

Universidad de Granada
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos



**ENTRE-LUGARES DE LA MODERNIDAD:
LA “TRILOGÍA METALITERARIA” DE ENRIQUE
VILA-MATAS COMO EJEMPLO DE UNA ESCRITURA
INTERSTICIAL**

Tesis Doctoral

Directores:

Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martínez

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel

**Olalla Castro Hernández
Granada, 2014**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Olalla Castro Hernández
D.L.: GR 2264-2014
ISBN: 978-84-9083-325-4

Compromiso de respeto a los derechos de autor:

La doctoranda Olalla Castro Hernández y los directores de la tesis Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Manuel Ángel Vázquez Medel, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

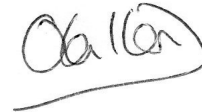
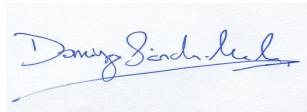
Granada, 1 de septiembre de 2014

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Domingo Sánchez-Mesa Martínez,

Fdo.: Olalla Castro Hernández



Manuel Ángel Vázquez Medel,



A mis padres.

A Carlos.

AGRADECIMIENTOS

En primer término, quiero agradecer de corazón a mis dos directores de Tesis, Manuel Ángel Vázquez Medel y Domingo Sánchez-Mesa Martínez, el haber aceptado la corresponsabilidad de dirigir este trabajo y el haberme ayudado en todo lo que estaba en sus manos para que llevarlo a término haya sido posible.

Al profesor Manuel Ángel Vázquez Medel, a quien considero mi maestro y mi amigo, por estar a mi lado y acompañarme siempre desde muy cerca (en esta empresa y en muchas otras a lo largo de mi vida); por sus brillantes aportaciones al campo de la semiótica transdiscursiva, la crítica y la teoría literaria contemporáneas, y por su recuperación y estudio infatigable de la figura y la obra de nuestro querido Francisco Ayala; por ser una lección viva de ética, honestidad, trabajo incesante, profundidad y lucidez en el pensamiento, humanidad, respeto y amor hacia su trabajo; por ser la clase de profesor que algún día querría llegar a ser yo misma; por enseñarme a ser incorruptible y a defender aquello en lo que creo, más allá de las convenciones y las normas.

Al profesor Domingo Sánchez-Mesa, cómplice desde que esta tesis era tan sólo una idea embrionaria, lúcido lector de Enrique Vila-Matas cuyos aportes críticos, tanto en lo que respecta a la narrativa del escritor catalán como al fascinante universo bajtiniano, han sido indispensables para realizar este trabajo; gracias por ser ese brillante profesor al que tanto admiro y respeto.

Al profesor Juan Carlos Rodríguez, mi otro “maestro de la sospecha”, quien tuvo a bien leer la primera parte de esta tesis y orientarme con la genialidad que le caracteriza; por darle el pulso marxista a mi escritura, por enseñarme que la ideología es una manera de estar en el mundo, de mirarlo y comprenderlo; por indicarme el camino hacia esa “otra orilla” brechtiana y por ser, a mi juicio, junto a Terry Eagleton, el más brillante teórico marxista vivo de la literatura. Es todo un honor haber sido tu alumna.

Al profesor Antonio Chicharro Chamorro, por su buena disposición y su cercanía; por su inestimable ayuda en la publicación de parte de esta tesis en forma de artículo.

A mis padres, gracias a los que soy lo que soy y a quienes debo por entero este trabajo. Gracias eternas por ser mis primeros lectores, siempre; por rodearme de cariño,

de literatura, de inquietud, de pensamiento crítico y de lucha desde niña; por cobijarme y hacerme un hueco de nuevo en vuestro hogar para que pudiera realizar esta tesis sin ninguna beca ni ayuda por parte de un sistema que castiga a quienes ensayan distintos caminos, a quienes no tienen clara la dirección a seguir, a quienes tardan más de cinco años en decidirse a dejar a un lado otros proyectos personales y profesionales para retomar una tesis doctoral. Gracias por vuestro amor inmenso, del que aprendo cada día.

Gracias a Carlos, a mis hermanos y a todos mis amigos por soportar pacientemente mis conversaciones sobre Vila-Matas, la Modernidad, la Posmodernidad y otros galimatías. Gracias por arroparme y regalarme vuestro cariño en los momentos bajos. Gracias por animarme a continuar cuando sobrevenían las dudas. Gracias por vuestro amor incombustible y por vuestras luchas y proyectos personales y colectivos, que me sirven de ejemplo y de guía.

Y, por último, gracias a Enrique Vila-Matas por su escritura intersticial, por enseñarnos a todos que se puede vivir en la línea de frontera y desplazar desde allí todo el territorio que la rodea; por buscar nuevos caminos para la narrativa; por haber creado un universo ficcional fascinante y único; por haber difuminado tantos límites y por mostrar que es posible “mezclar teorías opuestas”.

ÍNDICE

CONSIDERACIONES LIMINARES 11

Introducción 11

Objetivos 13

Resumen 18

Capítulo Primero:

EL DEBATE MODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD: EN BUSCA DE UN *TERCER ESPACIO* 26

I.1. El dudoso “nuevo amanecer” posmoderno o cómo reingresar en la Historia 28

I.2. Entre tirios y troyanos o en busca de un *Tercer Espacio* 37

I.3. La Posmodernidad según sus ideólogos 49

I.4. El *Gran Relato* del Capitalismo Neoliberal
y la nueva utopía del *Mercado Total* 70

I.5. ¿Quién teme a la Posmodernidad? 85

I.6. La crítica moderna a la Modernidad o cómo pensar desde el umbral 97

Capítulo Segundo:

ENRIQUE VILA-MATAS, UNA ESCRITURA INTERSTICIAL 108

II.1. Metodología: Las metodologías cualitativas y la epistemología compleja 110

II.2. La narrativa vilamatasiana bajo la lupa de la crítica 131

II.3. Vila-Matas por él mismo 157

II.4. Transitando el filo del abismo o cómo escribir en la línea de frontera 178

II.5. Primera aproximación a la “trilogía metaliteraria”
de Enrique Vila-Matas 197

Capítulo Tercero:

“YO ES OTRO”, “YO SOY MUCHOS” O “SI HABLAS ALTO NUNCA DIGAS YO”.

La identidad del sujeto como hilo conductor de la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana

214

III.1.	El sujeto moderno: ¿un fantasma, un cadáver, un zombi?	216
III.1.1.	Y, después de todo, el sujeto	216
III.1.2.	El intrincado camino del nacimiento a la disolución del Sujeto	239
III.1.3.	De la muerte del “Sujeto” al sujeto posmoderno	255
III.1.4.	Impugnaciones al sujeto posmoderno: rearmando a un nuevo sujeto ético desde el marxismo	267
III.1.5.	La crisis del sujeto en las narrativas modernas y posmodernas	279
III.2.	Del “Yo es otro” de Rimbaud al “Yo soy muchos” pessoano: los distintos modos en que la identidad se escribe/inscribe en la trilogía vilamatasiana	
III.2.1.	La “trilogía metaliteraria” de Vila-Matas: una historia del sujeto moderno	289
III.2.2.	La renuncia a la Novela como totalidad: escritura fragmentaria e <i>hibridación</i> genérica en la trilogía vilamatasiana	308
III.2.3.	<i>Intertextualidad</i> y <i>dialogismo</i> : nunca estamos solos cuando estamos a solas	330
III.2.4.	El yo como “figuración”: diario íntimo y <i>autoficción</i>	344
III.2.5.	La identidad es una carga pesadísima: los desdoblamientos, suplantaciones, usurpaciones y transformaciones del sujeto-camaleón o el largo camino hacia la desaparición del yo	358
III.3.	La figura del escritor en la trilogía vilamatasiana	387
III.3.1.	Del escritor como autoridad a la “muerte del autor”	387
III.3.2.	La figura del escritor en la trilogía vilamatasiana	401
III.3.3.	El selecto <i>Club Bartleby</i>	412
III.3.4.	<i>El mal de Montano</i> , una cruzada contra los enemigos de la literatura	426
III.3.5.	Pasavento, el fantasma de Robert Walser y los escritores de la sección angélica	444

Capítulo Cuarto:

LA IMPOSIBILIDAD DE LA LITERATURA: EL “GIRO LINGÜÍSTICO” EN LA “TRILOGÍA METALITERARIA” DE VILA-MATAS	455
---	------------

IV.1.	El “giro lingüístico” de la filosofía: De dónde queda el mundo cuando se reside en la palabra	456
IV.1.1.	De Hamann a Heidegger, de la conciencia lingüística a la conciencia hermenéutica	456
IV.1.2.	El lenguaje, el Sujeto y la Razón en Nietzsche o de cómo caen las fichas de dominó una tras otra	471
IV.1.3.	Wittgenstein, Foucault, Derrida: forzar al lenguaje para burlar sus límites	485
IV.1.4.	Contra el <i>nihilismo pasivo</i> como única opción	490
IV.2.	La escritura ante la “herrumbre de los signos”	494
IV.3.	<i>Bartleby y compañía</i>: la literatura de la imposibilidad	507

CONCLUSIONES (de lo inconcluso) **544**

BIBLIOGRAFÍA **565**

El valor transformacional del cambio está en la rearticulación, o traducción, de elementos que no son ni el Uno ni el Otro, sino algo distinto, que cuestiona los términos y territorios de ambos.

Homi Bhabha

La lógica binaria siempre ha sido la lógica del poder.

Bart Kosko

Debemos escapar de la disyuntiva afuera-adentro: hay que colocarse en las fronteras.

Foucault

Nos hallamos ante ejercicios teóricos cuya fundamental pretensión no es estabilizarse como escuela o línea de pensamiento, sino abrir caminos, situarse una vez más en la encrucijada.

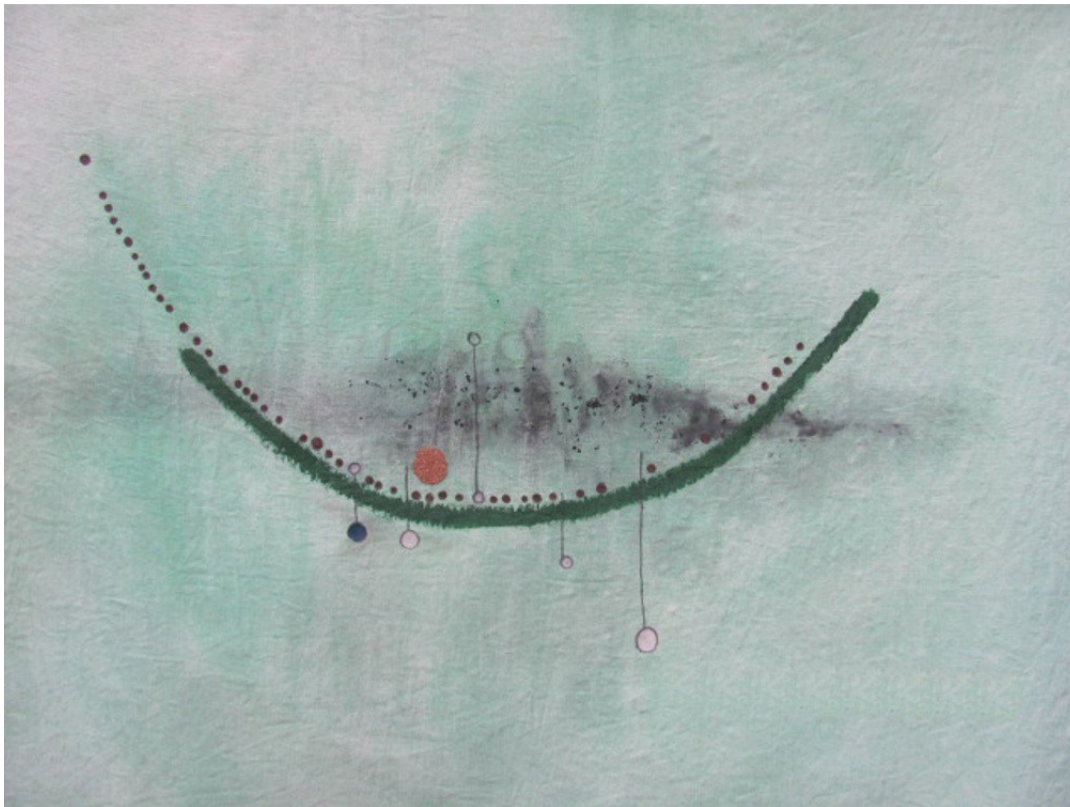
Patxi Lanceros

Por el trabajo que se hace de una y otra parte del límite, el campo interior se modifica y se produce una transgresión que, por consiguiente, no está en ninguna parte presente como un hecho consumado.

Jacques Derrida

Consideraciones

Liminares



Obra de Henri Gil Guaidó

Introducción¹:

Epigrafiar las líneas que siguen como “Consideraciones liminares” en lugar de bajo el rótulo de “Introducción” supone poner en juego una hermosa imagen poética: la del umbral, ese espacio ambiguo en el que, sin estar fuera, no nos sentimos aún del todo dentro de una estancia. El umbral es un *entre-lugar*² (la importancia de esos espacios de tránsito, híbridos, será una constante a lo largo de esta reflexión sobre el escritor Vila-Matas) en el que se nos concede fugazmente la ilusión de la ubicuidad (aunque sepamos que ese estar en dos sitios a la vez supone siempre ocupar un no-lugar irrepresentable). Lo liminar, aquello que, tal y como se define en el diccionario de la RAE, es “relativo o perteneciente al umbral o a la entrada”, posee una carga de sentido que no alcanzan a señalar los términos que con más asiduidad dan comienzo a una tesis doctoral.

Tanto en el concepto de introducción como en los de prólogo o preámbulo subyace la idea de algo que podría separarse del cuerpo del texto sin que éste perdiese sentido; algo que es, en cierto modo, prescindible. En los tres casos parece estar concediéndoseles a las palabras una importancia marginal con respecto a aquello a lo que anteceden, como si sólo tuviesen la misión de preparar al lector para entrar en materia, describiendo rodeos que, en forma de espiral, nos fueran acercando al texto, sin formar estrictamente parte del mismo. Se asume que una introducción es un texto que queda en los márgenes de la obra, auxiliar, *subalterno*, cuya lectura podría posponerse, incluso desecharse, sin que el texto principal viese mermado su valor ni su sentido.

No debería ser éste el caso de las palabras que dan comienzo a una tesis doctoral, que son de una centralidad absoluta, por cuanto en ellas hemos de dirimir algo esencial para la comprensión de nuestra investigación: quiénes somos nosotros, los

¹ Este epígrafe se titulaba originalmente “Palabras liminares”. Sin embargo, dado que la Universidad de Granada obliga a incluir específicamente determinados apartados en la tesis (Introducción, Objetivos, Resumen), finalmente he tenido que recurrir a subepigrafiarlo de esta manera. A pesar de ello, no he querido renunciar a la reflexión con la que abro esta tesis, en la que, precisamente, reviso el concepto de “Introducción” y reivindico otras posibilidades formales para el inicio de un trabajo como éste.

² La noción de “entre-lugar” ha sido ampliamente tratada por Homi K. Bhabha en el ámbito de la crítica poscolonial. Él se refiere al *entre-lugar* como un intersticio, un “Tercer Espacio” híbrido. Es ese espacio irrepresentable al que se refería Derrida, desde el que se fuerzan los límites y se desplazan las categorías de pensamiento prefijadas por el lenguaje y su lógica opositiva.

investigadores, y cuáles son el enfoque, el ángulo de visión, el encuadre y la lente a través de los que vemos, no sólo nuestro objeto de estudio, sino nuestra disciplina y, por extensión, el mundo mismo. Lo que ante todo intentamos fijar en estas líneas es la posición, el lugar (ideológico, histórico, filosófico y social) en el que nos situamos como observadores e intérpretes del mundo y de los textos (las corrientes críticas que nos son más cercanas, el bagaje de partida de nuestra lectura). Las primeras páginas de un trabajo como éste, cuyo proceso posiblemente vaya a convertirse en una experiencia vital decisiva y enormemente enriquecedora, pero también en una larga carrera de fondo, no exenta de obstáculos y momentos de desaliento, no pueden resignarse a ser *literatura en segundo grado*, un *palimpsesto* genettiano, simple *paratexto* de una escritura que, ya en sí, es literatura gris, metadiscurso, texto parasitario de otros textos cuya presencia planea constantemente sobre nuestra escritura y sin los que nuestro discurso no llegaría a gestarse. Considerar las palabras que abren una tesis como palabras liminares, palabras-umbral que hemos de franquear para cruzar al otro lado, es concederles el valor exacto que poseen: no es sino a través de estas líneas como podremos abandonar el lugar de partida para llegar a otro. Porque ése es el objetivo de toda tesis doctoral: alumbrar un lugar hasta entonces oscuro, descubrir (“hallar lo que estaba ignorado o escondido”) un territorio inexplorado, por pequeño que sea.

La imagen del umbral aquí tomada, no sólo nos remite a ese “paso primero y principal o entrada a cualquier cosa”, sino que apunta, además, al sentido que esta palabra adquiere en la arquitectura. Acogiéndonos de nuevo a la definición arrojada por el DRAE, el umbral es también el “madero que se atraviesa en lo alto de un vano, para sostener el muro que hay encima”. Sin él, habitar el texto sería impracticable. El techo caería sobre nuestras cabezas, sin sustentáculo, sin apoyo. Sin él, el texto quedaría hueco, falto de solidez, de envergadura.

El umbral es entonces esa especie de “anfi-espacio” (ese *Tercer Espacio* híbrido, que diría Bhabha) que está, a la vez, situado en dos espacios, formando parte de dos lugares, incluso de dos lugares antitéticos. El umbral no está *dentro* ni *fuera*, o mejor aún, está *dentro* y *fuera* a un tiempo. Ese “anfi-espacio”, ese *entre-lugar* que nos es tan difícil de concebir desde la lógica dicotómica del lenguaje racional, al que resulta tan complicado poner nombre, será la clave de bóveda de este trabajo.

A menudo la crítica ha tendido a tratar la obra de Enrique Vila-Matas como un

exponente claro de la llamada “literatura posmoderna”, en virtud de los elementos más presentes en la narrativa del escritor catalán, como el papel central que en su literatura juegan la *intertextualidad* y la *metaliteratura* (el uso del *palimpsesto* como material generador de nuevos textos) o la problematización de la identidad del sujeto (la puesta en duda de una identidad única y sólida, la asunción de una identidad fragmentada o escindida del sujeto). Sin embargo, en los últimos años, autores como Pozuelo Yvancos o Domingo Sánchez-Mesa centran sus esfuerzos en buscar los vínculos de la narrativa del escritor catalán con la tradición de la literatura moderna del S.XIX y la vanguardia histórica, señalándolo como una especie de “escritor-bisagra” que restablece la conexión entre Modernidad y Posmodernidad, poniendo ambas *discursividades* en diálogo. La escritura de Vila-Matas generaría, pues, ese intersticio, ese *entre-lugar* o *Tercer Espacio* híbrido al que venimos aludiendo. Su obra es un umbral, un lugar de cruce; se sitúa en una línea de frontera entre lo moderno y lo posmoderno y desde allí fuerza un desplazamiento que afecta a todo el territorio que la rodea.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es, pues, seguir la línea iniciada por los profesores Pozuelo Yvancos y Sánchez-Mesa, y llevarla hasta sus últimas consecuencias, en el sentido de ampliar esa búsqueda de *entre-lugares* que acomete la escritura vilamatasiana al propio debate teórico sobre Modernidad vs. Posmodernidad, de rastrear los umbrales de lo moderno, de indagar en esos *Terceros Espacios* donde la Modernidad y sus *contradiscursos* críticos cohabitan, dialogan y se entremezclan. Se trata de mostrar cómo ese diálogo entre ciertos rasgos típicos de la Modernidad y otros que después se han configurado como propios de la Posmodernidad, está presente desde el comienzo de la aventura moderna, y cómo una tradición que podríamos denominar como “Modernidad negativa” o “Modernidad crítica” convivía con la Modernidad más ortodoxa o hegemónica, adelantando muchas de las temáticas y reflexiones que se han convertido en nociones centrales de la Posmodernidad. Creemos, pues, que existe un *entre-lugar*, un *Tercer Espacio* (quizás varios) que no es plenamente moderno o posmoderno, y que situarnos en él daría a luz propuestas teóricas interesantes, que aún

están por explorar.

El impulso primero que pone en marcha esta tesis doctoral no es otro que el de nombrar ese espacio innominado, ese *entre-lugar* (o “anfi-espacio”) que no es sólo moderno ni únicamente posmoderno, esa tierra de nadie y a la vez de todos, en la que creemos que se emplaza la obra de Enrique Vila-Matas y en la que, además, consideramos esencial que se sitúe hoy en día cualquier discurso crítico, cualquier teoría filosófica, literaria o ideológica y cualquier praxis social que posean una intención transformadora. Sólo desde ese *entre-lugar* aún por definir podremos recuperar o devolver la solidez perdida en las últimas décadas a aquellas nociones de la Modernidad que nos parecen vitales para armar esos otros mundos posibles (reivindicando cierto humanismo crítico y cierto compromiso ético que creemos perdido en lo posmoderno), y a la vez incorporar aquellas aportaciones de la teoría posmoderna (que son muchas y muy valiosas) que se encaminaban a hacernos más libres, no en el sentido mercantilista ni individualista de la libertad que parece imperar hoy en día, sino en un sentido que apuntaba hacia la posibilidad de dejar de ser esclavos del poder (esclavos de la globalización económica, el neoliberalismo político y las sociedades de consumo), del pensamiento único dominante, y entretejer las redes de solidaridad, de lucha social, necesarias para que algo cambie (aspirar a construir una *communitas* que reconozca principios éticos irrenunciables y restablezca la dignidad a lo humano).

Consideramos que sólo colocándonos en ese *entre-lugar* en el que es posible el diálogo y la mixtura de ambas corrientes epistemológicas, podremos devolver su valor a ciertos aspectos vigentes y necesarios de la Modernidad que se están convirtiendo en residuales, que están quedando enterrados bajo un discurso radicalmente nihilista que se dedica a festejar la muerte de toda utopía desechando la construcción de alternativas y dejándonos, pues, a expensas de la máquina del poder del capital, completamente desarticulados e incapaces de oponer resistencia alguna.

El punto de partida, que es a su vez conclusión intuitiva o entrevista, trata de conciliar lo que la crítica viene analizando sobre Enrique Vila-Matas en las últimas décadas, intentando al mismo tiempo reivindicar los aspectos más modernos de su obra, para borrar, diluir, los límites entre esas oposiciones binarias de la metafísica (aunque no podamos, al fin, sustraernos a ellas, por más empeño que pongamos en transgredirlas) contra las que tanto nos advirtió Derrida, que olvidan que la línea de

frontera es también un espacio (o un no-espacio), un lugar o *entre-lugar* donde suceden cosas, donde se establecen intercambios y diálogos entre aquello que queda a un lado y al otro; un *entre-lugar* que cambia constantemente, se ensancha o se estrecha, desplazando con él a los territorios que teóricamente delimita o separa.

Toda la empresa de la deconstrucción pasaba por llegar a ese no-lugar fuera de la metafísica del lenguaje y, aunque el propio Derrida admitiese (como lo admitirían también Foucault, Wittgenstein o Barthes) que estamos atrapados en esas oposiciones metafísicas y que fuera de ellas nos encontramos “en ninguna parte” (o lo que es lo mismo, dejamos de estar presentes), es posible verlo de otro modo. Si bien es cierto que cuando se transgrede esa lógica binaria que sustenta nuestro lenguaje y, por tanto, nuestro pensamiento, no se está en ningún sitio “presente como un hecho consumado” (porque, a pesar de la conminación foucaultiana a arribar a un “pensamiento del afuera”, a situarnos más allá del lenguaje, Wittgenstein ya nos advierte al final de su *Tractatus* que “de lo que no se puede hablar, hay que callar”) sí que se está, de manera inestable, oscilante, ambivalente, fluctuando en ambos lados de la oposición al mismo tiempo.

Y esa posición vacilante, ambivalente, sin duda incómoda y difícil de sostener, es la que caracteriza la obra de Vila-Matas y la que a menudo ha pasado desapercibida para la crítica o, cuanto menos, ha sido poco aprovechada para llevar la reflexión teórica sobre su literatura y sobre el tiempo que nos ha tocado vivir a terrenos más fértiles. Gracias a la obra del escritor catalán, tomándola como paradigma de esta ambivalencia, intentaremos desmontar la oposición entre Modernidad y Posmodernidad que se viene estableciendo en las últimas décadas, para arribar a un territorio otro, en el que seamos capaces de entender que, como sujetos, habitamos ese umbral aún sin nombre y, a través de él, vamos y venimos constantemente de un lado a otro de la “oposición”. Somos esos *modernos posmodernos*, seres anfibios que habitan indistintamente en dos medios: lo sólido moderno y lo líquido posmoderno, y que aún están a tiempo de construir, con las herramientas que ambos “lugares” nos han otorgado, un hogar distinto.

Para entender esto debemos, antes de nada, dejar de pensar las categorías de Modernidad y Posmodernidad como etapas históricas, para entenderlas como paradigmas epistemológicos que conviven en un mismo emplazamiento. Somos cohabitantes de la Modernidad y la Posmodernidad, y sería interesante abandonar tanto esfuerzo por subrayar los límites, las diferencias que enfrentan a ambas *discursividades*.

Se trata de dejar de centrar la atención (gran parte del debate intelectual de las últimas décadas, que tiende a volverse cada vez más estéril, se ocupa de dirimir si estamos o no aún dentro de la Modernidad, si la Posmodernidad es una etapa otra de nuestra historia o simplemente una etapa última de la propia Modernidad) en los dos términos enfrentados que hemos generado en el ámbito teórico y que están ya lo suficientemente definidos por unos y otros, para poner el acento en lo que sucede, en lo que tiene lugar en ese umbral, en ese intersticio, en ese “espacio” incierto donde nada es únicamente *lo uno* y, en virtud de serlo, deja de ser *lo otro*.

Ésta, la de la fragmentación de la identidad, la de la disolución de las verdades únicas, la de la posibilidad de permanecer en la vacilación, en la indefinición, es una de las premisas centrales de las que parte el paradigma epistemológico posmoderno. Sin embargo, después de reclamar la apertura a un *pensamiento complejo* (Morin), *borroso* (Kosko), *débil* (Vattimo), casi todos los teóricos posmodernos se apresuran a hacer catalogaciones y a enfrentar a la Posmodernidad con la Modernidad, pasando revista a las supuestas rupturas, a lo que se deja atrás, a todo aquello a lo que hemos dicho adiós, y permaneciendo al hacerlo, paradójicamente, anclados en la misma lógica binaria moderna que dicen haber superado (sin abandonar esas oposiciones metafísicas del lenguaje que para Derrida eran precisamente la condición *sine qua non* del pensamiento moderno).

Ni la ruptura posmoderna nos parece tan radical como para poder afirmar que estemos en una nueva etapa histórica en la que se han disuelto y desmontado todos los conceptos centrales que configuraban el *Zeitgeist* de la Modernidad (como defienden autores como Lyotard o Vattimo), ni los cambios son tan nimios como para afirmar que somos los mismos que éramos hace un par de siglos y que podemos regresar como si nada al humanismo ilustrado del que partimos (ésta sería, aunque con muchos matices, la posición de Habermas). Una de las ideas cardinales de esta reflexión es que ambas *discursividades* están unidas, relacionadas, en constante diálogo, en virtud de un aspecto medular que a menudo ha pasado desapercibido en el propio debate Modernidad vs. Posmodernidad y que llamaremos el *continuum capitalista*. Resulta crucial poner en relación directa lo moderno y lo posmoderno con las diferentes etapas del capitalismo, que conforma ese *continuum* histórico que no hemos de perder de vista, puesto que será el que desmonte la visión dicotómica en la que se centra el debate teórico de las últimas

décadas (al enfrentar lo moderno con lo posmoderno) y nos acerque a ese “pensamiento del umbral” que reivindican estas líneas.

Para conceder al capitalismo, como sistema que no sólo rige nuestras economías y políticas, sino que construye, como afirma Juan Carlos Rodríguez, nuestras subjetividades, configurando el *inconsciente ideológico y libidinal* que domina nuestro tiempo, la importancia que posee para la comprensión y el análisis del debate Modernidad vs. Posmodernidad, reivindicamos la teoría crítica marxista como una de las principales herramientas de análisis a utilizar. Dentro del marxismo, más que a la estética marxista tradicional, nos acogeremos sobre todo a las aportaciones de la *sociocrítica* de la literatura (corriente que nos interesa especialmente en cuanto nos permite ligar la hermenéutica del giro lingüístico, la crítica literaria marxista y la *semiótica de la transdiscursividad*, que serán los tres pilares metodológicos de este trabajo), a los análisis marxistas de la literatura moderna expuestos en la obra de Juan Carlos Rodríguez, a las reflexiones de Bajtín y Voloshinov sobre el *dialogismo* y a las interesantes propuestas del marxismo latinoamericano de nuevo cuño (Dusell, Kohan, Hinkelammert...).

No será neutral (como no puede serlo nunca), pues, la aproximación que se haga en esta tesis a su objeto de estudio, que no es otro que un reducido corpus textual del escritor Enrique Vila-Matas, al que el propio autor alude como su “trilogía metaliteraria” (conformada por las novelas *Bartleby y compañía*, *El Mal de Montano* y *Doctor Pasavento*), teniendo también en cuenta tanto el antecedente inmediato de esta tríada (*Historia abreviada de la literatura portátil*), como las novelas que la han sucedido (*Dublinesca* y, las más recientes, *Aire de Dylan* y *Kassel no invita a la lógica*), los ensayos literarios *Para acabar con los números redondos*, *Viento ligero en Parma* y *Dietario Voluble*, y esa novela que se inserta en mitad de nuestra trilogía, *París no se acaba nunca*, y que el profesor Pozuelo Yvancos considera de hecho parte del mismo conjunto (lo que lo lleva a hablar de una “tetralogía del escritor”).

A partir de la disección de este corpus textual intentaremos abarcar, a lo largo de los cuatro capítulos en que se organiza esta tesis, diversos aspectos de la obra vilamatásiana que entroncan directamente con ese concepto de umbral, de “entre-lugar”, de intersticio, con esa posición ambivalente en la que nos coloca el hecho de habitar la frontera, permitiéndonos la oscilación constante entre categorías que en principio

entendemos como antitéticas o, cuando menos, excluyentes: el lenguaje y el silencio, la realidad y la ficción, la identidad y la alteridad, la novela (esto es, la ficción literaria) y el ensayo o la biografía (los llamados géneros de “no ficción”), la presencia y la ausencia, incluso la vida y la muerte. Todos estos elementos, ampliamente tratados por la crítica y por el propio Vila-Matas y que apuntan hacia el hibridismo, el mestizaje, lo heteróclito, lo multiforme, lo transversal, constituyen el sello identitario de su escritura, aquello que lo ha convertido en un autor con una voz propia y singularísima dentro del panorama de la literatura universal contemporánea.

Pretendemos, a través de un diálogo con la crítica y con los textos vilamatasianos, llevar esa noción de lo híbrido, de lo intersticial, hasta un territorio más complejo, en el que creemos que la teoría posmoderna no ha incidido en demasía, que ponga el énfasis en la permeabilidad de lo moderno en lo posmoderno y en la coexistencia de ambas *discursividades* en ese *continuum capitalista* que hemos señalado con anterioridad. Se trata, pues, de abarcar, partiendo de la *semiótica transdiscursiva* propuesta por Manuel Ángel Vázquez Medel, el debate Modernidad vs. Posmodernidad, proponiendo una metodología cercana a la *epistemología compleja* de Eliseo Verón y Edgar Morin.

Resumen:

Antes de plantear un mapa general de lo que será esta tesis, es necesario aludir a las dificultades terminológicas a las que nos enfrentamos. Cuando este trabajo era tan sólo una idea embrionaria a la que había que poner un título, pensamos que el término *Transmodernidad* podría servirnos para nombrar esos *entre-lugares* de lo moderno que participaban también de ciertos aspectos de la Posmodernidad y que podían configurarse como nuevos espacios críticos de resistencia a la dinámica neoliberal de nuestras sociedades y de re-existencia en un mundo asediado por los desequilibrios, las injusticias, el reparto desigual de la riqueza, la miseria y la amenaza del desastre ecológico. Nos parecía que tal etiqueta nos permitía hablar de esos discursos que fluyen, que fluctúan entre lo moderno y lo posmoderno, que pasan “a través de” ambas lógicas, entreverándolas, para armar a partir del diálogo con ambas un discurso capaz de oponerse a la dictadura del capital. Sin embargo, al indagar en el sentido que Rosa

María Rodríguez Magda, precursora del término *Transmodernidad*, había otorgado al mismo, comprendimos rápidamente que estaba muy lejos de poder servir a nuestro propósito. Planteada en términos dialécticos como síntesis, como paradigma superador tanto de la Modernidad como de la Posmodernidad, la *Transmodernidad* de Rodríguez Magda parecía en principio bastante cercana a la noción de *entre-lugar* desde el que repensar de forma crítica lo moderno y lo posmoderno que esta tesis rastrea³. Sin embargo, al ahondar en el concepto, comprendimos que éste asumía, por un lado, los aspectos más complacientes con la lógica capitalista que había articulado la Modernidad (el concepto de individuo, las fábulas burguesas de las sociedades del bienestar y de la democracia entendidas en términos puramente econocimistas) y, por otro, algunos de los presupuestos posmodernos más inmovilistas y desesperanzadores. No encontramos en el concepto de *Transmodernidad*, pues, la herramienta crítica que andábamos buscando.

