta imposible marcar claras diferencias entre la verdad y la mentira, como le sucede a Riba ante los acontecimientos que le toca vivir.

McHale (1987: 18-19) asegura que también existe una deconstrucción del sujeto y, por ende, del espacio y del tiempo; en otras palabras, el sujeto ya no se considera una entidad coherente porque su percepción de la realidad y la ficción es tan inestable que termina por superponer ambas en un mismo discurso. Algunos personajes de los relatos posmodernos, como los de Vila-Matas, tienen una incapacidad para relacionarse con otros discursos. Derivado de lo anterior, encontramos temas recurrentes como la pérdida de *sentido* del mundo, la incomunicación con la sociedad y una aparente ausencia de relación entre el cuerpo y la mente. El personaje se convierte en un objeto inestable y lleva al lector a ser partícipe de ello. En los relatos posmodernos el sujeto al parecer se desvanece y, por lo tanto, se configura un tiempo sin signos de identidad, una especie de no-tiempo que en términos de McHale (1987: 44) es “la zona”. Esta última noción se contrapone con la idea de construcción de “mundo”. La zona es el espacio heterotópico, es decir, heterogéneo de lugares y relaciones que funcionan de formas no hegemónicas; la zona se configura como un espacio que yuxtapone otros. Esta noción de “la zona” no fue desarrollada en el análisis, sin embargo persiste el espíritu de la misma porque en un único espacio, *Dublinesca*, se yuxtaponen otros espacios.

Por otra parte, también hallamos estrategias que delatan el carácter ficcional de la historia porque el mundo narrado en la obra *Dublinesca* se reduce al final a un juego de palabras, pues asistimos al carácter metaficcional mediante el recurso de la parodia, en este caso en relación a la obra de Joyce, *Ulises*. Se construye así un universo, el de Riba, a partir de otro universo, el de Bloom.

Además, cabe destacar que la ficción posmoderna es autorreflexiva en relación con los distintos intertextos que la conforman, en otras palabras, es una ficción narcisista porque reflexiona acerca de sus propios procedimientos. La obra en general de Vila-Matas es una ficción en ese sentido. Y agregando aún más, en los textos posmodernos ya no existen los grandes héroes sino más bien seres marginales como el propio Riba.

La mezcla de géneros es un rasgo distintivo que permaneció bien definido en el análisis de este trabajo. Entonces, queda claro que en el texto de *Dublinesca* y en la obra vilamatiana el concepto de frontera ya no se constituye como una línea divisoria tajante, más bien se ha convertido en un margen borroso donde se entrecruzan y convergen múltiples discursos y géneros.

Por otro lado, el sentido vehiculado por la narración en *Dublinesca* no parte de la obra, sino que emerge de la interacción del autor del relato con el lector quien decodifica y con quien termina por configurarse una estrecha complicidad.

A lo largo del estudio que hemos hecho, mostramos que en la construcción de la narración surge propiamente el conflicto de la separación del sujeto con su mundo y su fragmentaria condición; como resultado –según sean los acontecimientos– se crea una identidad particular. En la narración aparecen rasgos importantes de la identidad del personaje, pues es Riba quien vive las experiencias y las comparte no solo con sus amigos sino en sus propias reflexiones. Cabe destacar que aparecen allí varios espacios que se entraman y convergen en un único espacio, es decir, al meditar sobre lo que le ocurre emergen espacios recreados en su imaginación de editor y después hay otros espacios cuando lo escribe en su computadora. Esa es su identidad, fragmentada por varios momentos. Riba sabe que para escribir hay que experimentar.

Las ficciones posmodernas transmiten ciertos valores mediante su forma de narrar, pues no interesan los géneros utilizados, es decir, en los relatos como *Dublinesca* no importa tanto cómo está escrito, sino más bien que se está diciendo algo y es el lector quien reconfigura esa narración. Los relatos no solo transmiten un valor o un juicio de cualquier tipo, sino que pueden inclusive transmitir una emoción. Varios relatos posmodernos tienen un acercamiento a la manera en que está conformada una sociedad y cómo es la interacción

de sus individuos, a eso le llamamos identidad, a la manera en que un sujeto, un narrador, se percibe a sí mismo dentro de los acontecimientos. Riba se ve a sí mismo como un lector de su tiempo, como un testigo de una época o –más bien– como alguien que asiste al funeral de una visión del mundo, pero también ve el nacimiento de una nueva.

El universo creativo de Vila-Matas no tiene como fin referirse solo al mundo o describirlo, sino que en esencia trata de evaluarlo y esta es la característica principal de las narraciones posmodernas. Valorar el mundo es otorgarle una identidad que emerge en el momento de plasmar la experiencia en un texto narrativo. En *Dublínescas* vemos la experiencia de Riba y sus amigos y cómo tratan de apreciar el mundo que viven. El personaje central también hace una evaluación del mundo de Beckett, de Joyce y su novela *Ulises* y termina por reflexionar acerca de la sociedad en que le toca existir.

¿Será posible que mediante los relatos podamos construir la identidad de una sociedad? Al menos con Vila-Matas sucede, porque los relatos determinan ciertos rasgos de comportamiento debido a que son escritos y narrados por sujetos que pertenecen a una misma sociedad y representan su experiencia en ese mundo que determina su identidad.

En relatos posmodernos como *Dublínescas*, el sujeto deconstruye identidades fijas a partir de construirse varias personalidades. Y los relatos posmodernos hacen evidente que vivimos en mundos sin fundamento que emergen constantemente, y es en esta emergencia donde se construyen identidades fragmentadas, reflexivas de sí mismas y como consecuencia una mezcla genérica. Esta deconstrucción de los discursos literarios se da cuando el lector cumple su función como interpretante. En los relatos posmodernos, en la ficción posmoderna, el lector juega un papel fundamental. Todo interpretar es comprender. Entonces, se hace desde lo relacionado con la vivencia y cada uno de nosotros percibe de manera distinta. Riba vislumbra de forma diferente y trata de averiguar cómo entiende los fenómenos y desea describirlos.

El análisis de *Dublínescas* nos ha llevado a mostrar cómo esta ficción no solo es un ejercicio lúdico del uso de elementos intertextuales; más bien esta novela representa un ejemplo de las diversas complejidades que se desarrollan en la construcción del entramado posmoderno. Los intertextos y las múltiples posibilidades de significado por parte del lector

hacen que con esta novela asistamos al “desmoronamiento” de discursos hegemónicos que la modernidad sostenía, en el sentido que no se utiliza una estructura canónica para narrar.

La obra de Vila-Matas se inserta en un mundo híbrido y heterogéneo y estos rasgos a su vez se manifiestan en una escritura inacabada porque no es la intención de la ficción posmoderna dar una visión unitaria ni abarcadora. En la obra vilamatiana se habla de un sujeto fragmentado frente a narraciones que pretenden abarcar todo, como el *boom* en el ámbito hispanoamericano. Al parecer Vila-Matas construye o realiza una mezcla de micro relatos yuxtapuestos de tal modo que conforman el cuerpo de un relato más grande formado por el conjunto de sus novelas. Es en las propuestas posmodernas, donde se mezclan culturas con contraculturas y habitan un espacio conjunto, los géneros se disuelven. De este modo, la ficción vilamatiana agrega a su universo literario el auge de los *mass-media*.

En *Dublinesca* “aparecen” los elementos posmodernos más identificables: la intertextualidad, la interculturalidad, la parodia, el palimpsesto, la hibridez, la ambigüedad y la tendencia autorreflexiva. Por lo tanto, esta novela posmoderna es inclasificable, el lector tiene la sensación de no estar leyendo una novela sino más bien discursos que “dicen algo” y nada más; por lo tanto, se le exige una participación más activa. Tal vez podríamos pensar que ese rasgo de inclasificable puede ser una característica general de los relatos posmodernos. De este modo, siguiendo a Mbaye (2014: 204): “el espacio literario, sobre todo el novelesco, se convierte en una heterogeneidad discursiva”.

Este trabajo de investigación ha tenido en sí mismo sus problemas, pues elegimos una obra que tiene múltiples posibilidades de interpretación y de análisis; por principio, definir los rasgos posmodernos tiene su complejidad. En el Capítulo 1 buscamos mostrar al lector las dificultades de encontrar una definición que permita distinguir con cierta claridad entre lo que entenderíamos por posmodernismo, la posmodernidad y lo posmoderno. Para lo anterior, hemos desarrollado una propuesta de lo posmoderno en la cual las estrategias que se utilizan son la identificación de elementos como las referencias intertextuales, la parodia y la metaficción. No quisimos dar cuenta de la historia de la posmodernidad, sino más bien de cómo es que se ha utilizado este concepto en distintos momentos. Debido a lo

anterior para este trabajo adoptamos el término posmoderno para referirnos propiamente a lo literario y su manera de practicar la escritura.

Después, en el Capítulo 2 se consideraron ciertas nociones de la ficción posmoderna. Partimos de las propuestas de Brian McHale y desarrollamos una mirada general de la estructura de la novela con la finalidad de detallar algunos rasgos de *Dublinesca*. Constatamos que los relatos posmodernos utilizan un discurso específico donde su particular escritura se debe al uso y al entrelazamiento de distintos registros en el texto, es decir, a la presencia de una pluralidad de discursos. Los acontecimientos son pocos en relación a lo que se quiere contar. La novela de Vila-Matas no tiene límites definidos debido a que se insertan otras voces a través de hechos históricos, crónicas de viaje o descripciones detalladas de objetos culturales, entre otros. Con esta caracterización de la estructura mostramos cómo el interés primordial no son los acontecimientos, sino lo que se dice y la forma en cómo son presentadas las reflexiones del narrador.

En el Capítulo 3 abordamos *Dublinesca* como un fenómeno intertextual. Descubrimos que en este texto literario hay marcas intertextuales que nos “obligan” a una lectura atenta para comprender su significado. Hicimos un recorrido no histórico por las nociones del término, es decir, establecimos que lo intertextual no debe ser estudiado para caracterizar una obra, sino que la comprensión de un texto mediante esos elementos amplía las dimensiones de su manifestación discursiva. Abordamos en este capítulo cuál es el mecanismo intertextual en *Dublinesca*, en particular las modalidades intertextuales de la cita y la alusión. Para lo anterior analizamos la pertinencia de la teoría acerca de los *Palimpsestos* de Genette, pues de este modo determinamos la forma de operar de los relatos posmodernos.

