

# En busca del mago posmoderno: *El efecto Montoliu* o la (de)construcción del yo como obra de arte lineal

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

## RESUMEN

Este trabajo analiza algunos aspectos interesantes -en conexión con el posmodernismo- de la tesis sostenida por uno de los protagonistas de la novela *La música del mundo o el efecto Montoliu*, que el escritor Andrés Ibáñez publicó en 1995: en él, el profesor de literatura Agustín Montoliu defiende la idea de que el yo como sujeto es sólo una construcción artística más dentro de nuestra cultura, y las implicaciones de esta asunción le llevan a analizar la estructura lógica de esta construcción, criticar sus basamentos, deconstruirla, y proponer por último una posible salida del individuo de esa estructura ficcional y no verdadera que es la propia biografía. Con ello Montoliu quiere mostrar la crisis de realidad del sujeto a la que nos ha llevado necesariamente el posmodernismo y proponer una posible salida mediante la imaginación y la conversión del ser humano en la figura del mago, un mago posmoderno caracterizado por detectar esa estructura ficcional que todos somos y ser capaz de superarla conscientemente. La vida como construcción novelística lineal, y esta novela como primer paso por romper esa linealidad en la concepción del sujeto serán el punto clave de esta encrucijada.

**Palabras clave:** Andrés Ibáñez – La música del mundo – Efecto Montoliu – narrativa española – siglo XX – deconstruccionismo – linealidad – constructo – simulación

## ABSTRACT

This paper analyzes some interesting issues connected to posmodernism explained by one of the main characters in Andrés Ibáñez's novel *La música del mundo o El efecto Montoliu* (1995). Thus, Ibáñez presents us the literary criticism professor Agustín Montoliu arguing that the self as a subject is just a historical construction that owns to our cultural world: therefore, this character analyzes the logic implicit in this construction and finally deconstructs it, asking us to exit from that fictional construction which is our life. The way to do that would be to become a posmodern magician. Ibáñez exposes the posmodernism crisis to give a solution through literature and the use of imagination.

**Key words:** Andrés Ibáñez – La música del mundo – Efecto Montoliu – spanish narrative – XX century – deconstructionism – linearity – construct – simulation

Éste es el efecto... Occidente ha creado la novela, la ópera, la poesía lírica, el cine, y el YO como obra de arte... (Ibáñez 102)

Si todo eso es una gran construcción, es evidente que es posible salir de la construcción... es evidente que es posible salir del sentido, salir de la causalidad, salir del Tiempo, salir del YO: si el efecto existe, entonces es posible salir del efecto, y es posible ser libre... (Ibáñez 104)

Salir del efecto no conduce a la locura, sino a lo desconocido, dijo Montoliu (Ibáñez 112)

Yo más bien preferiría vivir todas las Estrellas, viajar por dentro de mí misma como una golondrina sobre el mar... en el trastiempo sólo existen bifurcaciones... cada instante es una bifurcación, una posibilidad de elegir... (Ibáñez 286)

Andrés Ibáñez, quizás uno de los mejores críticos literarios de la actualidad en España<sup>1</sup>, publicó en 1995 su primera novela, cuya redacción se había iniciado en Madrid en 1982. *La música del mundo o El efecto Montoliu* es una novela mundo en muchos sentidos: en ella se dan cita numerosos géneros literarios –desde la intriga hasta el amor, desde la prosa hasta la poesía–, se muestra un cruce riquísimo de referencias culturales y literarias, y se describe un universo literario que partiendo desde nuestra realidad acaba desarrollando un país completamente nuevo. Pero es especialmente una novela mundo porque la cuestión de fondo –la tesis de esta novela– trata del mundo interpretado como novela, del mundo interpretado como discurso artístico, del mundo como una proyección artificiosa creada por el sujeto, que a su vez, es proyección de sus creaciones. Estamos ante un libro que trata y aborda directamente, desde el punto de vista del arte y su discurso, la crisis del yo occidental, de la idea de individuo, de la idea de cultura en Occidente. Me gustaría reflejar en estas páginas los aspectos más interesantes de la tesis sostenida por uno de los protagonistas de la novela, el profesor de literatura Agustín Montoliu: su idea se centra en que el yo como sujeto es sólo una construcción más dentro de nuestra cultura, a la manera de las grandes obras artísticas como las catedrales, las sinfonías o las novelas. Las implicaciones de esta asunción le llevan a analizar la estructura lógica de esta construcción, criticar sus

---

<sup>1</sup> En 2001 fue galardonado junto con Ricardo Piglia con el Premio Bartolomé March a la Crítica, por un artículo publicado ese mismo año sobre Thomas Pynchon. Colabora regularmente con crítica literaria en el suplemento cultural del periódico madrileño *ABC* y en la revista especializada *Revista de Libros*.

basamentos, deconstruirla, y proponer por último una posible salida del individuo de esa estructura ficcional y no verdadera que es la propia biografía. Con ello Montoliu quiere mostrar, a mi juicio, la crisis del sujeto a la que nos ha llevado necesariamente el posmodernismo y proponer una posible salida a dicha crisis mediante la conversión del ser humano en la figura del mago, un mago posmoderno que se caracteriza por detectar esa estructura ficcional que todos somos y ser capaz de superarla conscientemente.

Para orientarnos en la geografía de la novela, detallemos que la trama en la que se inserta Agustín Montoliu se desarrolla en Países, un lugar que en muchos detalles recuerda a Madrid. Allí, Jaime, Block y Estrella, jóvenes estudiantes, entablan una estrecha amistad durante unos meses. Jaime, que desarrolla una tesis doctoral que nunca puede empezar porque siempre acaba curioseando por la Biblioteca Nacional, descubre una serie de datos en documentos del siglo XVIII que lo llevan a buscar con Block, un joven venido recientemente de Viena, un lugar secreto y quizás inexistente denominado Región Confabulada. Como trasfondo a sus pesquisas, encontramos las lecciones del profesor Montoliu, un excéntrico académico que había adquirido notable fama años antes por la publicación de su novela *El lago Ariadna*. Estas lecciones, a menudo dadas en un camping a las afueras de Países, constituyen precisamente la base teórica sobre la cual giran los personajes de la novela y determina sus posteriores conversaciones, anhelos y actitudes. El centro de la discusión, condensado especialmente en una decena de páginas (Ibáñez 102-111), es siempre lo que Montoliu llama el *efecto*, y la necesidad intelectual de comprender su esencia: “El efecto, dijo Montoliu... si queremos entender el arte occidental, que es lo mismo que decir: si queremos entender Occidente, tenemos que entender el efecto...” (102).