Ensayaremos a lo largo de los distintos capítulos de esta tesis diferentes maneras de nombrar las realidades escurridizas que pretendemos atrapar en el lenguaje. Tras distintos tanteos, diferenciaremos entre una *Modernidad normativa o hegemónica* (la Modernidad del racionalismo cartesiano, la Modernidad burguesa ilustrada, la Modernidad capitalista) y una *Modernidad negativa o crítica*, en la que se situarían todos los *contradiscursos* modernos (las filosofías de la sospecha, las narrativas y poéticas modernistas y vanguardistas, la hermenéutica heideggeriana, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo, la deconstrucción, el feminismo, la teoría postcolonialista...), así como entre una *Posmodernidad triunfal* (la Posmodernidad que se analiza de forma crítica en el primer capítulo y en la que vemos una total connivencia

³ Así parecían sugerirlo las primeras líneas del siguiente párrafo, que rápidamente toman una deriva hacia cierto individualismo y hacia una defensa del neoliberalismo, siempre y cuando se vista bajo los ropajes de la socialdemocracia, que alejaba radicalmente esa *Transmodernidad* de los *entre-lugares* de lo moderno que aquí nos interesan: «El prefijo “trans” connota no sólo los aspectos de transformación que vengo apuntando, sino también la necesaria transcendencia de la crisis de la modernidad, retomando sus retos pendientes éticos y políticos (igualdad, justicia, libertad...), pero asumiendo las críticas postmodernas. Los enunciados de la postpolítica o el postdeber no pueden resolverse en el nihilismo, sino en la formulación de un horizonte que asuma el vacío ontológico como desafío racional, creador y comprometido. Para ello no nos es necesario el suelo firme de lo nouménico, cuya inaccesibilidad ya Kant constatará; el reino de los fundamentos puede ser sustituido por una fenomenología de la ausencia, que sin embargo, fácticamente, no se enfangue en la inacción del relativismo. Puede también ser sustituido por un uso regulativo, formal, de los valores y las ideas, sin recurrencia a un esencialismo metafísico, la deliberación y elección de las reglas del juego para las diversas prácticas, un sujeto estratégico situado, la asunción del compromiso ontológico de las elecciones, la defensa a ultranza del individuo, cierta ironía escéptica frente a los nuevos embates de los fundamentalismos, pero sin menoscabo del ideal democrático ilustrado como horizonte requerido» (Rodríguez Magda, 2011: 6).

con el neoliberalismo más voraz) y una *Posmodernidad crítica o subversiva* de la que creemos que hay muchos elementos que rescatar. El *entre-lugar* que rastreamos hemos de buscarlo tanto en esa *Modernidad negativa* como en esa *Posmodernidad crítica* que son, a su vez, *entre-lugares* de lo moderno y lo posmoderno respectivamente (se sitúan en los márgenes, en la frontera de la lógica discursiva en la que participan, sin estar fuera de ella).

Esta tesis doctoral se divide en cuatro capítulos. En el primero (desarrollado en seis epígrafes: “El dudoso *nuevo amanecer* posmoderno o cómo reingresar en la Historia”, “Entre tirios y troyanos o en busca de un *Tercer Espacio*”, “La Posmodernidad según sus ideólogos”, “El *Gran Relato* del Capitalismo Neoliberal y la nueva utopía del *Mercado Total*”, “¿Quién teme a la Posmodernidad?” y “La crítica moderna a la Modernidad o cómo pensar desde el umbral”) tratamos de ofrecer una panorámica del estado de la cuestión en el debate Modernidad vs. Posmodernidad, a la vez que realizamos una crítica al discurso más asumido sobre lo posmoderno (a lo que hemos llamado *Posmodernidad triunfal* o hegemónica), que da a luz un tipo de sociedad vacía, nihilista, *neonarcisista* (en términos de Lipovetsky), consumista, irresponsable e insolidaria y que creemos que se ha convertido en el mejor aliado del capitalismo neoliberal dominante, en la lógica perfecta para sostener al capital en esta etapa de globalización mundial. Asimismo, desarrollamos la noción de *continuum capitalista* y analizamos cómo la *Posmodernidad triunfal* que parece haberse impuesto genera sus propios “metarrelatos de legitimación” y sus propias utopías (el Gran Relato del neoliberalismo y la utopía del *Mercado Total* se perfilan como sustitutos de los metarrelatos puestos en funcionamiento durante la Modernidad), contraviniendo la propia lógica que postula (que pretendía haber terminado con los *Grandes Relatos*), para acabar analizando los *contradiscursos* o *entre-lugares* de lo moderno que surgieron en plena Modernidad, tratando de abrir a partir de ellos espacios alternativos de resistencia y nuevos modos perturbadores de pensar/vivir que escapen a la lógica economicista e inhumana del capital.

En este primer capítulo, la bibliografía empleada, además de la generada por los autores que han reflexionado sobre la Posmodernidad con más tesón (Vattimo, Lyotard, Lipovetsky, Bauman, Giddens, Harvey, Jameson, Subirats, Mardones, Habermas, Wellmer, Baudrillard, etc.), reivindica tres firmas que resultan claves para el análisis de

lo posmoderno en función de ese *continuum* capitalista que ligaría a la Modernidad y a la Posmodernidad y para elaborar desde el marxismo una crítica a la *Posmodernidad triunfal* que visibilice sus complicidades con el neoliberalismo: Juan Carlos Rodríguez, Franz Hinkelammert y Néstor Kohan. La presencia de los escritos de Terry Eagleton, David Harvey, Jameson o Enrique Dussel deja claro el enfoque de análisis marxista que domina nuestra propuesta.

En el segundo capítulo, “Enrique Vila-Matas, una escritura intersticial”, se analiza la narrativa de Enrique Vila-Matas, como *entre-lugar* que participa de lo moderno y lo posmoderno a la vez, logrando así un desplazamiento hacia un territorio nuevo, surgido de la tensión y el diálogo entre ambos paradigmas de pensamiento. El primer epígrafe de este segundo capítulo, “Las metodologías cualitativas y la epistemología compleja: contra la concepción *objetivista* de las ciencias modernas”, resume cuál será la metodología de análisis de nuestro corpus textual y trata de acercarse a la *epistemología compleja* de Edgar Morin y Eliseo Verón, donde vemos las herramientas más ajustadas a nuestro propósito y más cercanas a nuestra perspectiva. El segundo epígrafe, “La narrativa vilamatasiana bajo la lupa de la crítica”, pretende componer una especie de mapa general, eso que solemos llamar “estado de la cuestión”, con respecto al discurso crítico sobre la obra vilamatasiana. Ese mapa que pretende dirimir los puntos estratégicos del discurso crítico sobre la escritura de Enrique Vila-Matas viene a completarse con el epígrafe titulado “Vila-Matas por él mismo”, donde repasamos las propias valoraciones y análisis del escritor catalán sobre su obra (algo que creemos indispensable tratándose de un autor con un discurso crítico sobre su propia escritura tan amplio y tan certero). En los últimos dos epígrafes del capítulo, “Transitando el filo del abismo o cómo escribir en la línea de frontera” y “Primera aproximación a la *trilogía metaliteraria* de Enrique Vila-Matas” comenzamos ya a pergeñar nuestra idea de la obra vilamatasiana como umbral, como *entre-lugar* de la Modernidad, como línea de frontera entre lo moderno y lo posmoderno, analizamos el entronque de la narrativa de Vila-Matas con la tradición de la *Modernidad negativa* y explicamos el por qué de la elección de la “trilogía metaliteraria”.

Casi todos los críticos de Enrique Vila-Matas contribuyen con sus aportaciones a este segundo capítulo, destacando al profesor Pozuelo Yvancos, a Domingo Sánchez-Mesa y a Domingo Ródenas de Moya como los tres teóricos más próximos a nuestra

visión del escritor catalán, iniciadores de esa línea de estudio de su obra que pretendemos continuar (que pone el énfasis en las raíces modernas de la escritura vilamatasiana y da cuenta de su posición polémica con respecto a la *Posmodernidad triunfal*, en lugar de asignarle sin más un lugar privilegiado dentro de lo posmoderno, como han hecho algunos de sus críticos). En ese primer epígrafe que pretende repasar el estado de la cuestión, discutimos con el discurso crítico sobre la obra del escritor catalán y exponemos las razones por las que tan a menudo se ha etiquetado su prosa como posmoderna, para desarrollar después esa alternativa propuesta por Pozuelo Yvancos y Sánchez-Mesa, que liga la obra del escritor catalán con una tradición literaria eminentemente europea y moderna.

El tercer capítulo (“*Yo es otro*”, *Yo soy muchos*” o “*Si Hablas Alto Nunca Digas Yo*”, la identidad del sujeto como hilo conductor de la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana) es sin duda el corazón de la tesis. En él se mezclan la reflexión teórico-filosófica sobre el Sujeto con el análisis concreto del problema de la identidad del yo en la trilogía vilamatasiana. En el primer epígrafe, “El sujeto moderno: ¿un fantasma, un cadáver, un zombi?”, se hace un repaso histórico al surgimiento y consolidación del concepto moderno de Sujeto, se analiza su pregonada muerte y su supuesta disolución en la Posmodernidad, así como el modelo de individuo que propone en su lugar la *Posmodernidad triunfal* y se acometen una serie de impugnaciones a ese sujeto (ya con minúsculas) posmoderno, para tratar de rearmar a un nuevo sujeto ético desde el marxismo, en busca de un concepto de identidad y de yo que pueda convertirnos en sujetos colectivos con capacidad de oposición al poder neoliberal y sus envites totalitarios. Por último, se analiza cómo esa crisis del Sujeto del racionalismo cartesiano penetra en las narrativas modernas de finales del S.XIX, que dan cuenta casi mejor que el propio discurso filosófico de las fallas de la Modernidad normativa y de las carencias de un yo que se siente cada vez más disociado, perdido, fragmentado, atomizado y engullido por la maquinaria del Estado y del poder (son las narrativas de Kafka, Musil, Joyce, Beckett o Walser, de esa *tradición de la negatividad* de la que la escritura vilamatasiana es continuadora). El segundo epígrafe, “Del *Yo es otro* de Rimbaud al *Yo soy muchos* pessoano: los distintos modos en que la identidad se escribe/inscribe en la trilogía vilamatasiana”, comienza analizando la centralidad del tema de la identidad en la narrativa vilamatasiana para indagar después en las distintas formas en que esa

reflexión sobre el yo se acomete en la “trilogía metaliteraria”. Varios procedimientos, técnicas narrativas y rasgos de la escritura vilamatasiana más típicos de la trilogía (la apuesta por la escritura fragmentaria, la mezcla de géneros o *hibridación textual*, la omnipresencia de la *intertextualidad* y el *dialogismo*, la *autoficción*, las estructuras abiertas, la apuesta del estilo sobre la trama...) son analizados en relación con esa crisis del Sujeto moderno y con la asunción de un nuevo concepto de identidad plural, abierto, cambiante de un yo que se reconoce ya entrecruzado por completo por la alteridad y en constante proceso de transformación. Este segundo epígrafe termina analizando la tematización del problema de la identidad en las tres novelas que conforman nuestro corpus textual, atendiendo a los desdoblamientos, suplantaciones, usurpaciones y transformaciones de los personajes vilamatasianos y a su obsesión por ser otros, por librarse de una identidad que sienten como una pesada carga. En el tercer epígrafe de este capítulo, se analiza la figura del escritor en la trilogía vilamatasiana, haciendo antes un repaso histórico por el concepto de autor en la Modernidad y su negación radical en la Posmodernidad. Lo que a lo largo de todo este tercer capítulo pretendemos demostrar es cómo el yo vilamatasiano fluctúa entre lo moderno y lo posmoderno, sin asumir del todo ambas posiciones. El yo que aparece en la trilogía no es ya ese Sujeto fuerte, aislado, autónomo de la *Modernidad normativa*, portador de una identidad fija, rígida, cerrada, pero tampoco es el *sujeto débil* de la Posmodernidad triunfal, que vive feliz su propio descalabro y celebra sus obituarios como una gran liberación, sino que, nuevamente, el yo vilamatasiano está más cerca del sujeto crítico que proponía la *Modernidad negativa* (un sujeto que se siente invadido en su interior, pero que lucha por encontrar dentro de sí un resquicio propio; un sujeto que no acepta con resignación o con indiferencia el reinado del sinsentido y del vacío que siente que lo rodea, sino que trata de buscar verdades históricas a las que asirse), de ese ser que se siente desfondado y herido, pero que trata por todos los medios de rearmarse, de seguir en pie y de no renunciar a la búsqueda de algo que dote de sentido su existencia.

El cuarto y último capítulo de la tesis, “La imposibilidad de la literatura: el *giro lingüístico* en la *trilogía metaliteraria* de Enrique Vila-Matas”, comienza repasando los hitos históricos de la transición de la filosofía de la conciencia propia del racionalismo cartesiano a la filosofía del lenguaje (desde la tradición Hamann-Herder-Humboldt a la conciencia hermenéutica y el lenguaje como la “casa del ser” en Heidegger, desde el

desmontaje de la noción moderna de Razón y la reflexión nietzscheana sobre el lenguaje en “Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral” hasta las propuestas de Wittgenstein, Foucault o Derrida de forzar al lenguaje para burlar sus límites y arribar a un “pensamiento del afuera”). En el segundo epígrafe, analizamos cómo esa reflexión sobre la *lingüística* del ser penetra en la literatura europea, vertebrando las narrativas y las propuestas poéticas más interesantes de los últimos dos siglos. Se trata de ver cómo la desconfianza en el lenguaje y su poder de representación rebasa las lindes del discurso filosófico e ingresa, como no podía ser de otro modo, de lleno en el enunciado literario y cómo, auspiciada por esa sospecha de que las palabras no pueden “decir” la vida, una tradición literaria plenamente moderna inicia la puesta en cuestión de todo el aparato epistemológico de la *Modernidad normativa*. En el último epígrafe, se analiza cómo esa crisis del lenguaje, esa desconfianza en las palabras, esa “herrumbre de los signos”, como la llama Magris, se convierte en el tema central de *Bartleby y compañía* y cómo en realidad estructura toda la escritura vilamatasiana.

Antes de cerrar estas “consideraciones liminares”, queremos aclarar algo. Ésta es una tesis doctoral sobre un reducido número de obras de Enrique Vila-Matas, que se utilizan para ilustrar una posibilidad: la posibilidad de hallar un *entre-lugar* desde el que repensar el mundo y nuestra humanidad. Es un trabajo que, sobre todo, pretende aprovechar ese *Tercer Espacio* abierto por la narrativa del escritor catalán para intentar desplazar el debate sobre Modernidad vs. Posmodernidad (y todas las cuestiones que en torno a él se dirimen: el problema de la identidad, el problema epistemológico de la verdad, la conciencia de la *lingüística* de nuestra realidad...) a territorios de hibridismo y diálogo que nos permitan rearmar un discurso intelectual en el que la solidez no esté reñida con la flexibilidad, en el que podamos integrar y reconocer la diferencia, la inestabilidad del conocimiento, el carácter revisable de nuestras verdades históricas, sin que ello suponga renunciar a creer, a intentar fundar nuestra existencia, a imaginar y perseguir nuevas utopías y, sobre todo, sin que suponga no reconocer unos principios éticos irrenunciables en nuestro pensar y nuestro hacer cotidianos. Ésta es, pues, una tesis doctoral sobre Vila-Matas, sobre literatura, sobre el debate teórico en que se desenvuelve nuestra disciplina, pero también es un ejercicio de política, una reivindicación de la ideología como herramienta imprescindible para restablecer la dignidad de lo humano en los tiempos que corren.

En un momento convulso como el actual, en el que estamos viendo peligrar los derechos adquiridos por los ciudadanos en los dos últimos siglos y estamos siendo claramente engullidos (usando la imagen de Juan Carlos Rodríguez) por el lobo neoliberal, urge más que nunca que los profundos vínculos de la literatura con la ideología, con la realidad, con la vida, se pongan de manifiesto. Porque el texto es el mundo también y el mundo-texto precisa más que nunca que sobre él se posen las miradas más críticas. El desensamblaje del sistema que nos está engullendo ha de llevarse a cabo también en la Academia. Necesitamos una Universidad vanguardista, transformadora, crítica, que sea embrión de las luchas sociales y paradigma de la oposición a las fuerzas socio-económicas que están poniendo en peligro un ideal digno de lo humano (¿no es acaso la literatura una constante indagación en lo humano, en su profunda complejidad, en su dignidad?). Todos nuestros esfuerzos han de andar encaminados a la construcción de un mundo “otro”. Una Universidad anquilosada, una Universidad apoltronada que observa la realidad desde sus púlpitos, una Universidad apartada de las inquietudes sociales y políticas de nuestro tiempo, es una Universidad cómplice con el *statu quo* del poder, cómplice con el voraz neoliberalismo, que constituye la mayor amenaza a la dignidad intelectual, ética y humana y, por ende, a nuestra propia disciplina (estamos viendo ya cómo se quiere convertir a la Teoría de la Literatura en un discurso cada vez más marginal y cómo se nos está expulsando de los programas académicos). Nos están arrinconando desde todos los puntos y la resistencia ha de llevarse a cabo en las calles y en los textos con la misma intensidad. Ni un centímetro de nuestros cuerpos puede no ser hoy una trinchera, como tampoco puede nuestra escritura pretenderse a salvo de este acoso y seguir fingiendo no darse por enterada de todo cuanto ocurre ahí afuera.

CAPÍTULO I

EL DEBATE

MODERNIDAD Vs.
POSMODERNIDAD:
EN BUSCA DE UN
TERCER ESPACIO



No busco una definición compleja para el periodo que atravesamos. Sólo busco una figura que sirva como coordenada, como hito o mojenera. Las mojeneras no se explican plenamente por sí mismas, pero ofrecen un punto de referencia que se puede compartir. Sin referentes hay un gran riesgo de que los humanos demos vueltas y vueltas. El referente que encontré es el de la prisión. Nada menos. Por todo el planeta vivimos en una prisión [...] Ningún otro sistema es posible, le dicen a los empleados bien remunerados. No hay alternativa. Tomen el elevador. El elevador es tan diminuto como una celda.

John Berger

I.1. El dudoso “nuevo amanecer” posmoderno o cómo reingresar en la Historia

El niño que osó decir: “El emperador está desnudo”, ¡ay!, acaso también estaba pagado por el propio emperador.

Rafael Sánchez Ferlosio

El debate Modernidad vs. Posmodernidad ha determinado la reflexión teórica de las últimas décadas en los más diversos ámbitos de conocimiento. Cargado de disensiones, matices y suspicacias, a menudo empañado por banales celebraciones⁴ y discursos de corte apocalíptico que se cuelgan sin más el apellido de “posmodernos”, haciéndonos perder de vista las reflexiones programáticas más rigurosas e interesantes que están surgiendo al albor de la fase neoliberal y globalizada del sistema en la que recién ingresamos⁵, el análisis de la contemporaneidad y sus conexiones con las etapas anteriores del capitalismo (que sigue siendo el *continuum* histórico en el que nos movemos y que no puede dejar de ser la clave de bóveda de toda reflexión que emprendamos acerca de nuestro *dasein*) es un terreno tan complejo y minado⁶ que

⁴ En un momento de *crisis* mundial del sistema en que los métodos de explotación se recrudecen y los procesos de exclusión social engullen cada vez a más colectivos y a mayor número de personas, creemos que, como cantan *Los fabulosos Cadillacs*, “no hay nada que festejar”.

⁵ Me refiero, sobre todo y en primer término, a los dos últimos libros del profesor Juan Carlos Rodríguez, *Tras la muerte del aura* y *Para una lectura de Heidegger*, pero también a Zygmunt Bauman, David Harvey, Terry Eagleton, , a los análisis que se están emprendiendo desde la América Latina socialista (Néstor Kohan, Edgardo Lander, Ernesto Whaution) y, curiosamente, a las aportaciones realizadas desde cierto sector cristiano cercano a la teología de la liberación (Enrique Dussel, Franz Hinkelammert o el propio José María Mardones), que están poniendo el foco en ese *continuum capitalista* a la hora de señalar los cambios a los que nos enfrentamos en la Posmodernidad y las complicidades (conscientes o inconscientes) de la nueva lógica posmoderna con el sistema.

⁶ No se trata de identificar sin más Posmodernidad y neoliberalismo, sino de comprender cómo el sistema, productor y reproductor por excelencia de subjetividades, reabsorbe, fagocita las novedades estéticas, sociales y epistemológicas que introduce la Posmodernidad, para su propio beneficio. La semiótica de la cultura lotmaniana, el concepto de *habitus* y *capital simbólico* de Bordieu y la teoría de los *polisistemas* de Even-Zohar, nos sirven para explicar las relaciones periferia/centro del sistema simbólico y para constatar cómo el centro del sistema necesita crear su propia periferia, sus marginados, no sólo porque la presencia de éstos alimenta la imagen de libertad y democracia que sustenta la fase neoliberal del capitalismo, sino también para poder reabsorberlos, deglutirlos,

estamos muy lejos de tener algo más que intuiciones y sospechas acerca del horizonte histórico en el que nos jugamos nuestra existencia cotidiana.

Tras décadas en las que el discurso intelectual ha mostrado serias precauciones con respecto a los anuncios del fin de la historia, del sujeto, de la ideología, del autor, de la teoría, de la verdad⁷, englobados en ese membrete denominado Posmodernidad, hoy, a juzgar por su omnipresencia en los distintos ámbitos del saber, parece asumida la validez, o mejor, la pertinencia, del concepto acuñado por Lyotard en la segunda mitad del siglo S.XX, aunque las más de las veces se aluda a él de manera imprecisa (desde la filosofía, la sociología, la teoría de la literatura o la ciencia, las distintas respuestas sobre qué sea la Posmodernidad, cuyo nombre es en sí una tautología⁸, siguen siendo dispares, vagas y, a menudo, irreconciliables). Y, cuando un discurso periférico es canonizado, cuando se le permite ingresar en el centro del sistema y su entrada es saludada incluso con fanfarrias, como mínimo, hemos de sospechar y permanecer atentos a varios aspectos del proceso de inclusión: ¿qué elementos de la teoría posmoderna, qué voces, de las muchas y muy distintas que se han alzado en su nombre, son las que se dejan oír y cuáles se acallan?, ¿cuál es la evolución, la deriva del pensamiento de los autores que entran en el canon una vez instalados en el centro?, ¿qué tipo de Posmodernidad es la canonizada y cuál se desliga del centro para seguir resistiendo en los márgenes? ¿Cuáles son las reflexiones sobre esa *condición posmoderna* del sujeto que al sistema le conviene reproducir (aquéllas que nos dan del

rumiarlos y regurgitarlos, una vez transformados en otra cosa y desactivados sus mecanismos de detonación, para finalmente atraerlos hacia el centro, incluirlos en el canon, procurando invisibilizar en todo momento ese proceso de fagocitación. Algo así creo que ha sucedido con las teorías sobre la Posmodernidad y ése sería el principal motivo por el que, primero, han sido “aceptadas” e incluidas en los programas académicos, y segundo, son tantas las voces que denuncian en ellas un impulso reactivo, conservador, cómplice con el estatus quo del sistema neoliberal.

⁷ Imprescindible se me antoja el análisis que Juan Carlos Rodríguez lleva a cabo en su reciente “Tras la muerte del aura” sobre cómo el sistema capitalista alentó la construcción de determinada noción de la historia, el sujeto, el autor o la escritura, y para ello precisó de la producción y reproducción de su inconsciente ideológico a través del discurso filosófico y literario, y cómo en esta nueva etapa histórica del capitalismo neoliberal, en la que “ya todos nacemos capitalistas”, el sistema parece no necesitar ya de esa imagen sublimada de la intelectualidad para naturalizar su discurso. Al capital, al fin, la profusión de funerales posmodernos le viene al pelo, porque precisamente lo que en esta nueva fase de su desarrollo precisa, es el *olvido del ser* heideggeriano.

⁸ Tal y como indica Hinkelammert en su libro *El mapa del Emperador*: “no sabemos muy bien lo que es la postmodernidad. Y no lo podremos saber, si no sabemos algo más de la modernidad a la cual pretendidamente sigue. El nombre postmodernidad no nos dice más que se trata de algo que viene después. Que lo que le sigue a una época sea algo que ocurre después de esa época, no nos dice nada. Si la época de la modernidad terminó, algo le seguirá. Que esta sociedad que le sigue sea postmoderna no puede sorprender, por el simple hecho de que eso es tautológico” (Hinkelammert, 1996: versión digital).

todo por perdidos, que perpetúan el hedonismo, el *neonarcisismo*, el individualismo, el aislamiento social, la falta de conciencia política, la sensación de desarraigo y un cierto *ethos* catastrófico que invita a pensar que nada puede cambiarse, que ninguna utopía nos salvará de la realidad, a la vez que convierte el nihilismo en su propia utopía) y cuáles las que muestran las fisuras del propio sistema, indicando dónde podemos y debemos atacarlo?

Estas cuestiones tienen mucho que ver con la distinción que en su día hiciera Foster entre lo que llamó un *posmodernismo de reacción* y un *posmodernismo de oposición*:

“En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción (...) Surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica, no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la *falsa normatividad* de un posmodernismo reaccionario (...) Un posmodernismo de resistencia se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica a los orígenes, no un retorno a ellos. Trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas” (Foster, 2008: 12).

Será importante, pues, desgajar, a lo largo de esta reflexión, los distintos discursos que se han gestado bajo el membrete común de Posmodernidad y poner el énfasis en los aspectos de su programa estético e ideológico que muestran las fisuras, las brechas en el sistema, necesarias para desplazarnos, para situarnos en un lugar otro, donde sea posible combatir y denunciar la explotación y sus distintas máscaras. Porque, lo que parece claro, tal y como señala Juan Carlos Rodríguez, es que es precisamente la explotación una de las claves de nuestra historia: “La historia que conocemos ha sido siempre la historia de la explotación de clases y del dominio patriarcal. Lamentablemente eso es comprobable en Grecia y en Roma, en China o en el México de Moctezuma y por supuesto siempre en el mundo europeo” (Rodríguez, 2011a: 41)⁹. Por eso, subraya el profesor granadino, cualquier principio ético que queramos consensuar y reivindicar como necesario, debe basarse en la previa visibilización y

⁹ Era bien cierto el aserto de Marx “el motor de la historia es la lucha de clases”; una lucha de clases que, como nos recuerda Juan Carlos Rodríguez, es ejercida constantemente por las clases dominantes, que proviene de arriba y está dirigida contra los de abajo. Así, la explotación capitalista de los pobres, del proletariado, es la lucha de clases que mueve la historia de, al menos, los últimos cinco siglos de la historia de Occidente.

denuncia de esas relaciones de explotación que perpetúan las desigualdades y la exclusión: “Sin estar en contra de la explotación socio-económica en las relaciones de clase; sin estar en contra del *dominio vital* en las relaciones de etnia y género, jamás se podrá hablar en serio de *Derechos Humanos*” (Rodríguez, 2011a: 50).

Desde estos parámetros, hemos de reingresar en la perspectiva histórica y luchar contra las tendencias suicidas y complacientes que nos conminan a pensar que la historia ya terminó; quizás haya que combatir, como proponen ciertos autores posmodernos, la visión moderna de corte hegeliano de la misma, pero eso no puede hacerse jamás negando u ocultando la *radical historicidad* de los distintos discursos sobre el ser y el mundo y la importancia de una perspectiva diacrónica en cualquier análisis riguroso de nuestro tiempo.

Lo que parece atisbarse a estas alturas, es que para algunos actores del debate intelectual, el descubrimiento de la Posmodernidad como etiqueta teórica con que definir nuestro horizonte histórico (que muchos pretenden “poshistórico”), ha resultado un bálsamo perfecto para aliviar la ansiedad que provoca el preguntarse por el ser de las cosas y por su devenir temporal con cierta seriedad. La ontología es ya siempre sospechosa de veleidades metafísicas y hace tiempo que nadie se atreve siquiera a pronunciar su nombre. La etimología, la genealogía, cualquier discurso que busque en las huellas de lo que fuimos el rastro de lo que somos, resulta trasnochado en esa perpetua celebración del ahora que está tan de moda (y que, por otro lado, tanto interesa al sistema en esta nueva y perfeccionada fase de su desarrollo). El pasado es un fósil desterrado incluso de los museos. En este más allá de la historia que dicen que habitamos, a nadie le interesan ya los huesos de dinosaurio (a no ser que las prehistóricas criaturas renazcan encarnadas en gigantescos monstruos a medida del nuevo espectador de cine en 3D). Y es que, ¿quién quiere admirar restos arqueológicos cuando se puede hacer una visita guiada al museo de la pipa o del zapato?

A los “hombres y mujeres de hoy” que al poder le interesa que seamos nos importa el hoy, pero, sobre todo, nos interesa negar que hubo un ayer del que irreductiblemente somos producto (porque sólo volviendo sobre nuestros pasos podríamos desandar el camino y regresar a un lugar, a un momento, donde aún se atisbara una salida). A los “hombres y mujeres de hoy” que quieren que seamos nos fascina imaginarnos “superhombres”, producto directo del “nuevo amanecer”

nietzscheano que ya ha tenido lugar: fruto de un tiempo sin historia, inédito, recién estrenado, donde no hay huellas que se escudriñen o interroguen; donde son siempre nuestras las primeras pisadas sobre la arena impoluta. Pero, para que esta ilusión de “nuevo amanecer” ya acaecido pueda sostenerse, el caminar no puede alejarse un ápice de la orilla, allí donde el mar trabaja rápido y borra todo rastro, donde puede vivirse aún con la esperanza de estar conquistando, naciendo, comenzando. Por eso los pasos de hoy temen tanto aventurarse tierra adentro como penetrar en el océano, allí donde toparían con las ruinas de nuestras antiguas moradas o con el óxido de los viejos naufragios (y el mayor temor es, tal vez, descubrir cuánto se parecen esos escombros al mundo que hoy habitamos). Cualquier intento de usar como brújula las huellas para intentar determinar dónde empezaron nuestros pasos a tomar la deriva que nos llevó a esta orilla sin memoria (que no es esa “otra orilla” de Brecht, ni mucho menos) queda ensombrecido por una especie de locura por un “ahora” que ansía poder explicarse a sí mismo, salir de la hoja de ruta de la historia y ser algo nuevo, del todo distinto, algo que irrumpe cuando lo demás está ya muerto y enterrado, dejando atrás las grandes cuestiones irresueltas de una Modernidad de la que apenas nos sentimos herederos.

Pero, ¿qué se pone en juego con este empeño en hacernos creer que estamos ya fuera de la historia? Sobre todo, parece reforzarse esa idea de que el “nuevo amanecer” nietzscheano ya ha llegado y con él acabó nuestro vasallaje a la vieja y represora moral judeocristiana y, a la vez, la de que la Meta de la Historia hegeliana, el futuro y el progreso, desgajados ya del totalitarismo y el esencialismo modernos, convertidos en puro pragmatismo científico-técnico, se han alcanzado ya. Y a esa sensación de fin de partida, de triunfal desenlace, contribuyen, y mucho, las teorías posmodernas de celebración (las que tanto se alegran de haber conseguido, con sus críticas, la disolución de una Modernidad a la que culpaban de la falta de libertad individual, sin preocuparse demasiado de las trampas que hoy nos someten, aún más si cabe de lo que ya lo estábamos, al sistema, y que se ocultan tras esa ilusión de supuesta libertad ya conquistada):

“Se trata de olvidar que somos efectos de la historia porque todos los sistemas históricos que conocemos son sistemas de explotación. Y eso es exactamente lo que no puede admitirse. Señalo así, sencillamente, que la pérdida del sentido histórico de la vida (y su confusión con la evolución de la especie) no es en absoluto algo gratuito ni carente de importancia. Muy al

contrario: es la clave misma de nuestro sistema. O mejor dicho: es el síntoma básico de que hemos naturalizado subjetivamente el sistema en nuestra propia piel” (Rodríguez, 2011a: 25).

Muchos se apresuran a despedirse del pasado sin contemplaciones, como quien se zafa de un cepo que no le permite avanzar, considerando inútil seguir a vueltas con los problemas epistemológicos planteados en los últimos siglos, por cuanto los mismos habrían quedado ya “superados” al acaecer ese “nuevo amanecer” posmoderno. Como todo debe ser novísimo en este momento y nada debe parecerse a lo que se abandonó, se reniega uno a uno de los conceptos clave de la Modernidad, aunque para ello se incurra en las más extrañas contradicciones. Mientras se denuncia la teoría, paradojas de nuestro tiempo, los autores posmodernos no dejan de teorizar sobre qué tipo de discurso puede sustituirla; mientras se reniega del pensamiento de los orígenes y las esencias de lo moderno, muchas descripciones sobre lo posmoderno se pretenden totalizadoras del mismo modo en que lo fueron las esbozadas en la Modernidad, y afirman, al fin, indagar en la supuesta “verdadera” naturaleza de la condición humana de nuestro tiempo¹⁰.