La revisión de la teoría de Genette nos permitió reforzar la noción de que los relatos posmodernos, como *Dublinesca*, no son únicamente un cúmulo de citas, ni de alusiones ni de referencias. Más bien, este fenómeno destaca en la configuración de nuevos relatos y, por consecuencia resulta en una forma distinta de narrar. Lo anterior nos dio la pauta para ahondar en el estudio de elementos intertextuales más abundantes en *Dublinesca* como la cita y la alusión. Así, logramos descubrir que la primera juega un papel constante y se

encuentra lejos de ser solamente una presunción erudita, más bien crea una relación estrecha entre la obra de Vila-Matas y el capítulo VI de *Ulises* de Joyce; mientras que la segunda hace que exista un efecto realista en la obra pues recrea en la mente del lector el espacio concreto que habita, es decir, su propia *realidad*.

En el Capítulo 4 observamos que hay otras referencias, otras voces relevantes en la construcción del texto y de su significado. Vimos que existen distintas redes provenientes del cine, de la música y de la pintura. La novela *Dublinesca* es un entramado intertextual que modifica su sentido en la medida en que sean identificados, por parte del lector, otros mundos y otras voces. Logramos caracterizar cómo el cine nutre a la literatura y concluimos que la novela posmoderna utiliza una variedad de elementos para generar un sentido más extenso, en este caso se vale de películas para expresar ampliamente ciertos conceptos como la incomunicación o el aislamiento.

Por otro lado, la música también juega en el universo vilamatiano un papel primordial porque ayuda al lector a entender un poco más el contexto desde donde parte el narrador, es decir, lo sitúa en un significado que con las palabras no podría definir claramente. Existen igualmente otros intertextos que aparecen poco en la novela, pero que favorecen la comprensión amplia del texto, tal es el caso de la pintura o la figura de otro escritor como Beckett y las ciudades que son su obsesión. Con la pintura sucede como con la música, la imagen sustituye aquello que no se expresa con claridad con las palabras. Así, los mundos de Riba son complejos debido a la multiplicidad de voces e imágenes que el lector puede o debería identificar. Es decir, hay que leer de manera diferente.

Vila-Matas no solo escribe este monumento intertextual (*Dublinesca*), sino que después aparecen discursos como *Perder teorías* (2010), *Aire de Dylan* (2012), *Kassel no invita a la lógica* (2014). El primero es un complemento al libro *Dublinesca* con su propio discurso acerca de los elementos importantes en la creación de relatos posmodernos. También en *Dublinesca* se menciona sugerentemente *Aire de Dylan*, cuyas relaciones de intertexto son con el teatro. *Kassel...* hace énfasis en las relaciones entre la literatura y el arte contemporáneo. Es decir, la obra de Vila-Matas no se constriñe a un único libro. Los diferentes discursos del mismo autor se convierten en sí en un fenómeno intratextual, en

otras palabras, existe una relación estrecha entre textos del mismo autor. Más todavía, hay un fenómeno interdiscursivo debido a que constantemente hay una relación entre el texto literario con otras artes. Así pues, la creación del universo de Vila-Matas podría ser estudiada no solo desde sus mecanismos intertextuales, sino también podrían abordarse los componentes intratextuales y los interdiscursivos.

A finales de 2015, en la Feria del Libro de Guadalajara, salió a la luz pública el libro más reciente de Enrique Vila-Matas, *Marienbad eléctrico*, que es en esencia la relación creativa que tiene el autor con la artista francesa Dominique González-Foerster y, aunque parece una no-novela, se convierte en una “continuación” de *Kassel...* debido a sus relaciones con el arte. Esta última *novela* es un ejemplo de que Vila-Matas quiere recrear y poner de manifiesto una forma de escribir novela. El título indudablemente nos lleva a pensar en la película *L'année dernière à Marienbad* (1961). Esta película francesa fue dirigida por Alain Resnais y el guion es de Alain Robbe-Grillet; tiene elementos intertextuales con la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*. Lo anterior es una muestra de los juegos intertextuales que realiza Vila-Matas. La película trata de mostrar cierta confusión entre lo que llamamos la realidad y la ilusión, como una especie de ambigüedad estructural.

Vila-Matas se mostró profundamente emocionado al recibir el premio y en el discurso habló de estas relaciones extrañas entre sus libros:

He venido a hablarles del futuro. Y está claro que, como me autoimpongo el tema yo mismo, busco complicarme la vida. Nada que me sorprenda demasiado. Así he venido trabajando estos años, trabajando en libros difíciles que llevaba lo más lejos posible, hasta sus límites; libros que, al publicarlos, se convertían en callejones sin salida, porque no se veía qué podía hacer ya después de ellos. Pero yo esto lo hacía de un modo consciente, porque era a ese punto al que yo quería llegar.

Cada libro que escribía parecía llevarme a dejar de escribir. Lo publicaba y me instalaba en un estado de callejón sin salida, y

los amigos volvían a hacerme la pregunta habitual: “Y después de esto, ¿qué vas a hacer?” Y yo pensaba que todo había terminado. Me costaba salir de ese callejón. Pero por suerte, siempre a última hora, me acordaba de que la inteligencia es el arte de saber encontrar un pequeño hueco por donde escapar de la situación que nos tiene atrapados. Y yo siempre tenía la suerte de acabar encontrando el hueco mínimo y me escapaba, y entraba en un nuevo libro.

Los callejones sin salida han sido el motor central de mi obra. Por eso no me extraña que ahora quiera complicarme la vida y hablarles del futuro. Pero no pasa nada. De hecho, estoy acostumbrado a relacionarme con él, con el futuro. ¿O no estoy especializado en narrar previamente los viajes que realizo? Acostumbro a adelantarme a lo que pueda pasar y lo cuento en artículos de prensa. Después, viajo al lugar y vivo allí lo escrito.

Entonces, queda claro que accederemos a estos relatos posmodernos en la medida en que como lectores “identifiquemos” la amplia gama de elementos que los constituyen. ¿Sucederá esto con otros autores, con otras obras o con otras formas cuya base sea la narración? Queda ahí la pregunta como una posibilidad de trabajo para el futuro. Creemos que los relatos posmodernos no se dan en un momento histórico, más bien son una forma de comprender el mundo. ¿Qué sigue en la creación de Vila-Matas? El autor tiene la respuesta y con este análisis al parecer lo constatamos: el futuro no es a veces tan indescifrable.

ANEXOS

A continuación, presentamos seis anexos. El primero de ellos, el Anexo A, es una valoración de la obra de Joyce, *Ulises* en cuanto al contexto que le tocó vivir y cómo esta obra trasgredió las formas de la escritura en la novela. Lo que encontrará el lector será notas recopiladas a lo largo de los años, sin ser un desarrollo profundo. Después, el Anexo B es la transcripción de la columna Café Pèrec que el autor realiza en el suplemento *Babelia* del diario español *El País*. Con este anexo damos cuenta que el autor utiliza elementos propios para la creación de la línea temática de su novela. El Anexo C es el fragmento de *Kassel no invita a la lógica* (2014), novela que edita en Seix Barral. Esta novela es posterior a *Dublinesca*, aunque en esta última existen rasgos sobre lo que escribiría después. En el Anexo D, mostramos las canciones que Samuel Riba “escucha” al momento de planear su viaje a Dublín. Es importante para el lector conocer la temática de las letras porque hacen referencia, precisamente, al viaje.

En el Anexo E quisimos mostrar algunos cuadros de los pintores a los que Riba hace referencia y que muestran una relación entre la literatura y la pintura. La mayoría de los cuadros de los pintores tienen nombre, sin embargo, nos parece que de cierto modo nos dan una idea de cómo Hopper y Hammershøi reflejan en sus obras la soledad de los individuos a pesar de vivir en sociedad, idea que ronda constantemente en la mente de Samuel Riba. En el Anexo F, reproducimos el discurso de aceptación de Vila-Matas del premio de la Feria Internacional del Libro Guadalajara celebrado a finales de 2015. En dicho discurso, observamos indicios de cómo el autor catalán observa su propio universo literario.

Anexo A. La parte de Joyce¹⁰⁸

Ulises se convirtió en el coloso de la subversión mucho antes de ser leído. Creó grandes expectativas. Joyce fue marginado y censurado como obsceno y vulgar durante la mayor parte de su vida. Virginia Woolf, seducida por los primeros capítulos, no pudo reprimir su irritación tras la lectura de los siguientes. Para Woolf, *Ulises* no es maestro del lenguaje, ni posee la dificultad de la elite, tan solo es una obra inculta y vulgar escrita por una persona autodidacta y sin estudios.

A pesar de la censura y de la controversia suscitada, *Ulises* se convirtió, en el transcurso de los años, en una obra importante de la literatura en lengua inglesa por su experimentación narrativa. Sugiere al respecto que la intertextualidad puede ser la pista que encubra las actitudes del autor en un tema polémico, una forma de esquivar la censura.

Ezra Pound incidía en su deuda estilística a Flaubert y a los simbolistas, y T. S. Eliot subrayaba la reestructuración del mito frente a la decadencia de lo moderno. Gustave Flaubert y Henry James ya habían desarrollado los principios y la práctica de la novela moderna, menos preocupados por la función moral que por su misma estructura como creación estética, las texturas verbales de la ficción debían recibir la misma atención y destreza creativa que el lenguaje de la poesía. En el siglo XX, las novelas de los primeros modernistas, como Proust y Ford Madox Ford, antes que Joyce, buscaban liberar el arte del peso de demostrar una verdad moral y, a partir de ahí, crear las condiciones para una experimentación técnica libre.

Los primeros ensayos sobre *Ulises* fueron los de Stuart Gilbert (1930) y Frank Budgen (1934) y, aunque ambos contaron con la colaboración de Joyce, su orientación es totalmente opuesta. Ante la crítica general sobre la ausencia de forma en la novela, Gilbert coloca el eje interpretativo en el paralelo homérico pero el estudio de referencias aisladas desvía la significación fuera del texto, hacia los personajes míticos y literarios.

¹⁰⁸ La mayoría de los comentarios expresados en este Anexo, son notas personales que se fueron realizando a lo largo de varios años.