La crítica inicial toma aquí Occidente en su conjunto y como generalización histórico-cultural, tal como lo hace Derrida cuando plantea su deconstrucción a partir de la idea de Occidente como civilización logocéntrica. La etiqueta de cultura occidental es necesaria aquí, porque como abstracción de un sistema de valores Occidente se contrapone implícitamente en el discurso de Montoliu a ese otro que es el Oriente, ese otro mundo que desde Occidente ha sido interpretado –y construido– como su antagonista en muchas de sus concepciones sobre el mundo y la vida y sus valores. Edward Said (1978) demostró con su idea de orientalismo esta percepción. En el caso de nuestra novela, Occidente para Montoliu equivale a la historia de su arte como su eje básico. La comprensión de su arte es comprender Occidente. Es interesante cómo Montoliu nos hace la propuesta de comprender la esencia y existencia de toda una cultura –a pesar de la etiqueta generalizadora– desde un pequeño trozo de ella, de extraer metonímicamente la explicación de todo un sistema de valores por el de uno de sus subsistemas, el artístico. Así, el profesor nos plantea que podemos entender lo que Occidente es como identidad –y finalmente como etiqueta– si analizamos sus obras de arte. La idea es también sugerente porque toda la teoría filosófica de Montoliu no se presenta en un tratado de filosofía, sino en una novela, perteneciente al género de ficción. Montoliu nos trae sus ideas mediante la conversación con sus estudiantes,

remedando a los filósofos logocéntricos en el origen de la filosofía llamada occidental, como un Sócrates o un Aristóteles peripatético en discusión continua con sus acólitos, en busca de la definición de las cosas. Montoliu, para empezar, como buen posmodernista, no puede definir el efecto al que alude, cuyo significante parece ir desliziéndose en busca de un sentido último, y va a utilizar un método de deconstrucción progresiva sobre Occidente y sobre el sujeto como representación máxima de dicha cultura a partir del par aparentemente opuesto sujeto/objeto: toma el arte como producto del sujeto y convierte a su vez al sujeto en un objeto de arte más.

La reflexión de Montoliu parte de la idea hegeliana de que los personajes shakespearianos son “libres artistas de sí mismos” (Ibáñez 102) pero quiere matizar la idea de libertad, “ya que ¿qué libertad tiene Hamlet para dejar de torturarse por la muerte de su padre o Iago con la idea de que con él se ha cometido una injusticia?” (102). Su propuesta es que a semejanza de ellos, todos creamos nuestra identidad propia de una forma artística: el yo como obra de arte.

Todos somos libres artistas de nosotros mismos porque todos tenemos dentro de nosotros el impulso artístico: todos hemos nacido para crear una obra de arte, y esa obra de arte es no sólo mi YO, sino, más concretamente, ese tornasolado deslizarse del YO a lo largo del Tiempo, es decir, la Historia de mi Vida... usamos todas nuestras energías en la creación de esta obra artística, que desaparece con la muerte... (102)

Montoliu equivale la biografía personal a la creación de una obra de arte. La voluntad es una voluntad de carácter estético, y el deseo un deseo artístico por encima de todo lo demás, que nos anima a crear una vida personal con un principio y un final. La imagen aparece ante el lector sugerente y acertada, incluso iluminadora, muy atractiva. ¿Quién no desea verse como artista, en el sentido más elevado de la palabra? En un principio la idea se nos presenta como una manera metafórica de explicar nuestros deseos y proyectos al plantear nuestra vida, ya que un buen ejemplo es la idea de la creación de una obra de arte, una construcción de perfecta belleza... Pero Montoliu quiere cerrar más esa metáfora, porque para él no es realmente una metáfora. Si partió de la metonimia en la que el arte era la parte y Occidente como sistema de valores el todo, con el sujeto como representante simbólico de ese conjunto, la metonimia va a desplazarse hasta sustituir la parte por el todo, el arte por el individuo: el arte es una muestra de lo que el sujeto es en *realidad*, y la vida aparece como obra de arte, la vida se entiende como una forma artística más creada dentro de nuestro sistema sociocultural. Así lo plantea finalmente Agustín Montoliu: en torno a la idea de Burkhardt acerca de la aparición del yo en la cultura renacentista, como se lo recuerda Jaime, Montoliu plantea el yo como una elaboración cultural más, no nacida naturalmente, sino aprendida:

Lo más extraordinario es que ese impulso creador no es natural, sino cultural... es aprendido... y es exactamente el mismo impulso que mueve a los artistas a la

creación de sus obras de arte... éste es el efecto... Occidente ha creado la novela, la ópera, la poesía lírica, el cine, y el YO como obra de arte... (102)

La estructura del yo individual es, entonces, artística, construida, porque el deseo que la anima es un deseo aprendido, es un deseo artístico. Los géneros denominados de ficción en que inscribimos nuestra cultura definen asimismo un género más: nuestra propia biografía. El tópico de la vida como sueño, tan admirado en el barroco, se transforma aquí en el tópico de la vida como ficción, que arranca definitivamente en el Quijote y se actualiza constantemente en nuestros días de posmodernidad<sup>2</sup>. Pero lo importante aquí es la naturaleza cultural de ese deseo artístico, deseo que impulsa igualmente la biografía personal. Esta biografía es similar a la construcción de una novela, cabe decir; y deducimos que no será menos ficticia esta que aquella. El impulso artístico invade y define no sólo el arte, sino la historia del sujeto especialmente, a nosotros mismos como artistas de nosotros mismos, y el efecto es lo que de ello se deriva, según Montoliu:

El efecto de los efectos se propone como explicación, como hilo conductor... el efecto se propone como interpretación de la idea del yo... es, asimismo, un efecto, porque su impronta se advierte en todo lo que toca... es el efecto efectuando, por así decir... (102)

El efecto mayor es la idea del yo, la identidad como sujeto. Construimos nuestra biografía a manera de explicación dándole una unidad, a imagen y semejanza de una obra de arte. Y este sujeto, una vez construido a imitación de sus propias creaciones, produce asimismo más efectos sobre todo lo demás, expresando aún más su subjetividad al crear, por ejemplo, obras de arte. Esto explica bien la expresión “el efecto efectuando” referida al sujeto. Curiosamente, la idea de que el sujeto es el que únicamente opera queda aquí finalmente contradicha, o al menos en terrible paradoja, desde el momento en que admitimos que el sujeto, aun siendo causa de efectos artísticos, es asimismo efecto de lo que causa. Las obras de arte con su peculiar estructura, como resultado del impulso artístico ayudan a forjar al sujeto como tal. De hecho, su subjetividad depende necesariamente de estos resultados, siendo el sujeto uno más de ellos, quizás el más poderoso. Así como Foucault (Mansfield 58-63) explica el sistema de poder y verdad –la institución– que constituye nuestra sociedad como un resultado (la verdad) de diferentes fuerzas (los poderes) en acción, entre las que el sujeto mismo es causa y efecto inconsciente de ellas (prisionero y vigilante inconsciente de sí mismo), Montoliu explica al sujeto como creador y víctima de sí mismo, al reflejar y basar su