El cambio de perspectiva, sin embargo, no es baladí. La reflexión que se lleva a cabo desde la aceptación de la nueva *episteme* posmoderna con relación a la tradición que nos precede, no encuentra un contradiscurso crítico de la altura y la fuerza del practicado por la escuela crítica clásica en su desensamblaje de la Modernidad. Las cuestiones más complejas y contradictorias del espíritu de nuestro tiempo se resuelven a menudo apelando a conceptos como la heterogeneidad, la discontinuidad, la fragmentación. Lo múltiple y azaroso no acepta ser pensado como sistema, ni exige la búsqueda de reglas o conexiones profundas entre los distintos fenómenos sociales, políticos y culturales que se supone que surgen de manera “libre” y “espontánea”. El rechazo a los sistemas totalizantes de pensamiento inhabilita cualquier discurso que pretenda descubrir y, por tanto, neutralizar, los mecanismos que subyacen a los procesos con que el sistema genera las subjetividades, el *inconsciente ideológico* dominante, a su conveniencia. Como bien explica Néstor Kohan en *Nuestro Marx*, lo que él llama “metafísicas post-” (donde inscribe a las teorías denominadas posmodernas), al subsumirnos en esa nebulosa de *juegos de lenguaje* sin valor de verdad, en esa aparente

¹⁰ Como señala Juan Carlos Rodríguez, uno de los mitos de mayor factura ideológica de la Ilustración es el mito de la Naturaleza Humana universal, que pervive en el imaginario posmoderno, aunque vista otros ropajes.

multiplicidad donde, en realidad, las auténticas diferencias son borradas por un proceso homogeneizador sin parangón, en la negación de todo pensamiento que resulte “sospechoso” de pretenderse “fuerte”, en la afirmación del fin de la historia, del sujeto o de las ideologías, lo que hacen es dejarnos desarmados ante un sistema capitalista que sigue explotando cada vez a más personas y con una clase dominante que ejerce la lucha de clases desde arriba, desarmando a los de abajo, incapaces de articular cualquier resistencia. De ahí que el olvido posmoderno de la historia sea de todo menos inofensivo y resulte tan importante reingresar en ella:

“¿Qué restaría entonces? Pues tan sólo... esquizofrenia, desorden lingüístico, descentramiento de la conciencia otorgadora de sentido y ruptura de la cadena significativa, predominio del espacio aplanado de la imagen por sobre el tiempo profundo de la historia sobre el cual se estructura la memoria y la identidad (individual y colectiva). Para esta singular manera de abordar y comprender las disciplinas sociales, la lucha de clases y la conciencia de clase que se verifican y construyen en la historia se evaporan en lo insondable de una misma fotografía instantánea —mejor dicho, atemporal o ajena al tiempo— fuera de foco, que se desmiembra en mil imágenes difusas y yuxtapuestas en un collage y un pastiche sin contornos definidos. Con el olvido de la historia y la cancelación de la lucha de clases también se evapora el sujeto, se anula su identidad y se archiva su memoria, es decir, desaparece toda posibilidad de crítica y de oposición radical al capitalismo y a su modo de vida mediocre, inauténtico, comercializado, mercantilizado, serializado y cosificado” (Kohan, 20: 13).

A results de tales olvidos, el equipaje del pensador y su potencial *desvelador/crítico*, claro está, se aligeran sustancialmente. Entretanto, se urde una trama donde todo está puesto al servicio del poder del capital y donde menos que nunca parece sospecharse la presencia del mismo en todas partes, ya que lo hemos naturalizado (cada uno de nosotros encarna ya desde su nacimiento al sistema mismo). Hoy, como señala Bauman, la “crítica estilo consumidor” ha sustituido a la “crítica estilo productor” de la escuela crítica clásica. Y el capitalismo, ese sistema “invisible” (como advierte Juan Carlos Rodríguez), sigue produciéndonos como sujetos mientras nos creemos al margen de sus tretas, convencidos de ser dueños, al fin, de un pensamiento y una existencia libres de toda traba y toda trampa, después de la aventura de deconstruir las mentiras totalitarias de la Modernidad y abrazar lo posmoderno; aunque quizás, como apunta Juan Carlos Rodríguez, la cuestión es mucho más terrible, y es que el sistema no tiene ya necesidad de ponernos cepto alguno, de darnos caza, porque nacemos ya directamente

en el interior de una cazuela que bulle y donde desde el primer día nos están “cocinando” según su receta. Como explican Negri y Hardt en *Imperio*, es precisamente a través del lenguaje, de los discursos que se ponen en circulación a través de los medios de comunicación, como el sistema capitalista produce hoy principalmente las subjetividades:

“La mediación es absorbida dentro de la máquina productiva. La síntesis política del espacio social es fijada en el espacio de la comunicación. Por esto las industrias de las comunicaciones han asumido una posición tan central. No sólo organizan la producción en una nueva escala e imponen una nueva estructura adecuada al espacio global, sino que también hacen inmanente su justificación. El poder, mientras produce, organiza; mientras organiza, habla y se expresa a sí mismo como autoridad. El lenguaje, mientras comunica produce mercancías, pero, sobre todo, crea subjetividades, las pone en relación y las ordena. Las industrias de la comunicación integran el imaginario y lo simbólico dentro de la trama biopolítica, no simplemente poniéndolos al servicio del poder, sino, en realidad, integrándolos dentro de su funcionamiento” (Negri y Hardt, 2002: 32).

Los que Ricoeur llamara “maestros de la sospecha”, el trío Nietzsche-Freud-Marx, nos legaron un pensamiento vigilante con las trampas del poder¹¹ y con la connivencia del propio pensamiento, del propio lenguaje, con el mismo. Si, como afirma Heidegger, el lenguaje es la “casa del ser”, un ser que “está ya arrojado desde siempre” al horizonte lingüístico desde el cual interpreta y piensa el mundo y fuera del cual no puede vivir, no es menos cierto que ese lenguaje que habitamos y que nos

¹¹ En las defensas de la Posmodernidad más beligerantes, si bien hay un primer momento donde la sospecha se lleva casi al extremo de la paranoia, las acusaciones de connivencia con el poder apuntan sólo a la etapa de la Modernidad (que se tacha de totalitaria, represiva, clasista, racista, machista, xenófoba...) que se quiere desprestigiar a toda costa; pocas veces ese ejercicio crítico alcanza a analizar en qué medida facilita al capitalismo multinacional la defensa acrítica de lo posmoderno y la celebración de su triunfo, apelando a un sujeto que se autoproclama como ya efectivamente libre (en un momento en que el sometimiento del individuo a las leyes del mercado es mayor que nunca). Pero, sobre todo, si en algo resulta peligrosa cualquier celebración de la Posmodernidad que no se ponga bajo sospecha a sí misma, es porque contribuye a crear la falaz sensación en la masa de que toda lucha ha concluido (es más, de que ya se ganaron todas las batallas), de que ese sistema moderno que pecaba de autoritario y reprimía al individuo en función de su clase social, su raza o su sexo, se ha desmontado completamente y no ha de preocuparnos más. Esa imagen (que es eso, pura imagen, terrible máscara) de despliegue de la diferencia a la que tanto contribuyen los medios de comunicación y los aparatos de propaganda del sistema al “permitir” que las distintas culturas, razas, géneros y clases participen del espectáculo mediático y, en última instancia, del imperio del consumo, crea la falsa sensación de que lo heterodoxo se mezcla y convive en paz con lo normativo (quienes van más allá se atreven a negar incluso que lo normativo exista en el nuevo y feliz mundo posmoderno), de que vivimos en un mundo en el que las categorías de raza, género o clase están desfasadas. Resulta tremendamente peligroso que esto suceda en un momento en el que África es asolada por la miseria, las estadísticas sobre el incremento de la feminización de la pobreza son preocupantes y cada vez más gente vive bajo el umbral de la pobreza en las sociedades del Primer Mundo, convirtiéndose en los auténticos parias y excluidos del sistema.

habita, donde se construye nuestra subjetividad, está por entero atravesado por el poder, por el inconsciente ideológico del sistema. Es a través del lenguaje como las marcas invisibles del capitalismo se perpetúan, produciendo y reproduciendo su ideología, y es por ello por lo que nacemos ya capitalistas, por lo que hemos naturalizado el sistema en nuestra propia piel, mientras ese sistema, que ha cejado en sus mecanismos más obvios de represión y adoctrinamiento (al menos, cuando las cámaras de televisión andan cerca) para preocuparse por parecer liberal y democrático, queda fuera de toda sospecha. Hoy, más que nunca, es necesario reclamar la importancia de autores como Juan Carlos Rodríguez, Echevarría o Néstor Kohan, que nos ponen en guardia, nos previenen contra nuestro propio discurso crítico, invitándonos a no dejar nunca de escarbar en nuestra propia subjetividad en busca de esos cebos/cepos que el poder introdujo en nuestro interior, conminándonos a reconocer en nuestras propias palabras el *Lenguaje del Amo*, las huellas del sistema en nuestro discurso; recordándonos que estamos entrecruzados por entero por aquello que pretendemos combatir (que el lugar del que queremos salir nos configura). Sólo reingresando en la historia, reflexionando sobre nuestro tiempo sin perder de vista la *radical historicidad* de nuestro pensamiento, hallemos quizás las claves para *hurtar* el lenguaje al poder y desmontarnos, deconstruirnos, hasta ser otros o, como mínimo, hasta hacer visible ese sistema que atraviesa nuestra subjetividad, y revolernos de piel para adentro, en busca de una mínima fisura por la que escapar.

I.2. Entre tirtios y troyanos o en busca de un *Tercer Espacio*

La definición que la RAE arroja sobre la Posmodernidad, pasa por alto los grandes debates teóricos que acompañan a la puesta en circulación del neologismo, y confunde claramente Posmodernidad con posmodernismo estético, reduciendo ésta al “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”.

Por ahora, los desacuerdos con respecto a la época contemporánea comienzan en la propia falta de consenso sobre cómo llamarla. Mientras Vattimo, Lyotard o Lipovetsky, ponen en circulación el ambiguo y escurridizo concepto de Posmodernidad para glosar el momento histórico que deviene a mediados del S.XX (concebido por todos ellos como una especie de abismo, de final de fiesta, de desaparición de todas las certezas que reinaban en la Edad Moderna), muchos autores intentan salvarse de las incomodidades generadas por tal neologismo y abogan por poner otros nombres a nuestro tiempo, que incidan en el hecho, para ellos clave, de señalar que permanecemos aún en la Modernidad o, cuanto menos, que el hilo de la tradición no se ha quebrado del todo, aunque hayamos entrado en un algo nuevo, aunque se estén produciendo suficientes cambios y lo suficientemente profundos para obligarnos a volver a pensar al mundo y al hombre a la luz de nuevos parámetros y herramientas conceptuales. Es el caso de pensadores como Giddens, que prefiere hablar de *modernidad tardía*; Arjun Appadurai, que habla de una *modernidad desbordada*; Bauman, que, tras años utilizando el término Posmodernidad, ha acuñado últimamente el de *modernidad líquida*; George Balandier, que opta por la *hipermodernidad*; Ulrich Beck, que denomina nuestro tiempo como *modernidad reflexiva*; Rosa María Rodríguez Magda, con su noción sintética de *transmodernidad*, o Todorov, con la reivindicación de la *ultramodernidad*.

Y lo curioso es que, aunque una parte importante de quienes se autoproclaman felizmente posmodernos vocean esa ruptura radical con respecto a la Modernidad, jactándose de ser, en muchos casos, profundamente antimodernos, los padres de la Posmodernidad no se atrevieron en su día a proclamar el fin de la Modernidad, ni a asegurar que lo posmoderno no formara parte de lo moderno:

“¿Qué es lo posmoderno? (...) Con toda seguridad, forma parte de lo moderno” (...) Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante” (Lyotard, 1987: 23).

Incluso los planteamientos más optimistas con respecto a lo novedoso y rupturista de la Posmodernidad comenzaban expresándose con cierta cautela. Vattimo hablaba de la Posmodernidad como Modernidad “rebasada” y era el propio Lyotard quien advertía que el de Posmodernidad era un “falso nombre”, en tanto no podemos situarnos después del “ahora” al que nos emplaza lo moderno:

“Que el nombre “postmodernidad” es un falso nombre, resulta evidente en cuanto se tiene en cuenta que no puede significar “lo que viene después de la modernidad”, pues la palabra *moderno* significa justamente “ahora”, y después de ahora será “ahora”. Yo diría que se trata de algo que ha estado siempre inscrito en la modernidad como su melancolía (y hasta su alegría): melancolía por la legitimidad perdida, verdadera o no” (Lyotard, 1987: 119).

Asimismo, los autores que rechazan el término Posmodernidad y se esfuerzan en dar cuenta de la continuidad de la Modernidad, situando lo posmoderno como fase última y sublimadora de lo moderno, no dejan de subrayar la importancia de los cambios que se han producido en las últimas décadas en la Modernidad tal y como la comprendemos. Si Appadurai ve en los movimientos migratorios y en las nuevas tecnologías el cambio más sustantivo que le permite hablar de una “Modernidad desbordada”, Bauman explica cómo la Modernidad ha pasado de su estado sólido a uno líquido, fluido, ingravido, que supone un cambio más que significativo:

“Sería imprudente negar o menospreciar el profundo cambio que el advenimiento de la *modernidad fluida* ha impuesto a la condición humana. El hecho de que la estructura sistémica se haya vuelto remota e inalcanzable, combinado con el estilo fluido y desestructurado del encuadre de la política de vida, ha cambiado la condición humana de modo radical y exige repensar los viejos conceptos que solían enmarcar su discurso narrativo. Como zombies, esos conceptos están hoy vivos y muertos al mismo tiempo” (Bauman, 2004: 13-14).

La ambigüedad no es sólo terminológica, sino que parte de una discusión esencial que, sin haber sido en absoluto resuelta, ciertos autores han pasado a dar por concluida: la cuestión de si la Posmodernidad puede separarse de la Modernidad y considerarse, aunque no sea en términos dialécticos de superación, una etapa otra de la historia. Son muchos los autores que hacen hincapié en la necesidad de concebir la Posmodernidad como una continuación, una última fase de lo moderno, donde precisamente se han llevado al límite la epistemología y la axiología modernas. El hilo conductor del capitalismo, el cordón umbilical no roto por la Posmodernidad, garantiza la continuidad y desvela la falacia de toda propuesta que pretenda hacer pasar a la Modernidad por fenecida y a la Posmodernidad por un orden de cosas completamente nuevo y diferente:

“Urgida en el curso del último decenio en la escena artística e intelectual, aunque no escapa del todo a un efecto de moda, la noción indiscutiblemente equívoca de posmodernismo presenta, con todo, el especial interés en relación a las declaraciones siempre rimbombantes de la enésima novedad decisiva, de invitar por el contrario a un retorno prudente a nuestros orígenes, a una perspectiva histórica de nuestro tiempo, a una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta. Si se anuncia una nueva era del arte, del saber y de la cultura, se trata de determinar qué es lo que queda del ciclo anterior, lo nuevo reclama la memoria, la referencia cronológica, la genealogía” (Lipovetsky, 2006: 79).

Este primer debate terminológico, que, por supuesto, es la punta del iceberg bajo la que subyacen desacuerdos mucho más profundos acerca de lo novedoso o no de la lógica que rige las distintas esferas en las que se juega nuestro tiempo y, sobre todo, disensiones sobre cómo se relaciona nuestro tiempo con la tradición occidental de la Modernidad, enfrenta a pensadores que, rápidamente, y cómo describía Lanceros, se lanzan a militar en uno u otro bando, a proclamarse modernos o posmodernos y a combatir con fiereza al oponente. Sólo parecen existir, pues, dos posturas posibles a la hora de pensar al hombre y al mundo contemporáneos. Como casi siempre a lo largo de la historia, las posiciones son de cariz continuista o rupturista. De una parte, estarían quienes conciben que pertenecemos a un tiempo totalmente nuevo, cuya principal conquista es precisamente el haber roto con nuestro pasado más inmediato, el haber conseguido negar la tradición que nos precede (a la que culpan de haber fracasado

estrepitosamente en todos sus propósitos emancipadores y de habernos empujado a un abismo, sacando a relucir la lista de desmanes y tropelías –Hitler, Stalin, el exterminio nazi, los *gulags* soviéticos, las bombas nucleares...– cometidos en su nombre), y el haber dejado atrás las certezas de corte totalitario a las que nos conminaba el pasado para enfrentarnos a un tiempo exento de verdad, de estabilidad y de esperanza en utopías de cualquier tipo. De una Modernidad falsamente dominada por la luz, dicen los posmodernos, hemos pasado a una Posmodernidad en penumbra; de un tiempo de afirmaciones, a uno donde impera la negación; de una era en búsqueda de la unidad, del conjunto, de las similitudes, de lo estable, de lo universal..., a un tiempo en el que se reconocen lo fragmentario, lo irreconciliable, la diferencia, como único material que conforma la realidad. De la búsqueda de una verdad esencial y universal hemos pasado al reconocimiento de pequeñas verdades locales, eventuales y de carácter retórico. De lo sólido, hemos pasado a lo líquido, escurridizo y poco consistente (Bauman); de la claridad al *pensamiento borroso* (Kosko); del pensamiento fuerte de la Ilustración, al que la Escuela de Frankfurt tachaba de totalitario, al pensamiento débil y cambiante (Vattimo), donde todo es ya *doxa* y *hermeneusis* y, por tanto, no hay ejes axiológicos que determinar.

En la otra esquina del cuadrilátero, los que no se resignan a tan oscuras predicciones, denuncian que el cambio epistemológico pasa las más de las veces por posicionarse sin más en el otro lado de la axiología, hasta el momento despreciado por la Modernidad (en el par al que esas oposiciones metafísicas de la Modernidad daban un valor negativo), y se resisten a arrojarse a ese abismo posmoderno donde no dejan de ver peligros de todo tipo, y donde perciben una relativización excesiva de la verdad, una falta de compromiso ético con lo humano, un individualismo exacerbado, un nihilismo reactivo, viendo en las teorías posmodernas el mismo o mayor riesgo de connivencia con el estatus quo del poder del que se achaca a la Modernidad. La propuesta de los autores que siguen esta línea pasa por una recuperación crítica del proyecto inacabado de la Modernidad (encabezando este grupo, cómo no, estaría Habermas). Y, aunque este tipo de posiciones puedan representar una alternativa más digna a las teorías más complacientes y hedonistas de la Posmodernidad, en no pocas ocasiones pasan por negar todo el conjunto de las teorías posmodernas, en un ejercicio idéntico, aunque de sentido inverso, que el que hacen los autores posmodernos más radicales. Como apunta

Bauman, el debate Modernidad-Posmodernidad se resuelve en cuatro actitudes: promodernos, propositivos, antimodernos y antipositivos, que en realidad se agrupan en dos (promodernos-antipositivos y propositivos-antimodernos). En pocas ocasiones se busca una salida a este planteamiento binario. En pocas ocasiones se intenta conquistar un *Tercer Espacio* híbrido, que de verdad nos sitúe en un otro lugar, que de verdad posibilite un giro en los planteamientos sobre nuestro tiempo.

Ese *Tercer Espacio* a explorar habrá de reconocer, no sólo aquellas conquistas intelectuales plenamente modernas que creamos dignas de ser rescatadas del olvido posmoderno, sino también los aspectos de la nueva *episteme* posmoderna que contribuyan a visibilizar la explotación histórica de clase, de género y de etnia por parte de una Modernidad que ha sido, ante todo, plenamente capitalista y monolítica, y que liberen el lenguaje permitiendo la inclusión de realidades hasta el momento despreciadas o no reconocidas (al negárseles el estatuto de Verdad) por el inconsciente hegemónico moderno.

Para ello, habrá de hacerse una criba exhaustiva de todos los discursos que vienen hablando desde hace décadas en nombre de lo posmoderno. Porque lo cierto es que la Posmodernidad ha llegado a conformar una especie de cajón de sastre donde caben las más diversas posturas e imposturas: nostalgias varias, odas a la libertad individual, funerales y fiestas de distinto tipo (en las que lo mismo se invoca a Nietzsche que a Derrida, Foucault, Heidegger o Adorno, conciliando a menudo lo irreconciliable a fuerza de lecturas sesgadas de los que se han convertido ya en autores fetiche de la Posmodernidad), pero, sobre todo, ha resultado ser una noción escurridiza, expuesta a las más diversas interpretaciones, sobre la que no parece existir un quórum hasta la fecha:

“Posmoderno: como mínimo, la noción no es clara, remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir. ¿Agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿Continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad? ¿Peripecia en la historia del arte o destino global de las sociedades democráticas?” (Lipovetsky, 2006: 79).

Para unos, la condición social del sujeto contemporáneo tras asistir al fin de los

grandes relatos modernos; para otros, una nueva *episteme* marcada por lo discontinuo, lo fragmentario, lo múltiple. El suelo cultural de nuestro tiempo, según algunos; la época histórica que marca el fin de la Modernidad, según otros. La Posmodernidad ha sido definida de formas muy distintas sin que, por el momento, parezca haberse llegado a los acuerdos programáticos que, con sus inevitables debates internos, sí se alcanzaron con respecto a la Modernidad. Las disensiones en torno a qué es la Posmodernidad obedecen, y en este punto son muchos los autores que coinciden, al hecho de que apenas comenzamos a transitar ese nuevo (aunque, como veremos a lo largo de estas páginas, no tan nuevo como se pretende) estado de las cosas que con tanto afán tratamos de describir. Como apunta Nicolás Casullo:

“El debate Modernidad-Posmodernidad puede ser entendido como la controversia de una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas y proyectada hacia una barbarización de la historia, ya sea por carencias y miserias socio-humanas, ya sea por su contracara: la aceleración de la “abundancia” para un futuro definitivamente deshumanizado”(Casullo, 2004: 17).

Somos protagonistas de los cambios, algunos superficiales, otros más profundos, que se vienen produciendo en el pensamiento, el arte y la sociedad desde mediados del S.XX. No poseemos la distancia histórica suficiente como para dictaminar una sentencia clara acerca del alcance de los mismos. Estamos siendo sacudidos en este preciso instante y, en tal estado de conmoción, es imposible que podamos determinar con precisión cuán profunda es la brecha en los cimientos de la Modernidad, qué edificios se han derruido por completo, cuáles permanecen en pie, aunque ruinosos, y qué tipo de construcciones se están levantando en los espacios que han quedado vacíos. Cuando, además, vivimos un momento en el que nos hemos despedido de la imagen moderna de un mundo transparente y estable (como señala Bauman, la Modernidad oscila entre un deseo permanente de novedad y cambio, y la aspiración a la estabilidad) para volver con más fuerza que nunca a asumir el *panta rei* heraclitiano, a afirmar la imposibilidad de atrapar en la red del lenguaje una realidad en permanente cambio, la necesidad de encontrar etiquetas teóricas convincentes y de llegar a acuerdos teóricos parece haberse convertido casi en un contrasentido. Sin embargo, tal y como afirma Lanceros en sus *Apuntes sobre el pensamiento destructivo*:

“Pretendidamente o no, la posmodernidad ha evidenciado una vez más la práctica imposibilidad de pensar sin etiquetas, sin un sólido encuadramiento y una precisa designación. En un momento de dispersión escolar (marxismo diseminado, estructuralismo maldito, positivismo residual) la condición posmoderna ha vuelto a delimitar un espacio de confrontación, ha vuelto a distribuir contendientes: Caín y Abel, Tirios y Troyanos, Modernos y Posmodernos” (Vattimo, 1990: 137-138).

Siguen siendo, pues, necesarias las etiquetas, las clasificaciones, las axiologías. Y éstas, por más que Derrida nos instara a forzar los límites de las oposiciones metafísicas para provocar un desplazamiento en las mismas, para poder situarnos en ese lugar irrepresentable que no era lo uno ni lo otro, y aunque muchos autores posmodernos se jacten de haber conseguido deconstruir las instancias lingüísticas hasta conseguir tal cosa (cuando lo más que hemos hecho es adoptar un pensamiento paradójal o contradictorio que admite que participemos a la vez de categorías que se sitúan a ambos lados de esas oposiciones metafísicas, sin llegar a cuestionarlas o desplazarlas realmente), continúan funcionando y relacionándose entre sí, las más de las veces, de manera opositiva. La necesidad de periodización, de etiquetas teóricas, de categorías epistemológicas, a la hora de pensar el mundo, es algo de lo que no pocos pensadores posmodernos se han intentado zafar inútilmente. De ahí los intentos más radicales de renunciar a la teoría, de situarnos fuera de la historia, de rehusar el lenguaje binario de la razón moderna para después terminar aceptando que no podemos escapar a él si no es pagando el precio de nuestro propio silencio (“del lenguaje se sale al precio de lo imposible”, que diría Barthes):

“Nuestro discurso pertenece irreductiblemente al sistema de oposiciones metafísicas. No se puede anunciar la ruptura de esa pertenencia más que mediante una *cierta* organización, una cierta disposición *estratégica* que, dentro del campo y sus poderes propios, volviendo contra él sus propias *estratagemas*, produzca una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, figurándolo en todos los sentidos, y *de-limitándolo* de parte a parte” (Derrida, 1989: 32).

En última instancia, el debate Modernidad-Posmodernidad suele plantearse en términos de enfrentamiento, pareciendo obligar a cada autor a la toma de partido por

una u otra línea de fuego. Liderando ambos grupos enfrentados, nombres como el de Lyotard o Baudrillard articulan sus discursos de celebración de la Posmodernidad en nombre de la “libertad” y la *jouissance* alcanzadas tras despedirnos de los totalitarismos modernos, mientras Habermas reclama la vuelta a una versión revisada del proyecto inacabado de la Modernidad, el retorno a los grandes valores de la Ilustración (libertad, igualdad, justicia, fraternidad) y la recuperación de cierta clase de pensamiento utópico que nos permita soñar, al menos, con ser mejores.

Uno de los objetivos de este trabajo es, precisamente, explorar los intersticios de ambas etiquetas, poner el foco en los *entre-lugares*, en la línea de frontera, allí donde tienen lugar los cruces, los intercambios, las confluencias, y señalar que es en un *Tercer Espacio* híbrido que a menudo se pierde de vista al fijar el foco en los dos extremos de la polaridad, donde realmente se resuelve nuestro pensar y nuestro vivir. Lo interesante es analizar cómo esos intercambios, esos cruces que tienen lugar en esa frontera, en el *límite* en sentido heiddegeriano, acaban transformando y desplazando los lugares que con ella se pretendían deslindar. Ese lugar intermedio, ese *entre-lugar* moderno y posmoderno a la vez, no sólo puede dar cuenta de nuestra condición con mayor exactitud, sino que, sobre todo, puede permitir el rescate de un pensamiento crítico que está siendo enterrado bajo los discursos posmodernos de celebración del vacío y las “futurologías” más desesperanzadoras con respecto al cambio de rumbo de una humanidad que se dirige hacia su propia extinción de seguir la senda que el neoliberalismo nos impone; pero ese rescate del pensamiento crítico tiene que asumir de los planteamientos posmodernos la permanente sospecha con respecto a las “viejas” trampas en las que nos atrapó el *esencialismo* moderno, para no volver a caer en ellas.

Concibiendo al fin ese *entre-lugar* irrepresentable cuya presencia pone en jaque la lógica binaria de la Razón, al desplazar a la manera derridina las *oposiciones metafísicas*, ese *Tercer Espacio* que define Homi Bhabha¹², podríamos dejar atrás

¹² Según Homi Bhabha ese *Tercer Espacio* es el único lugar desde el que podemos dar a luz a otro sujeto político, capaz de resistir las embestidas del poder en sus distintas máscaras (las que adopta en la Modernidad y las que adopta en la Posmodernidad). Ese *Tercer Espacio* resulta tan difícil de concebir y nombrar porque la lógica dicotómica heredada de la metafísica todavía conforma los límites de nuestro lenguaje, porque sigue estructurando nuestro pensar ese lenguaje de la Razón moderna esencialmente opositivo, por más anuncios de su muerte que los posmodernos hagan a bombo y platillo (permaneciendo ellos mismos en todo momento dentro de tal lógica al plantear en términos bipolares, de antítesis y enfrentamiento, lo moderno y lo posmoderno). Bhabha, desde la crítica poscolonial, pone el foco en las identidades culturales de los sujetos cuya “identidad” es fronteriza – nativos en lugares que han sido ocupados por colonos, mujeres de raza negra en países de preponderancia blanca–, para darse cuenta de que ellos, al “asimilar” la cultura del otro, la traducen a

muchos de los “dimes y diretes” que hasta ahora centran el debate Modernidad vs Posmodernidad, para rescatar (en un ejercicio de dialéctica marxista) las herramientas epistemológicas que nos interesen de cada una de las *discursividades*. Se trata de reconocer, al fin, lo que aún hay en nosotros de sujetos modernos sin que eso signifique negar los aspectos inéditos de nuestra condición en esta nueva fase del capitalismo (postindustrial, globalizado, neoliberal) en que nos hallamos inmersos.

Lo cierto es que, la única manera de encontrar una tercera vía, que nos libre, tanto de quedar sujetos al totalitarismo del sistema moderno, donde el poder desarticula cualquier intento de crítica al esencializar y naturalizar sus “verdades” y se niega el reconocimiento a las minorías y a la diferencia, generando una serie de desigualdades e injusticias sociales enmascaradas bajo una apariencia de universalidad (como apunta Mardones, tras el conocimiento objetivo “se esconde un afán de dominación”), como del riesgo de banalizar la existencia humana y caer en un escepticismo radical cómplice con el individualismo, el hedonismo irresponsable, el nihilismo pasivo, el descompromiso ético (que desarman igualmente todo discurso o acción político-social que pretendan cambios y nos dejan aún más si cabe a expensas del poder y del sistema capitalista en su versión más voraz y salvaje), pasa por llevar el debate teórico a un territorio otro, a ese *Tercer Espacio* híbrido, intersticial, fronterizo. Sólo así lograremos rearticular ciertos elementos del proyecto moderno teniendo en cuenta sus errores, sin despreciar aquellos elementos de lo posmoderno gracias a los que podemos, precisamente, concebir esa tercera vía híbrida, ese *entre-lugar* fuera de las dicotomías modernas. Se trata de reconocer la diferencia aspirando, no a la “igualdad”, sino a la justicia social y al derrocamiento de todo sistema de explotación, de denunciar las trampas y errores de las utopías modernas sin renunciar al pensamiento utópico, de asumir la *lingüística* del ser y la imposibilidad de un conocimiento objetivo sin dejar de aspirar al *consenso intersubjetivo* en los distintos ámbitos de saber y, sobre todo, de acordar unos principios éticos irrenunciables y no ceder ante el “todo vale, pero nada demasiado” en el que nos subsume la *Posmodernidad triunfal*. Porque, como advierte Jameson: “La cuestión es que nosotros estamos en el interior de la cultura del posmodernismo hasta un punto tal en donde su rechazo sin más es tan imposible como

sus propios códigos, dando a luz una tercera identidad, híbrida, donde los elementos de las culturas de partida se convierten en algo distinto. La identidad de los pueblos colonizados es híbrida, esos sujetos culturales ocupan un *Tercer Espacio* que se ha generado precisamente en los cruces, intercambios, traducciones, de las distintas identidades culturales de las que participan.

cualquier festejo irreflexivo, y ambas se igualan como actitudes complacientes” (Jameson, 1989: 100).

Somos, como los sujetos culturales analizados por Bhabha, individuos híbridos. Nuestra identidad se juega entre la Modernidad y la Posmodernidad y de ambas participamos: ambas construyen nuestra subjetividad. Ser conscientes de ello, traducir de la mejor manera posible lo que de los dos lados de la línea de frontera que habitamos nos llega y, sobre todo, luchar por posicionarnos en un *entre-lugar* situado, no ya entre la *Modernidad normativa* y la *Posmodernidad triunfal*, sino entre la *Modernidad negativa* y la *Posmodernidad crítica*¹³, nos llevará a un *Tercer Espacio* que cuestione los dos espacios de partida en sus versiones hegemónicas, que ejerza una verdadera resistencia crítica, a la vez que sea capaz de captar y asimilar lo bueno de ambos (esto es, sus versiones críticas o de resistencia), redirigiéndolo hacia nuevos objetivos. Se trata, como sugiere Lanceros, de “situarse una vez más en la encrucijada” (Vattimo, 1990: 146) y desde ella comprender quiénes somos y cómo podemos ser esos “otros” con que venimos soñando tanto tiempo: poder volver a vivir bajo el signo de la utopía, sin que esa utopía se nos convierta en cárcel o en trampa.

Para arribar a esta tercera línea de trabajo, que creemos aún inexplorada, resultan del todo útiles las consideraciones de aquellos autores que se han dedicado con más ahínco a subrayar que la Posmodernidad es una etapa distinta, pero una etapa más, a fin de cuentas, de la Modernidad, y a desgranar los aspectos que nos ligan a la tradición (aquéllos que nos obligan a seguir hablando de Modernidad), sin desatender las novedades que la globalización económica, la expansión de las nuevas tecnologías, las grandes migraciones o los cambios en el sistema de producción capitalista, suponen para el sujeto contemporáneo. Estos autores, en su empeño por demostrar, tanto que desde el comienzo de la Modernidad había ya un germen “antimoderno”, una serie de discursos otros que circulaban en la periferia de la *semiosfera* moderna, adelantándose a muchos de los presupuestos de la Posmodernidad, como que en la actualidad muchas de las premisas modernas que se pretenden haber dejado atrás, a las que se pretende haber

¹³ En nuestras “Consideraciones liminares” hacíamos alusión a los diferentes sentidos que íbamos a otorgar a estas cuatro etiquetas que vamos a utilizar a lo largo de todo nuestro trabajo. Consideramos la *Modernidad normativa* y la *Posmodernidad triunfal* como los dos imaginarios más afines al *inconsciente ideológico* capitalista en sus distintas etapas, mientras que la *Modernidad negativa* y la *Posmodernidad crítica* se constituyen como herramientas que nos permiten desarticular ese *inconsciente ideológico* del poder, desenmascararlo y combatirlo.

dicho adiós con la entrada en la Posmodernidad, siguen vigentes, son los que más contribuyen a nuestro propósito de encontrar un *Tercer Espacio*, más atento a los cruces, los diálogos, las coincidencias, la hibridación discursiva, a los *instersticios*, que a la falaz oposición de contrarios que muchos se empeñan en perpetuar. Ese *instersticio*, ese *entre-lugar* desde el que resulta de vital importancia que situemos cualquier análisis de nuestro tiempo, es también, como señala Homi Bhabha, el único espacio desde el que se puede dar a luz a un nuevo sujeto político, capaz de oponer resistencia al sistema y de avistar una salida al neoliberalismo que nos engulle:

“El idioma de la crítica es efectivo, no porque mantenga por siempre separados los términos del amo y el esclavo, el mercantilista y el marxista, sino en la medida en que supera los campos dados de la oposición y abre un espacio de traducción: un lugar de hibridez, figurativamente hablando, donde la construcción de un objeto político que es nuevo, ni uno ni otro, aliena nuestras expectativas políticas, y cambia, como debe hacerlo, las formas mismas de nuestro reconocimiento del momento de la política. El desafío está en concebir el tiempo de la acción y comprensión política como la apertura de un espacio que puede aceptar y regular la estructura diferencial del momento de la intervención sin precipitarse a fundir en una unidad el antagonismo o la contradicción social” (Bhabha, 2002: 45).