El logro más importante de *Ulises* radica en la recreación del mundo y del pensamiento de Dublín del momento. El tema de la infidelidad de la mujer y las explícitas alusiones al sexo es una provocación directa a las expectativas de la moralidad convencional. Son innumerables las interpretaciones que trasladan la atención al viaje de su lectura y, en efecto, el esfuerzo que exige la lectura de *Ulises* es el reto que Joyce deja en manos del lector, no como fin en sí mismo sino como medio y necesidad fundamental para acceder a su significación. *Ulises* ha contribuido sin lugar a dudas a la construcción de la identidad nacional.

Joyce se dio a conocer con una colección de relatos titulada *Dublineses* (1914) y la novela *Retrato del artista adolescente* (1916). En ella el autor trata de plasmar cómo un hombre puede llegar a hacerse un gran hombre por medio del arte, es decir, que, en esta primera etapa de su producción, Joyce parte de la premisa de que el artista equivale al héroe. Luego veremos que esta idea desaparecerá de su obra. El extremo será el de la última, antes citada, en la que ya ni siquiera habrá personajes, puesto que el protagonista principal será el lenguaje. Pero su gloria del escritor irlandés se debe a *Ulises*.

La historia que nos cuenta James Joyce en este libro se puede resumir así: Leopold Bloom, se levanta por la mañana, prepara el desayuno a su mujer, se va a la oficina en la que trabaja, asiste a un entierro y a los baños públicos, toma un almuerzo, vuelve al negocio, cena en un restaurante, se encuentra con Stephen Dedalus, se va de paseo, expresa su deseo erótico a una prostituta, acompaña a Dedalus a un burdel, con el que finalmente regresa a casa para filosofar hasta que éste se marcha. Todo esto transcurre el día 16 de junio de 1905, desde las ocho de la mañana a las dos de la madrugada. Lo que se nos relata en la obra es un día de una vida, pues como vemos en el resumen nada de lo que acontece es particularmente interesante.

La obra, como su propio autor dio a entender tras de su publicación, es una transposición de *La Odisea*, en la que los héroes se han convertido en antihéroes y en la que la sistemática deconstrucción de los mitos se convierte en la finalidad principal. Es decir, bajo el peregrinaje de Leopold Bloom por Dublín, se esconde una nueva odisea que repite,

con un ropaje nuevo las peripecias de Ulises. El resultado es una grotesca caricatura de la obra de Homero.

En cuanto a la estructura del libro, está organizado en tres partes, que corresponden a las tres partes de *La Odisea*. La primera es la *Telemaquia*, en la que se describen las aventuras de Telémaco-Stephen. La segunda es la *Odisea* propiamente dicha, que supone una construcción de una nueva odisea considerando solo las etapas fundamentales de un viaje arquetípico que representa el itinerario de la vida humana. La tercera y última parte se denomina *Nostos* y es el regreso a casa del antihéroe. Lo anteriormente dicho es lo mismo que pasa con Riba y *Dublinesca*. Tres partes, la aventura, la Odisea como tal y el regreso siempre a casa.

Lo primero que nos interesa del análisis de esta obra es la constatación en ella de una crisis de sentido experimentada por los personajes principales. La concepción clásica del héroe ya no es la misma que en la antigüedad. La explicación definitiva de los fenómenos, incuestionable o, al menos, duradera, da paso a un campo abierto de interpretaciones diversas, a la relatividad epistemológica y existencial. El hombre pierde el centro. La inseguridad se vuelve cotidiana. Es el ambiente que se vive en los primeros años del siglo pasado y que, inevitablemente influyó en las manifestaciones artísticas coetáneas. Por eso, para introducirnos en esta compleja obra, debemos explicar brevemente en qué consiste dicho fenómeno.

La crisis de sentido es un rasgo de las sociedades modernas, que se extiende en lo que se ha denominado postmodernidad, transmodernidad o modernidad tardía. Pero nos interesa, dada la fecha de publicación de la obra –años veinte–, la gestación y posterior desarrollo de esta crisis durante las primeras décadas del siglo.

Como nota curiosa, Berger y Luckmann afirman que paradójicamente el colectivo judío se mantuvo al margen de esta crisis. Establecieron lo que estos dos sociólogos llaman “barrera del precepto”, que permitió protegerlos del pluralismo moderno, hasta que se emanciparon en la sociedad occidental. James Joyce no era judío, pero sí Leopold Bloom, su personaje, que no en vano va a experimentar su propia crisis de sentido a pesar de su intento frustrado de mantener la integridad.

Si ampliamos la aplicación de esta crisis a toda una sociedad, nos toparemos con las interpretaciones como la de Hermann Broch que constata cómo la crisis de sentido patente en *Ulises* supera las fronteras de sus páginas y describe un período de tiempo específico:

La obra constituye el espíritu de una época e impulsa al hombre a adentrarse en el laberinto estructural del inconsciente y de la irracionalidad, a escrutar las motivaciones primigenias del ser, en la pretensión de que en tan recónditas esferas de la vivencia y de la realidad el hombre se descubra a sí mismo en su monstruosa, y, al mismo tiempo, grandiosa vinculación al animal, por una parte, y a Dios, por otra.

Si algo se pone en cuestionamiento en este siglo dentro del plano estético es la figura del autor. Si durante el siglo XIX éste había cobrado una importancia grande, esto deja de ser válido en el siglo XX. La crisis de autoría es entonces, uno de los primeros rasgos de la crisis de la Modernidad, en este caso en el plano estético, que refleja la obra que analizamos. En esta novela presenciaremos cómo la figura de Joyce, a diferencia de obras de siglos anteriores, pierde la importancia que siempre había tenido. La omnisciencia clásica desaparece en aras de la autocreación ficticia. Son ahora los propios personajes los que se narran y describen. En ocasiones se construyen narrándose, como es el caso Molly Bloom.

El autor no es ya el que maneja los hilos. En muchas ocasiones, como ésta, será sustituido por dominio casi absoluto del lenguaje. El lenguaje, encarnado en una tradición, es ahora el que determina el contenido. *Ulises* existe, se podría decir, por la tradición que ha habido antes que él y que da sentido a su argumento y explica las alusiones lingüísticas que en él aparecen. Como consecuencia inmediata debemos hablar de la crisis de la originalidad, no porque no exista, sino porque pierde el valor que se le había concedido en siglos anteriores. Ya no interesan los nuevos argumentos, sino la constatación de que los antiguos ya no sirven. Las relecturas de obras clásicas, como la que analizamos, serán verdaderos protagonistas de la novela de este siglo.

El gusto entra también en crisis, y, categorías como lo sublime o lo feo comienzan a aparecer en las tendencias artísticas de la época. Los estilos, clasificados y clarificados de lo artístico desaparecen y prueba de ello es que en esta obra, vamos a encontrar todos los

estilos posibles, como muestra de que no hace falta escribir un libro a través de un género, sino que podemos incluso mezclarlos todos. Esto supone, en última instancia, que el arte del siglo XX se convierte en un arte puramente formal.

Como consecuencia de estas crisis –autoría, genialidad, gusto–, los escritores de principios de siglo buscaron la forma de dar autonomía a sus personajes, fruto de la cual surgieron técnicas narrativas como la del monólogo interior, que supone, por definición, la desaparición del autor. La Modernidad en arte se caracterizará por la liberación de la individualidad y la búsqueda de (o desesperación por) los fundamentos de una posible autenticidad. Por eso el *Ulises*, según Hermann Broch, plasma la sensación de un profundo pesimismo. Se opone a todas las formas de existencia superficial y caducas. Se opone igualmente al pensamiento racional. Hay un profundo sentimiento de asco hacia la cultura, a pesar de que en este libro esté prácticamente toda ella reflejada. El resultado es el cinismo con el que el hombre moderno vuelve a destruir para releer, con una nueva mirada, la cultura.

Veamos entonces a los personajes principales. La mayoría de ellos remiten a héroes y mitos escogidos de la obra homérica. Por eso en algunos casos los nombres que les asigna Joyce son griegos. La diferencia radica en que estos personajes han perdido su condición de héroes, al menos en el sentido homérico.

Leopold Bloom, en primer lugar, es un caballero desagradable, de ascendencia judía y religión católica. Tiene una vida relativamente cómoda y económicamente segura como propietario de una agencia de publicidad en Dublín. A este simple personaje, sin embargo, quiere Joyce equipararlo al Ulises de Homero. La concepción de una odisea cambia entonces de términos y se vuelve negativa. En el personaje de Homero, la condición humana, su capacidad de afrontar el propio destino, es lo que le otorga la posibilidad de convertirse en héroe. Mediante esa lucha por vivir, por asumir su existencia de hombre, Ulises consigue llegar a Ítaca. Leopold Bloom, sin embargo, es un personaje marginado de la sociedad, pasivo, escéptico y desconfiado, pero con cierta dimensión moral. Su viaje, a diferencia del viaje de Ulises, no lleva a ninguna parte. El de Riba sí llega a buen término.

Leopold Bloom es, por tanto, la proyección en negativo del mito homérico. De esta forma, lo épico se convierte en grotesco; lo aristocrático, en burgués; lo universal, en cotidiano. No obstante la identificación Ulises-Bloom radica en la condición humana del personaje homérico, más que en sus hazañas bélicas, su capacidad de afrontar el propio destino, que es lo que verdaderamente le otorga la posibilidad de convertirse en héroe. Su lucha es más que la conquista de Troya, la de asumir su existencia humana, de ahí que represente el viaje arquetípico de una vida.

De igual forma, Leopold Bloom ha de asimilar su condición humana, pero en un mundo radicalmente diferente al homérico. Es un mundo que se derrumba, que no encuentra su sentido. Bloom se convierte en héroe al sobrevivir y mantener su integridad, independientemente de su mediocridad. Y lo es en mayor medida, porque las condiciones del mundo que le rodea, aunque no existan dioses adversos que le perjudiquen, son mucho más negativas.

El principal objetivo de Leopold es reconquistar a Molly mediante la adquisición de un hijo, que va a ser Stephen. Leopold no ha podido darle un hijo a Molly por lo que ella buscará otros amantes. La búsqueda del hijo es lo que mueve sus acciones. El mito de la búsqueda del padre, de tradición puramente occidental –recordemos a Hamlet– se invierte así, dando paso a la búsqueda del hijo, fin y medio que permitirá a Bloom reconquistar a su mujer. Según el propio Joyce, la búsqueda del padre presente en el Cristianismo, en *La Odisea*, y en *Hamlet* es el mito más universal porque expresa una condición humana esencial: la del desarraigo de toda persona que anhela hallar una posible paternidad. Paradójicamente, Stephen se convertirá sin embargo en amante de Molly. La relación matriarcal da paso así al incesto.