---

<sup>2</sup> Especialmente en el cine este tópico aparece con cierta frecuencia. En los últimos años, películas como *The Matrix* (1999) de los hermanos Wachowsky, *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar, *El show de Truman* (1998) de Peter Weir, *Memento* (2000) de Christopher Nolan, e incluso *La Isla* (2005) de Michael Bay cuestionan de diferentes formas la idea de que lo que vivimos no sea una ficción y todos inciden en la idea de la realidad como constructo.

identidad del yo en las raíces estructurales de sus propias creaciones, convirtiéndose en un paradójico efecto de los efectos. Es decir, gracias a los objetos creados por ese deseo de ser hombre, el hombre se construye a sí mismo como reflejo de ellos. A partir de estas conclusiones, en mi opinión el sujeto empieza a deconstruirse en términos derrideanos por su propia contradicción: es un sujeto que es al fin objeto de todo lo que lo rodea. En resumidas cuentas, todas las obras de arte son muestras efectivas de ese efecto que es el sujeto, y por ello ayudan a construir un mundo artificial para el sujeto; un mundo humano habitable para el ser humano, atrapado en este juego de efectos, en el que todos somos el efecto, y así, en palabras de Montoliu, “sus definiciones se encuentran por doquier... es difícil aprehender la verdadera sustancia de algo que creemos conocer tan bien...” (Ibáñez 102).

Los alumnos de Montoliu, como dijimos, le acusan de explicar el yo como obra de arte, algo de lo cual ya había tratado Burkhardt<sup>3</sup>, pero “Montoliu deseaba ir más allá” (102). Desde luego Montoliu ha planteado la base de la cuestión del sujeto desde términos posmodernos. Partió de la idea schopenhaueriana de la *voluntad* del ser explicada como fuerza o ímpetu, o deseo innato de ser, para deducir después personalmente cómo el yo es sólo un efecto más entre las otras construcciones humanas, de ese deseo. Este efecto da como resultado la construcción del yo, y la identidad del sujeto se aprecia como construcción o constructo. Así, la expresión inicial “libres artistas de nosotros mismos” se desvanece un tanto en ironía paradójica. Somos artistas de nosotros mismos, pero no lo hacemos tan libremente, ya que somos el resultado inconsciente de lo que producimos y apenas nos damos cuenta. Vivimos pues en una red de efectos de la que parece difícil salir, porque *somos* esa red de efectos.

Montoliu ya ha identificado obra de arte y proyecto biográfico, igualando la factura no natural, es decir, artificiosa, artística, de ambas, vida y arte. Recordemos que arte proviene de la palabra latina *ars*, que significa artificio. Y la vida es representada aquí como artificio. No es artificio de un Dios, como en un *gran teatro del mundo*<sup>4</sup>, sino de este efecto que somos nosotros mismos. Ahora, Montoliu busca extraer las consecuencias lógicas, descubriendo poco a poco la crisis de la idea del yo como algo natural al individuo:

Primer efecto del efecto: nuestro yo y la historia de nuestra vida son una construcción artística –luego no tienen realidad, más allá de su propio entramado de convenciones... luego, ¿qué son nuestro “yo” y “nuestra vida”?... estamos viviendo una vida que no tiene realidad... y puesto que las “convenciones” en que se basa esa extraña obra de arte son, hablando *grosso modo*, la idea de la causalidad y la

---

<sup>3</sup> Su obra clave es *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicada en 1860 en alemán.

<sup>4</sup> En esto difiere del esquema clásico representado en *El gran teatro del mundo* (1670) calderoniano en el que es Dios quien crea el mundo y su escenario. Muerto Dios desde que Nietzsche ratificara su cadáver a finales del siglo XIX, las filosofías ateístas deben buscar otras explicaciones a la creación del mundo.

idea del tiempo, deberemos concluir también que ni la causalidad ni la idea del tiempo tienen realidad más allá de las fronteras del efecto –todo lo cual, se nos dirá, ya fue ampliamente discutido por los filósofos idealistas del siglo XVIII y XIX... (103)

La realidad queda en suspenso porque como construcción artística es convencional. En este instante, el personaje Montoliu nos parece indicar que el estatus ficcional queda igualado al de la vida –somos personajes, no personas– porque ambos se rigen por ciertas normas comunes que crean tanto la obra artística como la biográfica. No nos encontramos ante la situación sorprendente y angustiada de aquel otro Agustín, el de la novela *Niebla* de Unamuno, al que en el punto culminante de su novela-biografía se encuentra con el autor Unamuno y éste le explica que realmente él no es una persona, que es sólo un personaje, y que no es libre artista de sí mismo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un personaje –Agustín Montoliu– que se dirige a sus atentos alumnos, e indirectamente al lector, insinuándoles que ellos y el propio lector no son personas, sino personajes también. Personas y personajes comparten un mismo esquema de construcción artística, artificial. Para explicarlo mejor con una imagen que se acercaría al universo de Borges, pienso que cada sujeto podría ser representado por un libro, y este sería su propia biografía, la explicación que da un sentido a su yo, a la razón de ser en el libro; más aún, este volumen sería el límite del mundo construido en torno suyo, el mundo limitado de efectos que ha conocido. Y una gran Biblioteca de Babel<sup>5</sup> sería la representación de una magnífica historia del efecto en cada uno de nosotros, condensados en una obra de arte de escritura que al mismo tiempo es la historia de la vida. El lector, el sujeto, ha quedado atrapado en las redes del libro, del objeto, del discurso, como aquel lector asesinado por el personaje del cuento que leía, en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar<sup>6</sup>.

Pero, ¿cuáles son las condiciones básicas que rigen esa obra, esa vida? Montoliu señala que las normas básicas que estructuran esta construcción son causa y tiempo, dos ideas que articulan, pues, el proyecto vital. Tiempo y causa son a su juicio dos ingredientes necesarios para dar un sentido a cualquier proposición lógica, a cualquier discurso, a cualquier historia, y a cualquier vida.