El desafío está, pues, en pensar y actuar desde ese *Tercer Espacio* que nos permita liberarnos de la metafísica moderna de las esencias y del insustancial pensamiento “post” de nueva hornada y, a la vez, rescatar de forma crítica los aspectos más transformadores, emancipadores, revolucionarios, que surgen en el interior, tanto de la Modernidad como de la Posmodernidad (esto es, de la sociedad tal y como la entendíamos en las anteriores fases del capitalismo y de la que surge al albor de las novedades que acaecen en el capitalismo tardío o neoliberal), en los márgenes de la *semiosfera*, en la periferia, con vocación de desplazar a todo el sistema simbólico en el que se inscriben:

“En la semiología lotmaniana, las fronteras de la semiosfera se consideran como una región de alta actividad semiótica, en la cual operan numerosos mecanismos de traducción metafórica. Organizado de un modo irregular, el espacio de la cultura presenta un centro caracterizado por un alto grado de organización y una periferia estructural caracterizada por fronteras móviles en oscilación perpetua. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos a la lengua externa de la semiosfera, pero también es una zona en la cual se desarrollan procesos semióticos acelerados que siempre son más activos en la periferia cultural” (De Michiel, 1997: 154).

Nos interesa lo que sucede en las fronteras (de ahí que nuestro ejemplo sea la escritura de Vila-Matas, gestada por entero en la línea de frontera) de lo moderno y lo posmoderno, en la periferia de la *semiosfera*, porque creemos que sólo situándonos en ese *no-lugar* podremos movernos en una dirección distinta a la que el sistema se empeña en marcarnos.

I. 3. La Posmodernidad según sus ideólogos

Las prácticas críticas que procuraban destotalizar la realidad social demostrando las micrologías del poder; los diversos lugares de enunciación del discurso, el desprendimiento y deslizamiento de los significantes, han quedado súbitamente inermes.

Homi Bhabha

Los inicios de la Posmodernidad se fechan en distintos momentos, sin que tampoco parezca haber un consenso con respecto a su comienzo entre los propios teóricos que la conceptualizan. El término, aunque utilizado ya por Baudelaire en sus *Flores del Mal*, es puesto en circulación por Lyotard en 1979 con un nuevo sentido, de ahí que muchos consideren la aparición de su *Condición posmoderna* como el inicio mismo de la Posmodernidad. Otros autores datan la aparición de la Posmodernidad a comienzos de los años 70, señalando la Revolución del 69 como el último coletazo utópico de la Modernidad. Para algunos es en 1989, tras la caída del muro de Berlín y la disolución del bloque comunista en Europa, una vez expedido el certificado de defunción a la utopía del socialismo marxista, cuando comienza la Posmodernidad. Hay quienes van más lejos, afirmando que se puede hablar de Posmodernidad desde finales del S.XIX, y analizan cómo en el propio movimiento Romántico estaba ya la raíz antimoderna que guía el empeño de los pensadores posmodernos, en tanto se rechaza por primera vez la razón ilustrada a favor de *Lo Otro* de la Razón: el mundo de lo emocional y las pasiones. Como señala Urdanibia, si para Lyotard la Posmodernidad deviene tras la Segunda Guerra Mundial (cuando el proyecto de la Modernidad muestra su fracaso ante las aberraciones que se cometen en su nombre, y cae el *metarrelato legitimador* de la razón), para Vattimo surge ya con Nietzsche y Heidegger (Vattimo, 1990).

Gianni Vattimo, efectivamente, insiste en recordarnos a lo largo de su obra que el comienzo del nuevo horizonte que conocemos como Posmodernidad se vislumbra ya en la filosofía de Nietzsche y Heidegger, puesto que ambos autores ponen por primera vez

en jaque el sistema de la filosofía metafísica heredado, y dan cuenta así de la profunda crisis de la racionalidad moderna¹⁴. Su propuesta, en tanto da cuenta de la permeabilidad de ambos discursos y de cómo han convivido diversos aspectos de la Modernidad y la Posmodernidad casi desde el comienzo de la primera, contribuye a que abandonemos esa perspectiva dicotómica (a pesar de que el propio Vattimo caiga en ella) y nos aventuremos a pensar desde el umbral, desde la frontera, desde el intersticio que venimos reclamando. En el artículo *Postmodernidad, ¿una sociedad transparente?*, el filósofo italiano define la Posmodernidad como una época atravesada por dos constantes: la crisis de la razón ilustrada y el fin del pensamiento de los fundamentos, que devienen tras la ruptura provocada por Nietzsche y Heidegger en el pensamiento occidental: “Heidegger, siguiendo en esta línea de Nietzsche, ha demostrado que concebir el ser como un principio fundamental y la realidad como un sistema racional de causas y efectos no es sino un modo de hacer extensivo a todo el ser el modelo de objetividad científica” (Vattimo, 1990: 16).

También en *El fin de la modernidad*, Vattimo insiste en la necesidad de conectar la Posmodernidad con las principales líneas de pensamiento de la filosofía de Nietzsche y Heidegger, para evitar que se convierta en un concepto hueco: “Sólo en relación con la problemática nietzscheana del eterno retorno y con la problemática heideggeriana del rebasamiento de la metafísica adquieren, en verdad, rigor y dignidad filosófica las dispersas y no siempre coherentes teorizaciones del periodo postmoderno” (Vattimo, 1986: 9).

El motivo por el que el pensador italiano establece este nexo entre las teorías aglutinadas bajo el término Posmodernidad y la filosofía nietzscheano-heideggeriana viene alumbrado por el reconocimiento de que son estos dos filósofos los que por primera vez y con más fuerza denuncian, “ponen radicalmente en tela de juicio”, la tradición del pensamiento europeo y de la racionalidad heredada, cuestionan la concepción de la filosofía como acceso al fundamento, al origen del ser, y critican y combaten la noción de Historia que surge en la Modernidad, la Historia entendida a la manera hegeliana, como sucesión de etapas que tienden a la perfección, a la superación

¹⁴ A nosotros, sin embargo, nos parece más pertinente hablar de varias modernidades: una *Modernidad hegemónica o normativa* y una *Modernidad negativa o crítica*. Las propuestas de Nietzsche y Heidegger formarían parte, en nuestra opinión, de esa contra-cara de lo moderno, de los contradiscursos críticos que se gestan en el corazón mismo de la Modernidad y que, en muchos aspectos, siguen siendo profundamente modernos, como veremos.

unas de otras: el ideal de progreso y la búsqueda de fundamentos se abandonan al concebir el pensamiento como negación de las estructuras estables del ser y de las certezas universales (Vattimo, 1986: 11).

También Habermas¹⁵ reconoce en el pensamiento de Nietzsche el gozne sobre el que la filosofía occidental gira, cambia de rumbo y comienza a desmoronarse todo el sistema de pensamiento heredado, haciendo posible el posterior “giro lingüístico” de la filosofía alemana, el desarrollo de la hermenéutica contemporánea, e incluso el pensamiento crítico francés (postestructuralismo y deconstrucción, principalmente). Pero para el pensador alemán, los posmodernos llevan su lectura de Nietzsche al límite, desembocando irremediabilmente en la aceptación del nihilismo (podríamos añadir, de un *nihilismo pasivo* o reactivo, ni tan siquiera del *nihilismo activo*, de firme voluntad creadora, que propugnaba el propio Nietzsche).

Así, la ruptura con la filosofía metafísica y la negación de la posibilidad de un pensamiento del fundamento y del origen del ser, de un pensamiento que alcance a aprehender lo que el ser y la realidad son “en sí”, es, para Vattimo y Lyotard, la renuncia que impera en nuestro tiempo, la que caracteriza el pensamiento contemporáneo enfrentándolo al esencialismo propio de la Modernidad. El dualismo platónico queda atrás; ni siquiera el consolador trienio hegeliano, la aspiración a la síntesis que permita pensar el Absoluto, pueden ya servirnos para entender el nuevo horizonte de sentido que nos convoca. Los medios de comunicación de masas, el avance de las tecnologías, el capitalismo neoliberal globalizado, hacen del mundo un lugar inhóspito y confuso, heterogéneo, plural, y obligan al pensamiento, a la filosofía, a abrirse a esa pluralidad, a esa multiplicidad, para pensar al nuevo hombre, al sujeto escindido que deviene tras la quiebra del Sujeto como autoconciencia kantiano, desde parámetros que puedan reintegrarlo en el mundo, sin negarle su nueva condición.

Éste es el punto de partida de muchos de los ideólogos de la Posmodernidad. El hueco, el vacío dejado por una serie de valores y certezas que parecían intocables en la Modernidad y que pasan a entrar en profunda crisis y o a ser rechazados en bloque, en la mayoría de los casos, es lo que se apresuran los ideólogos de la Posmodernidad a rellenar con nuevos conceptos que, a la postre, se están intentando elevar a la categoría de certezas del mismo modo que lo hicieron los anteriores (sólo que la ironía da ahora

¹⁵ Habermas habla de Nietzsche como “plataforma giratoria de la modernidad”.

otra vuelta de tuerca y las nuevas convicciones incontestables apelan a la propia imposibilidad de convicciones firmes o estables, así como los nuevos valores en alza son el relativismo y la falta de valores).

Cuando la crítica al pensamiento moderno que se desarrolló dentro de la propia Modernidad, y desde su lógica, desvelaba la vieja maniobra del poder de hacer aparecer palomas dentro del sombrero y la señalaba como simple artificio, como ilusión óptica de la cual se nos mostraba el truco, aspiraba aún a que ese señalar la naturaleza prestidigitadora de cierta construcción interesada de la “naturaleza” del mundo, a que ese desenmascaramiento del atrezzo, de la maquinaria con que el Mago de Oz generaba sus ilusiones, nos llevase al fin a ver cuál era el verdadero ser de Oz. De esa lógica desveladora, que aún creía posible vislumbrar detrás de la mentira de las máscaras la verdad del mundo desnudo, participan las vanguardias artísticas, incluso el pensamiento de aquéllos que con más ahínco nos conminan a asumir que detrás de las máscaras no hay nada que pueda sernos desvelado, véase Nietzsche o Heidegger, y la Escuela de Frankfurt, con un Benjamin que aún se aferra a la vieja aura mística del arte.

Esa conciencia de crisis de los fundamentos del pensamiento moderno de la que participaban los discursos más críticos para con la Modernidad hasta mediados del pasado siglo, se torna pensamiento trágico en tanto intuye que todo es truco, pero se resiste aún a aceptar el triunfo total de la mascarada y permanece firme en el empeño, doloroso por imposible, por fracasado de antemano, de encontrar sentidos, verdades, vida, al fin, fuera del escenario donde los ilusionistas despliegan su espectáculo de artificio. Lo que tiene de novedoso el pensamiento posmoderno no es, por tanto, el denunciar la mentira, la trampa, y hacer entrar en crisis a la Modernidad, porque de eso se habían encargado los propios pensadores modernos. La conciencia de crisis de la Modernidad anida en el propio imaginario moderno casi desde que comienzan a construirse sus cimientos.

El cambio más sustantivo con respecto a la crítica a la Modernidad que llevan a cabo los pensadores posmodernos y la razón por la que se atreven a dar por fenecido el tiempo moderno y afirmarse en el pensamiento “post” que reina entre sus ideólogos, es que ya no habría un afuera del escenario donde los magos despliegan sus trucos, porque el mundo mismo es un inmenso escenario y todos los sujetos somos prestidigitadores en la misma medida; no podemos ser otra cosa. Se despliega así el mundo del simulacro

anunciado por Baudrillard, con la diferencia con respecto a los pensadores modernos de que ese simulacro que todo lo ocupa no es interpretado de manera negativa, sino en términos liberadores. Se diversifican los trucos de magia y se disfruta del espectáculo, sin más.

En la antología de textos publicada bajo el título *Modernidad y Postmodernidad*, Josep Picó alude a esta crisis de la razón como la clave de la nueva *episteme* que se abre en la Posmodernidad: “Conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina” (Picó, 1988: 13). Esta conciencia de crisis es fruto de la pérdida de fe en el proyecto ilustrado y sus promesas de emancipación y no alberga ya, como venimos diciendo, esperanza alguna en encontrar una salida, proyecto emancipador o utópico que pueda sustituir a los ya caídos en desgracia, porque comparece ante la historia después de los monstruos goyescos engendrados por la Razón se hayan encarnado en diversos conflictos bélicos, genocidios y horrores¹⁶.

Eduardo Subirats, en lugar de colocar en un lugar privilegiado la caída del *metarrelato* de legitimación moderno y el consiguiente desplazamiento de la posición privilegiada del Sujeto portador de esa Razón para señalar el *fin de siècle* que anuncia la entrada en la Posmodernidad, pone el énfasis en la fractura de las esferas que componían una especie de tríada sagrada en la Modernidad:

“Pero hoy, cuando se habla de crisis, parece apuntarse a una dimensión más profunda, o simplemente a una dimensión distinta a aquella que pudiera significar la astronomía copernicana, la crítica del dogmatismo metafísico de Bacon o la revolución epistemológica de Kant. La palabra crisis señala a una profunda escisión, fragmentación y disolución interior de nuestra cultura bajo los diversos factores sociales, tecnológicos y económicos que la condicionan. La crisis señala más bien la desintegración profunda de aquella unidad ética, estética y científica que configuraba la conciencia moderna del pensamiento de siglo XVII hasta nuestra época” (Subirats, 1991: 129).

¹⁶ De hecho, esa alusión a la pérdida de fe en los *metarrelatos*, al fin del pensamiento utópico, es una constante en el análisis de nuestro tiempo y uno de los principales argumentos a la hora de hablar de un tiempo pos-, más allá, de lo moderno. Sin embargo, y como analizaremos con detenimiento más adelante, no es cierto que los *metarrelatos* hayan desaparecido: el sistema capitalista ha producido, como veremos, su propia utopía neoliberal, un *metarrelato* igual de totalitario y despótico que los denunciados por los pensadores posmodernos que, sin embargo, y en virtud de cierto ambiente de distensión crítica que se genera tras proclamar que cayeron ya todos los grandes relatos, las fábulas y mitos opresores de la Modernidad, no está encontrando un contradiscurso crítico a la altura de las circunstancias.

Esa pérdida de unidad de la tríada de herencia platónica Verdad–Bondad–Belleza es, precisamente, la que da pie a desgajar la ciencia de la ética, a favor de una visión instrumental de la misma, que lleva irremisiblemente al fracaso del proyecto Ilustrado. En vista del descalabro de la racionalidad moderna, que se suponía al servicio del bien común y de la emancipación humana, los autores posmodernos más lúcidos proponen una ruptura con la misma y la búsqueda de nuevas salidas, puntos de fuga que nos ayuden a emprender rutas diferentes, a rescatar nuestra humanidad de entre los escombros y redefinirla. Picó señala la conciencia del fracaso del proyecto Ilustrado como punto de inflexión de la Modernidad, desde el que se lleva a cabo la ruptura posmoderna:

“Cuando el legado de la razón se extendió y fue desenmascarado, se puso al descubierto el triunfo de la razón instrumental. (...) El proyecto ilustrado de la emancipación humana queda así frustrado y en su lugar se instala un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientifización de la vida social” (Picó, 1988: 16-17).

La Posmodernidad, pues, proclama muchos finales y de muy diverso calado. Lyotard, por ejemplo, apunta hacia la muerte de los *metarrelatos de legitimación* como la característica principal de la *condición posmoderna*. Entendiendo como *grandes relatos* aquéllos con los que las principales cuestiones filosóficas (el hombre, la realidad, la verdad) se explican a sí mismas, como relatos fundadores de lo humano, podemos afirmar que al *metarrelato legitimador* de Dios imperante en la Edad Media, le substituyó el *metarrelato de la Razón* en la Modernidad. El profesor Vázquez Medel, en el artículo *El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad*, explica cómo la instauración de la Razón como centro del imaginario moderno se convierte en la clave del *logocentrismo*, y cómo el pensamiento posmoderno arremeterá con fuerza contra la concepción misma de la posibilidad de un pensamiento fundado en cualquier *metarrelato*. La Modernidad, pues, se caracteriza “por la confianza desmedida en el poder de la razón como instrumento de desvelamiento e imposición de la realidad, por el progresivo rechazo de la metafísica, por la sustitución de los grandes metarrelatos (míticos, religiosos, etc.) de legitimación y la sustitución de ellos por la emergencia de la Razón (que se desvelaría como el último gran metarrelato legitimador)” (Vázquez Medel, en Bargalló (Ed.), 1994: 60).

Cuando el *Gran Relato* de la Modernidad se pone en cuestión, se abandona la fe misma en un pensamiento fundado, amparado en los *metarrelatos*, de tal modo que, como explica Lyotard, éstos son sustituidos por infinidad de pequeños relatos locales (nos abandonamos a los *juegos del lenguaje* wittgensteinianos) que no pretenden explicar la totalidad de la realidad o lo humano, que se saben parciales y segmentados, y conviven sin negarse los unos a los otros: “El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (Lyotard, 2004: 73).

La muerte del *metarrelato de legitimación* moderno de la Razón, surge por la progresiva pérdida de fe en esa Razón que se pretendía portadora de verdades y esencias, total, unívoca, y que poco a poco se revela como instrumento de poder y control, como razón instrumental al servicio de la burguesía y sus intereses (el mayor azote de esa Razón que se pretende omnímoda y se demuestra totalitaria y represora será, tras Nietzsche y el Romanticismo, la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno, Horkheimer y Benjamin). Al desaparecer la fe en esa Razón unívoca y universal, se tambalea el sujeto (que había sido conceptualizado a imagen y semejanza de la misma, como sujeto con una identidad cerrada y sólida) portador de la misma, al que la Modernidad había colocado en una posición privilegiada al concederle que sólo él, a través de su capacidad racional, podía leer la Verdad del mundo y de las cosas, conocer la esencia propia y la de la Naturaleza. De ahí que los ideólogos de la Posmodernidad den por muerto también al sujeto moderno, para afirmar el nacimiento de un nuevo modo de ser hombres y mujeres, de una condición vital radicalmente diferente.

Para Iñaki Urdanibia, que aventura una historia de las ideas en la que distingue tres etapas, es esa posición privilegiada del sujeto moderno en el centro del Universo la que juega un papel determinante en la construcción de la Modernidad y la que, al desplazarse, dará paso a la Posmodernidad:

“Podríamos decir que primeramente se dio un estadio mítico, fundado en el más allá; posteriormente, se pasaría al estadio moderno o ilustrado, en el que el saber humano, como topos privilegiado, se constituirá como núcleo fundamentador; en este estadio, el más acá juega el papel que anteriormente había de buscarse en el exterior. Por último, estamos en una situación en la que se carece de fundamento, sumergidos en una profunda crisis en la que no encontramos sentido ni en el “más allá” ni en el “más acá”; sería una situación parecida a la del viajero que carece de

brújula” (Vattimo, 1990: 49).

Si las grandes nociones de la Modernidad son cuestionadas, si la Razón unívoca es derrocada y “la realidad” esencial que bajo ella se amparaba se hace añicos (dando a luz cientos de realidades simbólicas dispares, fragmentos de lo real irreductibles a unidad), si los *juegos de lenguaje* (Wittgenstein) se multiplican y el *metarrelato* (Lyotard) unificador cae, dando lugar a cientos de pequeños relatos locales, el sujeto, eje sobre cuya conceptualización gira la Modernidad, no puede seguir intacto, proclamando su reinado, su posición central en el universo. El *sujeto autoconsciente* teorizado por Hegel, entendido como *espíritu absoluto*, al ponerse en duda la objetividad y la transparencia de la realidad y el lenguaje que le servían de bastón, pierde el equilibrio, se tambalea, toma consciencia de la inestabilidad de sus conocimientos y sus percepciones, de la imposibilidad de conciliar en su interior el mundo que le rodea, de aprehenderlo de manera total y definitiva. No hay una realidad unívoca que conocer; el mundo deviene, cambia; nuestro conocimiento sobre él está sujeto, pues, a constantes desplazamientos: es siempre frágil, eventual, inestable. De este modo, sobre la cuerda floja de una realidad vacilante, el hombre se convierte en funámbulo, en *sujeto desasido*, paradójico, que oscila constantemente entre la *atracción del abismo* que intuye a sus pies y la leve, fluctuante sujeción de la cuerda que lo sostiene, a la que se aferra buscando estabilidad, intentando permanecer en pie; abajo presente el ser la amenaza de lo ignoto, el “no espacio” del vacío, de ahí que el sentimiento propio del hombre postmoderno sea el vértigo, tal y como señaló Barthes:

“Desde ahora, habrá que vivir en la desfundamentación del pensamiento. No hay cimiento ni ejes orientadores que nos marquen por dónde caminar. Vagamos por sendas perdidas (Heidegger). La razón humana tendrá que buscar y señalarse a sí misma su hoja de ruta, consciente siempre de que es ella la que dirige un barco cuyo timón no obedece únicamente a la racionalidad” (Mardones, 1988: 11).

El sujeto salta por los aires, se volatiliza, protagoniza un *big bang* interior, una explosión que es a la vez destrucción y *neotenia*, dispersión que apunta hacia nuevas formas de vida, expansión fuera de las fronteras de su propia *psique* contenida hacia espacios de deseo, corporeidad, delirio, incoherencia, *otredad*, que permanecían

arrinconados, amordazados por la conciencia. Esta especie de esquizofrenia que caracteriza al sujeto contemporáneo, esta escisión, esta quiebra, este desdoblamiento infinito del yo, este juego de espejos deformantes puestos unos frente a otros, responde a todas las voces que nos atraviesan, que nos penetran desde el exterior, invadiéndonos, tomándonos, procurando una anexión que no concede treguas. La ilusión de un sujeto único, fuerte, de una pieza, la falaz construcción de una identidad cerrada y monolítica, del *sujeto autoconsciente* moderno, se rompe en mil pedazos, estalla cuando las contradicciones de nuestro tiempo se instalan en nosotros, cuando las voces del exterior nos pueblan y el diálogo de puntos de vista enfrentados sobre el mundo se interioriza (es esto, ni más ni menos, a lo que Bajtín se refería al hablar de dialogismo).

La reflexión sobre el sujeto y la identidad que se lleva a cabo en el seno del discurso posmoderno, es quizás el cuestionamiento a la Modernidad más interesante de los surgidos bajo las distintas variantes del pensamiento “post” (aunque, una vez más, no es tan nuevo como se pretende, ya que los más hermosos documentos que dan fe de esa crisis de la identidad cerrada del sujeto moderno surgen de la pluma de Pessoa, Lorca o Beckett, ninguno de ellos posmoderno, precisamente). El reconocimiento de las identidades múltiples y cambiantes, la conciencia de que la identidad del sujeto es un constructo ideológico-social y no algo “natural”, esencial e inamovible (conciencia que, por otra parte, es reivindicada con ahínco ya por el feminismo de la segunda ola –“No se nace mujer, se llega a serlo”, que dirá Simone de Beauvoir–), se convierte en la teoría posmoderna en instrumento político al servicio del reconocimiento de las clases, etnias y género históricamente marginados, excluidos, no normativos. Ahí es donde muchos vimos en su momento la mayor fuerza del discurso posmoderno, su potencial crítico más perturbador y revolucionario. La deriva que ese reconocimiento de la diversidad y la multiplicidad ha tomado, oscilante entre una falsa y normativa imagen del respeto a la diferencia bajo ese multiculturalismo que tanto conviene mostrar a las instituciones (mientras se construyen muros en las fronteras y se intensifican las penas y la represión policial contra los migrantes, tratando de contener por todos los medios el libre movimiento de las personas) y un fuerte impulso homogeneizador de esa diferencia bajo las leyes del mercado y sus modas, parece desmontar ese potencial perturbador de la manera posmoderna de entender la identidad y al sujeto.

Pero entremos de una vez en materia y veamos cuáles son los rasgos de ese

nuevo tiempo que anuncian los teóricos posmodernos y que deviene tras esa fractura imposible ya de unificar. Armando Roa define la Posmodernidad como una etapa de agotamiento, de pérdida de fe en la razón, de rechazo de lo teórico, de indiferencia hacia los discursos que pretenden explicar al ser y la realidad como totalidad, de escepticismo con respecto a las grandes ideologías, de relativismo ético y moral, de hedonismo (en esto coincide con Lipovetsky y su concepto de *neonarcisismo* postmoderno), de búsqueda del placer inmediato a través del consumo, de percepción superficial de la realidad; una etapa a la que no le interesan los planteamientos globales sobre el hombre o la realidad, en la que se ha perdido la sacralidad de la vida y se ha sustituido por una ética del *posdeber* (Lipovetsky), donde desaparece la diferencia sujeto-objeto (Roa Rebolledo, 1994: 39-40).

También el diagnóstico de Lipovetsky sobre el tiempo posmoderno resulta completamente descorazonador (aunque él lo encare con cierto optimismo): no en vano, el autor define la Posmodernidad como *la era del vacío*. Y, aunque a su radiografía de nuestro tiempo no le falten detalles ni razón, su planteamiento adopta la forma de una descripción neutra del ahora que adolece del talante crítico necesario para combatir el mal que describe. No se lleva a cabo en él un intento de desensamblaje de la realidad tal y como se nos narra. Simplemente, se ofrece una visión panorámica que no conculca en absoluto aquello que percibe, en tanto no indaga en los mecanismos que lo generan, que siguen permaneciendo *invisibles*. Y, en tanto el capitalismo y sus herramientas para producir/reproducir un cierto tipo de subjetividades (las que necesita para su perfecta marcha) no se hagan visibles, no podremos comprender su funcionamiento y tener la posibilidad de desmontarlo. A pesar de no profundizar en ello, Lipovetsky sí apunta a la relación entre el estado de las cosas en el actual horizonte histórico y el capitalismo neoliberal, cuando señala que la Posmodernidad no es el “más allá del consumo, sino su apoteosis”. Lipovetsky, además, pasa por varias etapas en su producción, y a partir de 1992, reniega del término Posmodernidad, llegando a afirmar que ésta fue un engaño, y adoptando el concepto de *hipermodernidad* como sustituto.

Según señala Carlos Egaña, Lipovetsky conmina al lector a no identificar la *indiferencia*, que es para él el rasgo determinante de la masa posmoderna, con el concepto de *alienación*, asegurando la importancia de “romper definitivamente con esa cadena de identificaciones marxistas”. Para alejarse del todo de la crítica de corte

marxista, insiste en otorgar a los medios y a la industria cultural un papel positivo, desmarcándose de la Escuela de Frankfurt (Egaña, en Fernández [comp.], 2006: 135). Su obra se desarrolla en todo momento en ese horizonte tan posmoderno en el que se piensa después de las grandes ideologías, a las que se despide sin panegíricos ni lamentaciones y a las que no se quiere retornar por nada del mundo:

“Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. (...) La sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador; estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis” (Lipovetsky, 2006: 9-10).

Si la Modernidad más crítica, la representada en el terreno filosófico por Nietzsche, Heidegger, Marx, Freud, Adorno, Horkheimer o Weber, y en el ámbito artístico por el Romanticismo, el modernismo o las vanguardias, oscila, como el bello título del ensayo de Magris, entre la utopía y el desencanto, la Posmodernidad¹⁷ parece jactarse de haber superado este fluctuar, para situarse en un espacio emocionalmente aséptico, donde no hay dolor por los fundamentos perdidos ni angustia existencial ante el desierto que se describe. Es esa actitud la que Mardones (en la línea de Habermas o Benhabib) acusa de *neoconservadora*:

“Sin unos principios o éticas mínimos (Habermas) no hay posibilidad de ser críticos y resistir al estatus quo. Por eso en el fondo del postmodernismo anida el neo-conservadurismo (...) La mayor deficiencia de los postmodernos es la ausencia de análisis socio-políticos del fracaso de la modernidad. Por eso carecen de mediaciones en sus propuestas y, a menudo, se quedan en un *ingenuo pluralismo neoliberal*” (Mardones, 1988: 17).

Otros autores, como Lancers, lejos de sospechar una veta neoconservadora en

¹⁷ Con excepciones como la de Vattimo, que procura no llevar su discurso al extremo autocomplaciente de otros autores, y en su obra más temprana afirma que “vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento”.

las teorías posmodernas, exploran en la potencia agitadora y rebelde de la nueva *episteme* que surge al albor de la Posmodernidad. A partir de la conciencia de crisis de la racionalidad moderna, el pensamiento se torna martillo, herramienta que arremete contra las convicciones y convenciones a que había dado lugar la Razón. Si atendemos a la noción benjaminiana de *pensamiento destructivo*, tal y como nos invita a hacer Lanceros, reconocemos en ella muchas de las características a las que la crítica ha aludido para tratar de explicar la nueva *episteme* posmoderna: la actitud de negación, de ruptura, de destrucción de lo establecido por la razón moderna, pretende abrir huecos, crear un vacío que permita la incursión de nuevos discursos y estrategias en el ámbito del pensamiento occidental:

“La destrucción se presenta en Benjamin como una tarea antiinstitucional, antifixista y antidogmática en la medida en que no se refiere ni a la pura esencia del origen ni al supremo valor de la meta (...) Pretender el camino por el mero hecho de que constituye una salida, un espacio abierto. Acometer una tarea de crítica desapasionada, ajena al odio y al dogma. Preferir la posibilidad del vacío a la oclusión del código. He aquí las señas de identidad del carácter destructivo. Pensamiento vivo en la medida en que disimula mal su incomodidad ante lo establecido. Pensamiento insumiso que no se obceca en resguardar para sí el valor que a otros niega” (Lanceros, en Vattimo, 1990: 145)¹⁸.

Negar la racionalidad moderna y su carácter de *metarrelato legitimador* y fundador pasa, para Lanceros, que sería uno de los representantes de esa *posmodernidad de oposición* que mencionaba Foster¹⁹, por instaurar una nueva lógica, abrirse a un pensamiento *complejo y débil*, un pensamiento que, en lugar de asirse a un centro, se diluya en múltiples puntos de fuga; un *pensamiento rizomático* (Deleuze), *intertextual*, *transdiscursivo*, que indague en las relaciones entre los distintos ámbitos del saber y sepa dialogar con un sujeto escindido, contradictorio, descentrado y con su experiencia vital.

La nueva *episteme* posmoderna, en su versión más crítica y de resistencia, pasa por deconstruir el discurso de la Modernidad, rechazar lo que en él había de complacencia con la clase dominante y con el estatus quo del poder (las esencias metafísicas de la filosofía y las verdades objetivas y universales de la ciencia eran

¹⁸ Panxi Lanceros: *Apuntes sobre el pensamiento destructivo*, en Vattimo (ed.), *En torno a la Posmodernidad*; Barcelona, Anthropos, 1990.

¹⁹ Lo que nosotros llamamos *Posmodernidad crítica* o *Posmodernidad de resistencia*.

incontestables, de modo que funcionaban como perfectos muros de contención contra cualquier impulso de cambio o réplica), e intentar abrirse a lo múltiple, a lo fragmentario, a lo azaroso. Tal y como señala Picó:

“Wellmer dirá que la post-modernidad es un movimiento de des-construcción y desenmascaramiento de la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso y que esa desconstrucción expresa: a) un rechazo ontológico de la filosofía occidental, b) una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas, y c) un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje” (Picó, 1988: 39-40).

El compromiso ideológico con esos “Otros invisibles” y explotados del capitalismo y la apertura del pensamiento a todos los discursos hasta entonces marginados en la periferia de un sistema que sólo atribuía valor estético y epistemológico a lo que él mismo se encargaba de producir y reproducir, de canonizar, muestran una Posmodernidad insumisa y transgresora, una Posmodernidad de resistencia y oposición, que no puede rechazarse sin más.

Así, una vez que hemos dejado atrás los grandes relatos, una vez que renegamos de un pensamiento de los fundamentos, la filosofía y el arte posmodernos se abren a la multiplicidad; las explicaciones del ser y el mundo se debilitan, se saben parciales y fragmentarias, no aspiran ya a retornar al origen, dejan de pensarse en términos de superación y progreso, dejan de hablar en nombre de la Verdad y de lo Real, asumiendo el perspectivismo orteguiano, conscientes de que existen tantas realidades como puntos de vista que interpretan y observan “lo real”. En este sentido, el paradigma de la Modernidad no podrá ser sustituido por un nuevo paradigma holístico, único, que se piense superador de la racionalidad ilustrada. Podemos hablar, pues, de relatos locales, de distintas propuestas aunadas en torno a la negación de los fundamentos, a la ausencia de un paradigma, de una unidad, de un centro.

Pero, tal y como observa Lanceros en *Apuntes sobre el pensamiento destructivo*, es precisamente esta ausencia de paradigma, de centro unificador, lo que hace de la Posmodernidad una noción escurridiza, difícil de analizar, complicando todo intento de definirla de manera ortodoxa:

“La postmodernidad, en la medida en que adopta modos fragmentarios, destructivos, discontinuos e, incluso, débiles, no hace sino negar su supuesta existencia unitaria, sustancial. No hay postmodernidad, sino una multiplicidad de estrategias parciales que carecen de propósito común. No hay cadencia de sucesión ni paradigma de sustitución” (...) “Hoy asistimos a un juego parecido: estrategias postmodernas que cifran su novedad en el potencial destructivo y oscurecen la luminaria de la modernidad hablando del terrorismo de lo único, de la hegemonía y uniformidad de la razón, de la idolatría del progreso técnico” (Vattimo, 1990: 142-143).

En lugar de aludir a la Posmodernidad como si a algo unitario nos refiriésemos, Lanceros propone hablar de “estrategias postmodernas que cifran su novedad en el potencial destructivo y oscurecen la luminaria de la modernidad hablando del terrorismo de lo único, de la hegemonía y uniformidad de la razón, de la idolatría del progreso técnico” (Vattimo (ed), 1990: 143).