La concepción del heroísmo moderno, por tanto, dista mucho de la clásica. Ahora ser un héroe significa en sobrevivir en el día a día, en mantener la integridad, la identidad, en un mundo que se descompone. Mantenerse como tal, es cada vez más difícil en una sociedad que no apuesta porque cada toma de postura individual corresponda con lo establecido, sino que legitima cualquiera de ellas, con lo que perdemos el centro. Leopold Bloom es un héroe porque realiza acciones que, vistas desde la perspectiva de su contexto

dublinés, resultan heroicas. Su racionalismo, su tolerancia y su comprensión hacia los demás son las armas contra las que nada puede el fanatismo y la ceguera del ciudadano que se encuentra a cada paso.

En el capítulo VI, asistimos, por ejemplo, a una persecución racial a Leopold Bloom. Los personajes se dirigen a un entierro y dos de ellos comienzan a hablar del suicidio. Resulta que el padre de Bloom se ha suicidado también. Vemos su incapacidad de defenderse ante las acusaciones de las que es víctima. Y es que, podemos decir, su condición de hombre errante, desplazado de su hogar, sometido a peligros supone un ejemplo contemporáneo de frustración psicológica, desajuste social y discriminación racial que presenciamos cada día.

Molly Bloom, su esposa, constituye la gran heroína de la literatura universal, una mujer sin trabas morales, de gran fuerza física, que la hace ser más fuerte que su marido, quien, acosado de crisis éticas, se vuelve tremendamente débil. Simboliza la naturaleza, de gran energía y seguridad por sí misma. Molly tiene muchos amantes, entre ellos Boylan, al que descubriremos al final de la novela

Molly, por otro lado, simboliza la Trinidad, la Virgen Madre y el Espíritu Santo que unifica al Padre y al Hijo. Tanto es así, y vemos ya una primera crítica a la religión, que dicha unificación se va a producir hasta sus últimas consecuencias, manteniendo relaciones sexuales con ambos, padre e hijo. La religión, al igual que ha ocurrido en otras partes de la novela, sufre una inversión con lo diabólico y lo sensual.

Joyce como Vila-Matas hacen uso del monólogo interior o mejor dicho asistimos a una especie de flujo de conciencia porque los acontecimientos no tiene mucha importancia. Mediante esta técnica, el lector se ve involucrado totalmente en la verdad de la narración que lee, metafóricamente, en la mente de los personajes. En el monólogo interior se interrelacionan distintos planos temporales, porque pasado, presente y futuro se entrecruzan para abarcar la totalidad de lo real. Más arriba hablamos tal parece de cómo una visita a varios momentos en la vida de Riba, en ese pasado, presente y futuro.

Joyce hizo uso de nombres griegos para designar a sus personajes. Entonces lo primero que debemos hacer para conocer a este personaje es precisamente conocer el origen de su nombre. Dedalus, como sabemos, era un arquitecto mitológico que no sabía como salir del laberinto que él mismo había construido. Era un sabio infinito que, sin embargo, era incapaz de salir de su laberinto. El nombre de Stephen, por otro lado, remite al de Esteban, que fue el primer mártir de la Iglesia Católica. Con el segundo nombre, Joyce está intentado concentrar en su personaje el rasgo de víctima de una sociedad que no le comprende ni aprecia.

Stephen es un idealista que se rebela contra la mediocridad cotidiana intelectual en busca de la verdad. Tiene una profunda preocupación patriótica y una independencia de pensamiento, pero es escéptico: se ha criado en una familia católica, pero vive en abierta crisis religiosa. Se ha convertido en un mero vagabundo, sin personalidad, ni carácter, consecuencias de esa crisis de identidad. La búsqueda del padre es el estímulo del protagonista.

La crisis de su identidad se manifiesta de forma palpable en uno de los primeros capítulos, cuando arremete contra la educación y la filosofía.

El mundo que se nos ofrece en esta obra, tan complicada de leer, es un mundo paralelo al real, porque nos sentimos inseguros y perdidos en él y en ella. El mundo ficticio, por tanto, suplanta al real. Se trata, no obstante, de una experiencia vicaria, no originaria, como todas las experiencias estéticas. Y este mundo ficticio es la metáfora del mundo tras la Primera Guerra Mundial, tras la cual, ese mundo claro, preciso, exacto, ordenador y prometedor se vuelve repentinamente incomprensible.

Hay, en su lugar, una variación de perspectivas, ejemplo de lo cual lo encontramos claramente reflejado en el capítulo XV del libro. En él nos encontramos con la realidad cambiante. Es el capítulo de Circe, según el esquema Linatti. Al no haber un concepto unívoco de la realidad, la variación de perspectivas se convierte en protagonista. Estilísticamente responde a una variedad de estilos. Leopold Bloom llega al burdel de la Bella Cohen-Circe y es nombrado “emperador-presidente” y “rey-primerministro”.

Como vemos la realidad lógica se disipa. Da paso a una secuencia de carácter más bien onírico en el que una persona loada por todos es repentinamente juzgada por todo tipo de faltas. La razón es la pérdida de criterio para definir lo real y lo que no lo es, lo justo y lo que no lo es. Esta pérdida de seguridad del conocimiento marca la experiencia del hombre contemporáneo, que deja de ser héroe, como ya hemos visto, desde el momento en que renuncia a una explicación sistemática de la realidad.

Dedalus, por ejemplo, desmitificado en esta novela, introduce una crítica al desarrollo de la civilización que crea problemas internos a los personajes. Al igual que la propia novela es un laberinto, en el que los lectores se pierden, asimismo es el mundo, macrocosmos simbolizado por este microcosmos joyceano.

Si en *La Odisea* homérica los lectores se sitúan fuera del tiempo y del espacio, son semidioses, en el *Ulises* joyceano, estamos dentro, por lo que también la inseguridad y la sensación de pérdida la sufrimos nosotros, los lectores.

Irlanda, siempre pobre, estaba sufriendo todavía la negra coyuntura que la había hecho bajar desde los ocho millones y medio de habitantes de mediados del siglo XIX, a los tres, a principios del XX. La patata sufrió plagas que contribuyeron a hacer de Irlanda una fuente de emigrantes escapados a Norteamérica en los llamados “barcos ataúd”. Leopold Bloom lleva siempre en el bolsillo, a modo de talismán, una pequeña patata seca. Dublín es un mundo real, concreto, que se convierte en un microcosmos simbólico donde tiene lugar la aventura -paródica- de Bloom.

Joyce sentía una profunda decepción con los hombres de su país que le hacían tener una concepción muy pesimista de Irlanda. Ya en obras anteriores había plasmado Joyce esta idea de su país. Así en el *Retrato de una artista adolescente* plantea una concepción del artista como testigo de la verdad, comprometido a denunciar la degradación de una sociedad con un distanciamiento que refleja en un lenguaje neutro. El centro de la amarga crítica es su ciudad, Dublín.

También en *Dublinenses* se plasma una condena inexorable de la ciudad y de sus habitantes. No será extraño, por tanto, que Buck Mulligan exalte en un momento de la

novela la necesidad de “helenizar Irlanda”. Por poner otro ejemplo, en *Los muertos*, la historia de Gabriel Conroy, se constata la inutilidad de la vida y la parálisis que padece la sociedad.

La imagen de una vuelta al hogar deseado es como el término de una obra que busca unas raíces, que añora una identidad que se ha perdido en las brumas del tiempo (y de Dublín) y es preciso rescatar. La llegada a Ítaca acontece en el capítulo XVII, ya que el último corresponde al famoso monólogo de Molly. En aquel capítulo Stephen y Bloom terminan su deambular por las calles dublinesas. El estilo de este capítulo es dialógico, si bien no transcurre la conversación entre ambos, sino entre el autor, ahora sí omnisciente, y la narración de lo que les acontece. La impresión que nos produce leer este capítulo es la de un examen de conciencia, no obstante, también podría parecer simplemente una entrevista que no evita entrar en los detalles más nimios del final de la odisea.

Bloom es un héroe porque su vida es anodina y sin embargo, mantiene la esperanza. Porque nadie va a reconocer su racionalidad y sentido común. Porque en este siglo, una odisea es sinónimo de banalidad, es poder sobrevivir con una vida que no ofrece esperanzas, cambios, ilusiones. Una vida totalmente aburrida, desolada, anodina y anónima. Bloom es, como se dice en la novela de Stephen, un siervo de siervos. Riba es Bloom.

El campo de batalla donde va a luchar nuestro héroe será, por otra parte, el de la mente. Los deseos eróticos, violentos, escondidos, salen a la luz y se convierten en instrumentos con y contra los que los personajes contemporáneos han de luchar. Los impulsos inconscientes nos acercan a la verdad de los protagonistas. Nos informan mejor de su personalidad, de sus deseos y frustraciones. Bloom ha de luchar también contra dichas trabas, por lo que su heroicidad aumenta si tenemos en cuenta que, frente a los dioses adversos de los héroes mitológicos, él se enfrenta a un hecho imposible de controlar y que puede defraudarlo continuamente: el inconsciente.

Completamente relacionado con este aspecto debemos hablar de los elementos formales del argumento. Frente a la linealidad de la odisea homérica, el *Bloomsday* transcurre de forma caótica. Los lectores, al igual que los personajes, nos perdemos en el laberinto argumental de la novela. Comprendemos así la dificultad del vivir de Bloom,

semejante al de cualquiera de nosotros en la sociedad contemporánea occidental. Joyce se inscribe así en una corriente literaria que parte del supuesto de que somos lo que somos gracias a la tradición que tenemos detrás. Ella nos condiciona en todos los ámbitos de nuestra vida. De ahí la dificultad de lectura de esta novela, donde las citas en latín, griego, la aparición de personajes, hechos de la historia occidental, etc., son constantes. Es un héroe también aquel que es capaz de enfrentarse a la lectura de *Ulises* sin perderse y renunciar a tan magna empresa.