El efecto es la noción de causalidad y de tiempo psicológico, y es también el significado... sólo puede existir significado cuando existe causalidad y cuando existe el Tiempo... el Sentido “brota”, por así decir, de la necesidad que preside la construcción de la obra artística en el Tiempo... sin embargo, si estudiamos el efec-

---

<sup>5</sup> El relato de Borges en su libro *Ficciones* (1944) contempla toda una biblioteca con todos los libros posibles que puedan escribirse, manejando una combinatoria que por su número limitado de caracteres, y aunque muy amplia, demostraría todas las posibilidades de escritura existentes y todo mundo de escritura posible. En el ejemplo propuesto, los caracteres, la escritura limitada tomaría la forma de uno de esos libros posibles, que seríamos nosotros, pero no podríamos salir de cualquiera de esas combinaciones posibles que creásemos.

<sup>6</sup> El relato pertenece al volumen *Final de juego* (1956)

to como un fenómeno puramente artístico, entonces nos daremos cuenta de que el significado o el sentido es, realmente, el elemento más innecesario de todos... el sentido es un producto derivado de la forma: el sentido no es *nunca* el significado de la forma, sino una sombra, un producto secundario, un fantasma creado por la forma... el descubrimiento de que el significado no es, en realidad, sino una dimensión de la forma, debería ser tan definitorio como lo es el descubrimiento de que el tiempo no es sino una dimensión del espacio... (Ibáñez 103)

Vamos a analizar primero cómo se produce esta deconstrucción del sentido, que es un aspecto clave. Parece evidente que causa y tiempo describen el movimiento y el desarrollo de una obra. Esto se aprecia muy bien en la mayoría de las novelas realistas, en las que un acontecimiento desencadena otro y así sucesivamente, desarrollándose lógicamente en el tiempo. Actualmente, apenas conocemos otra manera “natural” de explicar los acontecimientos personales e incluso la Historia. Se intuye o deduce que esto permite dar una forma adecuada, natural y comprensible al discurso. Y con esa forma todo adquiere un sentido. Es decir, el resultado de las acciones concatenadas causalmente de una historia o una novela forma la historia, y con ella damos un sentido a todo el conjunto de acciones, que sueltas no tendrían una forma para nosotros ni sentido tampoco. Como señalan vagamente los estudiantes de Montoliu, el formalismo puso ya en solfa esta relación, independizando el lenguaje y la forma lingüística del significado. Saussure (1916), como hito fundacional de la lingüística contemporánea, desvincula el signo lingüístico (compuesto de significante y significado, cuya relación es arbitraria y creada, no natural) de la realidad, siendo el primer paso para una ruptura entre el lenguaje como sistema simbólico y el mundo. Al mismo tiempo explica cómo el significante se forma al encadenar en el tiempo una serie de elementos significativos mínimos. Estos elementos, como los sonidos por ejemplo, se diferencian entre sí para poder contrastar sus diferencias y formar, concatenadamente y en diferente orden, diferentes significantes, que luego asociamos consensuadamente con distintos significados o ideas mentales. Estas ideas mentales son representaciones abstractas de la realidad, y a ellas acudimos para poder intercambiar ideas sobre el mundo, pero no son el mundo. A lo largo del siglo XX esta relación entre lenguaje, representación del mundo, y mundo, ha sido matizada, con una identificación paulatina del mundo real y su representación lingüística o sígnica. El mundo real se hace inalcanzable porque sólo podemos acceder a él mediante una representación de signos que lo explican; más, el mundo real no sabemos lo que es porque el mundo para el ser humano sólo se puede conocer si inventamos un lenguaje o discurso que lo nombre, y al nombrarlo lo estamos creando a nuestro arbitrio: conocemos el lenguaje y sus signos pero no exactamente el mundo que nombra. Conocemos sólo mediante la forma del lenguaje. Para enlazar estas ideas con la idea del sentido otorgado al yo como biografía, pero a través de la forma narrativa, podemos mencionar cómo la historia literaria ha aceptado la evolución histórica de la novela moderna precisamente como una evolución del yo psicológico en la novela: en el inicio premoderno están las novelas de caballería medievales en las que la biografía del caballero no representaba evolución alguna en el personaje, sino puros episodios que pudieran ser intercambiables; los primeros atisbos de la modernidad se establecen con la aparición de novelas como

el *Lazarillo de Tormes* (1554), donde el personaje tiene consciencia de una biografía a la que dar un sentido, pues toda la novela es una carta justificatoria de su vida anterior; y a partir del *Quijote* (1605-1615) queda estatuido ese y otros aspectos de la novela moderna, que especialmente en su etapa realista decimonónica se caracteriza por un ahondamiento en la biografía y evolución del personaje como sujeto psicológico, que da unidad y sentido a todas las acciones que realiza, y justifican además su fin moral, como en *Madame Bovary* (1857) de Flaubert y tantas otras. Así, se ha producido una construcción artística, como le gustaría expresarse a Montoliu, del sentido del yo, ya que causa y tiempo sucesivos apoyan esta construcción del sentido biográfico, creado con la ayuda de la forma narrativa. Y la forma narrativa nos parece natural y lógica. Sin embargo, en mi opinión esto comenzó a cambiar en el siglo XX con la preparación y desarrollo del pensamiento posmodernista, surgido quizás de la introspección cada vez mayor en la psicología del sujeto. Con la aparición del correr de la conciencia en la narrativa –Virginia Wolf, por ejemplo– y del inconsciente freudiano, se rompe la idea de unidad en el yo, compuesto ahora de una dualidad en el sujeto que se desconocía hasta entonces. La forma estrictamente causal del yo empezaba a dar paso al yo que asocia momentos y situaciones diferentes, y cuya conducta incluso podía verse explicada por esa parte inconsciente y caótica. Al mismo tiempo, los artistas de principio del siglo XX, dando preeminencia a la forma en sí misma, consiguen durante el periodo de las vanguardias desligarla de un sentido concreto, mostrando que la forma con sentido no deja de ser una ilusión. Si hasta entonces se consideraba que forma y sentido eran una misma cosa, y que no podía darse la una sin el otro, ellos demuestran lo contrario. Por poner un ejemplo, la evolución de la pintura del ruso Wasily Kandinsky muestra cómo las formas pueden independizarse de un sentido concreto (representando un paisaje o una vaca) hasta conseguir ser líneas y colores, lo que el artista llamaba su teoría del punto y la línea<sup>7</sup>. Sus cuadros son composiciones abstractas de formas geométricas sin necesidad de un sentido unívoco. Este proceso de separación ligado a las vanguardias es lo que Peter Bürger en crítica literaria llama proceso de autocrítica (60-70), por el que el arte queda al desnudo de un contenido concreto –la vaca, el paisaje– puede por lo tanto verse desmontado en sus características esenciales –como colores, rayas, puntos–, y expuesto así ante nosotros en su estructura básica y sus categorías artísticas: para Bürger, esa separación completa del contenido, que para mí queda ligado al sentido, nos permite ver por vez primera en la Historia un arte que muestra solamente su carácter básico, ahistórico. Desde ahí, según Bürger, podríamos realizar una auténtica crítica de la institución arte y valorar desde fuera de sus propias convenciones históricas la historia del arte, y la relación de las diferentes categorías artísticas con los objetos producidos. Para Bürger es finalmente la manera de estudiar científicamente la implicación histórica en la construcción de la obra de arte en los diferentes periodos. Así, las vanguardias, partiendo del lema del “arte por el arte”, denuncian finalmente el sentido como algo secundario, como algo construido durante mucho tiempo como formas de sentido que cumplían