Así, las distintas *estrategias posmodernas*, actuando como puntos de fuga discontinuos, rompen con la ilusión holística del conocimiento que imperaba en la Modernidad. No hay una definición válida y única que contenga y explique lo que por Posmodernidad entendemos. Al contrario, tal y como afirma Iris Zavala, es precisamente la negación de una definición cerrada y categórica lo que caracteriza la *episteme* de nuevo tiempo: “El postestructuralismo, hoy posmodernidad, corte y ruptura con el modernismo, se define por negaciones (...) Una nueva concepción de la cultura que repudia los conceptos de totalidad en nombre de la diferencia, lo heterogéneo y lo fluido” (Zavala, 1991: 100).

Esta nueva *episteme*, plural y múltiple, despliega distintas estrategias que caminan hacia direcciones dispares. Zavala enumera algunas de las características más recurrentes de este nuevo horizonte de sentido:

“Discurso autorreferencial, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de la utopía (léase comunismo), muerte del autor, deformación, defracción, desconstrucción, desintegración, desplazamiento, discontinuidad, visión no lineal de la historia, dispersión, fragmentación, diseminación, ruptura, otredad, descentramiento del sujeto, caos, rizoma, rebelión, el sujeto como poder” (Zavala, 1991: 127).

Zavala propugna una Posmodernidad cercana al concepto bajtiniano de *dialogismo*, que se aleja bastante de las lecturas propuestas por Lyotard, Vattimo o Lipovetsky. La libertad que para Zavala conlleva el descubrimiento del texto dialógico,

la apertura de la interpretación, el fin de las estructuras rígidas y monolíticas de la metafísica, el reconocimiento de la multiplicidad de voces que nos entrecruzan, conserva aún cierta teleología crítica y transformadora: “La poética dialógica involucra una intervención, una respuesta del lector que supone una transformación activa del mundo. Bajtín insiste en eso: la dialogía no es simplemente textual ni teórica, no es sólo una manera de leer, ni un nuevo método *objetivo y científico*, es una forma de comprender el mundo y de transformarlo” (Zavala, 1992: 22).

En la propuesta de Zavala, pues, advertimos también una Posmodernidad más cercana a la que reivindicaba Foster: ese *posmodernismo de oposición* que “aboga por una nueva apropiación crítica del proyecto moderno” (Foster, 2008: 13). Igualmente, así, en autores como Josep Picó, Marchán-Foz o Subirats (que propugna una vuelta a las vanguardias históricas y a su espíritu subversivo), vemos ese empeño en apostar por una Posmodernidad como *episteme* crítica que no se propone una ruptura total con el pasado, sino una deconstrucción transformadora del mismo que nos permita recuperarlo, limpio ya de toda mácula metafísica y totalitaria.

De modo parecido define Mardones, en el artículo titulado *El desafío de la postmodernidad al cristianismo*, la nueva *discursividad* que adviene tras la crisis de la razón y el paradigma del conocimiento propio de la Modernidad:

“La posmodernidad dice adiós al ideal moderno de la fundamentación y los grandes principios fijos, para abrirse a la nueva episteme postmoderna de la indeterminación, la discontinuidad, el desplazamiento y el pluralismo (...) El pensamiento puede enunciar su especificidad: no tiene una meta sino múltiples puntos de fuga; no es amigo de la Verdad, sino enemigo de las mentiras asumidas; renuncia al orden establecido y al fin último, a la ciudad y a la tierra prometida cuando se señalan como horizonte pleno. Busca salidas. Edifica la posibilidad” (Vattimo, 1990: 157).

Situarse en la encrucijada, buscar salidas, edificar la posibilidad: son éstas las características de un pensamiento crítico posmoderno que han de servirnos en nuestra empresa de visibilizar al sistema allí donde más se obstina en ocultarse. Son, por tanto, estos rasgos de lo posmoderno los que nos interesa poner en diálogo con aquellos otros, típicamente modernos (el pensamiento utópico, la lucha por la emancipación del ser humano, el ideal de justicia social, una noción “fuerte” de la ética), que nos lleven a situarnos en un *Tercer Espacio* desde el que podamos ofrecer resistencia al

neoliberalismo.

Pero no todas las características que han asignado los ideólogos de la Posmodernidad a nuestro tiempo poseen ese potencial perturbador del sistema capitalista. Por el contrario, y como iremos desbrozando a lo largo de este capítulo, muchas de las “novedades” introducidas por la Posmodernidad en nuestro imaginario social inhabilitan completamente la aparición de un discurso crítico, de resistencia, con la profundidad y el calado necesarios para combatir los envites de la lógica del capitalismo neoliberal. Para Jameson, el posmodernismo es la “dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío” (Jameson, 1989), caracterizada por: “el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal” (Jameson, 1989: 26), una “mengua de los afectos”, donde no son pertinentes ya nociones tan presentes en el modernismo como la ansiedad o la alienación, el pastiche como sustituto de la parodia, un cierto “historicismo” que funde desordenadamente distintos estilos y modos del pasado (sustituye a la historia una moda de la nostalgia) y el *collage* como forma predilecta.

A esa falta de profundidad que observa Jameson en lo posmoderno, se suma la ausencia de solidez que describe Bauman. Todo se vuelve superficial y fluido. Pero lo que realmente caracteriza a la *Posmodernidad triunfal*, la más hegemónica, no es tanto este nuevo estado de las cosas, cuanto cómo ese rechazo de lo profundo y lo pesado moderno (que se señalan como falsa profundidad y solidez bajo las que se ocultaban las trampas del poder para acobardar, amordazar y someter al sujeto) no concibe que puedan encontrarse, explorando en los errores de la Modernidad, alternativas con la misma densidad. Para “curarse en salud”, los teóricos posmodernos rechazan por falaz y prepotente cualquier discurso o valor que se pretenda profundo o sólido y abrazan ese estado líquido que resbala por la superficie de las cosas como el único desde el que podemos ya pensar.

Se abandona la “nostalgia” y se sustituye por una actitud de celebración. Wellmer define la Posmodernidad como “modernidad sin lamentos” y la emparenta con el pensamiento intempestivo nietzscheano y la voluntad de poder. Aunque, insistimos, la desconfianza, el descontento, el desencanto con el mundo y el lenguaje estaban ya presentes en cierta *Modernidad negativa*, la gran novedad del pensamiento posmoderno es la asunción del vacío, la aceptación del sinsentido sin actitudes nostálgicas o

reactivas. No hay anhelo de retornar al paraíso perdido de los orígenes, entre otras cosas porque no se cree ya en el mito adánico, en que haya habido un tiempo de reconciliación de lo humano con la naturaleza donde todo tuviese más sentido o poseyera mayor carácter de verdad. Ésa es la principal diferencia con respecto a la Modernidad más crítica, aunque, al fin, ambas se puedan considerar más actitudes vitales que etapas históricas claramente demarcadas (de tal modo que podemos señalar la convivencia de ambas discursividades en nuestro tiempo):

“La postmodernidad sería así una modernidad sin tristeza, sin la ilusión de una posible «reconciliación entre juegos de lenguaje», sin «nostalgia del todo y del uno, de la reconciliación entre concepto y sensualidad, de una experiencia transparente y comunicable», en pocas palabras, una modernidad que cargara, con alegre osadía, con la pérdida del sentido, de los valores, de la realidad: el postmodernismo como *gaya ciencia*” (Harvey, 1998: 59).

Pero, lo que nos interesa de estos intentos de definir una noción tan escurridiza como la de Posmodernidad, es el hecho de que la nueva *episteme* que la crisis de la Modernidad trae consigo, caracterizada por las estrategias posmodernas de las que venimos hablando, no va a estar presente sólo en el ámbito de la filosofía y la teoría del conocimiento, sino que va a penetrar en todos los discursos de nuestro tiempo. El arte va a dejarse calar por los presupuestos abiertos y múltiples que conforman el nuevo horizonte de sentido de la contemporaneidad, rompiendo así con la noción y el modelo de Estética propios de la Modernidad. En la literatura, los decálogos del perfecto escritor posmoderno no tardarán en proliferar, llevando al interior de las obras los rasgos que se habían prescrito como más propios de nuestro tiempo (heterogeneidad, ruptura de las fronteras genéricas, personajes que muestran identidades descentradas y abiertas, *intertextualidad, collage, pastiche...*).

Como observa Urdanibia, a la nueva *episteme* contemporánea le corresponderá un tipo de arte diferente al que dominaba en la modernidad, porque en cada horizonte histórico domina una concepción del arte y la literatura acorde con los signos principales del pensamiento central de su tiempo:

“A una situación determinada corresponderá un tipo de literatura también determinada, acorde con los tiempos; es decir, la literatura de unos tiempos determinados reflejará el sentir de dichos tiempos. De modo que en unos

tiempos en los que la creciente falta de fe en la razón clásica como topos privilegiado y unívoco desde el que enjuiciar el presente y el futuro (...) faltando un relato único que nos guíe, nos hallamos en una situación desbrujulada, no tenemos esas verdades a las que agarrarnos (...) Nos hallamos, pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la fragmentación, la crisis..., aspectos que conllevan en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el collage, una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de lo que ahora carecemos” (Urdanibia, en Vattimo, 1990: 68-69).

Más tarde, cuando abordemos la obra de Vila-Matas, volveremos con mayor exhaustividad a los rasgos que se achacan a la literatura posmoderna. Para terminar con este somero vistazo a algunas de las “novedades” que con más insistencia los autores posmodernos han señalado para justificar que el tiempo que nos ha tocado vivir es ya otro y cifrarlo como un momento histórico superador de la Modernidad, no podemos dejar de señalar la importancia de la tecnología y los nuevos medios de comunicación de masas en el desarrollo del discurso sobre la Posmodernidad.

El sujeto moderno, que McLuhan teorizó como producto de la tecnología que reina en su tiempo, la imprenta (el libro separa para McLuhan el ámbito privado del público, sobreentiende una lógica lineal y una percepción igualmente lineal del tiempo, aísla al sujeto convirtiéndolo en individuo...), es sustituido por el sujeto posmoderno de la edad de las *cibertecnologías*, donde la percepción espacio-temporal cambia radicalmente (la linealidad es sustituida por simultaneidad, superposición, aceleración) e impera lo audiovisual; los nuevos medios electrónicos aíslan al sujeto, pero generan en él una ilusión de pertenencia a la colectividad y de interacción social permanente (a través de las relaciones virtuales). Las nuevas tecnologías, afirman los autores posmodernos, favorecen la desaparición del sujeto centrado moderno y resultan vitales en la génesis de ese sujeto escindido, múltiple, abierto, que piensa desde un más allá de la historia, en un supuesto mundo postideológico, postmarxista, postpolítico²⁰. Un mundo, al fin, *post mortem* de todos los conceptos y categorías que servían para

²⁰ Estamos haciendo alusión a cierta lectura de las nuevas tecnologías por parte de esa *Posmodernidad triunfal* que nos parece peligrosa y complaciente con el poder del capitalismo neoliberal. Esto no significa que asumamos una postura “apocalíptica” con respecto a las posibilidades más críticas y subversivas de las redes y el mundo virtual, que están demostrando ser espacios de organización política y de lucha más que efectivos en los últimos tiempos. Precisamente por la imposibilidad actual de ejercer un control sobre la información vertida en las redes y por su capacidad de estructurar potentes redes de interacción social, los espacios virtuales son hoy un acicate para los colectivos más disidentes y críticos con respecto al discurso hegemónico neoliberal.

explicar lo humano y lo social hasta el momento, donde sólo se nos permite, parece, “post-rarnos” ante el neoliberalismo capitalista y apurar nuestras copas celebrando habernos librado ya de todo intento por alcanzar algún *momento de verdad* en nuestra existencia. Al fin podemos navegar alegremente en el universo del simulacro sin tener que fingir que creemos en algo o que luchamos por algo “real”.

Esa parece ser la lección de Baudrillard, para el que el mundo es un territorio en el que flotan los significantes autónomos, las imágenes *hiperreales*; donde se despliega el simulacro sin necesidad ya de fingirse real. Baudrillard subsume al individuo, en su profecía, a ratos apocalíptica, a ratos simplemente cínica (decir que la guerra del Golfo no existió, aun cuando se trate de una sentencia pretendidamente provocadora, resulta de un cinismo hiriente) a un mundo de significados sin referente donde no hay nada más allá del simulacro y la historia no existe. Las relaciones de producción descritas por Marx, según el filósofo francés, han sido sustituidas por ese mundo del simulacro tejido por signos y símbolos. De ahí que, según él, se pueda hablar del fin de las clases sociales y de lo social en sí (por supuesto, de lo político y lo ideológico también). El discurso de Baudrillard nos conmina pues, a pensar las categorías marxistas como desfasadas e inútiles para analizar la era posmoderna y, a pesar de que su análisis de la sociedad actual se pretende crítico en lo que al consumismo se refiere, desarma cualquier intento de atacar al capitalismo al desprestigiar el análisis más completo y profundo del mismo que se ha llevado a cabo hasta el momento.

Jameson, con más sentido común y menos ínfulas de *enfant terrible* que Baudrillard, nos recuerda la idea formulada por Marx de que no son las tecnologías imperantes en cada momento las que determinan el tipo de sujeto social que prevalece, porque “la tecnología es el resultado del desarrollo del capital y no una causa primigenia en sí misma”. Siguiendo a Mandel, que reconoce tres fases en el capitalismo y describe cómo cada una de ellas está ligada a una revolución tecnológica (genera su propia tecnología en función de las nuevas necesidades del sistema), Jameson concluye que nos encontramos en la Tercera Edad de la Máquina y que será de vital importancia analizar la tecnología producida por el capitalismo en su actual fase, para tener oportunidad de combatir sus mecanismos alienantes. Para Jameson, mantener vivo a Marx en las reflexiones que se hagan de nuestro tiempo resulta decisivo, ya que el capitalismo tardío es la más perfecta y omnímoda forma que ha adoptado el capital

hasta el momento: “El capitalismo tardío, o multinacional, o de consumo, constituye, la forma más pura de capital que haya surgido, una prodigiosa expansión del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías” (Jameson, 1989: 61).

Resulta de vital importancia, pues, poner de relieve los peligros y las complicidades con el capitalismo tardío o neoliberal del discurso promovido por un cierto tipo de Posmodernidad, la ideada por Lyotard²¹, Baudrillard y demás ex-marxistas renegados que nos invitan a pensar más allá de las categorías ideológicas, políticas, económicas e históricas el mundo actual.

Por el contrario es necesario, creemos, llevar a cabo una lectura marxista del tiempo posmoderno (lectura a través de la cual repararemos en muchos de los errores históricos o de las imprecisiones de las llamadas teorías posmodernas, así como podremos señalar las complicidades, conscientes o inconscientes, de dichas teorías con el capitalismo y sus nuevos modos de producción/reproducción y de control). Como afirma Echevarría:

“Dos razones que se complementan hacen de la teoría crítica del capitalismo una vía de acceso privilegiada a la comprensión de la modernidad: de ninguna realidad histórica puede decirse con mayor propiedad que sea típicamente moderna como del modo capitalista de reproducción de la riqueza social; a la inversa, ningún contenido característico de la vida moderna resulta tan esencial para definirla como el capitalismo” (Echevarría, 2005: 139).

Esta lectura, como se verá en adelante, no sólo nos ofrece alternativas, salidas, herramientas para enfrentar los mecanismos de explotación y exclusión del capitalismo tardío que se está cobrando cada vez más víctimas, en lugar de dejarnos abandonados a nuestra suerte en ese terruño desértico posmoderno donde sólo parecen caber los anuncios de cataclismos o las celebraciones más cínicas del vacío, sino que, sobre todo, nos ofrece una visión que desmonta la metafísica en la que están basadas las teorías

²¹ Con respecto al “caso” Lyotard, ya dijo Jameson: “Tafuri y Lyotard son figuras explícitamente políticas que tienen compromisos públicos y evidentes con la vieja tradición revolucionaria. Por ejemplo, es claro que el respaldo militante de Lyotard a los valores supremos de la innovación estética debe ser entendido como el modelo de una cierta clase de posición revolucionaria; mientras que el marco conceptual con que trabaja Tafuri es enteramente consistente con la tradición marxista clásica. Sin embargo, ambos son implícitamente, y más notoriamente en ciertos momentos estratégicos, releíbles en clave de un posmarxismo que finalmente se hace indistinguible de un antimarxismo propiamente dicho. Lyotard intenta, por ejemplo, distinguir su estética ‘revolucionaria’ de los viejos ideales de revolución política, a los cuales interpreta como stalinistas, o arcaicos e incompatibles con las condiciones de un nuevo orden social posindustrial” (Jameson, 1989: 98-99).

post- de las últimas décadas y nos permite cuestionar los muchos funerales que se vienen celebrando y, al fin, visibilizar que nuestro tiempo sigue perteneciendo a la Modernidad (aunque ésta sea ya, por decirlo de algún modo, una *Modernidad posmoderna*), en virtud al *continuum* histórico del capitalismo.

Un análisis de corte marxista puede enfrentarse a los tiempos posmodernos con la perspectiva profunda, crítica y sistemática que nos han negado los ideólogos de la Posmodernidad al arrinconarnos al coto de lo local y lo fragmentario (y al precipitarse a acusar de quimérico, mesiánico o, las más de las veces, directamente de tiránico, cualquier discurso que pretendiera obtener una visión de conjunto, pensar desde una lógica de sistemas, explicar las relaciones de la totalidad con las partes), razón principal por la que se ha dejado de vigilar al capitalismo en sus múltiples trampas. Debemos recuperar en nuestras reflexiones, como advierte Gruner en el prólogo a los *Ensayos sobre el posmodernismo* de Jameson, esa “vocación de absoluto” que poseían los discursos modernos, y hacerlo desde el materialismo histórico se nos antoja lo más pertinente dado que es el mejor análisis hasta el momento del sistema capitalista:

“Esta vocación de “absoluto” no es una nueva e ilusoria manera de recuperar la noción abstracta de Totalidad: es una estrategia de desmontaje de esa Nada fragmentaria a que quedan reducidas la cultura y la historia en la ideología posmoderna, para mostrar que, bajo todas las formas renovadas que se quieran, la energía original de las “armas de la crítica” marxiana –esa energía que, como el de la crítica freudiana, consistía justamente en “desnaturalizar” el trabajo secreto e insidioso de un poder invisible–, todavía es una pasión útil: todavía (y quizá más que nunca, actuando como búho de Minerva en el crepúsculo de la barbarie cultural) puede, y debe, denunciar que la recusación de la totalidad que hace la ideología dominante no es más que (nada menos que) el nuevo modo que ha encontrado lo que solía llamarse el “sistema” para totalizarnos en una tanática identificación con la Nada, en la blanda indiferencia por una Historia que sólo parece haber terminado porque hemos dejado de vivirla como nuestra” (Gruner, en Jameson, 1989: 11).

I.4. El *Gran Relato* del Capitalismo neoliberal y la nueva utopía del *Mercado Total*

Y, sin embargo, las noticias de la muerte de la modernidad, e incluso los rumores de su canto de cisne, son una burda exageración: la profusión de los obituarios no los hace menos prematuros.

Zygmunt Bauman

*A salvo en sus Cámaras de Alabastro,
insensibles al amanecer
y al mediodía—
duermen los mansos miembros de la Resurrección—
Viga de raso,
y Techo de piedra.*

Emily Dickinson

En los análisis de la Modernidad que llevan a cabo las principales figuras de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer y Benjamin, sobre todo) se señala reiterativamente a la Ilustración como una etapa que porta el signo de su propia *autoaniquilación* (así como Marx veía en el capitalismo un sistema que, bajo sus múltiples contradicciones, llevaba en sí el germen de su destrucción). Atendiendo a una lectura marxista, el verdadero gozne que permite el viraje de la Edad Media a la Modernidad es el nacimiento del capitalismo, que posibilita que los estamentos feudales, supuesta materialización del orden divino en la Tierra, den paso a un orden social donde las clases son móviles y están ligadas directamente al dinero (momento en el que puede hacer su aparición la burguesía). Es el nacimiento del Mercado, pues, el que permite la progresiva secularización de la sociedad y el pensamiento, así como la irrupción del concepto mismo de libertad, como tan bien nos ha explicado el profesor Juan Carlos Rodríguez en sus excelentes análisis de las literaturas modernas (bajo el incipiente capitalismo surge la noción de libertad y la de sujeto, un sujeto que es ya

“libre para vender su fuerza de trabajo a cambio de dinero”). En ese sentido, y dado que el *continuum capitalista* no ha sido roto, no podemos afirmar que la Posmodernidad constituya una ruptura real con el proyecto de la Modernidad, sino una radicalización de sus presupuestos, el resultado de una progresión que, llevada a sus límites, ha desvelado el carácter totalitario de la utopía ilustrada. La racionalidad moderna, teleológica y homogeneizadora, en su afán por aparecer como universal, se convierte en Razón impositiva, coercitiva e instrumental, al servicio del poder del capital.

Señalar la muerte de la Modernidad cuando el capitalismo impone su lógica hoy más que nunca (el fenómeno de la globalización de los mercados articula las relaciones político-sociales y económicas del planeta) y ésta sigue construyendo las subjetividades, conformando el *inconsciente ideológico y libidinal* dominante, no parece demasiado acertado (al menos si entendemos, como lo hacen algunos, ese tiempo posmoderno como algo que supera lo anterior, que rompe con la época que le precede y se anuncia como algo del todo novedoso). Lo más sensato sería apuntar, en la línea de Giddens, Jameson, Echevarría o Bauman, que vivimos en una Modernidad y un capitalismo tardíos, en una fase otra de lo mismo, donde los cambios son muchos y, sin duda, tan grandes que es fácil tener la tentación de pensar que estamos viviendo algo totalmente nuevo, sin precedentes, que ha dejado del todo atrás la Modernidad. Al aceptar hablar de Posmodernidad en lugar de buscar alternativas terminológicas que no den la falsa sensación de estar “más allá” de la Edad Moderna (cuando etiquetas como *modernidad tardía*, *modernidad líquida* o *ultramodernidad* parecen más convenientes), o al menos, sin aceptar la premisa de la que parte nuestro análisis, la de que nuestra contemporaneidad es a la vez moderna y posmoderna, se corre el peligro de dejar de prestar atención a esas relaciones indisolubles capitalismo-Modernidad, sin cuyo análisis no creemos que pueda restablecerse un pensamiento crítico y resistente con los discursos dominantes²².

Por otra parte, es absurdo que andemos diseccionando el cadáver de la Modernidad a la par que siguen circulando, y no precisamente en la periferia del sistema, casi todos los conceptos que la sostenían (eso sí, habiendo perdido toda la autoridad con la que los padres de la Ilustración pretendieron revestirlos y revertidos sus

²² En todo caso, si aceptamos hablar de Posmodernidad, lo hacemos diferenciando entre esa *Posmodernidad triunfal* capitalista y una o unas posmodernidades de resistencia que están dispuestas, y mucho, a dialogar con la *Modernidad crítica* en busca de nuevos entre-lugares para el pensamiento.

sentidos modernos). La Modernidad, más o menos agónica (desde luego, completamente otra), lo único que ha hecho a lo largo de los últimos dos siglos es mutar, adaptarse al medio, devenir en algo que puede parecernos tan distinto a lo que pretendió ser en origen que estemos tentados de añadirle ese “post” que parece indicar que nada queda de la Modernidad en nuestros días. Y esos cambios que se han producido en el modo de entender la Modernidad, creemos, están directamente ligados a los que ha sufrido el capitalismo en sus distintas fases. Por eso creemos que sólo indagando en la imbricación de la discursividad moderna y el sistema capitalista podremos combatir a este último.

Digamos que, desde el albor renacentista hasta la Ilustración, la Modernidad parecía aproximarse cada vez más a la imagen de sí misma que filósofos y pensadores soñaban para ella. Sufrió un enorme envite a finales del S.XIX y principios del S.XX, cuando las dos grandes guerras y el horror del nazismo y el fascismo europeos dejaron patente las perversiones de que era capaz esa omnipotente Razón en nombre de la supuesta emancipación del hombre (es entonces cuando se visibiliza con más fuerza esa *Modernidad negativa* o crítica que constituye una de las claves de nuestra reflexión).

Muchos fueron los pensadores, literatos y artistas que advirtieron de los peligros de una Razón mesiánica que para redimir al ser humano amenazaba con subyugarlo, y ninguno de ellos se considera precisamente posmoderno. La racionalidad moderna fue puesta en tela de juicio muy pronto, aunque las corrientes más críticas que dieron cuenta de tal crisis se situasen en la periferia y ahora, una vez reabsorbidas por el sistema y vacías del escepticismo crítico, el espíritu transgresivo, el rigor intelectual y la altura ética y estética que alcanzaron con Nietzsche, Freud, Marx, Heidegger, Wittgenstein, el Romanticismo o las vanguardias históricas, hayan pasado a ocupar posiciones más centrales en el imaginario social de nuestro tiempo, convirtiéndose demasiado a menudo en discursos acomodaticios y repetitivos, cuando no en triviales celebraciones de la depravación del sistema económico-social imperante.

Podríamos incluso atrevernos a asegurar que el fin de los grandes relatos que Lyotard fija como característica esencial y definitoria en sí misma de lo que será la Posmodernidad, habida cuenta del poder del Mercado en nuestro tiempo, no ha tenido lugar. Si al metarrelato legitimador de Dios en torno al que se organizaba la discursividad feudal imperante en el medioevo le siguió el de la Razón en la

Modernidad, el tiempo que nos ha tocado vivir cuenta también con su propio *Gran Relato* (relato que estaba presente, y mucho, en la Modernidad, a pesar de no haber alcanzado a hacerse tan visible como en la época de la globalización): el *metarrelato* legitimador del capitalismo neoliberal, que cambia la fábula del sujeto libre por la del consumidor libre, y sustituye las aspiraciones sociales a la igualdad o la fraternidad por el hedonismo y el individualismo más desenfrenados. Las mismas nociones que orbitaban en la constelación moderna alrededor de la Razón unívoca y omnipotente (progreso, libertad, emancipación del sujeto, autonomía) lo hacen ahora en torno al gran astro del neoliberalismo.

Como explica Wauthion en su artículo sobre el pensamiento de Hinkelammer, la principal novedad que se ha producido en lo que para él es sólo una nueva etapa de la Modernidad, donde se aceleran los procesos de cambio, pero que no constituye una auténtica ruptura con la lógica de la misma, es que ésta ha dejado de ser un proyecto *antropocéntrico* (y ésta es una deriva de vital importancia, si tenemos en cuenta que fue precisamente el hecho de situar al hombre en el centro de las cosas, en un mundo hasta el momento *teocéntrico*, lo que posibilitó el cambio de la sociedad o etapa medieval a la moderna), para convertirse en un proyecto *mercado-céntrico*:

“Éste es el terrible remolino de aguas negras en que se ha convertido la modernidad bajo el nombre de postmodernidad. Todo es arrastrado hacia su centro, y su centro es el mundo del mercado total, con su competitividad, eficiencia y racionalidad económica. La modernidad ha dejado de tener como centro de interés al Hombre. Ya no es un mundo antropocéntrico (...) Vivimos un mercadocentrismo, un capitalocentrismo que nos está arrastrando a todos a una vorágine mortal” (Wauthion, 1998: 165).

Los principales argumentos que sostenían la acusación que los autores posmodernos hacían a la Modernidad, de ser ya un discurso agotado sobre cuyo fracaso se erigía la nueva lógica posmoderna, analizados uno por uno, no parecen sostenerse. La principal señal de que pertenecemos a un tiempo nuevo para Lyotard es la muerte de los grandes relatos y el fin de la fe en las utopías. Como hemos visto, el *metarrelato* de la Razón no ha muerto, ha sido simplemente sustituido, una vez alcanzado este estadio superior del capitalismo en que nos hallamos inmersos, por el del neoliberalismo (relato emancipador que promete la felicidad y la libertad absolutas a quien pueda permitirse

no ser un paria, un excluido del Mercado). Podemos afirmar, con Hinkelammert, que cierto tipo de Razón humanista que imperó en la Ilustración, ha sido definitivamente sustituida por una Razón economicista, pero con un afán igualmente universalista y totalitario. El *metarrelato*, pues, de la Razón humanista, ha sido sustituido por el de la Razón económica o Razón neoliberal (lo que Hinkelammert llama una racionalidad medio-fin), que tiene las mismas pretensiones de imponerse, con el riesgo añadido de caracterizarse por haber olvidado al Hombre en nombre de la circulación del capital y del consumo. Sigue existiendo, pues, en el momento definido por tantos como posmoderno, un *metarrelato*, un relato total que trata de explicarlo y contenerlo todo (y que se sostiene en la fábula del Estado de Bienestar, de las democracias participativas, de la libertad de prensa y de consumo...): el *Gran Relato* del capitalismo neoliberal.

Este nuevo *metarrelato* produce a la par sus propias utopías. No es cierto, pues, tampoco, que el pensamiento utópico quedase enterrado junto con sus principales “víctimas”: el positivismo, la Ilustración y el marxismo. Digamos, por el contrario, que la positivista es una utopía cumplida, más viva hoy que nunca, pues su lógica es la que rige el mundo actual, aunque haya cambiado de rumbo o de foco, dejando atrás al hombre para girar en torno a lo que Edgardo Lander ha llamado *la utopía del mercado total*²³:

“A pesar de su reiterada crítica al pensamiento utópico, en el pensamiento liberal y neoliberal contemporáneo no ha desaparecido el pensamiento utópico, no se ha colocado la filosofía de la historia en el cajón de los recuerdos, ni se ha abandonado la metanarrativa del progreso universal en su marcha inexorable hacia la sociedad de la abundancia y la libertad. Hoy tiende a imponerse globalmente, tanto ideológicamente como en términos fácticos, una potente utopía de construcción de futuro que podemos llamar *la utopía del mercado total*. No se trata de un inocuo imaginario abstracto, sino del diseño de un orden global que –en continuidad fundamental con la organización colonial-imperial del mundo moderno– cuenta con los más poderosos dispositivos comunicacionales, políticos, económicos y, con frecuencia creciente, militares del planeta” (Lander, 2002: 52).

Que, desde el punto de vista de una racionalidad ilustrada y humanista que, efectivamente, ocupa hoy un lugar completamente marginal en la semiosfera, las utopías de hoy sean claramente *distópicas*, no significa que no podamos afirmar que el

²³ Como explica Lander: “La utopía del mercado total es el imaginario de acuerdo con el cual los criterios de asignación de recursos y de toma de decisiones por parte del mercado conducen al máximo de bienestar humano y, por ello es, tanto deseable como posible, la reorganización de todas las actividades humanas de acuerdo con la lógica del mercado” (Lander, 2002: 52).

poder impone su propia utopía hoy, la del *Mercado Total*²⁴, en términos de Lander, presentándola, además, como utopía alcanzada, victoriosa, que se opone de manera interesada a las fracasadas utopías de etapas anteriores de la Modernidad. Para la razón económica neoliberal, que concibe que el centro de todo es el Mercado, la utopía se ha hecho, efectivamente, realidad; podemos decir que es el *topos* de nuestro tiempo, el lugar en el que estamos ya situados. La utopía del *Mercado Total* se presenta, pues, como la única que ha demostrado objetivamente (los valores en que se sostiene, pues, son profundamente modernos) haberse cumplido sin traicionar aquello que prometía. Que quienes aún tenemos en mente un mundo en el que ciertos valores humanistas sean la medida de las cosas, en el que las dimensiones del mundo no vengan marcadas por lo económico, veamos en esta utopía cumplida del *Mercado Total* una auténtica perversión, la mayor de las distopías, no significa que el centro del sistema no esté por entero ocupado por una visión optimista, utópica, de la pesadilla del neoliberalismo (el sistema capitalista, por otra parte, sigue permaneciendo invisible en sus mecanismos de explotación y exclusión. Sólo así, claro, puede levantar los mitos en los que se sostiene esa nueva utopía del *Mercado Total*).

Es quizás ahora cuando las clases explotadas comienzan a comprender cuán *distópica* es la utopía neoliberal del *Mercado Total*, cuando se está mostrando de manera más clara cuáles son los costes de la imposición de la lógica económica (cuando los excluidos del sistema se cuentan a millones –los desahuciados, los parados, los pobres– y las consecuencias medioambientales de nuestra carrera hacia esa “utopía” comienzan a poner en riesgo nuestra propia continuidad como especie en el planeta). Los esfuerzos de las naciones por alcanzar esta utopía neoliberal, amparada en las mismas nociones de progreso, crecimiento, perfeccionamiento, camino hacia una meta superior, que han impulsado el resto de utopías modernas, ha sido ingente, y sólo ahora comenzamos a

²⁴ Como señala Hinkelammert, también el nihilismo, el pensamiento antiutópico tan típico de la Posmodernidad, se configura, generando una aporía, él mismo en utopía redentora de lo humano: “Si antes se había buscado la salida en la realización de utopías, ahora se la busca en su abolición. Una vez retrocedido el horizonte utópico, se lo sustituye por un horizonte antiutópico. Si no se llega a la verdad por la realización de la utopía, entonces la verdad estará en su abolición. Se denuncia a la utopía como un fuego fatuo diabólico, para ahora perseguirlo, apagarlo y nunca más ser tentados por él. No obstante, no se deja de correr detrás de la utopía. Una vez denunciada como fuego fatuo, se sigue corriendo tras ella. Aunque ya no para realizarla, sino para hacerla desaparecer en un hoyo negro. Si antes se había pensado la utopía como totalidad, ahora se totaliza la realidad por la ausencia de la utopía. El que no haya totalidad, se transforma en una exigencia total que rodea y totaliza la realidad y la unifica (...) La promesa es: una vez exterminada la utopía, el gran mar del futuro humano estará por fin abierto. Con la abolición de la utopía parece haberse encontrado el camino realista para la salvación de la humanidad” (Hinkelammert, 1996: versión digital sin paginar).

vislumbrar el precio a pagar por perseguir esta supuesta utopía tan distópica y tan profundamente antihumana.