Lo que Joyce ha conseguido es que el mundo occidental, nuestra tradición, está condensado en la historia de un día cualquiera de una persona cualquiera.

La heroicidad de Bloom es la parte positiva de esta pesimista novela. La integridad y honestidad de un personaje anónimo en un mundo donde los valores desaparecen o se cuestionan, la heroicidad es la única que queda dentro de la postmodernidad.

Teniendo como base lo anterior, en el siguiente apartado veremos las relaciones intertextuales que se dan en la obra *Dublinesca* y la obra de Joyce, en particular en Capítulo VI de *Ulises*. Cabe resaltar que la cita, la alusión, la parodia son los elementos más significativos y le dan un peso importante el desarrollo. Con lo que sigue, observaremos cómo las estrategias intertextuales funcionan de manera que nos permiten pensar en esos mecanismos de operación de los relatos.

Anexo B. Los McGuffin

CAFÉ PEREC

Los McGuffin

ENRIQUE VILA-MATAS 8 OCT 2012

El abstruso tuit de un desconocido decía: “Regresé al *post* que dejé en mi *esmarfon*”. El mundo se acaba, pensé. Y crucé los dedos, como los primeros reyes romanos. Solo me calmé cuando quise creer que un *esmarfon* podía ser un *mcguffin*. Pero no, resultó que era un teléfono móvil (*smart-phone*) construido sobre una plataforma informática con una mayor capacidad de computación y conectividad que un móvil convencional.

¿Si sé qué es un *mcguffin*? Mi amigo John William Wilkinson fue el primero en explicármelo al contarme esta escena de dos tipos en un tren: “¿Podría decirme qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?”, pregunta uno. Y el otro contesta: “Ah, eso es un *mcguffin*”. El primero quiere entonces saber qué es un *mcguffin* y el otro le explica: “Un *mcguffin* es un aparato para cazar leones en Escocia”. “Pero si en Escocia no hay leones”, dice el primero. “Entonces eso de ahí no es un *mcguffin*”, responde el otro.

Un *mcguffin* bien paradigmático lo hallamos en *El halcón maltés*, el filme más charlatán de toda la historia del cine. La trama de la película de John Huston se centra en la enérgica y locuaz búsqueda de la estatuilla de un halcón que fue el tributo que los Caballeros de Malta pagaron por una isla a un rey español. Pero al final, el codiciado halcón que tanto ha dado que hablar y por el que tanta gente ha matado resulta ser solo el elemento de suspense que ha permitido avanzar a la historia.

Con halcones malteses y *mcguffins* nos hemos cruzado en todas las esquinas de la vida. En *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino, por ejemplo, hay un importante maletín que jamás sabemos qué contiene. ¿Y qué decir del misterioso paquete que aparece en *Barton Fink*, de los hermanos Coen? ¿O de la cajita que un chino muestra a Catherine Deneuve en el burdel de *Belle de Jour* (Buñuel) y de la que tampoco llegamos a conocer nunca el contenido? ¿Y

no es la guerra civil el paquete, maletín, o más bien el letal estuche de más de un literato español?

Hitchcock fue el primero en llamar *mcguffins* a los *mcguffins*. Aparecen en bastantes de sus películas. En *Psicosis*, por ejemplo, la peripecia inicial de Janet Leigh acaba resultando irrelevante en la trama, pero cumple con la función de dejarnos en estado de sobresalto permanente. En una línea parecida estarían tantos y tantos episodios de *Los Simpson*, donde el preludeo que abre cualquier filme de la serie poco se relaciona con el desarrollo posterior del capítulo.

“¿El *mcguffin*? En las historias de bribones siempre es un collar y en las de espías, los documentos”, decía Hitchcock. Y eso me recuerda que en el relato *Los Papeles de Aspern*, de Henry James, los documentos del escritor muerto —que intuimos que jamás el joven investigador encontrará— son, por supuesto, unos perfectos *mcguffins*.

El primer *mcguffin* de mi vida creo haberlo detectado en *Un maldito embrollo*, de Pietro Germi, adaptación cinematográfica de una novela de Carlo Emilio Gadda. En ella, el comisario Ingravallo, cargado de cafés y perdido en el laberinto de su intrincada investigación, hablaba de vez en cuando por teléfono con su santa esposa, a la que no veíamos jamás. ¿Estaba Ingravallo casado con una McGuffin?

He de salir un momento porque tengo cita para el almuerzo, he quedado con los McGuffin. Me han asegurado que, justo antes de los postres, me revelarán “el enigma del universo”, ese secreto que solo Falter (personaje de Nabokov) conocía y no quería transmitir a nadie desde que susurrarlo al oído de su psiquiatra le costara la vida a este. Los McGuffin, matrimonio perfecto, han prometido comunicarme el secreto sin causarme trastorno psíquico. Y eso sí, confían en que todo quede entre nosotros. Ya les he dicho que por mí no habrá problema, seguro. Después de todo, tres personas siempre pueden guardar un secreto si dos de ellas ya han muerto.

Anexo C. *Kassel no invita a la lógica* (fragmento)

1

Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo. Pero ¿a quién le importa esto? De hecho, mi frase tan solo es un *mcguffin* y tiene poco que ver con lo que me propongo contar, aunque podría ser que a la larga todo lo que cuente acerca de mi invitación a Kassel y posterior viaje a esa ciudad termine por desembocar en esa frase precisamente.

Como algunos saben, para explicar qué es un *mcguffin* lo mejor es recurrir a una escena de tren: «¿Podría decirme qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?», pregunta un pasajero. Y el otro responde: «Ah, eso es un *mcguffin*.» El primero quiere entonces saber qué es un *mcguffin* y el otro explica: «Un *mcguffin* es un aparato para cazar leones en Alemania.» «Pero si en Alemania no hay leones», dice el primero. «Entonces eso de ahí no es un *mcguffin*», responde el otro.

El *macguffin* por excelencia es *El halcón maltés*, el film más charlatán de toda la historia del cine. La película de John Huston narra la búsqueda de una estatuilla que fue el tributo que los Caballeros de Malta pagaron por una isla a un rey español. Se habla muchísimo, sin parar, en el film, pero al final el codiciado halcón por el que tantos incluso habían asesinado resulta ser solo el elemento de suspense que ha permitido avanzar a la historia.

Como ya habrán intuido, hay muchos *mcguffin*. El más famoso se puede encontrar en el arranque de *Psicosis*, de Hitchcock. ¿Quién no recuerda ese robo que lleva a cabo Janet Leigh en los primeros minutos? Parece tan importante y acaba resultando irrelevante en la trama. Sin embargo, cumple con la función de dejarnos atentos a la pantalla el resto de la película.

Y hay *mcguffins*, por ejemplo, en todos los episodios de *Los Simpson*, donde el preludio que abre cualquiera de ellos muy poco o nada se relaciona con el desarrollo posterior del capítulo.

Mi primer *mcguffin* lo encontré en *Un maldito embrollo*, de Pietro Germi, adaptación cinematográfica de una novela de Carlo Emilio Gadda. En ese film, el comisario Ingravallo, cargado de cafés y perdido en el laberinto de su intrincada investigación, hablaba de vez en cuando por teléfono con su santa esposa, a la que no veíamos jamás. ¿Estaba Ingravallo casado con una *Mcguffin*?

Anexo D. Letras de canciones

Downtown train Tom Waits

Outside another yellow moon
has punched a hole in the night time mist
i climb through the window and down to the street
i'm shining like a new dime
the downtown trains are full
full of all them brooklyn girls
they try so hard to break out of their little worlds
You wave your hand and they scatter like crows
they have nothing that'll ever capture your heart
they're just thorns without the rose
be careful of them in the dark
oh if i was the one you chose to be your only one
oh baby can't you hear me now, can't you hear me now
Will i see you tonight on a downtown train
every night, every night its just the same
on a downtown train
I know your window and i know its late
i know your stairs and your doorway
i walk down your street and past your gate
i stand by the light of the four way
and watch them as they fall, oh baby
they all having their heart attacks
they stay at the carnival
but they'll never win you back
Will i see you tonight on a downtown train
every night, every night its just the same
you leave me lonely
will i see you tonight on a downtown train
all my dreams, all my dreams fall like rain
on a downtown train
Will i see you tonight on a downtown train
every night, every night its just the same
Will i see you tonight on a downtown train
all my dreams, all my dreams fall like rain
on a downtown train
on a downtown train
all my dreams fall like rain
on a downtown train.

Le petit train

Rita Mitosuko

Le petit train
S'en va dans la campagne
Va et vient
Poursuit son chemin
Serpentin
De bois et de feraille
Rouille et vert de gris
Sous la pluie

Il est beau
Quand le soleil l'enflamme
Au couchant
à travers champs

Les chapeaux
Des paysannes
Ondulent sous le vent
Elles rient
Parfois jusqu'aux larmes
En rêvant à leurs amants

L'avoine est déjà germée
As-tu rentré le blé?
Cette année les vaches ont fait
Des hectolitres de lait

Petit train
Où t'en vas-tu?
Train de la mort
Mais que fais-tu?
Le referas-tu encore?

Les Copains d'abord Georges Brassens

Non, ce n'était pas le radeau
De la Méduse, ce bateau,
Qu'on se le dis' au fond des ports,
Dis' au fond des ports,
Il naviguait en pèr' peinard
Sur la grand-mare des canards,
Et s'app'lait les Copains d'abord
Les Copains d'abord.

Ses fluctuat nec mergitur
C'était pas d'la litteratur',
N'en déplaise aux jeteurs de sort,
Aux jeteurs de sort,
Son capitaine et ses mat'lots
N'étaient pas des enfants d'saluds,
Mais des amis franco de port,
Des copains d'abord.

C'étaient pas des amis de lux',
Des petits Castor et Pollux,
Des gens de Sodome et Gomorrh',
Sodome et Gomorrh',
C'étaient pas des amis choisis
Par Montaigne et La Boeti',
Sur le ventre ils se tapaient fort,
Les copains d'abord.

C'étaient pas des anges non plus,
L'Evangile, ils l'avaient pas lu,
Mais ils s'aimaient tout's voil's dehors,
Tout's voil's dehors,
Jean, Pierre, Paul et compagnie,
C'était leur seule litanie
Leur Credo, leur Confitéor,
Aux copains d'abord.