---

<sup>7</sup> En 1926 publica su libro teórico, de título muy revelador para lo que decimos, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*.

determinados papeles sociales, pero en sí mismo realmente innecesario. Para Montoliu, esta idea de sentido ligado a la forma narrativa –hilativa– de la biografía es también la que ha dominado en la construcción del sujeto, de la cual no nos hemos desdado aún.

¿cuál es el verdadero centro del efecto? Quizá la noción de la teleología... el sentido, la organización del sentido en el tiempo... la necesidad constructiva: el sentido de la historia, y también el “sentido” de mi vida... necesidad constructiva: ya vemos que se trata todo el rato de categorías artísticas... siempre se ha considerado que las más grandes obras de nuestra cultura son las que mejor expresaban un sentido teleológico... así, rechazamos lo improvisatorio, lo rapsódico, lo episódico... el tiempo tiene que ir hacia delante, lo que sucede en la página 12 ha de ser consecuencia inapelable de lo que sucedió en la página 11... éste es el efecto en uno de sus aspectos más vergonzosos, más primarios... éste es el efecto trabajando codo con codo con el Tiempo... así nació la cultura occidental, así nacieron las grandes creaciones: *Guerra y paz*, la *Novena Sinfonía*... (Ibáñez 106)

La idea de causalidad engarzada en el devenir temporal produce las grandes obras artísticas, y por extensión las grandes biografías, que adquieren en su totalidad y redondez un significado pleno y magnífico. Para Montoliu estamos atrapados en la teleología, en el sentido que queremos dar a nuestra vida. Hay una crítica bien explícita aquí a la linealidad imperante en la construcción de ese sentido. La idea de linealidad adquiere aquí unos ecos importantes ya que va ligada a los conceptos de historia y discurso en la narratología contemporánea (formalismo ruso, Genette). La historia es la explicación de los acontecimientos lógicos, y el discurso es la ordenación que se da a dicha historia. Así, el discurso, que literariamente puede ordenarse de maneras distintas, puede huir de esta idea de sentido lineal que invade la historia, y esto es lo que ha caracterizado numerosos intentos de escritura conocida como fragmentaria, con el ejemplo paradigmático y evidente en la estructura de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, cuya opción de saltar en la lectura propuesta al lector permite crear un discurso de lectura no lineal. Esta distinción entre historia y discurso no es baladí ni circunstancial, ya que en la actualidad la no linealidad empieza a caracterizar muchos de los aspectos más ordinarios de nuestra vida, por no decir algunas obras de arte<sup>8</sup>. Una sencilla navegación por la red de Internet, que basa sus enlaces entre muy distintas informaciones por asociaciones más que en una estricta lógica causal, demuestra brevemente lo que estoy comentando. Y en relación con esto, la hiperficción presenta en mi opinión un campo de gran interés para la ver intentos de romper la retórica del

---

<sup>8</sup> Y de nuevo el cine destaca en este aspecto. Películas como *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino las ya mencionadas *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar, *Memento* (2000) de Christopher Nolan, o *21 gramos* (2003) de Alejandro González de Iñárritu reflejan estos intentos por alterar el discurso lineal, aunque en todas ellas puede reconstruirse luego la historia lógica.

sentido que, extrapolando el esquema de Montoliu, caracterizaría toda la literatura anterior.

Una vez desmontado el sentido, llegamos a un punto crítico e interesante, plenamente posmodernista: la discusión de la forma, su caracterización como estructura en sí misma y como generadora posible de sentidos. Para Montoliu, en pocas palabras la forma es el pensamiento, y este conoce porque es lenguaje estructurador de la realidad.

Quando hablo de forma estoy hablando del pensamiento como forma, de nuestra facultad de conocer como facultad de conocer formas... cuando hablo de forma estoy hablando, en realidad, del lenguaje (ésta es la Forma, la FORMA, la única forma) y, por tanto, del pensamiento... (Ibáñez 104)

El lenguaje es por tanto una Forma que conforma nuestro pensamiento, y se identifica con lo que pensamos, con lo que decimos. Gracias a esa forma nos expresamos y con ello damos una forma a lo que conocemos. Conocemos precisamente por la forma del lenguaje. Lacan entendía, a partir de la idea de Saussure de que el lenguaje da forma a nuestro pensamiento, la psique como si fuera un texto (Wright 100-102); es decir, nuestra mente aparece cifrada como un código textual que nos da forma, gracias al cual entramos en el mundo de los significantes. Estos significantes para Lacan son los que nos proporcionan significados, que constituyen en su mutua y compleja relación una interpretación del mundo, y dan un sentido de todo el sistema en el que hemos entrado como seres lingüísticos. Somos parte de un discurso, hilo tejido de un texto, y conocemos el mundo mientras conocemos las relaciones que hay entre los elementos de ese discurso, porque el mundo es para nosotros ese discurso. Finalmente, ese mundo de múltiples discursos asimilados de códigos y sentidos en el que nos convertimos nos da la idea de individuos –y también nos otorga una identidad, según el código asimilado (masculino o femenino, etc.)–: elaboramos así un mundo individual de relaciones al que denominamos yo. Pero esta individualidad, según Lacan, es sólo construida por reflejo en el Otro. Al entrar en este universo de códigos discursivos, que Lacan llama Orden Simbólico, el yo aprende a definirse porque aprende del propio sistema preestablecido e imita al Otro, hasta lograr definirse en ese Orden finalmente (Mansfield 38-44). El sujeto está precisamente *sujeto* a dicho sistema, y su individualidad es un puro reflejo del Otro, del sistema mismo. Cuando en la novela que analizamos Montoliu habla de la forma, parece estar hablando de un esquema parecido en el que la forma sería este Orden Simbólico:

Quando hablo de Forma hablo de todo lo que existe, en el sentido de todo lo que se puede pensar y todo lo que se puede decir, ya que el lenguaje es lo que da forma a nuestro pensamiento... cuando hablo de forma, estoy diciendo que nuestro pensamiento necesita de la Forma, y que esta forma no es otra que el lenguaje, y estoy diciendo también que la Forma es el tiempo, la causalidad, el sentido y el YO... es decir, que el efecto es una cierta Forma –una organización...