La consecuencia principal de la fe en *la utopía del Mercado Total* propuesta por la razón económica imperante, ha sido el proceso de globalización económica²⁵. Estado por Estado, la fábula del *Mercado Total*²⁶ como la tierra prometida donde todos alcanzaremos la libertad, el bienestar y el progreso, ha ido calando en el mundo, hasta colonizar el planeta (exceptuando los pocos reductos socialistas que han surgido en América Latina en las últimas décadas). Esos reductos que se han resistido a aceptar la Razón económica como sustituta de la vieja Razón humanista que regía anteriores etapas de la Modernidad, han sido los países socialistas (y no me refiero, claro está, a los supuestos regímenes comunistas asiáticos), en los márgenes del mundo, asediados constantemente por el discurso total y hegemónico del capitalismo neoliberal, que no cesa de acusarlos desde sus aparatos de producción y reproducción ideológica de proyectos fracasados y monstruosos, y de publicitar a todas horas sus errores, para asegurarse de que no se extiendan y sigan siendo eso: reductos, pequeños focos de incendio fáciles de sofocar y que no amenazan, en cualquier caso, la fe mayoritariamente asumida en la utopía del *Mercado Total*.

¿Cómo mantiene el *metarrelato* del capital viva en sus ciudadanos reales y en las instituciones que lo sostienen (políticas, económicas, intelectuales...) la imagen de haber alcanzado ya esa utopía, de haber hecho realidad lo utópico y, por tanto, no tener nada ya por lo que luchar o en lo que soñar, y, lo más importante, en qué medida tal utopía ha cumplido con sus promesas de felicidad individual, prosperidad, crecimiento infinito, mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos? ¿Cómo se enmascara, al fin, un proyecto tan antihumano como lo es el neoliberal y se hace pasar, a ojos vista de la sociedad, por un proyecto que sigue teniendo al Hombre como centro?

La respuesta es sencilla y, a la vez, tremendamente retorcida: cambiando el propio concepto de sujeto y haciendo que sus objetivos, creencias y valores no sean ya

²⁵ De nuevo, hablamos de la globalización como proceso económico de mundialización de los mercados, no de la globalización como proceso cultural (es decir, no en el sentido al que apuntaba el concepto McLuhaniano de *Aldea Global*, en el que vemos, no sólo los aspectos más negativos de la colonización cultural, *aculturación* e imposición de modelos de vida y consumo occidentales al resto del mundo -consecuencia de esa globalización económica-, sino también, por supuesto, aspectos positivos y nuevas posibilidades para conformar redes políticas internacionalistas de solidaridad y lucha, de oposición a los procesos más negativos de la misma).

²⁶ Por otro lado, ya vemos cómo las utopías modernas y posmodernas conservan igualmente mucho del imaginario premoderno de la utopía cristiana.

los que proponían las utopías marxista, positivista e ilustrada. El bien común, la justicia social, la colectivización de los bienes, el progreso dirigido a una humanidad hermanada, la igualdad de los seres humanos, la pertenencia a una clase proletaria internacionalista, los lazos universales entre las personas, son sustituidos por un concepto hedonista y *neonarcisista* de lo humano, donde se procura aislar al sujeto en la inmediatez de su mundo cotidiano, creándole la sensación de estar conectado con el mundo a través de pantallas, de intercesores que contribuyen a generar la suficiente distancia psicológica y emocional para que realmente no se produzcan los procesos empáticos necesarios para considerar al otro parte de nosotros mismos, proponiendo toda una serie de divertimentos y entretenimientos encaminados a la felicidad individual (que se cifra ya en el terreno de lo puramente libidinal, en el ámbito de los deseos satisfechos). Este proceso de individualización, que Lipovetsky denomina proceso de *personalización*, es una de las consecuencias del triunfo del *metarrelato* neoliberalista, y supone uno de los cambios más profundos en esta nueva etapa posmoderna de la Modernidad:

“El ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas ha sido pulverizado. El proceso de personalización ha promovido y encarnado masivamente un valor fundamental, el de la realización personal, el respeto a la singularidad subjetiva, a la personalidad incomparable sean cuales sean por lo demás las nuevas formas de control y de homogeneización que se realizan simultáneamente” (Lipovetsky, 2006: 7).

Las felicidad y la libertad dejan de ser aspiraciones globales, valores deseables para el común de una especie, la humana (como pretendía la utopía ilustrada), o para la clase obrera excluida por el capitalismo (como pretendía la utopía marxista). El anuncio de un mundo donde la categoría de clase social está supuestamente desfasada o donde la existencia no posee un sentido humanista, pretende romper los lazos que antes nos mantenían unidos. No nos sentimos profundamente vinculados ya, como ocurría en anteriores etapas de la Modernidad, a una abstracción llamada Humanidad (ni siquiera a una abstracción tan “tangible” como lo es la pertenencia a una clase social). El sujeto social se sustituye por el individuo, que decide “libremente”, sin filias y fobias, sus empatías, en función de factores emparentados directamente con el Mercado (gustos, modas, aficiones, filiaciones a equipos deportivos o idolatrías a estrellas del rock). No

somos una especie que esté comprometida ya, como lo estaba (al menos en el ámbito puramente discursivo) en etapas anteriores de la Modernidad, con el resto. Así, la utopía del *Mercado Total* consigue que su lógica se imponga en la vida cotidiana del sujeto, convenciendo al mismo de que se es más feliz y más libre en tanto se poseen más bienes y en tanto los impulsos y deseos materiales e intelectuales se satisfacen con la mayor inmediatez. La separación que la Modernidad hace de una razón instrumental, una razón estética y una razón ética “tiende crecientemente a ser reabsorbida por una sola lógica que construye el bien y el mal, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, a partir de la lógica expansiva de la eficacia y el rendimiento del capital” (Lander, 2002: 55).

La utopía del *Mercado Total* genera, como lo hicieron las utopías precedentes, su propia mitología. Algunos de los *mitos fundantes* de esta nueva utopía, que Lander recorre uno a uno magistralmente, son: el mito del crecimiento ilimitado²⁷ (al Mercado no le importa si los bienes están en manos de unos pocos; no le incomodan –al revés, precisa de ellos– sus excluidos, como no le importa acabar con los recursos del planeta, mientras el crecimiento de la producción y el consumo de bienes sean exponenciales), el mito de corte hobbesiano de la egoísta naturaleza humana (que resulta ser un mito tan esencialista como lo eran los mitos más plenamente modernos y que está basado igualmente en la creencia en la universalidad de ciertos rasgos de lo humano, a través del que se justifica la existencia de un Estado de control, sancionador y profundamente burocratizado), el mito del desarrollo lineal y progresivo de la tecnología²⁸, el mito de la tolerancia y de la diversidad cultural (bajo un clima de eclecticismo superficial y enfocado hacia el Mercado, sus productos y sus potenciales consumidores²⁹), el mito de una sociedad sin intereses, sin estrategias, sin relaciones de poder y sin sujetos, bajo el que se oculta el poder oligopólico del Mercado.

²⁷ Al respecto de este mito, Lander explica: “El crecimiento sin límite no es sólo un imaginario, no es sólo un componente básico de la utopía del mercado total, es igualmente una exigencia estructural del funcionamiento de la sociedad del capital, una necesidad que tiene poco que ver con los niveles de bienestar y de consumo de la población. En cada estadio de consumo de bienes materiales, la lógica expansiva de la revalorización del capital –como condición de su propia supervivencia– exige más. No hay ni puede haber punto de llegada” (Lander, 2002: 58).

²⁸ Que Lander explica de la siguiente forma: “El modelo tecnológico hegemónico de la sociedad industrial de Occidente es entendido como producto de un desarrollo ascendente hacia tecnologías cada vez mejores y más eficientes, de contenido político neutro, fundamento material de la sociedad de la abundancia (...) Al naturalizar y objetivar el modelo tecnológico, se hacen opacas o invisibles sus relaciones de poder, y su papel básico en las condiciones de reproducción de las relaciones de desigualdad y dominio propias de la sociedad capitalista” (Lander, 2002: 58).

²⁹ Creemos que, tanto a la formación y el mantenimiento de este mito como del siguiente, contribuyen especialmente las teorías posmodernas.

Lo que hemos aceptado denominar como Posmodernidad (en su versión triunfal) se caracteriza, al fin, por una exacerbación de lo moderno, un movimiento que lleva al límite los presupuestos de la Modernidad, en cuyo camino han ido mutando, cambiando su sentido, que no cayendo, los más importantes conceptos modernos, hasta el punto de quedar completamente desvirtuados en muchas ocasiones, incluso de llegar a ocupar sus nuevas posiciones totalmente vacíos de contenido (la reapropiación de todos los grandes conceptos y valores modernos por parte del lenguaje publicitario, han convertido a la belleza, la verdad, la revolución, la libertad..., en huecos eslóganes que pululan por los anuncios de productos cosméticos, vehículos y perfumes, tristemente vacíos de significado y de historia).

Todo parece hoy pura superficialidad, jugada maestra de la Posmodernidad, derivada de la negación de la esencia, de la profundidad, del contenido. Se han desmontado las oposiciones binarias metafísicas, pero no a la manera derridiana, provocando con ello un desplazamiento de las categorías de pensamiento, sino, en última instancia, borrando las categorías que en la Modernidad dominaban sobre sus contrarias, a favor de las que antes se consideraban las categorías “débiles” de la axiología: al negarse la esencia, triunfa la apariencia; al negarse el fondo, triunfa la forma; al negarse lo profundo, triunfa lo superficial. Operación que viene a pedir de boca, ni que decir tiene, al *metarrelato* del capitalismo neoliberal, en su tendencia a convertir en moda y producto todo lo que pase por sus manos. Este desmontaje de los ejes axiológicos del pasado, alimenta ese clima del “todo vale mientras sea susceptible de convertirse en producto” en el que andamos inmersos, bajo un aparente eclecticismo, bajo una falsa multiplicidad y apertura, que toma sólo los aspectos inocuos de las culturas locales y las hasta ahora consideradas “minorías” étnicas, sexuales y políticas, vaciándolos de todo componente potencialmente transgresor o contracultural para asimilarlos al centro del sistema, transformados en inofensivos y rentables bienes de consumo³⁰.

³⁰ Como señala Hinkelammert: “Si toda la sociedad se organiza por el criterio de la eficiencia que se impone en la lucha de mercados, la competitividad y la eficiencia se transforman en los valores supremos que deciden sobre la validez de todos los otros valores. Lo que se llama racionalidad de la acción, se resume entonces por la competitividad y la eficiencia. Los valores que aumentan la competitividad son afirmados, en tanto que los que la obstaculizan son valores por superar. La competitividad como valor supremo no crea los valores, sino que es el criterio de su validez. Por eso puede aparecer como si no fuera un valor. En efecto, no estipula ningún valor ético determinado. Lo que la transforma en valor supremo, es ésta su función de ser el criterio supremo de todos los valores” (Hinkelammert, 1996: versión digital no paginada).

El Mercado, pues, ha aceptado finalmente a las que antes rechazaba como “minorías” (dejando supuestamente atrás sus prejuicios machistas, racistas, homófobos, etc...), a todos los grupos que pululaban antes en la periferia del sistema, desde donde aún tenían posibilidad de oponer cierta resistencia al centro, al comprender que resultaba mucho más rentable abrir los distintos mercados de los que tales colectivos eran clientes potenciales (cosa que, como bien nos dice Eagleton, es una estrategia que puede observarse a lo largo de todo el capitalismo):

“El capitalismo siempre ha ensamblado con promiscuidad formas de vida diversas; un hecho este que daría que pensar a aquellos incautos posmodernistas para quienes la diversidad, sorprendentemente, es de algún modo una virtud en sí misma. Aquellos para quienes «dinámico» es siempre un término positivo podrían reconsiderar su opinión a la luz del sistema de producción más dinámicamente destructivo que la humanidad ha visto jamás” (Eagleton, 2006: 61).

En el mundo posmoderno, una vez borradas las diferencias de clase, género, raza u orientación sexual en sus aspectos legales (aunque, a pesar de la igualdad legal, sabemos que tales grupos sociales siguen padeciendo la marginación social y siguen ocupando posiciones inferiores), toda *difference* es celebrada e invitada al gran banquete consumista. El neoliberalismo, como advierte Bauman, genera también sus propios excluidos (que cada vez, en este proceso de crisis, somos más):

“En el mundo posmoderno de estilos y modelos de vida en libre competencia existe todavía una severa prueba de pureza requerida a todo el que solicite el ingreso para ser aceptado: es preciso ser capaz de dejarse seducir por la posibilidad infinita y por la renovación continua promovida por el mercado de consumo (...) Puesto que el criterio de pureza es la capacidad de participar en el juego consumista, aquellos a los que se deja de lado en tanto que *problema*, como la *suciedad* de la que es preciso *deshacerse*, son los *consumidores defectuosos*: gente incapaz de responder a los alicientes del mercado de consumo porque carecen de los recursos necesarios, personas incapaces de ser *individuos libres* de acuerdo con el sentido de la *libertad* definido en función de la libertad del consumidor” (Bauman, 2009a: 23-24).

Esta aparente apertura a lo múltiple, se extiende peligrosamente al terreno ideológico, sin que parezcan existir criterios éticos que definan los límites de lo tolerable. Un nazi puede compartir asiento con un judío o con un negro en un *talk-show*

en *prime-time*, porque estamos abiertos, dicen, a todas las opiniones y, como ninguna está más cerca de la verdad, se supone que hemos de permitirlo todo. Todo lo que se adecúe a las leyes del mercado vale, pero nunca lo suficiente como para levantar la voz sobre las demás propuestas. Nada es mejor o peor, todo parece haberse resuelto en una cuestión de gusto, no sometido al juicio estético kantiano, ni mucho menos a ética alguna. Las ideologías históricamente deleznableles tienen derecho ahora a compartir parrilla mediática con las demás. En el terreno discursivo, cualquier juego de lenguaje, como tal, es aceptado.

En la esfera del arte, ningún criterio estético firme parece ser pertinente. Todo es relativo, nos dicen, menos el número de ventas. Sólo los porcentajes son fiables y son ellos los que decidirán el canon literario del futuro, colocando las piezas en el centro o la periferia del sistema en función, únicamente, del beneficio económico. Las culturas locales se celebran y se reivindican desde los Estudios Culturales estadounidenses, sin que ninguna norma estética intervenga en el rescate de lo que la Modernidad despreció. Pero esas diferencias y localismos terminan concurriendo en una feria donde todas se convierten en mera mercancía. Cenamos comida japonesa y compramos chocolate suizo, reduciendo a la adquisición de productos que la globalización económica pone a nuestro servicio nuestro supuesto espíritu cosmopolita. Conocer el arte o el pensamiento de otros países no es ya lo que marca nuestra apertura al mundo, sino consumir sus productos. Así lo reconoce el propio Lyotard (lo inexplicable es que nos inste después a celebrar esta barbarie y percibirla como liberadora) en *La Posmodernidad explicada a los niños*:

“El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un McDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el gusto del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento (...) Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las “necesidades”, a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra” (Lyotard, 1987: 17-18).

Así pues, la Modernidad se vacía de ortodoxia y quedan enterradas sus viejas

normas bajo una heteroglosia babilónica, confusa, en la que lo importante es que todos hablemos, aun sin entender ya nada. Se vacían de valor los conceptos modernos, pero siguen funcionando en el imaginario colectivo (y, lo que es más peligroso, se invisibiliza ese proceso de vaciado de sentido).

No podemos decir que nuestra sociedad ha perdido la fe en la ciencia y la tecnología que presidió la Modernidad, cuando toda nuestra noción de progreso se basa hoy en el “avance” de la medicina, la bioquímica, la robótica o la informática; cuando todo, incluso las reacciones emocionales del individuo, pretende reducirse desde el ámbito de la neurología a puras matemáticas. Hoy más que nunca asistimos a un mundo explicado bajo el paradigma científico-matemático, donde la exactitud, la infalibilidad y la universalidad del saber técnico no se ponen precisamente en entredicho. Sí es cierto que el paradigma científico, obviamente, no es ya el positivista. La teoría de la falsación de Popper, el principio de incertidumbre de Heisenberg o las cuestiones introducidas por la física cuántica, son pruebas inequívocas de la crisis del paradigma moderno de la Ciencia. Puede que hoy esté más extendida en el ámbito teórico la conciencia de que las ciencias son, al fin, constructos discursivos con los que tratamos de interpretar una realidad hermenéutica, histórica, eventual, cuando no de reducir la realidad y la naturaleza a una serie de leyes que nos permitan su manipulación y dominio. Sin embargo, las verdades de la ciencia siguen presentándose a ojos de la comunidad no científica, de la sociedad en general, como símbolos de un “progreso” de la humanidad que el pensamiento dominante casi nunca pone en duda, adaptado también a las nuevas leyes del mercado impuestas por el capitalismo tardío. La Ciencia no es ya el metarrelato fundamentador que fue en el S. XIX, al albor del positivismo, pero sigue ocupando una posición central en el imaginario posmoderno, puesta al servicio de la técnica: “Hay interés por la ciencia en cuanto favorece a la técnica. La ciencia deja, sin embargo, de ser mirada como liberadora del hombre, para convertirse en fuente de productividad y consumo (...) Con el mundo tecnológico se reemplaza el anterior mundo ontológico.” (Armando Roa, 1995: 51-53).

Otra de las premisas de la *Posmodernidad hegemónica* es el fin de la historia y la muerte de las ideologías en un contexto en el que no dejan de revivirse los viejos conflictos bélicos europeos en la prensa, el cine, la televisión..., y donde la política de los distintos estados occidentales, bipartidista en la mayoría de los casos, no ha dejado

de situarse en el mapa según la vieja dicotomía de las grandes ideologías modernas, oscilando entre la derecha y la izquierda, el conservadurismo y el progresismo (aunque cada vez más esa derecha y esa izquierda borren sus diferencias para servir a las necesidades del Mercado). Las ideologías no han muerto, como no es cierto que hayan desaparecido las clases sociales descritas por Marx³¹, sólo han dejado de explicarse en su relación con el gran relato de la Razón para hacerlo a partir de su posición alrededor del nuevo metarrelato legitimador del Mercado. En ese proceso se han desvirtuado, han adelgazado, se han ido vaciando, bailando las aguas al capitalismo neoliberal en sus versiones más complacientes.

Tampoco el comunismo es el dinosaurio extinto que nos quieren hacer pensar ni mucho menos las categorías con que Marx analizaba el capitalismo han dejado de servir para explicar el funcionamiento del mundo. El comunismo, con la caída del muro de Berlín y la disolución de la antigua Unión Soviética, perdió, como es obvio, el papel central que tuvo hasta el fin de la Guerra Fría, y ha pasado a fluctuar en la periferia de los sistemas capitalistas, donde ejerce su papel resistente en cientos de ejemplos de luchas colectivas y organizaciones no incluidas en los programas electorales, que están presentes sin embargo en las sociedades. Invocar al fantasma del estalinismo se ha convertido en el pretexto ideal del Mercado para convencernos de la obsolescencia del marxismo, en un momento en que es más necesario que nunca plantear alternativas al yugo del sistema capitalista. Ese magma de corrientes de acción político-social críticas, que apresurada y superficialmente se han catalogado como grupos radicales o *antisistema*, revisa y reivindica las ideologías que tantos se empeñan en catalogar como muertas: el anarquismo, el comunismo, el socialismo utópico, el marxismo... Ese empeño de la Posmodernidad en considerarse un tiempo postideológico es otro de los aspectos más peligrosos que entraña y una muestra más de su complicidad con el neoliberalismo, como lo es la insistencia en señalar la desaparición del proletariado (la única clase que históricamente se ha organizado para resistir y combatir el capitalismo):

“En lo que se refiere a la desaparición del proletariado deberíamos traer a la

³¹ Sobre el sistema de clases y su evolución, explican Hardt y Negri: “En términos conceptuales, entendemos al proletariado como una amplia categoría que incluye a todos aquellos cuyo trabajo está directa o indirectamente explotado por el capitalismo y sujeto a las normas de producción y reproducción del mismo (...) El proletariado ya no es lo que era, pero esto no significa que se haya desvanecido. Significa, por el contrario, que nos enfrentamos otra vez con el objetivo analítico de comprender la nueva composición del proletariado como una clase” (Hardt y Negri, 2002: 47).

memoria la etimología de la palabra. En la sociedad de la Antigüedad, el proletariado eran aquellos que eran demasiado pobres para servir al Estado ostentando propiedades, y que por el contrario le servían teniendo hijos (proles, «descendencia») que sirvieran de fuerza de trabajo. Son aquellos que no tienen nada que ofrecer salvo sus cuerpos. Los proletarios y las mujeres están, por tanto, estrechamente aliados, como de hecho están en las regiones más pobres del mundo de hoy día. La pobreza absoluta o la pérdida del ser consiste en que a uno no le quede nada más que uno mismo. Es trabajar directamente con el cuerpo, al igual que el resto de los animales. Y como esta es todavía en la actualidad la condición de millones de hombres y mujeres sobre la Tierra, resulta extraño que se nos diga que el proletariado ha desaparecido” (Eagleton, 2005: 54).

Con todo esto queremos ilustrar cómo las nociones y valores clave que se pusieron en circulación en la Modernidad, siguen estando presentes de una u otra forma en nuestro tiempo. Otra cosa son las brechas que los atraviesan, la conciencia de los cepos que ocultaban. Otra cosa es cómo se utiliza hoy la racionalidad moderna (cómo la razón económica lo impregna todo) y sus conceptos satélites, y que todo esté tan podrido que no quepa ya la ingenuidad de pensar que no circula el poder a través de todas las palabras. Que el lobo haya mostrado al fin su rostro, de manera que cada vez se extienda más el escepticismo con respecto a la piel de cordero con la que se vestía, no significa que hayamos dado un paso más allá, ni mucho menos que al lobo, más feroz si cabe que antaño, le hayamos dado caza.

I.5. ¿Quién teme a la Posmodernidad?

Sin duda, son muchos los elementos que se perfilan como pertinentes herramientas de análisis del *Zeitgeist* contemporáneo en las descripciones teóricas que autores como Lyotard, Vattimo, Baudrillard o Lipovetsky vienen haciendo desde hace más de treinta años de esa nueva lógica discursiva o etapa histórica que ellos mismos bautizaron como Posmodernidad. El neologismo puesto en circulación por Lyotard en 1979 parecía tan potente que era capaz de anunciar un “fin de siècle”, una ruptura radical con respecto al pasado y la entrada en una nueva era donde la Ilustración entonaba el “mea culpa” por todos sus errores, mientras asomaba, por debajo de la piel de cordero, el lobo hobbesiano que nunca habíamos dejado de ser. Se evidenciaba el fracaso del proyecto omnímodo de la razón moderna (y todo lo que de totalitario había demostrado tener), abriéndonos con ello a un nuevo pensamiento plural, *complejo* (Morin), *dialógico* (Bajtín), *débil* (Vattimo), en permanente sospecha con respecto a las verdades instituidas y que ponía en solfa la naturalización de las desigualdades que bajo la lógica de las esencias habían perpetuado las instituciones modernas encargadas de legislar el lenguaje y construir las subjetividades.

A pesar de las numerosas resistencias que el término generó desde el principio, podía adivinarse una veta “intempestiva”, una lógica de resistencia, una apertura epistemológica a la transgresión y a la lucha del lenguaje desde el lenguaje, capaz de resquebrajar el discurso monolítico de la Modernidad, que amenazaba con dar a luz un pensamiento único donde el sujeto alienado se integraba en la masa, y la tecnología y la ciencia, lejos de contribuir a la emancipación humana, se ponían al servicio del poder facilitando el control social y reduciendo la conciencia crítica del individuo:

“Las posibilidades actuales de culminación y perfeccionamiento sociales superan las expectativas de cuantos filósofos y estadistas dieron en esbozar alguna vez, en programas utópicos, la idea de una sociedad verdaderamente humana. Y, sin embargo, predomina un sentimiento general de miedo y desilusión. Las esperanzas de la humanidad parecen hoy mucho más alejadas de su cumplimiento de lo que pudieran estarlo incluso en las épocas de tanteos inseguros en las que fueron formuladas por primera vez por los humanistas. Incluso a pesar de la ampliación del horizonte del pensamiento y de la acción a efectos del saber técnico, la autonomía del individuo, su capacidad de ofrecer resistencia al aparato creciente de la

manipulación de las masas, la fuerza de su fantasía, su juicio independiente, parecen retroceder claramente (...) El progreso amenaza con destruir el objetivo que estaba llamado a realizar: la idea del hombre” (Horkheimer, 2010: 44-45).

Para combatir esta razón instrumental que amenazaba con hacer realidad las distopías modernas al estilo de Orwell, Huxley o Bradbury, la Posmodernidad propugnaba la entrada en una nueva *episteme* donde los propios conceptos de utopía y distopía saltaban por los aires, dinamitados por una conciencia terrorista que nos advertía de que todos los grandes proyectos emancipadores que la humanidad había concebido desde esa búsqueda de fundamentos, esencias, totalidades u orígenes (en ocasiones cargadas de buenas intenciones, otras vestidas de gala por el propio poder para ocultar su terrorífico desnudo), habían fracasado. Si las utopías de la Modernidad (véase el proyecto emancipador de la Ilustración, la revolución marxista o la revolución científico-técnica positivista) habían revelado, al materializarse, que eran capaces de nuevas cruzadas e inquisiciones a la altura de las cometidas en el medioevo en nombre de Dios, la conclusión posmoderna pasaba por negar la posibilidad de volver a creer en cualquier *metadiscurso legitimador*, en cualquier narración mesiánica que prometiera redimirnos, liberarnos de nuestros colmillos y llevarnos a alcanzar una humanidad digna. Se esfumaban así las certezas absolutas y nos despedíamos de toda búsqueda ontológica o metafísica del sentido que quisiese imponer su relato del mundo a costa de dejar fuera de él, invisibles, todas aquellas realidades que escaparan a su lógica interna (o, lo que resultó ser lo mismo, a sus nada altruistas intereses):

“Los postmodernos miran la utopía de la razón ilustrada desde la altura histórica de varias revoluciones (científica, política, social, industrial...), y su mirada se enturbia al contemplar la diferencia entre las promesas y las realidades, los objetivos y los costes. No están seguros de que la flecha de la historia ascienda recta hasta el progreso, ni que los ingentes avances tecno-económicos hayan convertido al sujeto humano en más hombre, ni siquiera que la razón produzca racionalidad. Se sospecha más bien de una enorme transmutación o gigantesco enmascaramiento que ha transformado al sujeto ilustrado humano en el burgués interesado en el desarrollismo y la productividad; la razón ilustrada, en una racionalidad instrumental que eleva el culto a los medios, la regularidad y el control sobre cualquier otra dimensión. Los postmodernos han perdido la fe en la ilustración” (Mardones, 1988: 9).

Sin embargo, estos “desenmascaramientos” posmodernos, que en principio hablaban en nombre de estéticas desestabilizadoras del sentido y operaciones de

desensamblaje, que auguraban una deconstrucción crítica de la razón y sus lenguajes, que prometían convertirse en adalid de una revuelta sin precedentes contra el poder (en sus prácticas totalitarias enmascaradas tras la apariencia democrática y libre de los Estados modernos), en instrumentos de denuncia de esa racionalidad que, haciéndose pasar por universal y unívoca se había convertido en razón reduccionista, utilitaria, a merced de las instituciones que legislaban los ámbitos estéticos, éticos y políticos, nos han hecho naufragar, al fin, en una racionalidad permanentemente escéptica y desesperanzada que concluye que, si toda realidad que aprehendemos es simbólica, lingüística, si toda verdad es siempre hermenéutica y retórica, si el mundo es texto abierto a distintas interpretaciones, mejor entregarnos a despreocupados *juegos de lenguaje* y abandonar toda pretensión ontológica de verdad (y, lo más preocupante, toda responsabilidad ética con lo humano).

La celebración de la diferencia, que los posmodernos toman de Derrida, se acabó convirtiendo en amalgama sin criterio, derivando en una mal entendida tolerancia que pretende que todos los discursos, en tanto *juegos de lenguaje* sin efecto de verdad, poseen el mismo valor. La gaseosa (ni siquiera líquida, como la describe Zygmunt Bauman, porque carece de densidad) lógica posmoderna, etérea, volátil, capaz de adaptarse a la forma y el volumen del recipiente que la contiene, funciona en perfecta connivencia con el pensamiento único del capital, y está resultando ser el más estanco de los callejones sin salida donde nos hemos metido hasta el momento. Ella nos arrincona en el *guetto* de los discursos locales y las verdades tibias, mientras el sistema sigue participando de una lógica férrea, totalizadora e intransigente (bajo la imagen pluralista y liberal de sus mercados):

“Vivimos en un mundo donde la derecha política actúa globalmente y la izquierda posmoderna piensa localmente. A medida que va desplegándose por todo el planeta la gran narración de la globalización capitalista –y la reacción destructiva que provoca– va encontrando a estos intelectuales en un momento en que muchos de ellos casi han dejado de pensar por completo en términos políticos. Confrontado con un enemigo político implacable –y en ese aspecto fundamentalista–, Occidente se verá sin duda cada vez más forzado a reflexionar sobre los fundamentos de su propia civilización” (Eagleton, 2006: 84).

Para salir de él, sin duda, habremos de recuperar el pensamiento crítico, resucitar

los proyectos emancipadores de la Ilustración y el marxismo desde la atalaya que nos presta la historia más reciente, rescatando los aspectos que de las grandes utopías modernas sigamos considerando necesarios para dignificar el concepto de lo humano desde una ética respetuosa con la alteridad y unas praxis políticas intransigentes con la omnipotencia del neoliberalismo y su perversa lógica. Tal y como afirman Albert Chillón y Lluís Duch en su artículo conjunto *La agonía de la posmodernidad*:

“Es hora de despabilar: la postmoderna mojjiganga ha terminado. La crisis epocal que atravesamos está teniendo ya, junto a su cohorte de efectos indeseables, el deseable de conjurar la bobería política, ética y estética que por desgracia colea aún. Y también el de urgirnos a rehabilitar la plural herencia del Humanismo y la Ilustración en este nuevo tiempo penumbral, a fin de tornarnos lúcidos y éticos, sobrios y solidarios, cívicos y compasivos. Con las debidas cautelas, será menester poner al día los viejos idearios de emancipación y concebir otros de cuño actualizado y distinto, porque al despertar la modernidad capitalista sigue todavía aquí, aunque más desregulada, ensoberbecida y digitalizada que nunca” (Chillón y Duch, 2008).

De la razón plural, abierta, comprensiva, *dialógica*, compleja, crítica, que muchos creímos que la Posmodernidad auguraba, hemos desembocado en esta razón famélica, en esta cultura adelgazada de lo “light” donde el ideal unitario platónico Verdad-Bondad-Belleza no es ya más el eje axiológico de nuestro tiempo, ni siquiera en su versión moderna, que separaba la Ciencia, la Ética y la Estética, sin cuestionar la transparencia del mundo ni la capacidad del ser humano de acceder a él. Toda axiología es desterrada en la era del pensamiento postmetafísico, para dar lugar a un relativismo conformista, profecía autocumplida de la destrucción de valores y del *nihilismo pasivo*, distopía social donde las haya, en complicidad total con la perversa lógica del capitalismo neoliberal que nos engulle, mientras nosotros, como afirma el profesor Juan Carlos Rodríguez, nos dejamos devorar sin parar de repetirnos felices que somos al fin sujetos libres:

“En cuanto el yo libre triunfó nos dimos cuenta de que en la cama no estaba la abuelita sino el lobo, que nos deglutía de inmediato: no es sólo que tuviera los dientes grandes, es que nos tragó a todos de un bocado. En cada eructo, el viejo lobo capitalista (con más de quinientos años y astuto y ávido como él solo) nos dejaba seguir diciendo: *yo soy libre, nacimos libres*. Y luego cerraba la boca y en aquel psiquiátrico global se comenzó

a oír el susurro: *soy nadie*” (Rodríguez, 2012).

Resultó, pues, que el lobo hobbesiano se tornaba cándida criatura al lado del *Leviatán* al que la comunidad decidió cederle sus poderes. El Estado capitalista, como en la fábula de Juan Carlos Rodríguez, era el auténtico lobo al que había que temer. Y en lugar de huir, a él nos entregamos creyendo en su disfraz de abuelita, que prometía cuidarnos y arroparnos a todos en su regazo. En pos de la libertad, fuimos a dar con nuestros huesos a esta cárcel de la autocomplacencia acrítica que nos apresa, mientras nos atrevemos a afirmar que este paisaje en ruinas es el mejor hogar que hemos tenido, porque a pesar de vivir en los escombros, nos libramos al fin de los *grandes relatos*, de la Verdad, de la Unidad, de Dios, de la Razón, de todas nuestras antiguas jaulas. En el gran baile del capitalismo neoliberal suenan alegres melodías, los barrotes de la *prisión-mundo* se adornan con guirnaldas de colores y todos los reclusos parecen olvidar, moviéndose al son de la música que escupen los altavoces, que no sólo no somos libres, sino que, al no tener siquiera ya conciencia de estar presos, lo somos quizás menos que nunca.