Au moindre coup de Trafalgar,
C'est l'amitié qui prenait l'quart,
C'est elle qui leur montrait le nord,
Leur montrait le nord.

Et quand ils étaient en détresse,
Qu'leur bras lancaient des S.O.S.,
On aurait dit les sémaphores,
Les copains d'abord.

Au rendez-vous des bons copains,
Y'avait pas souvent de lapins,
Quand l'un d'entre eux manquait a bord,
C'est qu'il était mort.
Oui, mais jamais, au grand jamais,
Son trou dans l'eau n'se refermait,
Cent ans après, coquin de sort !
Il manquait encor.

Des bateaux j'en ai pris beaucoup,
Mais le seul qui'ait tenu le coup,
Qui n'ait jamais viré de bord,
Mais viré de bord,
Naviguait en père peinard
Sur la grand-mare des canards,
Et s'app'lait les Copains d'abord
Les Copains d'abord.

Just like the rain **Richard Hawley**

Walking silent through the snow
Drifting softly to your door,
I'm coming home, I'm coming home.

I feel so strange, I feel so weak
I've walked a world of empty streets
In search alone, I've searched alone.

But you're still in my mind
You're still in my mind
And here's where the sound
Of my tears hits the ground
Just like the rain
Just like the rain.

When we walked along the shore
My darkness shaded, all we saw
I was unkind, I was unkind

I feel so strange, I feel so weak
I've walked a world of empty streets
In search alone, I've searched alone.

But you're still in my mind
You're still in my mind
And here's where the sound
Of my tears hits the ground
Just like the rain
Just like the rain.

But you're still in my mind
You're still in my mind
And here's where the sound
Of my tears hits the ground
Just like the rain
Just like the rain
Just like the rain
Just like the rain.

The Lass of Aughrim

If you'll be the lass of Aughrim
As I'll take you to be
Tell me that first token
That passed between you and me

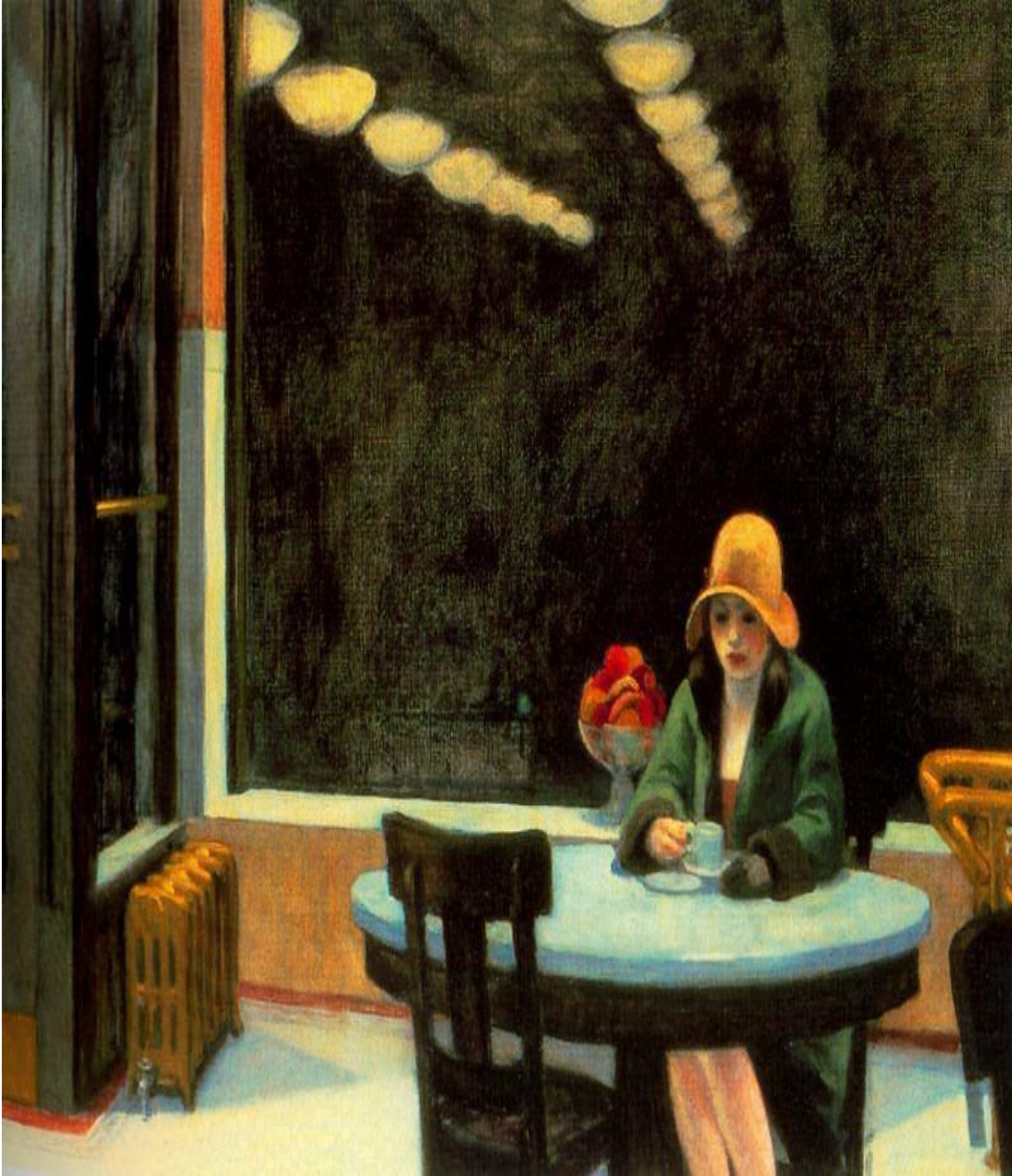
Oh don't you remember
That night on yon lean hill
When we both met together
I am sorry now to tell

Oh the rain falls on my yellow locks
And the dew soaks my skin;
My babe lies cold in my arms;
Lord Gregory, let me in

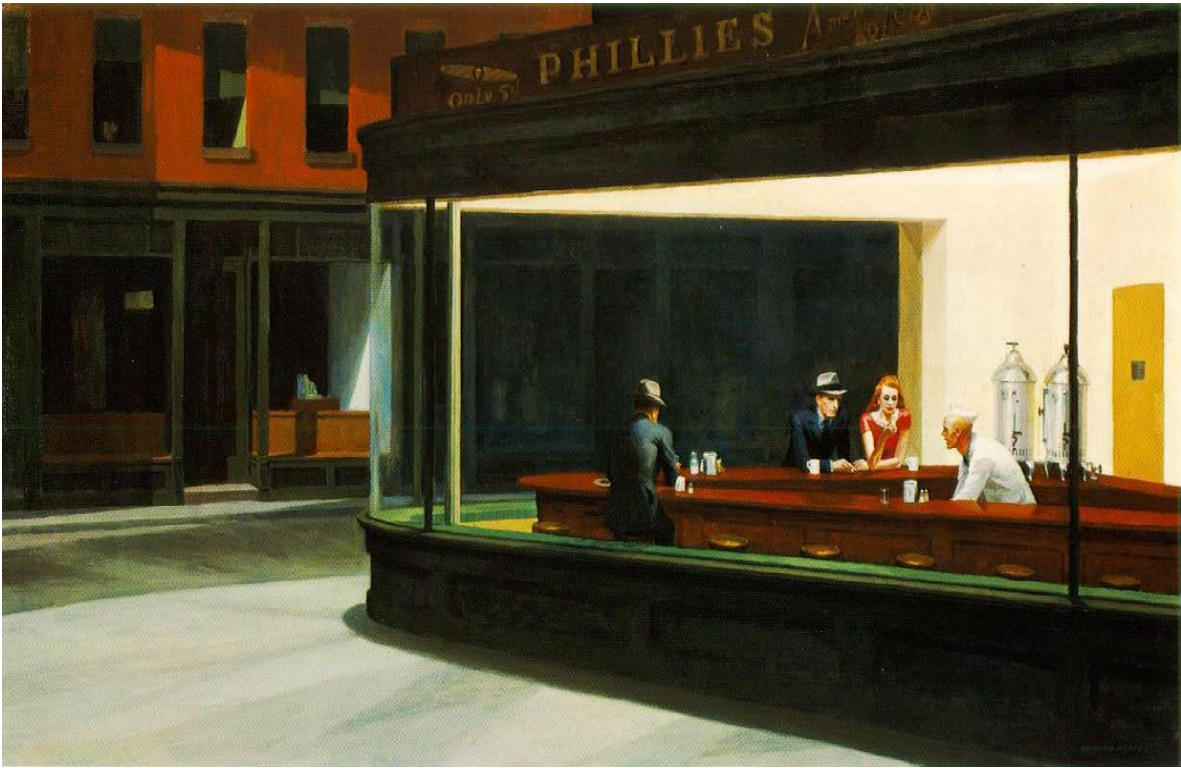
Oh the rain falls on my heavy locks
And the dew soaks my skin;
My babe lies cold in my arms;
But none will let me in.

Anexo E. Cuadros

Edward Hopper, algunos cuadros



Automate, 1927



Nighthawks, 1942



Excursion into Philosophy, 1959



Summer Evening, 1947

Vilhelm Hammershøi, algunos cuadros



Interior, Frederiksberg Allé



Interior con joven leyendo



Interior of Courtyard



Interior Strandgade

Anexo F. Discurso de aceptación del premio FIL

Guadalajara, Jalisco, a 28 de noviembre de 2015

“Futuro”: Discurso de aceptación de Enrique Vila-Matas en la recepción del Premio FIL de Literatura

He venido a hablarles del futuro. Supongo que del futuro de la novela, aunque quizás solo del futuro de este discurso. Voy a contarles cómo durante años imaginé que se presentaba el futuro. Sitúense en 1948, el año en que nací, en la tarde de agosto en la que un disco extraño y casi silencioso comenzó a sonar en las emisoras de música de Maryland, y pronto se fue extendiendo por la Costa Este, dejando una estela de perplejidad en sus casuales oyentes. ¿Qué era aquello? No se había oído nunca nada igual y, por tanto, aún no tenía nombre, pero era –ahora lo sabemos– la primera canción de rock and roll de la historia. Quienes la oían, entraban de golpe en el futuro. La música de aquel disco parecía provenir del éter y flotar literalmente sobre las ondas del aire de Maryland. Aquello, señoras y señores, era el rock and roll llegando con la reposada lentitud de lo verdaderamente imprevisto. La canción se titulaba Demasiado pronto para saberlo, y era la primera grabación de The Orioles, cinco músicos de Baltimore. Sonaba rara, nada extraño si tenemos en cuenta que era el primer signo de que algo estaba cambiando.