El lenguaje como forma organizada es por tanto un sistema, pieza clave del estructuralismo y sus sucesores. Un sistema en el que se integrarían como un lenguaje, como discurso, como lo pensable, las ideas que conforman nuestra obra de arte que es la vida: causalidad, tiempo, sentido y finalmente el yo. En resumidas cuentas, somos discurso y el yo es el efecto de una forma que corre en el tiempo cuyo objetivo final es obtener un sentido mediante la aplicación de la causalidad. Esta es a mi parecer la visión de Montoliu, cercana en su idea de sistema discursivo a la de Lacan. Sin embargo, salir del Orden Simbólico es para Lacan imposible (Mansfield 44) porque lo Real –aquel lugar prelingüístico donde el individuo era la unidad con el mundo, y ni siquiera era sujeto, era sólo (*h*)*omelette*– queda fuera de él y del sistema: es inaccesible porque si somos quienes somos gracias a que somos lenguaje, texto, discurso, entonces dejar de serlo nos deformaría, perderíamos nuestra forma esencial, y deduzco que según esto dejaríamos de ser humanos en el sentido de que careceríamos de lenguaje, nuestra forma, el sujeto perdería la casa en la que habita. Nos convertiríamos en seres informes (aunque no estoy seguro si deformes o amorfos). Sin embargo, esta imposibilidad lacaniana se muestra como una posibilidad para Montoliu, que desde este instante abre una brecha al gran pesimismo posmodernista:

Pero también estoy apuntando a otra posibilidad, a una posibilidad vastísima... lo que sugiero es que si el yo es una construcción artística, entonces ha de ser posible salir fuera del yo... si el lenguaje conforma nuestro pensamiento, es posible salir por fuera del lenguaje... si todo eso es una gran construcción, es evidente que es posible salir de la construcción... es evidente que es posible salir del sentido, salir de la causalidad, salir del Tiempo, salir del YO: si el efecto existe, entonces es posible salir del efecto, y es posible ser libre... (Ibáñez 104)

Para Montoliu esta idea parece atractiva, pero sus estudiantes se quedan perplejos, atrapados por el efecto mismo, porque no entienden qué necesidad puede haber en abandonar el efecto, ya que este representa todo lo bello que conocemos (nada menos que el arte, nada menos que el yo), además de constituirse en *todo* lo que conocemos y a *todo* lo que podemos aspirar. La respuesta del profesor es tajante: “es sólo una cuestión de si deseamos vivir en la ilusión o deseamos abrir las alas y ascender a una esfera más real (104)”. Montoliu parece transformarse aquí en Baudrillard al asegurar que todo es pura ilusión, todo es *simulacro*, para usar el término posmoderno; y nos plantea definitivamente la crisis del yo como obra de arte:

Estamos viviendo una obra de arte... estamos viviendo una novela, no *nuestra vida*... y tenemos derecho a vivir una vida real, una vida que no sea una obra de arte, una vida que no esté dominada y controlada por leyes de cuya existencia no tenemos la menor idea... (Ibáñez 105)

Montoliu nos está planteando renunciar a la identidad, al yo, a la construcción más poderosa de Occidente. Eso es lo que pide Montoliu a cambio de un indefinido ser libres. Ahora, como si fuera un inquieto discípulo de Peter Bürger, Montoliu ha consumado todo un proceso de autocritica hasta despojar al sujeto de todo su contenido y

mostrarnos su esqueleto, dejando lo más desnuda posible lo que Bürger podría haber llamado la institución sujeto. La institución sujeto puede ser ahora analizada porque sus categorías han quedado deslindadas, y la deconstrucción a punto de culminarse. En fin, la libertad solicitada por Montoliu implica –suponemos que desde esta autocrítica– la renuncia de nosotros mismos, de las convenciones y códigos que nos hacen ser, que nos insertan en nosotros mismos. Implica renunciar a lo que creemos que es más nuestro y personal, nuestro yo como individuo. Y si el efecto somos nosotros, y salimos de él, dejamos de ser nosotros mismos; ahora sí, “deberíamos desear dejar de ser humanos”, como plantea Jaime. Sobre esto, Montoliu piensa que el ser humano, a pesar de lo bello artísticamente construido, es también “dolor, vejez, enfermedad y muerte... (105)”. Parece que Montoliu rescata una idea plenamente schopenhaueriana<sup>9</sup>, ya que el filósofo alemán, al entender la vida como un deseo constante de vivir el cual, por sí mismo, sólo lleva al dolor, o en el mejor de los casos, al aburrimiento, opta por huir del mundo, que significa huir de la causalidad y de uno mismo. Para Schopenhauer hay ciertas técnicas de huir de la causalidad y del yo, anulando la voluntad o el deseo de vivir, como por ejemplo a través de la contemplación de la obra de arte. Esta idea de la contemplación se puede conectar con ciertas técnicas contemplativas orientales, como la que permite mediante meditación personal alcanzar estados fuera del yo, el nirvana. Montoliu parece seguir a su manera la idea de que el sufrimiento es provocado por el efecto, y este se apoya en el desear:

El efecto se basa en la ansiedad y el deseo... (provocado por el Tiempo) nos agrada saciar el deseo pero el Tiempo sólo nos traerá melancolía, ansiedad y, finalmente, la muerte... (Ibáñez 107)

Desde Lacan se explicaría cómo la tensión entre el Orden Simbólico y la aspiración a regresar a lo Real produce este deseo y la necesidad imperiosa de contentarlo con pequeñas satisfacciones (*petità*). Montoliu, y es algo que no contempla directamente ningún posmodernista en la base de sus sistemas, hace del tiempo un elemento esencial y determinante sin el cual no existiría este deseo. En su teoría, precisamente la salida del efecto podría ayudarnos a enfrentarnos al dolor e incluso la muerte, que se proponen indirectamente como otros constructos, otras ficciones.