El *pensamiento débil* propuesto por Vattimo, que creímos capaz de borrar las injusticias históricas y el etnocentrismo, aceptar al *otro* invisible e incluirlo en nuestros programas políticos y estéticos, nos convirtió a la postre en sujetos frágiles, enclenques, incapaces de oponer resistencia alguna al discurso uniformador de las conciencias que precisan el neoliberalismo y la globalización económica para consumarse. Al final de tanta dieta adelgazante, de buscar los materiales más ligeros para construir nuestros nuevos hogares, el lobo ya puede derribar nuestras chozas de un leve soplido, sin el menor esfuerzo. Y ni siquiera lloramos ya la pérdida de todos los cimientos, felices de quedar tan expuestos, tan desamparados, mientras se impone el nuevo relato legitimador del Mercado, y el neoliberalismo tiene el cinismo de presentarse a sí mismo como el nuevo proyecto emancipador de lo humano. En mitad de este desierto, las herramientas críticas y los discursos de resistencia son hoy más necesarios que nunca, tal y como afirma Roberto Follari en el artículo *Pensar la posmodernidad*:

“Lo posmoderno es el suelo cultural en que nos toca actuar. Oponerse simplemente a él sería por completo estéril. Pero habrá que estipular cómo actuar en él si es que queremos sostener valores que hemos heredado de la modernidad

(justicia, libertad, etc.). El neoliberalismo atenta contra esos valores, y halla en el suelo de la cultura posmoderna un buen humus para limitar la capacidad crítica y las actitudes de resistencia” (Follari, 2006).

Resistir a la Posmodernidad o, al menos, a esta triste deriva de la misma que parece estar imponiéndose (a esta *Posmodernidad triunfal* o hegemónica), es hoy más necesario que nunca. Porque, si el lobo es feroz, lo extraordinario no será quién le teme, sino quién es capaz de no hacerlo. Si la Posmodernidad, como estamos viendo, a pesar de que apuntaba ser un discurso de denuncia y resistencia en sus inicios (así habría de entenderse si nos remontamos en la búsqueda de sus orígenes, tal y como sugiere Vattimo, a las ideas de Nietzsche y Heidegger) se ha convertido, al menos en su vertiente más visible y oficial, en el esbirro aventajado del capitalismo neoliberal, lo difícil es no tenerle miedo.

La crítica a la racionalidad ilustrada y la intuición de que ésta acabaría privando al individuo de la Igualdad, la Fraternidad y la Libertad que los padres de la Revolución Francesa demandaron en su nombre, provocó una crisis de la Modernidad en la que aún andamos sumidos. Queda por decidir si esa crisis, que tuvo lugar casi en el mismo instante en que la Ilustración triunfaba, cuando al albor de la industrialización de las sociedades occidentales voces lúcidas y disidentes comenzaban a alzarse, suspicaces, intuyendo la despersonalización y la alienación de los sujetos en las grandes urbes, denunciando la acumulación de poder de la burguesía y los nuevos medios de control estatales, viendo cómo las injusticias sociales no sólo no se resolvían, sino que se acrecentaban (cómo las diferencias de clase despuntaban, cómo las condiciones de vida del *lumpen* proletariado se volvían realmente miserables y cómo las relaciones de servidumbre feudales habían sido sustituidas por las de esclavitud), acusando a la Razón de no ser tan razonable y de imponer una Verdad única e interesada, incluso de negar, de ahogar una parte del ser intuitiva, irracional, inconsciente, que era también fuente de creatividad y conocimiento, dio lugar realmente a una salida de la Modernidad, o si la llamada Posmodernidad no es más que una etapa otra, quizás de radicalización y agotamiento, de la propia Modernidad.

En tal estado de crisis, es decir, de reestructuración ontológica y resignificación simbólica, de cambio, muchos se atrevieron a afirmar que se estaba produciendo una auténtica ruptura, una salida de la Modernidad y la entrada en un nuevo paradigma

epistemológico, en una nueva etapa histórica, que venía marcada precisamente por la despedida de las nociones capitales en torno a las que se había organizado el programa intelectual y axiológico de la modernidad y por el fin de lo que Vattimo llama *pensamiento de los fundamentos* (esto es, de todo vestigio de la filosofía metafísica de corte neoplatónica que, basándose en la oposición apariencia/esencia, conservaba aún la fe en la posibilidad humana de acceder a lo que las cosas eran “en sí”, originariamente). Según los que dan a la Modernidad por muerta, ese adiós a los *grandes relatos*, por usar el término de Lyotard, no ha de conllevar nostalgia o infelicidad. La aparición del vacío que queda tras el derribo del edificio conceptual moderno tiene que ser recibida por todos con vítores y alegres rituales, mientras el sistema capitalista en su fase neoliberal sigue invisibilizando sus procesos de explotación, que alcanzan cada día cotas de mayor brutalidad:

“Aunque el Imperio puede haber representado un papel en terminar con el colonialismo y el imperialismo, construye, sin embargo, sus relaciones de poder basadas en la explotación, que, en muchos aspectos, es más brutal que aquella que destruyó. El fin de la dialéctica de la modernidad no ha resultado en el fin de la dialéctica de la explotación. Hoy día casi toda la humanidad está en cierto grado absorbida o subordinada a las redes de la explotación capitalista. Vemos ahora una separación aún más extrema entre una pequeña minoría que controla enormes riquezas y las multitudes que viven en la pobreza en los límites de la debilidad. Las líneas geográficas y raciales de opresión y explotación establecidas durante la era del colonialismo y el imperialismo, en muchos aspectos no han declinado sino crecido exponencialmente” (Negri y Hardt, 2002: 40).

La modernidad más crítica ya advirtió que (como reza el famoso grabado de Goya) *el sueño de la razón produce monstruos*, pero no se atrevió a colegir de tal fracaso del proyecto ilustrado que no pudiésemos seguir soñando nuevas utopías. Para los posmodernos consumados que aparecen por doquier en los últimos años, sin embargo, por fin el hombre ha despertado de todos los sueños para ver, a plena luz del día, la realidad que se ocultaba tras todas las máscaras del lenguaje. Al desprender a la Verdad de todas sus caretas, nos dicen, lo que queda no es más que un vacío, un rostro hueco. Hasta aquí Nietzsche.

En el descubrimiento de la imposibilidad del ser humano de acceder a lo Real, a lo que las cosas son “en sí”, por debajo de las máscaras de una realidad perfilada por y desde el lenguaje y, por tanto, fruto de un ejercicio hermenéutico, pura interpretación

pasada por el prisma de nuestro pensamiento, que encaja en el esquema lógico en el que previamente la hacemos encajar, Nietzsche, lejos de anunciar el advenimiento de la nada, la rendición ante el *nihilismo pasivo*, veía la posibilidad de crearlo todo, la libertad del *superhombre* de levantar una nueva fábula acerca del mundo, erigida sobre nuevos valores que se alejaran de los que la moral judeocristiana había impuesto hasta el momento. Se trataba, según el filósofo alemán, de “seguir soñando sabiendo que soñamos”. El *pensamiento intempestivo*, que daría a luz un nuevo amanecer para el hombre, era la actitud que cabía esperar del *superhombre, nihilista activo* por excelencia, señor de sí mismo y, ante todo, un artista sin miedo a insuflar vida a los petrificados conceptos e inventar otras metáforas, otras palabras, que abriesen la realidad a insólitas interpretaciones, a nuevos sentidos.

Al fracaso de la Razón omnímoda, mesiánica, y a la propuesta posmoderna de un pensamiento débil o borroso que nos libre al fin de volver a creer en profecías redentoras y ser capaces de perpetrar en su nombre crímenes, injusticias y toda clase de horrores, se han acogido muchos para decretar el fin de todas las fábulas del mundo que habíamos sido capaces de erigir, olvidando que muchas de ellas son deseables y necesarias, aun cuando ha llegado la hora de dejar de imponerlas como verdades únicas, esenciales e inamovibles, y aceptarlas en su carácter contingente, eventual, histórico. Lo que los pensadores que dan cuenta de la crisis de la racionalidad moderna en los últimos dos siglos pretendían no era otra cosa que ofrecernos la posibilidad de inventar un mundo otro, sin perder de vista que precisamos para vivir unos acuerdos mínimos acerca de la verdad y la mentira (aunque reconozcamos que éstas no existen en sentido extramoral). Cuando Nietzsche nos exhorta a entender la vida como una fábula, cuando Heidegger nos habla de la necesidad de superar la metafísica, en tanto filosofía del *olvido del ser*, recordándonos que somos *los hablantes*, que toda verdad que alcancemos en tanto habitantes del lenguaje poseerá un carácter hermenéutico y retórico, no nos están arrojando a un universo vacío de sentido, donde cualquier búsqueda, es inútil. Aquellos que repudian desde posiciones posmodernas la filosofía, la teoría, incluso la ciencia, por considerarlas discursos especulativos sin poder de verdad, siguen, al fin, encerrados en el pensamiento teleológico, siguen apelando a la imposibilidad de hallar fundamentos fundados, al carácter utópico de la búsqueda de la verdad, para despreciar el propio camino; nada menos nietzscheano que eso. Aunque sea como simple

vagabundear, como exploración abierta a todos los caminos que renuncia a aferrarse a uno de ellos o a pretender llegar a algún lugar, la prescripción nietzscheana multiplica las posibilidades, no las niega:

“Quien ha alcanzado la libertad de la razón, aunque sólo sea en cierta medida, no puede menos que sentirse en la tierra como un caminante, pero un caminante que no se dirige hacia un punto de destino, porque no lo hay. Mirará sin embargo con ojos bien abiertos todo lo que pase en el mundo; asimismo, no deberá atar a nada en particular el corazón con demasiada fuerza: es preciso que tenga también algo del vagabundo al que agrada cambiar de paisaje” (Nietzsche, 2007: 54).

El *pensamiento intempestivo* descrito por Nietzsche, así como el *carácter destructivo* inventariado por Benjamin (nombro ambas propuestas precisamente por haber sido recogidas en numerosas ocasiones por los teóricos de la posmodernidad como descriptores del nuevo paradigma cultural y epistemológico que se abriría tras las ruptura con la modernidad), se erigen en torno a la posibilidad infinita y al placer de la búsqueda. Reivindican la apertura, la complejidad, la multiplicación de referentes, para enfrentarse a la oclusión del inconsciente dominante en la Modernidad, para sacar a la luz todo lo invisibilizado hasta el momento, para conseguir hablar, como diría Foucault, sobre aquello que queda en el no-lugar del silencio, lo que quedaba más allá del lenguaje. Y ése era el aspecto de la filosofía nietzscheana recogido por Lyotard y Vattimo que nos sedujo en principio, aunque hoy creamos que llevar tan lejos una práctica estética y social basada en los planteamientos más radicales del último Nietzsche conlleva muchos riesgos, como los que estamos tratando de desentrañar en estas líneas.

Admitir con los teóricos de la Posmodernidad (está por ver también hasta qué punto son posmodernas o no las principales corrientes que dan cuenta del carácter retórico de la verdad, de la naturaleza discursiva del conocimiento humano, como la fenomenología, la hermenéutica del giro lingüístico o la deconstrucción) que la Verdad no es una ni es eterna, sino que es siempre histórica, contingente, lingüística y hermenéutica, no significa que todos los enunciados propuestos como verdaderos hayan de ser aceptados por la comunidad, ni que todos los idearios político-sociales o los

programas éticos hayan de poseer el mismo valor, idea demasiado extendida hoy en ciertos círculos intelectuales que se autodenominan posmodernos.

Sólo manteniéndonos en una actitud escéptica con respecto a las verdades esenciales de la modernidad, pero insumisa en cuanto a arrojarnos definitivamente al abismo, a la nada ontológica y ética a la que pretende abocarnos la posmodernidad, estaremos recuperando el espíritu de los contradiscursos críticos más interesantes surgidos en los últimos siglos. Es necesario resistirse a abrazar el *nihilismo pasivo*, como parecen estar asumiendo los nuevos voceros de la Posmodernidad, a aceptar, como nos insta a hacer Vattimo³² en última instancia, que este vacío, que esta ausencia total de fundamentos es nuestra *chance* histórica, que no debemos sentir nostalgia por lo que creímos perder (puesto que todos los viejos oasis no eran al fin más que espejismos) ni mostrar desencanto al atravesar este desierto.

La arriesgada conclusión a la que parecen haber llegado los nuevos posmodernos es que, si no hay verdades esenciales ni purezas u orígenes que rastrear, si no hay nada estable en lo que fundar nuestra existencia, el mismo interrogarse sobre el ser y el sentido, la propia búsqueda de fundamentos, no valen la pena. Se abre así la veda a ese “todo vale, pero no demasiado” en que parece haberse convertido la posmodernidad, discurso contradictorio donde los haya que defiende la diferencia sin otorgarle ninguna dimensión ética a tal reconocimiento del Otro (abocando al sujeto a un individualismo hedonista y narcisista que carece de sentido alguno de la responsabilidad por los demás), que reivindica la libertad reduciéndola a la ilimitada posibilidad de consumo del individuo, y convierte, al fin, al sujeto en mercancía y en cliente, indistintamente. La Posmodernidad, pues, se ha convertido en un constructo ideológico que casa a la perfección con la lógica impuesta por el capitalismo neoliberal, subsumiendo al individuo en un nuevo *inconsciente libidinal* hegemónico que construye las subjetividades en torno a esta interesada noción de libertad. Tal y como señala el profesor Juan Carlos Rodríguez, se impone “el cálculo y el beneficio como única capilarización de vida interna o intersubjetiva (normas afectivas o de cualquier tipo)” (Rodríguez, 2012).

³² La lectura inicial de Nietzsche a través de Heidegger que Vattimo realizó en su obra más temprana nos parece más acertada y sugestiva que la que ha llevado a término en sus últimas obras. Seguir literalmente a Nietzsche como una especie de gurú posmoderno en sus planteamientos más radicales, sin analizar la influencia de las crisis físicas y psicológicas del filósofo alemán, acentuadas en sus últimos años de vida, no parece una propuesta demasiado rigurosa.

Lo que parece necesario a estas alturas, antes de que tanto deambular desbrujulado nos haga perder del todo el norte, es repensar de forma crítica las distintas encrucijadas epistemológicas de los últimos siglos. Por un lado, es urgente rastrear las teorizaciones posmodernas en busca de aquellos elementos en los que creímos atisbar salidas éticamente libertadoras (aquellos que pretendían ensanchar los límites del lenguaje y alumbrar algunas de sus zonas oscuras, hablar sobre lo invisible y lo silenciado, desplazando las categorías de pensamiento a la manera de Derrida o Wittgenstein), y atender a cómo esos conceptos puestos en circulación por los padres de la Posmodernidad han devenido en este discurso hedonista y amoral que perpetúa el *estatus quo* del poder y que a tan pocos nos convence o nos parece una alternativa digna a los *monstruos* engendrados por la razón moderna.

Rastrear las complicidades de la Modernidad (también en su fase post-, como estamos viendo) con el capital, no significa identificarla con el mismo y despreciarla por completo, significa visibilizar la presencia del sistema para así poder bloquear sus mecanismos y erigir alternativas:

“El fundamento de la modernidad no es indiferente a la historia de las formas capitalistas que, en una sucesión de encabalgamientos, hicieron de él su substancia; su huella es irreversible: profunda, decisiva y definitiva. Sin embargo, no está fuera de lugar poner una vez más en tela de juicio la vieja certeza –remozada ahora con alivio, después de «la lección del desencanto»– que reduce el camino de la modernidad a esta huella y da por sentada la identidad entre lo capitalista y lo moderno; averiguar otra vez en qué medida la utopía de una modernidad postcapitalista –¿socialista?, ¿comunista?, ¿anarquista?– es todavía realizable” (Echevarría, 1997: 144).

Para recuperar la utopía y reinventarla a la luz de sus “errores” históricos, cabría volver sobre aquellos discursos “fuertes” que dio a luz la Modernidad, pero que poseían un firme carácter crítico con respecto a las propias premisas de esa racionalidad moderna. Así, hemos de tratar de rescatar la tradición del pensamiento crítico desde los llamados por Ricoeur *maestros de la sospecha* (Nietzsche-Freud-Marx) hasta el martillo de la deconstrucción derridiana o los planteamientos más combativos del postestructuralismo deleuzeano, pasando por la estética negativa de Adorno y la Escuela de Frankfurt y, sin duda, por las reflexiones de la hermenéutica del giro lingüístico en la línea de Heidegger y el primer Wittgenstein, así como las estéticas afines a tales

programas teóricos, desde el Romanticismo hasta las vanguardias históricas. Por último, cabría un análisis detallado de los planteamientos que tanto en el pensamiento moderno como en el posmoderno juegan al lado de las clases dominantes y subsumen nuestra subjetividad a la lógica del sistema capitalista, del poder, en sus distintas fases. A intentar poner sobre la mesa los elementos necesarios para encontrar un *Tercer Espacio* desde el que podamos cuestionar tanto como revisar/retomar las herramientas para armar un discurso resistente a las embestidas del capital, están dedicadas estas páginas.

I.6. La crítica moderna a la Modernidad o cómo pensar desde el *intersticio*

*No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!*

Federico García Lorca

*Los trajes no esperaban tan pronto la
emigración de los cuerpos.*

Rafael Alberti

*Ya todo era silencio,
simuladas catástrofes,
grandes charcos de sombra,
aguaceros, relámpagos,
vagabundos islotes
de inestables riberas;
pero seguí volando,
desesperadamente.*

Vicente Huidobro

Antes de que los funerales adoptaran la forma de siniestros festejos, una Modernidad profundamente herida habitaba el dolor de intuir perdidos los grandes conceptos que dotaban de sentido el proyecto moderno de lo humano. Antes de que el ser renunciara a saber quién era, a buscar la forma de verse o inventarse, los hombres lloraban la imposibilidad de reconocerse en los espejos, siempre rotos, siempre devolviéndoles imágenes fragmentarias, distorsionadas, de sí mismos. Una palabra, una búsqueda, aunque quimérica, rondaba aún el alma de los hombres: el sentido solía perseguirse o soñarse, aunque se supiera horizonte alejándonos siempre de aquello que prometía. E imaginábamos la nada, cuya respiración se oía permanentemente como ruido de fondo, con colmillos de bestia, con ojos de bestia, con garras de bestia, todavía.

Muchos corrían para que no les diera alcance. Los más valientes, los menos numerosos, buscaban la manera de enfrentarla, cubriéndola con palabras o instando a los otros a la lucha:

“La estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos tecnomanipuladores de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad desenajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas (...) Pretenderá esencialmente deambular por las cavernas de la modernidad, vagabundear por las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, para refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de la ciencia, los significados del tiempo que se vive” (Casullo, 2004: 35).

Ése era el ánimo que alumbraba la obra de pensadores como Marx, Freud, Adorno, Heidegger, Wittgenstein, o el propio Nietzsche, y el que dio lugar al surgimiento del Romanticismo, el modernismo y las vanguardias históricas. La mejor literatura moderna se ha gestado, sin duda, bajo el signo de lo trágico: “Se podría leer la obra de las grandes cumbres del pensamiento occidental moderno como el empeño continuado por afinar la razón y vigilar sobre los monstruos generados por la modernidad. Pero serán los románticos los más agresivos en la crítica y el rechazo (...) Señalan la resistencia encarnizada frente a la modernidad triunfante utilitaria y productivista” (Mardones, 1988: 9).

Los grandes autores modernos sospechaban ya que no iba a ser posible retornar a ningún paraíso (“paraíso perdido, perdido por buscarte”, que dirá Alberti), pero seguían obstinados en hacer de la vida algo más digno y seguir inventando edenes y purezas. Ellos aún oscilaban *entre utopía y desencanto*, entre el deseo de encontrar un fundamento y el dolor por no verlo cumplido en cada intento de hacerlo realidad que llevábamos a cabo. Hubo un tiempo en el que celebrar un mundo donde la mayoría de los hombres arrastraban sus grilletes por la tierra, hubiera sido recibido como un gesto cínico, impúdico. Hubo un tiempo trágico, en la medida en que era consciente de que se le pudrían los sueños más hermosos, de que había ratas anidando en el fondo de las más bellas palabras, pero se empeñaba en seguir creyendo en la belleza, en perseguir lo imposible:

“Abismo de lo histórico, angustia frente a una naturaleza que vuelve imposible el reencuentro de sus figuras –un dios creador, el hombre y las cosas– y

redención únicamente en la palabra poética, configuran los datos centrales del tiempo trágico. La modernidad romántica es trágica porque comprende esas secuencias como destino irreversible, ya trazado. Entiende que se extravió para siempre aquella unidad de lo verdadero, lo bueno y la belleza, y que sin embargo el derrotero del sujeto moderno será luchar contra ese destino. Tratar de torcerlo. Reconciliar lo quebrado, previendo el fracaso en tal empresa, pero sintiendo la inconmensurable dignidad de intentarla y sobrevivir como testigo: como héroe, genio, víctima, poeta” (Casullo, 2004: 30).

El dolor era el precio de aceptar esa actitud oscilante, ese desequilibrio, ese vivir en la cuerda floja, vacilando entre la atracción del abismo y la necesidad de un fundamento, entre el desasimiento absoluto y la voluntad de permanecer a salvo, aún sabiendo de la fragilidad del alambre que nos sostiene. La ausencia de verdades firmes a las que aferrarse para seguir a flote punza a ese ser que intuye que las respuestas que creyó encontrar no son más que espejismos, pero que no quiere, no sabe vivir renunciando del todo a buscarlas. La conciencia se torna una herida abierta, porque los huecos, las fisuras que ese ser en crisis empieza a observar en el mundo simbólico que habita, resquebrajan también su interior; lo atraviesan, lo desgarran, lo obligan a un vivir esquizoide, dividido, paradójico. Así, intentar una reconciliación total del ser consigo mismo, una re inserción no problemática del ser en la realidad, resulta impensable después de haber puesto en cuestión la universalidad de nuestras verdades, de haber aceptado la arbitrariedad del mundo que en el lenguaje nos salía al paso, de negar la posibilidad de acceder al *en sí* de la cosas, de dudar de la existencia misma de un mundo de las esencias al que retornar, de cualquier pensamiento fundado que conquistar. Ciertamente, en mayor o menor grado, la conciencia de una Modernidad crítica se forja siempre en la herida de un sujeto que, tras la crisis del sentido y de la filosofía de los fundamentos, se torna un ser escéptico y anhelante de una realidad “otra” que, al menos, pueda gestarse en su mente; una realidad que se busca en la palabra, que nunca se halla del todo, pero a la que tampoco se renuncia.

Ese tiempo moderno, dicen algunos, no es ya el nuestro. Hoy el vacío es felizmente saludado y un hombre, una mujer que lloran, resultan sospechosos, o pueriles. Ni que decir tiene: aquéllos que se revuelven, que patalean, que siguen resistiéndose al desierto, aferrados a viejas luchas, a antiguos ideales, no interesan ya, por anacrónicos. A los que antaño intentaron proezas o milagros, se les impugnan los más graves delitos, sin distinguir entre unos y otros. Retales de crímenes horrendos,

superpuestos, se estampan sobre nuestra memoria más reciente, junto con una advertencia: esto es lo que ha pasado cada vez que alguien ha intentado salvarnos. Y en nombre de los errores que ya se cometieron, se toman las partes por el todo, y se concluye que nada se puede hacer salvo aceptar la nada. Segundos después de tal sentencia, con una sonrisa entre los labios, prosiguen: “No habéis de sufrir. Al contrario, tenéis que estar contentos. Al fin sabemos ya a lo que atenernos; de ahora en adelante, nadie volverá a decepcionarnos; de ahora en adelante, nadie hará pasar por verdades sus mentiras”. Bienvenidos al desierto de lo real, donde todos los que paguen sus entradas, podrán asistir al espectáculo del Mago de Oz sin condiciones (sólo una, pequeña, diminuta: la de tener con qué pagar tamañas distracciones).

El ser moderno, que aún participa de ese sentimiento trágico de la vida, se duele al saber lo que sabe, pero también al ocultarse lo que tiene que ocultarse a sí mismo para que la *inautenticidad* de la existencia no se torne insoportable. Hace frío y el ser, de pronto, mira alrededor y está solo, en una casa en ruinas, casi a la intemperie, observando cómo los muros que le cobijaban se tambalean tras la sacudida gnoseológica que deviene con la posmodernidad. Esa razón tranquilizadora que le protegía de la consciencia de los huecos no se siente ya más que como cárcel, como trampa, como una jaula cómoda y repleta de alpiste con que el poder disfraza nuestro cautiverio de libertad. Pero esa jaula, por más amplia que pareciese, por más débiles, invisibles que pudiesen ser sus barrotes, no era el cielo que nos habían prometido y, una vez que el ser duda, sospecha, no quiere ya seguir permaneciendo en ella. Por eso golpea sus bordes sin más suerte que la de profundizar en una herida vieja, anterior a sí mismo. Esa prisión constituye la posibilidad de vida del ser, no hay existencia que pueda librarse fuera de ella, no hay salida posible y, sin embargo, no se renuncia a buscarla, no dejamos de abrirnos la cabeza golpeando el metal para encontrarla. Es la lucha por la utopía lo que guía ese impulso suicida, kamikaze, del ser moderno y, el único consuelo que nos queda es pensar que, en tanto perseguimos ese imposible, en tanto seguimos golpeando los barrotes cuya trascendencia tal vez ni siquiera pueda pensarse, podremos ensanchar al menos nuestro habitáculo, moldearlo a nuestro antojo, transformarlo en algún otro lugar en el que la consciencia no duela tanto.

Si hay un “post-“ real en esa Posmodernidad, que con su auto-bombo se proclama tan distinta, es el del sentimiento de lo trágico moderno. Éste en un tiempo

definitivamente *postrágico*. No se vive ya con dolor ni con nostalgia (aunque, como hemos visto, se viva con un aura heroica y redentora –es decir, de una manera muy moderna– esa llamada al nihilismo posmoderna) porque sólo quien ha perdido algo que una vez tuvo, quien no puede regresar al lugar que fue su casa, puede saber algo de nostalgia:

“El modernismo creía que era lo suficientemente viejo como para recordar la época en la que había fundamentos sólidos para la existencia humana, y todavía no se había recuperado del impacto de haber sido expulsado de ella a patadas. Esta es una razón por la que una parte tan grande del modernismo tiene un ánimo trágico (...) Se niega a apartar la vista de la intolerabilidad de las cosas, aun cuando no exista ningún consuelo trascendente a mano. Después de un tiempo, sin embargo, uno puede aliviar la tensión producida por esto dibujando un mundo en el que verdaderamente no hay ninguna salvación, pero por otra parte tampoco nada que salvar. Este es el dominio postrágico del posmodernismo. El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que (según se rumoreaba) existían la verdad, la identidad y la realidad, y por tanto no percibe ningún vertiginoso abismo bajo sus pies” (Eagleton, 2006: 69).

Es en el contexto de esa crítica a la Razón moderna que se lleva a cabo en el corazón de lo moderno donde comienza a configurarse la idea de la Posmodernidad. La Modernidad, pues, ya convivía con lo posmoderno mucho antes de que se le hubiese puesto nombre al rechazo, la crítica, el cuestionamiento de la Razón. De la misma manera en que la Modernidad era profundamente antimoderna en muchas de sus versiones, también lo posmoderno, incluso en sus versiones más radicales, festivas y regocijadas, como hemos visto a lo largo de este capítulo, conserva mucho de moderno. En la medida en que el nihilismo se convierte en utopía y las despedidas de los grandes conceptos de la Modernidad se llevan a cabo desde la misma mentalidad mesiánica moderna de la que participaba el proyecto ilustrado, incluso el más convencido de los autores posmodernos sigue teniendo dentro de sí mucho del hombre moderno al que repudia:

“La emergencia de la problemática sobre la crisis de la modernidad, y las argumentaciones posmodernas, desde ambos contrincantes, remiten y vuelven a dar cuenta de la arcaica figura del sujeto, del héroe, del enviado de los dioses, atribulando una vez más a la historia con el enigma y el destino de su representación y significado. Darlo por fenecido, reconocer sus agonías o defender su vigencia, reinstala el desasosiego de la cultura en el corazón del mito moderno, bajo una nueva imagen constelar preñada de peligros, profecías de catástrofe, revelaciones apocalípticas y diversidad de ficciones

esperanzadoras. No hay sujeto más presente, moderno, omnicomprendido, redentor, que aquél que en la modernidad vivió como festejo o canción fúnebre la barbarie de su propio olvido, el extravío de sus verdades, el éxtasis o el temor de fabular su desintegración como conciencia testigo, tal como lo planteó la razón moderna” (Casullo, 2004: 47).

Pero lo interesante de entrever este diálogo, esta permeabilidad de lo posmoderno en lo moderno (aunque el sentimiento posmoderno o antimoderno estaba configurado aún en los márgenes, en la periferia de la Modernidad oficial y hegemónica), es entender que, del mismo modo, aunque hoy los discursos y el inconsciente ideológico dominante estén más cerca de lo que entendemos como Posmodernidad, esto es, aunque lo posmoderno se haya desplazado desde esa periferia que antes ocupaba hasta el centro del imaginario social, despojándose en el viaje del carácter trágico que poseían los viejos discursos antimodernos, la Modernidad y sus presupuestos siguen vigentes. La crítica actual a la Posmodernidad, tanto en su versión humanista como en la marxista, tiene mucho de moderna y da cuenta de cómo hace mucho que nos movemos entre lo moderno y lo posmoderno, participando de ambas cosas a la vez:

“El optimismo de la modernidad no durará por mucho tiempo y sus promesas e ideales comenzarán a ser criticados seriamente desde mediados del S.XIX. Las primeras críticas a la Ilustración o a lo que se puede llamar una razón ilustrada, son hechas por filósofos herederos de la misma Ilustración. Al idealismo de la razón ilustrada se opone una razón crítica con filósofos materialistas y vitalistas como Karl Marx y Friedrich Nietzsche, y más tarde, ya entrado el S.XX, con el psicoanalista Sigmund Freud y freudomarxistas como Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm y otros. Y es en el contexto de una segunda crítica a los principios y valores de la Ilustración que va a ir surgiendo la idea de una “postmodernidad” (Ernesto Wauthion, 1998: 161).

Ese ánimo moderno marcado por la crítica de la razón y sus decepciones, pero también por la nostalgia del momento en que aún éramos lo suficientemente ingenuos para creer a pies juntillas en la Verdad, se deja sentir todavía entre nosotros. El *pathos* posmoderno, su levedad y regocijo, comparte espacio con esa otra manera de vivir la pérdida de fe en las grandes promesas y conceptos de la Modernidad. Así lo reconoce el propio Lyotard:

“Si es verdad que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de

acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos (...) Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O si no, se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su “inhumanidad” (...), y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego (...) El matiz que distingue estos dos modos puede ser ínfimo, a menudo coexisten en la misma obra, casi indiscernibles, y no obstante atestiguan un diferendo en el cual se juega desde hace mucho tiempo –y se jugará– la suerte del pensamiento” (Lyotard, 1987: 24).

Y es que, del mismo modo en que la confianza en la Razón estuvo desde el principio de la Modernidad acompañada de ese contradiscurso crítico, constantemente vigilante y suspicaz, que no creía en los poderes que ésta conjuraba, aunque a la vez era profundamente moderna en su manera nostálgica, trágica, de vivir sus dudas, la Posmodernidad, en su faceta más descreída y nihilista, ha estado conviviendo desde el principio con su contracara moderna: con un impulso por rescatar de la ciénaga a la utopía moderna, por hacerle el boca a boca a los grandes conceptos, a las grandes teorías, a los medio muertos proyectos de emancipación; por volver a creer, al fin, en la posibilidad de hallar una salida. Esa recuperación del pensamiento crítico moderno que se hace ya después de las impugnaciones posmodernas y sobre el terreno árido que han dejado las teorías de las últimas décadas y los horrores históricos del siglo pasado y de éste, no puede ser, lógicamente, el mismo que hace un siglo. Pero en esa diferencia, en ese ser pensados en un momento en que se ha arrasado definitivamente con la confianza en la Razón moderna, radica, no su ingenuidad o su debilidad, sino, por el contrario, su fuerza, su potencia, sus nuevas y esperanzadoras posibilidades. Pensamos, con Nebreda y con Wellmer, que repensar desde nuestra radical historicidad, ciertamente distinta a la de hace un siglo, las utopías modernas, es, no sólo posible, sino completamente necesario:

“Las objeciones que se han de poner a la democracia burguesa, al proyecto de Marx o al racionalismo moderno, no significan que haya que echar por la borda la democracia ni el proyecto marxiano de una sociedad autónoma ni tampoco la razón. Significa que hemos de pensar todo ello de una forma nueva. En esta tentativa, ve Wellmer el genuino impulso posmoderno hacia la autotrascendencia de la razón” (Nebreda, 1991).

Y no se trataría tanto de “recuperar el proyecto inacabado de la ilustración”, tal y como propone Habermas, como de volver a explorar sus posibilidades, a la luz de nuestra nueva condición. Porque no podemos pensar que la utopía moderna es una especie de película que hubiésemos pausado en un momento determinado, a la espera de poder verla en mejores condiciones. No se puede dar al “play” dos siglos después y tener la vana ilusión de que, en el fondo (y en virtud a esa supuesta naturaleza universal y atemporal de lo humano) somos los mismos que éramos y podremos sentirnos “identificados”. Como apunta con tino Echevarría: “La modernidad no sería «un proyecto inacabado»; sería, más bien, un conjunto de posibilidades exploradas y actualizadas sólo desde una perspectiva y en un solo sentido, y dispuesto a que lo aborden desde otro lado y lo iluminen con una luz diferente” (Echevarría, 1997: 137).

Lo que nos interesa en mayor grado, para situarnos en ese *Tercer Espacio* moderno y posmoderno desde el que poner en diálogo la utopía marxista con el *dasein* contemporáneo, es hacer hincapié en aquellos discursos que constituían ya un entrelugar, una línea fronteriza, en la Modernidad. Los contradiscursos modernos anunciaban ya la Posmodernidad que vendría, hacían de umbral y de bisagra para pasar a otra cosa que, incierta aún, comenzaba a intuirse, y estuvieron siempre acompañando, vigilantes y críticos, a los diversos optimismos modernos. Así lo expresa Manuel Cruz en el artículo *El escenario del presente*: “La crítica a la Ilustración es algo que acompaña, desde sus orígenes, al proyecto ilustrado mismo. La más elemental reconstrucción histórica de dicho proyecto se ve obligada a constatar el contrapunto permanente, la sombra crítica, que prácticamente acompaña a todas las formulaciones que se reclaman de la formidable empresa de las Luces” (Cruz, 2008: 170).