¿Qué pudo pensar la primera persona que, oyendo radio Maryland aquella mañana, comprendió que empezaba una nueva era? “Es demasiado pronto”, decía la canción, “muy pronto para saberlo”, susurraba titubeante Sonny Til, el cantante.

He venido a hablarles del futuro, que para mí durante años ha sido algo que llegaba como llegó el rock el año en que nací, con aquella reposada lentitud de lo verdaderamente imprevisto.

He venido a hablarles del futuro. Y está claro que, como me autoimpongo el tema yo mismo, busco complicarme la vida. Nada que me sorprenda demasiado. Así he venido trabajando estos años, trabajando en libros difíciles que llevaba lo más lejos posible, hasta sus límites; libros que, al publicarlos, se convertían en callejones sin salida, porque no se

veía qué podía hacer ya después de ellos. Pero yo esto lo hacía de un modo consciente, porque era a ese punto al que yo quería llegar.

Cada libro que escribía parecía llevarme a dejar de escribir. Lo publicaba y me instalaba en un estado de callejón sin salida, y los amigos volvían a hacerme la pregunta habitual: “Y después de esto, ¿qué vas a hacer?” Y yo pensaba que todo había terminado. Me costaba salir de ese callejón. Pero por suerte, siempre a última hora, me acordaba de que la inteligencia es el arte de saber encontrar un pequeño hueco por donde escapar de la situación que nos tiene atrapados. Y yo siempre tenía la suerte de acabar encontrando el hueco mínimo y me escapaba, y entraba en un nuevo libro.

Los callejones sin salida han sido el motor central de mi obra. Por eso no me extraña que ahora quiera complicarme la vida y hablarles del futuro. Pero no pasa nada. De hecho, estoy acostumbrado a relacionarme con él, con el futuro. ¿O no estoy especializado en narrar previamente los viajes que realizo? Acostumbro a adelantarme a lo que pueda pasar y lo cuento en artículos de prensa. Después, viajo al lugar y vivo allí lo escrito.

Como tengo esa costumbre de narrar los viajes antes de hacerlos, he escrito previamente este discurso antes de salir de Barcelona rumbo a Guadalajara. Bueno, sé que es obvio que lo he escrito antes, pues de lo contrario no estaría leyéndolo ahora. La ventaja de esto es que conozco cómo acaba, lo que demuestra que, en contra de lo que se cree, el futuro no es a veces tan indescifrable.

Si me impuse hablarles del futuro fue sobre todo porque este premio, antiguo premio Rulfo, distingue la obra de autores “con un aporte significativo a la literatura de nuestros días” y yo quería que se supiera que quizás me ajusto a esta premisa porque desde siempre he escrito en la necesidad de encontrar escrituras que nos interroguen desde la estricta contemporaneidad, en la necesidad de encontrar estructuras que no se limiten a reproducir modelos que ya estaban obsoletos hace cien años.

Es tal mi costumbre de buscar nuevas escrituras que voy a decirles ahora, no cómo escribo, sino cómo me gustaría escribir. Y recurro para ello a Robert Walser, aquel escritor suizo al que Christopher Domínguez Michael llamó en cierta ocasión “mi héroe moral”.

Parece que Walser se vio realmente liberado de sí mismo el día en que hizo un viaje nocturno en globo, desde Bitterfeld hasta una playa del Báltico. Un viaje sobre una Alemania dormida en la oscuridad. “Subieron a la barquilla, a la extraña casa, tres personas y soltaron las cuerdas de sujeción, y el globo voló lentamente hacia lo alto”, escribió Walser, el paseante por excelencia, un caminante que en realidad había nacido para ese recorrido silencioso por el aire, pues siempre en todos sus trabajos en prosa, quiso alzarse sobre la pesada vida terrestre, desaparecer suavemente y sin ruido hacia un reino más libre.

Me gustaría escribir alzándome sobre la pesada vida terrestre. Pero en caso de lograrlo, ¿coincidirían mis itinerarios con los trayectos nocturnos que sospecho que seguirá la novela en el futuro? A principios de este siglo, aún habría dicho que sí, que algunos recorridos coincidirían. Quizás entonces aún era optimista, porque me sentía aliado con estas líneas de Borges: “¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros”.

Pensaba que en las novelas por venir no sería necesario dejar la aldea y salir al campo abierto porque la acción se difuminaría en favor del pensamiento. Con una confianza ingenua en la evolución de la exigencia de los lectores del nuevo siglo, creía que en el indescifrable futuro la novela de formato decimonónico –que se había cobrado ya sus mejores piezas– iría cediendo su lugar a los ensayos narrativos, o a las narraciones ensayísticas, y quizás incluso cedería el paso a una prosa brumosa y compacta, estilo Sebald (es decir, muy en el modo en que Nietzsche hacía de la vida, literatura), o estilo Sergio Pitol, el de El mago de Viena, con ese tipo de prosa compacta en la que el autor disolvía las fronteras entre los géneros, haciendo que desaparecieran los índices y los textos consistieran en fragmentos unidos por una estructura de unidad perfecta; una prosa a cuerpo descubierto, la prosa del nuevo siglo.

Pensaba que en ese siglo se cedería el paso a un tipo de novela ya felizmente instalada en la frontera; una novela en la que sin problemas se mezclarían lo autobiográfico con el ensayo, con el libro de viajes, con el diario, con la ficción pura, con la realidad traída al texto como tal. Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del

tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera.

Le preguntaron a Roberto Bolaño en 2001 en una entrevista en Chile qué novelas serían las que veríamos en el futuro. Y Bolaño respondió literalmente que una novela que solo se sostiene por el argumento –con un formato más o menos archiconocido, pero no archiconocido en este siglo, sino ya en el XIX– es un tipo de novela que se acabó.

“Se va a seguir haciendo y, además, va a seguir haciéndose durante muchísimo tiempo”, dijo Bolaño, “pero esa novela ya está acabada, y no está acabada porque yo lo diga, está acabada desde hace muchísimos años. Después de *La invención de Morel*, no se puede escribir una novela así, en donde lo único que aguanta el libro es el argumento. En donde no hay estructura, no hay juego, no hay cruce de voces”.

De cara a la narrativa que yo creía que estaba por venir, uno de mis puntos de orientación era el anartista Marcel Duchamp. Artista no, decía de sí mismo: anartista. En diferentes ocasiones, pensando en su legado, insinué que tal vez no solo íbamos a dejar atrás por fin la anquilosada narrativa del pasado, sino que iríamos hacia una novela conceptual: un tipo de novela que recogería el intento de Marcel Duchamp de reconciliar arte y vida, obra y espectador. Tenía presente lo que decía Octavio Paz de esa reconciliación propuesta por Duchamp: “El arte fundido a la vida es arte socializado, no arte social ni socialista, y aún menos actividad dedicada a la producción de objetos hermosos o simplemente decorativos. Arte fundido a la vida quiere decir poema de Mallarmé o novela de Joyce: el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta”.

Creía que se abriría paso ese arte difícil y que espectadores y lectores devendrían artistas y poetas. Y creía que surgirían libros, donde la forma fuera el contenido y el contenido fuera la forma. Libros de los que alguien pudiera, por ejemplo, quejarse de que el material a veces no pareciera escrito en su lengua. Y a quien pudiéramos decirle: pero es que no está escrito después de todo, no está escrito para ser leído, o no solo para ser leído; se ha creado para ser mirado y escuchado; mira, su escritura no es acerca de algo, es algo en sí mismo. Cuando el sentido es dormir, las palabras se van a dormir. Cuando el sentido es

bailar, las palabras bailan. Los novelistas engendran obras discursivas porque se centran en hablar sobre las cosas, sobre un asunto, mientras que el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: no es arte sobre algo, es el arte en sí.

Por eso me gustaban más Bouvard y Pecuchet y Finnegans Wake, las obras imperfectas que se abren paso en Flaubert y Joyce después de sus grandes obras, Madame Bovary y Ulises, respectivamente. Veía en esas obras desatadas e imperfectas caminos geniales hacia el futuro. Creía que todos devendríamos artistas y poetas, pero luego las cosas se torcieron y, entre sombras de Grey, ahora triunfa la corriente de aire, siempre tan limitada, de los novelistas con tendencia obtusa al “desfile cinematográfico de las cosas”, por no hablar de la corriente de los libros que nos jactamos groseramente de haber leído de un tirón, etc.

A la caída de la capacidad de atención ha contribuido una industria editorial que está erradicando de la literatura todo aquello que nos quiere hacer creer que es demasiado pesado, o que va demasiado cargado de sentido, o que puede parecer intelectual. Y el panorama, desde el punto de vista literario –si es que ese punto de vista aún existe– es desolador.

“¿Y por qué los escritores son, más que otra gente, presa fácil de las depresiones?”, pregunta alguien en un relato de Mario Levrero. Y alguien dice: “Se deprimen porque no pueden tolerar la idea de tener que vivir en un mundo estropeado por los imbéciles”.

En un mundo en el que quienes leen son una pavorosa minoría, un escritor ya bastante hace con sobrevivir. Cada día son más inencontrables, pero quedan todavía algunos –podríamos llamarles “los escritores de antes”– que se salvan gracias a que aun saben arreglárselas para tratar de escribir lo que escribirían si escribiesen. Pero de estos cada vez hay menos. Son supervivientes de una especie en extinción; tipos complicados, gente de un coraje tan antiguo como el coraje mismo, gente zumbada; trastornada si ustedes quieren; gente esencialmente obsesiva, fascinantemente obsesiva.

A un amigo escritor le preguntó una dama en un coloquio cuándo iba a dejar de escribir sobre tipos que parecen moverse por el Far West y aniquilan a escritores falsos.

–Cuando me salga bien, dejaré de hacerlo –contestó.

En arte cuenta mucho la insistencia desaforada, la presencia del maniático detrás de la obra. Los escritores supervivientes saben que el futuro ya no va a llegar a través de las ondas; no va a llegar, como en el año en que nací, con las alegres formas de una música distinta.