Si nos libramos de esa Forma impuesta por el lenguaje, el pensamiento, la cultura, en fin, que si nos libramos del efecto... bien, ya habíamos dicho que si nos libráramos del efecto nos libraríamos del Tiempo... pero también es lógico pensar que si nos libráramos del Tiempo, podríamos igualmente libramos de la muerte... (Ibáñez 106)

La conclusión es que no habría fin, porque el fin sólo se entiende desde la temporalidad lineal. He aquí la importancia última de la idea de linealidad. Sin linealidad tem-

---

<sup>9</sup> Estas ideas pueden encontrarse a lo largo de su obra *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2003-2004. 2 tomos.

poral no hay un fin definitivo, una necesidad de un fin. Montoliu destaca en su lección poco después cómo Cristo y Petrarca son las dos columnas representativas de la creación de un tiempo del instante y marcan la historia del efecto (Ibáñez 106-7), que yo quisiera ampliar con un comentario sobre su importancia: por un lado, el nacimiento y la muerte de Cristo crean la necesidad de una biografía para la humanidad —es la Historia de la Salvación—, ya que su aparición en un momento concreto marca un punto al cual no se puede volver, determinada la humanidad a seguir hasta el fin de los tiempos o *parousía*. Petrarca, por su parte, con su *Canzoniere* poético biográfico crea el instante del amor y así toda la biografía del poeta adquiere un sentido en torno a ese instante, con un antes y un después y un proyecto de vida. En ambos ejemplos hay una construcción del yo (desde lo colectivo en el cristianismo a lo individual en Petrarca) y del tiempo lineal como base para su desarrollo. En mi opinión, aquí es donde cobra importancia, si podemos hablar de paradigma occidental frente a oriental, la idea de la concepción del tiempo, que en las culturas orientales tiende a ser circular, repetitivo, y lo no individual, como lo demuestra la gran difusión de la idea de reencarnación en otros seres, frente a la tradición individualista y concreta de la vida única e intransferible en la cultura judeo-cristiana<sup>10</sup>.

Los estudiantes de Montoliu siguen perplejos. Para ellos no solamente funciona bien el efecto, sino que parece incluso necesario en este punto sobre la muerte, ya que el hecho de que la vida “esté organizada formalmente le da a mi vida la belleza, la lógica implacable de una buena novela... esa lógica implacable podría hacerme incluso aceptar la muerte de buen grado, como una necesidad artística... (Ibáñez 105)”. Y de hecho, Montoliu sospecha que quizá esa sea la “misteriosa función última del efecto: hacerte aceptar la muerte” (105). El yo en su construcción a través del tiempo aparece entonces como una forma de dar sentido a la muerte: y así, dentro de este código de causalidades en un devenir, aceptarla como algo lógico.

Pero Montoliu no quiere ir más allá en este sentido. Montoliu es al fin un habitante del efecto, un investigador de sus límites, un deconstruccionista del instante. Para él, “lo más importante es descubrir, en primer lugar, que no estamos viviendo una verdadera vida, sino una construcción... (105)”. Y desde ese conocimiento, desde ese saber, obtener el poder de disfrutar de lo hermoso construido mediante la aplicación del efecto. Es decir, gracias al reconocimiento de que todo es ilusión o simulacro, disfrutar realmente de las creaciones artísticas desde esa perspectiva superior, verlas como expresiones del efecto, y no tanto como verdades absolutas. Para Montoliu es importante reconocer que el efecto es una forma en la que vivimos, no es un error, y solamente “no podemos olvidar que es sólo una forma... si creemos que es la “realidad”

---

<sup>10</sup> Aunque no aparece como referencia en el discurso de Montoliu, habría que destacar también cómo San Agustín, padre de la Iglesia, aportó la idea de linealidad histórica en su filosofía respecto a la idea de Dios guiando a su pueblo hacia la Salvación, en *De Civitate Dei*. Recordemos que Montoliu se llama Agustín y que hace del centro de su discurso sobre el efecto la idea de tiempo y linealidad.

entonces estamos condenados a la infelicidad y la ignorancia...” (106). Para Montoliu esto es importante porque el hecho de dejar al descubierto el efecto permite que ya no tenga un poder sobre nosotros, y esto nos conduce colectivamente a una crisis en la que Europa está inmersa: “Europa está en crisis, el arte está en crisis, todo nuestro sistema de valores está en crisis, toda la cultura está en crisis... (108)”. Y para superar esa crisis la clave está en reconocer que el efecto existe y que lo producido no es la realidad, sino sólo una forma de realidad.

Por eso es tan importante darse cuenta de que el efecto no es la “verdad”... si el efecto fuera la verdad, la muerte del efecto nos dejaría huérfanos y desesperados, nos dejaría vacíos y sin realidad... nos haría buscar la satisfacción en el dinero y en el poder, nos convertiría en unos cínicos... si creyéramos que el efecto es la verdad, la muerte de la cultura occidental nos dejaría enfrentados a un gran vacío espiritual... (108)

Este es el aviso que da Montoliu a sus estudiantes y a través de ellos al lector. La idea central es que debemos reconocer que nuestro sistema, en crisis, es sólo un sistema, con su belleza como toda obra construida, con su sistema de verdad, sin duda, pero limitado por su estructura. La estructura –el paradigma– se está agotando y con esa estructura todavía nos identificamos nosotros mismos como si fuera algo connatural. Montoliu, después de completar su deconstrucción sobre el sujeto para que lo comprendamos, nos ofrece este aviso no para dejarnos ante la crisis con una sensación de catástrofe; al contrario, Montoliu quiere abrir posibilidades:

El efecto se ha destruido a sí mismo... lo que yo quiero decir es que la muerte del efecto no debería conducirnos al vacío y al nihilismo, sino a la libertad... puesto que el efecto nunca fue la realidad ni la “verdad”, sino sólo una forma, una construcción, su desaparición debería abrirnos a la posibilidad de una búsqueda... (108)

Una búsqueda que parece no tener sentido alguno, ya que, como pregunta Jaime, “¿qué puede haber, por fuera del efecto, por fuera del yo, por fuera del tiempo, por fuera de la causalidad? (108)”. La respuesta del profesor es un tanto enigmática y sorprendente:

-y sobre todo, añadía Montoliu, ¿qué puede haber por fuera del Sentido? Si descubrimos que el sentido es sólo una sombra de sentido, una condición de la forma, ¿qué es *eso* que hay que no tiene sentido y que no tiene forma?... la muerte del efecto sólo puede tener dos efectos: o bien convertirnos a todos en hombres de negocios y en vividores, o bien convertirnos a todos en místicos, en buscadores y en magos... (108)

Es decir, o la falta de sentido nos lleva a una aceptación hedonista de la vida, contentándonos con el simulacro ilusorio que se nos ofrece ya como tal, sin un sentido final, o bien nos lleva a algo totalmente distinto cercano a lo que hoy denominamos espiritual. A Montoliu no le interesa desbrozar mucho la primera posibilidad, descarta la de

místico porque se siente apegado a los placeres terrenales, pero reflexiona un tanto sobre la figura del mago. Para él, ser un mago significa:

-vivir por fuera del efecto, dijo Montoliu, supongo... liberarse de eso que Leopoldo María Panero llama “la dictadura psíquica” en que vivimos... vivir por fuera del yo, del tiempo, de la causalidad, eso es ser un mago... y todo ello no por huir –no por salir de la realidad, sino para entrar en la realidad...

Así, desde mi perspectiva el mago es aquel capaz de salir del significante saussureano, del Orden Simbólico lacaniano, de las estructuras de poder foucaultianas, del simulacro de Braudillard. El mago parece ser aquel que es capaz de ejercer sobre sí la autocritica de Bürger y salir de las categorías que atrapan al yo en su contenido histórico. Y el mago, especialmente, no es un loco. Montoliu explicita muy bien que el loco lo es porque asume su locura inocentemente, contando a todo el mundo lo que ve y lo que oye porque parece no poder asumirlo por sí mismo y necesita convencer a los demás y a sí mismo de su visión. Por el contrario, el mago “se daría cuenta de que son los otros los que están realmente locos, puesto que no ven la realidad de las cosas... sentiría amor por ellos... sí, éste es el amor de los magos, un amor maravillosamente teñido de astucia... astucia y distancia... amor y distancia, distancia y soledad... el mago vive en la perfecta soledad, en la soledad iluminada por el amor...” (111).

Montoliu no da más datos específicos, pero intuimos que el mago posmoderno sería un explorador de la realidad –la externa al sistema–, y un sujeto que deja de serlo, un ser que se deshumaniza en ciertas categorías para ejercer una paciente labor contemplativa de los demás (pues no se rige por los efectos que pueda causar, ni por el devenir en el tiempo), mientras ejercita en esa distancia un amor que es astuto, primero, porque no es ingenuo (como el del loco), y segundo, porque no actúa o no pretende actuar sobre los demás como ese amor paternalista que intenta proteger al prójimo. Todo ello se realiza en absoluta soledad, ya que el mago no comunica, al menos directamente, sus visiones, su conocimiento. Desde luego no actuaría en el sentido que lo entendemos normalmente. Es interesante señalar que la definición que aquí se da, y que responde a las inquietudes de Montoliu sobre la superación del dolor, del yo, del tiempo y que coinciden plenamente con esta idea de amor distante e interior acercan a este mago a la figura de Buda, como si fuera una mirada directa de Montoliu al paradigma oriental, ese universo que Said ha rescatado del margen y lo ha matizado gracias a los presupuestos posmodernistas. Occidente, consciente ya de ser etiqueta, generalización, falogocentrismo etnocéntrico, puede y debe salir de su efecto y mirar a Oriente como posibilidad de su realidad, como lugar donde buscar. Y aquí Oriente debería entenderse, a mi juicio, como todo lo que no entra en una etiqueta que ha estado funcionando con su poder centralizador como es Occidente, etiqueta que se continúa usando cotidianamente como elemento simplificador de realidad. Occidente, sin embargo, en su realidad concreta no deja de ser un conjunto vastísimo de influencias, filtraciones y posibilidades culturales que deshacen o deberían deshacer todo posible generalización, todo posible esquema. Porque Occidente es también Andrés Ibáñez y otros muchos, con su voz en juego dentro de este esquema en crisis. Voces que en la

forma del profesor Montoliu y de los otros personajes de *La música del mundo*<sup>11</sup>, intentan sugerir un camino posible a la crisis del sujeto –y por qué no, a la novela como obra de arte lineal– mediante un viaje a lo desconocido y ejerciendo la imaginación humana como potencia fundamental de creación y supervivencia. A “nosotros, la última generación del efecto Montoliu...” (Ibáñez 473).

Ve, libro mío, al mundo del futuro... díles a aquellos hombres nuestra confusión, nuestra duda... (473)

## BIBLIOGRAFÍA

- BÜRGER, Peter: 1974. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.  
 IBÁÑEZ, Andrés: *La música del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1995.  
 GENETTE, Gérard: 1972. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.  
 MANSFIELD, Nick: *Subjectivity. Theories of the Self from Freud to Haraway*, New York, New York UP, 2000.  
 SAID, Edward: 1978. *Orientalismo*, Barcelona, Debate, 2002.  
 SAUSSURE, Ferdinand: 1916. *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983.  
 WRIGHT, Elizabeth: *Psychoanalytic Criticism. A reappraisal*, New York, Routledge, 1998.

---

<sup>11</sup> No es objeto de este trabajo, pero el análisis de las aventuras de Jaime, Block y Estrella, por una parte, y la metafísica de Otón propuesta en la novela, permiten ver en la práctica algunas de las ideas de Montoliu. Jaime, Block y Estrella, en su búsqueda de la Región Confabulada penetran en un subsistema subterráneo de la ciudad (Ibáñez 185 y ss.) que sólo al final verán reflejado como existente en un mapa: como Alicia cruzando el espejo, realidad y fantasía se funden en esa geografía, que sin embargo afectará al devenir de sus vidas en la novela como amigos y como amantes también. En el caso de Otón, personaje afín al budismo y especialmente a la música tibetana, llega a mostrar a sus amigos que la música puede salirse del Tiempo y de la causalidad (Ibáñez 325-35). Pone el ejemplo de cierta música tibetana cuyos instrumentos y voces suenan sin un fin ordenado, mostrando una especie de caos y una música sin forma; y pone también el ejemplo de cierto trino en una sonata de Beethoven que es inusualmente largo e ilógico según la teoría musical al uso, y que podría representar una suspensión del tiempo y la lógica causal, una ventana abierta a la construcción que representa la lógica de una sonata. Para Otón (Ibáñez 113-25), además, la música constituye para él la representación de un espacio sin tiempo (una arquitectura simultánea a través de la cual se pasean las notas sucesivamente) y una posible salida del efecto.