Mi biografía va del nacimiento del rock and roll a los atentados de este noviembre en París.

En un intenso texto de Xavier Person, que leí ayer en el avión que me trajo hasta aquí, he podido seguir los pasos de George Didi-Huberman en el momento de abrir la puerta de una habitación de hospital en París, y he entrado con él en el cuarto de Simon, un joven de 33 años gravemente herido en la columna vertebral por una bala de Kalachnikov en el atentado de Charlie Hebdo. En ese cuarto, este superviviente, nos dice Didi-Huberman, “trabaja para vivir”. Su cuerpo lentamente se pone en movimiento y él está intentando levantarse, literalmente elevarse, para volver a ser.

Desde ese cuarto de hospital francés he pensado en los emigrantes de la guerra de Siria que, después de haber arriesgado la vida, ponen pie en tierra en una isla del Mediterráneo, y luego lentamente se van alzando, se van elevando, también para sentir que vuelven a ser. Y al pensar en ellos he oído el eco de las voces de los supervivientes que nos hablan en el documento de Svetlana Alexievitch sobre Chernóbil. El libro no trata tanto de la catástrofe general como del mundo después de esa catástrofe. El libro habla de cómo la gente se adapta a la nueva realidad. Esa realidad que ya ha sucedido, pero aún no se percibe del todo, pero está aquí ya, entre todos nosotros, susurra el coro trágico. Y ustedes ahora me van a perdonar, pero lo que dicen las voces de Chernóbil, el gran coro, es el futuro.

Bibliografía

- ALTER, Robert. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1984). *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza.
- (1997). *Modernidad y Postmodernidad*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2008). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra.
- AUSTER, Paul (2005). *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Fantasmas*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *La habitación cerrada*. Barcelona: Anagrama.
- AYALA, Francisco (1984). *La estructura narrativa*. Barcelona: Crítica.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- (1999). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- BAJTIN, Mijail (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- (2005). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: F. C. E.
- (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke (2001). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BECKETT, Samuel (1980). *Molloy*. Madrid: Alianza-Lumen.
- BEHAN, Brendan (2008). *Mi Nueva York*. Barcelona. Marbot.
- BERISTÁIN DÍAZ, Helena (2006). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. Ciudad de México: UNAM.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *Ficciones*. Madrid. Alianza.

- (1998). *El libro de arena*. Madrid: Alianza.
- BOYD, Michael. (1975). *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London and Toronto: Associated University Press.
- BRUNER, Jerome (2003). *Fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp. 147
- (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press. pp. 168.
- (1986) *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa. pp.182
- CAMARERO, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- (2007). *Intertextualidad*. http://www.clubantigona.com/ver_mensaje.asp?idmensaje=747&idcategoria=25
- (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- CARRERA, Guillermo (2013). *Crítica portátil. La estructura ausente en Doctor Pasavento*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-UAP.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio (2008). *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de Diego Torres Villarroel*. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral.
- CONNOR, Steven (2002). *Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Barcelona: Akal.
- CUESTA ABAD, José Manuel et. al. (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.
- CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- (1998). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- CURRIE, Mark (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Palgrave Mcmillan.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1985). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- (1978). *Kafka . Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- DENTITH, Simon (2000) *Parody*. London: Routledge

- DERRIDA, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en Cuesta Abad, José Manuel, Jiménez Hefferman (comps.) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 20-36.
- DEVRIENDT, Matthias, Diana Castilleja y Eugenia Houvenaghel. “Pedro Ángel Palou: ¿Un escritor posmoderno?” *Bulletin of Hispanic Studies* 89.7, 2012, 737-750.
- DIEZ COBO, Rosa María (2006). *Nueva sátira en la nueva ficción posmodernista de las Américas*. Valencia: Universitat de València.
- DOLEŽEL, Lubomir (1997). “Mimesis y mundos posibles”. En Doležel, Harshaw *et al*, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arcos Libros, 69-74.
- DUFFEY, J. Patrick (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Trad. Ignacio Quirarte. Ciudad de México: UNAM.
- EAGLETON, Terry (2001). *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). *The Illusions of Postmodernism*. London: Blackwell Publishers.
- FOKKEMA D. W. (1997). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”, en Araujo, Nara, Delgado, Teresa (comps.) *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 13-42.
- , “Del lenguaje y literatura”, en Cuesta Abad, José Manuel, Jiménez Hefferman (comps.) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 435-449.
- GARCÍA BERRIO, Antonio et. al. (1999). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- (1989). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grigalbo.
- GARCÍA LANDA, José Angel (2004). « Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones ». *Miscelánea : A Journal of English and American Studies* 17 (1996) : 91-121. Edición electrónica en 2004 : http://www.uinzar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/nivel.html

- GARRIGÓS, C. (2000). "Introducción." In J. Barth, *Textos sobre el posmodernismo*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, pp. 9-27.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato* Madrid: Cátedra.
- (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1988). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen
- GIFFORD, Don (2008). *Ulysses annotated*. London: University of California Press.
- GODZICH, Wlad (1998). *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994). *El lenguaje literario*. Madrid: Edad.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- GUERPEGUI PALACIOS, José Antonio y Mar Ramón Torrijos (s.f.). *Introducción: contexto y perspectiva general del posmodernismo 2/3*. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/12338.asp> [Consultado 14 de abril de 2013]
- HABERMAS, Jürgen.(1990). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- HASSAN, Ihab (1987). *The postmodern Turn. Essays in posmodern theory and culture*. Ohio State: University Press.
- HERMAN, David (2003) *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI.
- HERMAN, Luc & VERVAECK, Bart (2001). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 149-160.
- HOLQUIST, Michael (Ed.) (1990/1981). *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press.
- HOMERO (1983). *La Odisea*. Ciudad de México: Porrúa.
- HUTCHEON, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía en *Poétique*. Ed. Du Seuil, París, febrero de 1981, No. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

- (2006). "The Politics of Postmodern Parody" en Heinrich F. Plett (ed.). *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 225-236. Traductor Desiderio Navarro, Criterios, La Habana.
- (1985). "Definir la parodia" en *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen, 1985. Traductores María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.
- (1985). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London, Methuen.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer*. Madrid. Taurus.
- JAMESON, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona : Paidós.
- JENCKS, Charles (1992). *The post-modern reader*. London-New York : Academy Editions-St. Martin's Press.
- JOYCE, James (1980). *Ulises*. Traducción José María Valverde. Barcelona: Lumen.
- (1981). *Dublineses*. Tlahuapan: Premià.
- (1981). *Exiliados*. Barcelona: Bruguera.
- (1984). *Los muertos*. Ciudad de México: Alianza.
- (1967). *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books.
- KRISTEVA, Julia (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Desiderio Navarro (Ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, 2-24.
- LACAN, Jacques, "La instancia de la letras en el inconsciente o la razón desde Freud" en Cuesta Abad, José Manuel, Jiménez Hefferman (comps.) (2005) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 684-695.
- LUCY, Niall (2000). *Postmodern Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell.
- LYON, David. 2000. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- LYOTARD, Jean-Francois (2000). *La condición posmoderna*. Cátedra: Madrid
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- MBAYE, Djibril (2014). “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la ‘la segunda fila’”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, n° 31. Primer semestre de 2014. Pp. 203-211.
- MCHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- NABOKOV, Vladimir (1983). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera.
- NAVARRO, Desiderio (1996). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- NORRIS, Christopher (1997). *Teoría acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*. Madrid: Cátedra.
- PANERO, L. M. (2001). *Poesía completa 1970-2000*. Madrid: Visor.
- PAVIS, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ FIRMART, Gustavo (1978). “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”. *Romanic Review*. LXIX: 1-14.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001). «Ecfrasis: la representación verbal de un objeto». *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI y Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm. 4 (2003): 281-29.5
- PITOL, Sergio (2005). *El mago de Viena*. Barcelona: Pre-Textos.
- PLETT F., Heinrich (ed.) (1991). *Intertextuality*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.
- POZUELOS YVANCOS, José María (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PRADA OROPEZA, Renato (1999). *Literatura y realidad*. Ciudad de México: F.C.E-U.V.-BUAP.
- PRADO, Gloria (1992). *Creación, recepción y efecto. Una aproximación Hermenéutica a la obra literaria*. Ciudad de México: Diana.
- PYNCHON, Thomas (2009). *El arcoíris de la gravedad*. Barcelona: Tusquets.

- (1990). *Vineland*. Barcelona. Tusquets.
- (2000). *Mason y Dixon*. Barcelona: Tusquets
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (s.f.). *Hipertextualidad y parodia en Perder es cuestión de método*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- REYES, Graciela (1984). *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- REZA SADRIAN, Mohammad. "Parody : another revision" [en línea]. *Journal of language and translation* 1.1, 2010, 85-90.
http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/1000420100109.pdf [consulta: 13 de abril de 2013]
- RICHARD, N. 1987. "Modernidad / Postmodernismo: Un debate en curso." *Revista de Estudios Públicos* (Cep) 27, Santiago de Chile, invierno, pp. 307-316.
- RICOEUR, Paul (2004). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- RIFFATERRE, M. (1991). "Compulsory reader response: the intertextual drive" en Worton and Still (ed.) *Intertextuality: theories and practices*, p. 57-78.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004). *Transmodernidad*. Barcelona. Anthropos.
- ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge University Press.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- RULFO, Juan (1987). *El llano en llamas* México: FCE.
- SELDEN, Raman (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal.
- (2004). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- SLOTERDIJK, Peter. (1993). *En el mismo barco*. Madrid: Siruela.
- SMETHURST, Paul (2000). *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- TURNER, Mark (1996). *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press.
- VATTIMO, Gianni. (1998). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

- (2003). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- *et. al.* (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- VILA-MATAS, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral.
- (2011). *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. México: DeBolsillo.
- (2012). *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral.
- (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- VIÑAS PIQUER, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- WAUGH, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York: Methuen.
- WOOLF, Virginia (2000). *Al Faro*. México: Factoría.
- ZAVALA, Lauro (2007). *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*, Ciudad de México: Trillas.
- (2007a) "Del cine a la literatura y de la literatura al cine". Casa del Tiempo, No. 95-96, Diciembre-enero 2007: 10-13.
- (2006). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.