Es en el empeño en presentar en términos de dialéctica hegeliana los conceptos de Modernidad y Posmodernidad, donde las reflexiones teóricas amenazan con perder la complejidad y la profundidad necesarias para explicar los fenómenos culturales y político-sociales, el *ethos*, tanto de nuestro tiempo como de la tradición que nos precede y a la que pertenecemos. Quizás el principal problema estribe en haber perdido de vista el sentido etimológico del término *dialéctica*.

Creo que es preciso reivindicar la dialéctica tal y como se concebía en la antigüedad clásica (incluso como la concibe el materialismo histórico de Marx), como “técnica o arte de la conversación”, y dejar en suspenso el giro que con Hegel se da al

término, el momento en que comenzamos a presuponer la confrontación o enfrentamiento entre la tradición, entendida como tesis, y su antítesis, eso nuevo que la enfrenta, la deja atrás, la sustituye. Porque quizás pensando la historia en términos de diálogo y mezcla de discursividades que van cambiando su posición central o periférica en la *semiosfera* en determinados momentos y lugares, y renunciando al modo positivista de narrarnos la historia como sucesión de etapas que se cumplen, con principios y finales rígidos, lo que ocurre en las fronteras, las complejas relaciones que tienen lugar en los (*entre*)lugares a los que aún no hemos sido capaces de poner etiquetas conceptuales, podrían ser analizadas.

Es urgente abandonar de verdad la historiografía positivista, esa idea de una Historia lineal y prospectiva (que los propios teóricos posmodernos aplican al concebir la Posmodernidad como etapa histórica que sucede y supera a la modernidad, incluso después de dictaminar su muerte al estilo de Fukuyama) y concebir nuestro análisis desde la *semiótica transdiscursiva* propuesta por el profesor Vázquez Medel, poniendo el énfasis en nociones clave como la *semiosfera* lotmaniana y la tensión centro/periferia del sistema concebida como el motor de las relaciones *intersistémicas*. Seguir describiendo la contemporaneidad desde la perspectiva de la dialéctica hegeliana y su trinidad, presuponiendo que el gran discurso de la Modernidad tiene una temporalidad clara, que se puede rastrear su principio y marcar su fin, que puede concebirse como etapa finalizada y superada por la Posmodernidad, implica ya permanecer en la propia lógica moderna. Una *episteme* plural y compleja ha de partir de la idea de que nunca ha habido una Modernidad, sino muchas, como no hay una Posmodernidad, y que ambas cosas no pueden pensarse por separado.

Muchos de los enfrentamientos teóricos generados en el seno del debate Modernidad-Posmodernidad, así como muchas de las reticencias teóricas a aceptar el propio término Posmodernidad (y la consiguiente búsqueda de conceptos alternativos como *tardomodernidad* o *ultramodernidad*), surgen al albor de esta concepción lineal de la Historia, tal y como explica Manuel Cruz en su artículo *El escenario del presente*:

“Probablemente buena parte de los malentendidos se derivan del empeño, no explicitado (a veces por no reconocido), por mantener una imagen homogénea y lineal del tiempo, lo cual, aplicado a la esfera de las representaciones vendría a equivaler al principio según el cual, colocados frente a cualquier situación, deberíamos ser capaces de determinar a qué momento histórico pertenece. O, si

tal empresa excede con mucho nuestras limitadas fuerzas, al menos a qué tiempo pertenecemos nosotros. Pero han sido ya unos cuantos los pensadores que han señalado la falta de fundamento de una tal expectativa. Además del ilustre filósofo de la historia Reinhart Koselleck, también el propio Derrida lo tiene declarado: «no pertenecemos a un tiempo», afirmación que desarrolla de una forma extremadamente importante para lo que pretendemos señalar aquí: «La afirmación según la cual soy a la vez arcaico, moderno y postmoderno es una manera de decir que [...] tenemos muchas edades y podemos vivir en una anacronía que no es necesariamente negativa. Hay que ser en cierta forma anacrónico para pensar lo contemporáneo»³³. (Cruz, 2008: 171).

Ésa debería ser una de las conclusiones más enriquecedoras del pensamiento derridiano a asumir por la nueva lógica posmoderna y, sin embargo, es uno de los aspectos a los que creemos que la Posmodernidad ha atendido menos. Después de tanta destrucción (que no, desafortunadamente, deconstrucción) y tanto inútil combate, de matar a Dios, al Sujeto, a la Historia, a la Razón, esa supuesta ruptura se sigue periodificando en términos históricos positivistas, mientras continúan expidiéndose partidas de defunción que se invocan como prueba inequívoca de que somos ya otros, completamente nuevos.

Si aceptamos que ha habido y hay muchas modernidades en circulación, ocupando distintas posiciones en el imaginario colectivo de los últimos siglos, que hemos sido modernos de muy distintos modos (y quizás la Posmodernidad no es más que una nueva forma, adaptada al capitalismo tardío, de ser modernos), y que esa pluralidad de sistemas y subsistemas se relaciona entre sí, que hay un diálogo Modernidad-Posmodernidad, una imbricación, una permeabilidad que genera territorios fronterizos, zonas de cruce, *entrelugares* donde lo moderno y lo posmoderno conviven y dialogan, podremos salvar las categorías de pensamiento más libertadoras y enriquecedoras de ambas concepciones del mundo, del sujeto, de la verdad, de la ética, y seguir soñando la utopía a través de *estrategias de comunicación* (Habermas), acordando unos universales éticos incuestionables (Benhabib), y lanzándonos a una constante búsqueda de fundamentos revisables.

A ese territorio de frontera, de constante diálogo, de encrucijada, de intersección, de encuentro, donde todavía es posible alumbrar una alternativa a lo moderno y lo posmoderno instituidos que se alimente de lo mejor que ambas *epistemes* pueden

³³ Dado que el autor utiliza para sus citas las comillas latinas o españolas, nosotros hemos usado en esta ocasión las comillas inglesas para abrir y cerrar la nuestra. Normalmente, procederemos al revés cuando citemos textos dentro de los cuales se inserten otras citas.

ofrecernos, es al que hemos aún de poner nombre. La puesta en circulación de nuevas etiquetas teóricas más afines a esa concepción (más cercana quizás a la noción habermasiana de *ultramodernidad* o a la *transmodernidad* de Rosa María Rodríguez Magda) epistemológica y ontológica, que sea fuerte en aquellos imperativos éticos a los que no estamos dispuestos a renunciar y débil sólo para someterse a sí misma a una constante revisión crítica, es vital, no sólo para pensar el mundo y lo humano con la dignidad y el rigor pertinentes, sino para entender la estética de Vila-Matas, como veremos a lo largo de este trabajo. Explorar el intersticio moderno-posmoderno, conceptualizar ese *Tercer Espacio*, es lo que nos proponemos desde aquí, en un impulso de ida y vuelta: valernos de la obra de Enrique Vila-Matas, funámbulo por excelencia tambaleándose siempre entre lo moderno y lo posmoderno, para señalar los rasgos de ese entre-lugar que pretendemos encontrar y enfrentar desde él la reflexión sobre las grandes cuestiones del pensamiento de los últimos siglos (identidad del sujeto, lingüisticidad del ser, posibilidades de la razón utópica, relaciones entre realidad y ficción, disolución de las fronteras discursivas y genéricas...) y hallar en ese entre-lugar una salida, un espacio de resistencia al capital y a las complicidades modernas y posmodernas que han contribuido al proceso invisible de su naturalización.

CAPÍTULO II

ENRIQUE VILA-MATAS, UNA ESCRITURA INTERSTICIAL



Anton Senkou: "Mujer y máquina de escribir"

Creo en la frontera como lugar de residencia.

Andrés Neuman

Las fronteras entre “lo artístico” y lo “no artístico”, entre prosa y poesía, entre cómico y trágico y en general todas las fronteras que dividen las distintas regiones de la cultura son, para Lotman, zona de experimentación semiótica y de formación de nuevos sentidos.

Margarita de Michiel

En esa hibridez, entonces, en eso que alguna vez Edgardo Cozarinsky (...) definió como “situarse en lo fronterizo”, es allí donde Vila-Matas se mueve como un delfín, pero eso sí: un delfín ciertamente incómodo, siempre zigzagueante, alguien que sin duda va detrás de algo que, por fortuna, nunca termina de hallar.

José María Brindisi

II.1. Las metodologías cualitativas y la epistemología compleja: contra la concepción *objetivista* de las ciencias modernas

Nadie puede escribir sin tomar partido apasionante (sea cual sea el despego aparente de su mensaje) por todo lo que va bien o mal en el mundo.

Roland Barthes

La inteligencia ciega destruye los conjuntos y las totalidades, aísla todos sus objetos de sus ambientes. No puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada. Las realidades clave son desintegradas. Pasan entre los hiatos que separan a las disciplinas. Las disciplinas no necesitan más de la noción de hombre. Y los ciegos pedantes concluyen que la existencia del hombre es sólo ilusoria. Mientras los medios producen la cretinización vulgar, la Universidad produce la cretinización de alto nivel.

Edgar Morin

Urge, antes de traspasar definitivamente ese umbral que hemos habitado (que nos hemos empeñado, además, en concebir como espacio habitable y no como mero lugar de tránsito) durante las primeras páginas de esta tesis y saltar al territorio, *liminar*³⁴ y fronterizo también, de la escritura vilamatasiana (porque quizás conocer, desde la óptica del pensamiento complejo, no sea otra cosa que traspasar umbrales y, en el fondo, todo espacio discursivo es siempre intersticial, en la medida en que está

³⁴ «El *espacio liminal* es un lugar que separa dos espacios ontológicamente diferenciados y que, por su naturaleza mediadora entre diferentes lugares vividos, es un *weighted space* (Parker Pearson y Richards 1997), un lugar donde se concentran una gran cantidad de significados y donde entran en contacto esferas diferenciadas y en ocasiones opuestas, lo que lo convierte en un “espacio de ansiedad” para la comunidad, especialmente notable en sus puntos de ruptura (vanos, entradas), espacios transicionales que materializan “todo un cosmos de lo entreabierto”» (Silvia Alfayé, 2009: 107).

interconectado a otros espacios, formando parte de ellos y, a la vez, delimitándolos; abriéndolos y cerrándolos en un mismo movimiento)³⁵, explicar en qué manera nosotros, exploradores de la escritura de Enrique Vila-Matas, pretendemos conducirnos a través de una obra tan extensa y compleja como la del escritor catalán. Pertrechados de uno de esos cascos que incorporan una lucecita con los que los espeleólogos y los mineros se adentran en las cuevas, avanzaremos por la obra-gruta vilamatasiana medio a tientas.

En su tesis doctoral sobre el autor catalán, Cristina Oñoro alude, siguiendo la metáfora propuesta por Deleuze y Guattari para describir el *rizoma*, a la imagen de la madriguera. En cualquier caso, ambas imaginamos la figura de una galería de túneles subterráneos que se bifurcan y se entrecruzan constantemente al tratar de describir la obra vilamatasiana. Y, lo más importante, ambas imaginamos ese trasunto de cueva o de madriguera como un espacio que no sólo se ramifica en su interior: son muchas también las galerías que están en contacto con la superficie, las posibles zonas de intercambio, de tránsito, los espacios *liminares* desde los que entrar o salir (de hecho, toda entrada es a la vez salida, puede y debe ser concebida en ambas direcciones). No hay una única puerta que nos conduzca a la obra de Vila-Matas, un *topos* privilegiado por el que hayamos de comenzar esta investigación. Como en el rizoma de Deleuze y Guattari, todo comienzo será siempre un comienzo “in media res”, un situarse en el “entre”, porque “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze y Guattari, 2002: 29).

Todo al principio³⁶, sea cual sea el punto por el que comencemos (y sabiendo que el punto de apertura de un discurso, ni es inocente ni es aleatorio, es fruto de una clara

³⁵ “El potencial heurístico de lo fronterizo y lo liminal se asienta en una paradoja poética por medio de la cual se conjuga la idea de desplazamiento, de tránsito, de trayecto no lineal (sino rizomático), con la evidencia de que la experiencia social tiene lugar en torno a una serie de restricciones y constricciones que limitan la propia (re)producción del desplazamiento: lo social es la experiencia (liminal) en los límites que acotan el campo de lo posible, pero también la experiencia de los límites en la que se revela la contingencia y dinamicidad contenida en toda constricción; lo liminal se define en las emergencias cambiantes que se producen de este doble movimiento que, simultáneamente, cierra y abre, congela y dinamiza la experiencia praxica de lo social. Es esta paradoja lo que ha sido obviado en aquellos enfoques que más que pensar lo liminal han trazado límites con miras a la obtención de ámbitos definibles sobre la base de una homogeneidad preconcebida” (Ignacio Mendiola, 2001: 206).

³⁶ Como explica Ignacio Mendiola: “El pliegue no reivindica el comienzo, porque sabe que todo inicio no puede ser sino una contingencia que borra aquello que le desborda y que se precipita hacia los pasados y futuros de los presentes pasados; el comienzo nunca es inocente, siempre viene precedido por una construcción social que pretende ser naturalizada, una construcción que anhela un momento en el que el pliegue hubiera adquirido, siquiera momentáneamente, una superficie pulida en la que visualizar aquello que efectivamente ha de ser transportado en el tiempo” (Mendiola, 2001: 210). Tanto Mendiola como Alfayé hablan de *liminalidad*, transponiendo el término directamente del inglés. Yo he preferido referirme a lo *liminar* para aludir a lo mismo.

elección que de entrada pone en circulación múltiples significantes), estará oscuro, y sólo a nuestro paso podremos vislumbrar algo, lo suficiente como para adentrarnos un paso más, para continuar escrutando la caverna. Avanzaremos³⁷ sin pretender iluminarlo todo, sabiendo que nuestra pequeña luz nos dejará ver tan sólo aquello que tengamos frente a nosotros (lo que se esclarezca dependerá siempre, pues, de dónde nos situemos, de frente a qué decidamos colocarnos). A veces caminaremos de pie, otras nos detendremos y observaremos sentados las paredes del túnel, incluso nos arrastraremos a ratos, reptando sobre la tierra húmeda con nuestra luz diminuta, deteniéndonos tan sólo en ciertos recodos (y no siempre serán los criterios más apegados a nuestro propósito investigador los que nos guíen, sino una curiosidad ociosa, lúdica, cuando no el mero gozo estético). Cuando el camino se divida, la dirección que tomen nuestros pasos nos obligará a dejar atrás algunos túneles (puede que lleguemos, desde otro punto de la madriguera, a esos mismos lugares en otro momento, o puede simplemente que jamás nos adentremos en ellos); quedarán sin visitar innumerables pasadizos (porque la gruta se ramifica en miles de túneles estrechos), y saberlo no es algo que nos angustie o nos desvele: renunciamos de antemano a verlo todo, a palparlo todo, a recorrer en su totalidad esa obra-cueva, esa madriguera intrincada.

Somos conscientes de que allí donde nos dirigimos dominan la orografía subterránea y resbaladiza de la mina y la arquitectura confusa del laberinto. No entramos a una casa iluminada y caliente, de traza geométrica, de planta rectangular y habitaciones claramente delimitadas que puedan visitarse abriendo y cerrando puertas a nuestro paso, dejando atrás unos espacios claramente delimitados para entrar en otros hasta estar seguros de haberlo visto todo. Caminaremos sin mapa y en círculos, con una brújula que a veces no distingue el Sur del Norte y con más intuiciones que certezas, como se ha de recorrer un laberinto, perdiéndonos entre sus vericuetos. Y volveremos

³⁷ Todo intento de sustraerse a la lógica dicotómica es en vano, pues el lenguaje que poseemos para explicarnos y explicar la realidad, está conformado por esas *oposiciones metafísicas* de las que habló Derrida. Inevitable, aun queriendo eludirlo, escribir y pensar en términos de principio y fin, de dentro y fuera. Inevitable figurarnos que avanzamos, imaginar el conocimiento como una progresión lineal, tal y como la racionalidad moderna lo concibe. Operamos en los límites de esa lógica y de ese lenguaje que es condición de posibilidad del pensamiento y su expresión y, sin embargo, con Derrida, pensamos que es posible una mínima trasgresión, un desplazamiento en los significantes, si al usarlos los forzamos a intentar decir lo que no están preparados para decir. La noción clave de este trabajo, el *entre-lugar* o *Tercer Espacio*, que señala hacia lo liminar, lo fronterizo, lo híbrido, donde pueden funcionar a la vez los dos términos de la oposición metafísica, plegándose y desplegándose, tensándose y destensándose, dialogando, en un intercambio dinámico e irresoluble, es sólo un intento entre otros de provocar tal desplazamiento en la lógica de nuestro horizonte lingüístico e intelectual.

una y mil veces a pasar por los mismos sitios, a veces sin ni siquiera darnos cuenta. Cada lugar revisitado nos parecerá, seguramente, un lugar nuevo (de hecho, cada vez ese lugar será otro, porque la cueva está también viva, y constantemente cambia con el agua que horada la piedra, las estalagmitas en formación, las huellas de pisadas, el rastro de otros exploradores que a la vez que nosotros la recorren), y en cada vuelta a él descubriremos nuevas cosas que en las anteriores visitas nos pasaron inadvertidas. Seremos, pues, exploradores a la manera más nietzscheana, sin hoja de ruta o dispuestos, en caso de tenerla, a abandonarla, a salirnos de ella en cuanto creamos que transgredirla puede llevarnos a hacer algún hallazgo interesante.

Y, al final del viaje, cuando de nuevo logremos regresar al exterior, no será la cueva, la madriguera-obra de Enrique Vila-Matas, lo que hayamos descubierto en nuestro recorrido. Sin duda, sabremos más acerca de esa cueva, pero, sobre todo, sabremos más acerca de nosotros mismos: del porqué y del cómo de nuestras elecciones, de la naturaleza de nuestra mirada, de la medida de nuestros pasos. Por eso, porque somos nosotros los que aparecemos en el primer plano de la instantánea (nosotros dentro de la madriguera, la madriguera envolviéndonos, nosotros traspasando la madriguera y la madriguera traspasándonos), es inútil tratar de desaparecer, de convertirnos en sombras o en fantasmas para crear la ilusión al lector de que la cueva se recorre sola, de que es posible que ésta pueda mostrársenos, revelarnos algo de sí misma desde su exterior, de que podemos ser mera maquinaria, objetivo, lente aséptica que muestra desde fuera lo que desde fuera no puede ser visto.

Al amparo de un rígido academicismo que tiene mucho de *androcéntrico*³⁸ y que se resiste demasiado a menudo a abandonar las fórmulas discursivas en las que sustenta su prestigio intelectual y, por ende, su cuota de poder social, el investigador, el doctorando, se esfuerza por ocultarse a cualquier precio, y para ello no sólo se vale de parapetos lingüísticos como el plural mayestático³⁹ (parapetos que son sólo los signos

³⁸ La Modernidad es esencialmente capitalista y patriarcal y los dualismos en torno a los que se articula, tal y como han puesto de manifiesto Derrida y Cixous con su noción de *pensamiento binario machista*, se esfuerzan en prestigiar, en dotar de valor, aquéllos conceptos con los que se produce la subjetividad masculina, en detrimento de las nociones con las que se ha construido históricamente la femineidad. Así, las *oposiciones metafísicas* que articulan el lenguaje de la razón parten de la naturalización de una construcción interesada y *androcéntrica* de lo masculino y lo femenino, donde todo aquello a lo que se dota de valor (la razón, la verdad, el conocimiento, el rigor, la objetividad, la ciencia) posee la marca de lo masculino, mientras que “lo otro” de la racionalidad moderna, lo que ésta desecha o rechaza (la subjetividad, la ambigüedad, la intuición, lo emocional, la falibilidad, el error), se utiliza para producir la subjetividad femenina.

³⁹ Si en este trabajo asumimos expresarnos en primera persona del plural, no lo hacemos bajo la fórmula

externos o más superficiales de esta operación de despersonalización a la que nos obliga la concepción moderna y científica del conocimiento) sino, sobre todo, desaparece al cobijo de una actitud de pretendida toma de distancia con respecto a su “objeto” de análisis, de la asunción acrítica de un determinado discurso sobre el conocimiento (el discurso moderno sobre las ciencias) que se ha naturalizado, esencializado, hasta el punto de ocultar su condición de producto histórico-social e ideológico, de mera convención discursiva sin mayor garantía de verdad que cualquier otra y, sobre todo, con un afán totalitario, tal y como denunciaron ampliamente Adorno y Horkheimer.

Asumiendo esa concepción moderna del conocimiento que nada tiene de inocente, los investigadores en humanidades seguimos obsesionados con hacer ciencia y, a menudo, creemos que, cuanto más nos ocultemos, más cerca de la objetividad y la verdad estarán nuestros textos. Intentamos borrar a toda costa nuestras marcas porque, tal y como afirman Bárbara Biglia y Jorfi Bonet-Martí, en el contexto de la ciencia positivista “se considera un buen científico quien consigue prescindir de sí mismo para poder analizar de manera *objetiva* y sin prejuicios la Realidad” (Biglia y Bonet-Martí, 2009: 2). Tenemos miedo a ser descubiertos por aquéllos que nos van a juzgar y calificar, como si transitásemos una zona prohibida, como si corriésemos algún tipo de peligro al dejarnos ver entre las líneas de nuestra escritura. Y, aun sabiendo que cada palabra está impregnada de nosotros, que no puede ser de otra manera, nos esforzamos en disimular, en perpetuar esta especie de teatro de sombras, intentando estar sin estar,

aséptica del plural mayestático ni del plural de modestia, sino desde un cuestionamiento profundo del concepto de propiedad intelectual capitalista y moderno, conscientes de que este texto nos pertenece, es nuestro, en la medida en que nuestro yo –de antemano fragmentario y diverso- se pone en juego en cada frase, pero las ideas que por él circulan, entretejiéndolo, no hacen más que amplificar el eco de todas aquellas voces que nos anteceden, que hablan a través de nosotros o a través de las cuales nosotros (yo) podemos hablar. Se trata, no sólo de reconocer el carácter *dialógico* e *intertextual* de todo proceso discursivo y, más aún, hermenéutico, de poner de manifiesto que la identidad se fragua en los pliegues, es siempre *liminal* y se hace y rehace en constantes procesos de anclaje y desanclaje, de demarcación de sus límites y de desbordamiento de los mismos al contacto con otras subjetividades, sino también de reconocer la presencia en un trabajo como éste, tanto de todos los autores de cuyos textos nos *reapropiamos* en nuestro discurrir, como de las personas que nos guían, que dirigen la misma y que recorren el camino junto a nosotros. De todos ellos es también este texto. Mis palabras nunca son exclusivamente mías, si es que acaso puedo seguir diciendo “yo” o “mío” sin sentirme extrañamente incómoda. No nos parece pertinente ni coherente realizar una tesis doctoral sobre Enrique Vila-Matas sin partir de esta concepción intersticial de la voz propia y de la identidad, que se reclama a sí misma, que se sabe propia, precisamente en lo que posee de eco y asimilación de otras voces ajenas que dejan de serlo en el momento en que nosotros las inscribimos en nuestro discurso. El discurso es siempre una suerte de posesión compartida que, sin negar –como hace la posmodernidad- la existencia de una voz propia, de un “yo”, de un sujeto de la enunciación, sí niega la imagen moderna de la subjetividad construida en soledad, reconociendo que toda voz propia se busca siempre en el diálogo con otras voces y con otras subjetividades.

aparecer bajo velos, *disimularnos*.

Esto demuestra, entre otras cosas, que, a menudo, vamos por detrás de nuestro propio discurso teórico. Hace tiempo que en nuestro ámbito de estudio desenmascaramos al positivismo y reclamamos la necesidad de acogernos a nuevos paradigmas epistemológicos (a sabiendas de que la realidad es compleja y multidimensional, y todo texto es polifónico, susceptible de soportar infinitas lecturas e interpretaciones; conscientes de que nuestra lectura dependerá siempre de desde dónde miremos ese poliedro que es el texto). En nuestra disciplina, la teoría literaria, las corrientes postestructuralistas, la hermenéutica del giro lingüístico y la semiótica hicieron mella en esa asunción del modelo de conocimiento científico producido por la Modernidad, del que quizás sean el formalismo y ciertas propuestas enmarcadas en el estructuralismo y la narratología, sus últimos representantes (que coincidamos en creer que tales propuestas *inmanentistas* no pueden, de manera aislada, explicar el hecho literario en su enorme complejidad y en sus interacciones con el resto de sistemas semióticos que conforman la *semiosfera* lotmaniana, no significa que las desechemos como herramientas pertinentes en determinados momentos de nuestra investigación). Hace tiempo que la Verdad se puso en jaque, que asumimos un modelo hermenéutico para la interpretación de los textos y del mundo, que supimos que nuestro ser se juega en el lenguaje y que ningún discurso es inocente (cada palabra está recorrida por un temblor antiguo y toda frase está teñida de poder, produce y reproduce ideología). Hace tiempo que nos esforzamos en dar a luz una semiótica crítica y *transdiscursiva* (Manuel Ángel Vázquez Medel), un enfoque de análisis de los distintos lenguajes que nos conforman capaz de provocar el desmontaje de la naturalización de las verdades, del esencialismo cómplice con la voraz maquinaria del capital que pugna por engullirnos. Pero, a pesar de todo, seguimos a menudo sosteniendo ese lenguaje neutro, esa pretensión de universalidad, esa ilusión de estar haciendo ciencia a la manera positivista.

Como doctorandos, intentamos no mostrar jamás nuestras filias y fobias, no exponernos, pasar de puntillas (aunque sea una farsa, aunque estemos en cada palabra, ocultos bajo pueriles disfraces) por nuestras experiencias, por nuestras pasiones, por nuestras opiniones, por nuestros posicionamientos con respecto al mundo en su sentido más amplio. Conteniendo las ganas de salir a la luz, nosotros, que somos también y,

sobre todo, durante nuestros respectivos procesos de investigación, escritores, ensayistas, pensadores, intérpretes, intentamos despersonalizar nuestro discurso a toda costa, camuflarnos tras los matorrales de la *auctoritas* intelectual de aquéllos a quienes citamos, como si la elección de una cita o de un autor pudiese tener algo de inocente o de objetiva. Paradójicamente, vamos colándonos, (in)filtrándonos en un texto al que pertenecemos y del que, sin embargo, intentamos constantemente desprendernos. Cierta desasosiego nos asalta cuando algo parecido a una opinión, a un prejuicio o a una elección personal, se dejan entrever en nuestra escritura. Nos volvemos pudorosos con respecto a nuestras huellas, al rastro que dejamos en nuestras palabras, como si fuese nuestro desnudo lo que exponemos a la mirada del otro. Un mal entendido sentido de la humildad nos atenaza⁴⁰. Un miedo atroz a exponernos demasiado por miedo a ser juzgados con dureza (creemos que, parapetándonos tras los argumentos de intelectuales de prestigio estaremos a salvo de las críticas) nos acobarda. Pero, sobre todo, la perversa y *androcéntrica* (encubridora de la subjetividad siempre presente en toda investigación y encubridora, sobre todo, de los procesos de producción de las subjetividades por parte del poder) lógica moderna de la objetividad y la neutralidad, nos hace optar por un tipo de discurso, por un tipo de investigación, que demasiado a menudo da a luz una escritura gris y poco creativa que se parece más al comentario de texto de un bachiller que a un trabajo profundo y maduro, con las contradicciones, ambigüedades, oscilaciones y audacias que se presuponen a una aventura del calibre de una tesis doctoral.

No debemos conformarnos con que, al final de un proceso tan costoso y largo como el de la realización de nuestra tesis doctoral, ésta tome la forma de un resumen del estado de la cuestión, de una panorámica distanciada de nuestro objeto de estudio, de una síntesis del pensamiento de otros, por mera cobardía. Porque, de tanto querer pasar de puntillas, atravesar nuestro propio discurso sin ser vistos, puede ocurrir que nada

⁴⁰ Y nos hace comportarnos, en palabras de Donna Haraway, como *testigos modestos* e invisibles de la realidad: “Esta auto-invisibilidad es la forma específicamente moderna, europea, masculina y científica de la virtud de la modestia. Esta es la forma de modestia que recompensa a sus practicantes con la moneda del poder social y epistemológico. Este tipo de modestia es una de las virtudes fundadoras de lo que llamamos modernidad. Esta es la virtud que garantiza que el testigo modesto sea el ventrilocuo legítimo y autorizado del mundo de los objetos, sin añadir nada de sus meras opiniones, de su corporeidad parcial. De esta manera recibe el extraordinario poder de establecer los hechos. Es testigo: es objetivo; garantiza la claridad y la pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad. Sus narraciones tienen un poder mágico –en su potente capacidad de definir los hechos pierden todo rastro de su historia en tal que narraciones, en tal que productos de un proyecto partidista, en tal que representaciones contestables o documentos contruidos–” (Haraway, 2004: 14).

quede alterado a nuestro paso, que dejemos las cosas tal y como las encontramos, convirtiéndonos en una especie de compiladores de información, de documentalistas que ponen en orden, que agrupan, que encasillan, que organizan, en función de criterios supuestamente científicos, sin abrir o, al menos, intentarlo, las potencialidades de sentido de la obra que pretendemos interpretar. Es hora de asumir, con Nietzsche, que la científica es sólo una interpretación más del mundo entre las muchas posibles (no es ese *topos* privilegiado que nos acerca a la Verdad universal, unívoca e incontestable, porque nuestra escritura y nuestra propia subjetividad se inscriben en la historia, somos el producto de un momento que deviene tras la sacudida gnoseológica que hace entrar en profunda crisis a los presupuestos modernos al cuestionar, precisamente, las nociones de Verdad, Objetividad, Ciencia, Unidad, Totalidad, Orden o Historia, tal y como la ideología moderna y el capitalismo las construyen), incluso puede que, a la postre y cuando tratamos de analizar determinadas realidades semióticas, se convierta, como advirtió el filósofo alemán, en la más pobre de las interpretaciones posibles.

En definitiva, nosotros, que decimos haber dejado atrás la Modernidad, seguimos presos de sus dicotomías, de sus construcciones discursivas, de su lógica y, aunque sustraerse a esa lógica es imposible, cuestión más que asumida por la deconstrucción y el postestructuralismo francés, no intentarlo, desde una perspectiva que al menos problematice, critique, cuestione y denuncie los intereses de clase, género, raza, etc., (los intereses ideológicos, al fin) que se ocultan tras esa lógica del capital imperante, nos parece del todo irresponsable desde un punto de vista ético y político. No debemos actuar aún como si fuese posible separar la ciencia de la ideología (cuando, como afirma Eliseo Verón⁴¹, la ciencia es un tipo de discurso, mientras que “lo ideológico es una dimensión constitutiva de todo sistema social de producción de sentido”, un elemento que entrecruza cualquier discurso), como si pudiésemos tratar al conocimiento científico como a un conocimiento puro, desinteresado y más cercano a la Verdad, pareciendo olvidar lo que de sobra sabemos, o actuando como si aún pudiésemos ignorarlo: que el discurso científico es una construcción social e ideológica, un producto más del inconsciente moderno:

⁴¹ Eliseo Verón, ese imprescindible semiólogo argentino al que admiro profundamente, falleció unos meses antes de terminar mi tesis. En el momento en que escribí estas líneas, aún estaba vivo. Por eso he preferido mantener ese presente (“afirma”) ya imposible, a modo de homenaje.

“El capitalismo ha inventado lo que hoy conocemos como ciencias modernas y ha producido, simultáneamente, el discurso destinado a proveerles la fundamentación deontológica: la “epistemología” y la “metodología” de la ciencia. En otras palabras, el efecto de sentido “cientificidad” ha sido a la vez *producido* históricamente y *pensado* bajo formas idealistas en un único y mismo movimiento” (Eliseo Verón, 1993: 23).

Afortunadamente, el desenmascarar la supuesta pureza y universalidad del discurso científico tal y como necesitó naturalizarlo la ideología moderna del capital, y reclamar eso, su condición de discurso entre discursos, de construcción social, ideológica e histórica, nos lleva a considerar otro tipo de discurso y de conocimiento, desprestigiados a la luz de los imperativos científicistas del paradigma epistemológico moderno, como igual de pertinentes para nuestra disciplina: la teoría literaria. Cada vez es más frecuente y aceptado en el ámbito académico otro tipo de investigación (la antropología o la sociología hace tiempo que prestan especial atención, dignifican y conceden a las metodologías cualitativas de investigación el valor que merecen), una más cercana a la investigación cualitativa⁴², donde se reivindica la importancia de la biografía del sujeto investigador, de su contexto histórico-social y de sus experiencias, ya que son éstas las que explican cómo el investigador llega hasta su objeto y desde qué lugar lo abarca su mirada, y se reclama la interdisciplinariedad, en contra de la parcelación de las distintas esferas del conocimiento en compartimentos estancos.

Sostener un tipo de investigación basada exclusivamente en los parámetros impuestos por la metodología cuantitativa de las ciencias positivistas modernas, donde

⁴² Hace tiempo que desde el feminismo se reclama una metodología cualitativa que explicita el discurso de partida del sujeto investigador, tal y como analiza Sandra Harding en su artículo “¿Existe un método feminista?”: “Los mejores estudios feministas (...) insisten en que la investigadora o el investigador se coloque en el mismo plano crítico que el objeto explícito de estudio, recuperando de esta manera el proceso entero de investigación para analizarlo junto con los resultados de la misma. En otras palabras, la clase, la raza, la cultura, las presuposiciones en torno al género, las creencias y los comportamientos de la investigadora, o del investigador mismo, deben ser colocados dentro del marco de la pintura que ella o él desean pintar. Esto no significa que la primera parte de un informe de investigación deba dedicarse al examen de conciencia (aunque tampoco esté del todo mal que de vez en cuando los investigadores hagan examen de conciencia). Significa más bien, como veremos, explicitar el género, la raza, la clase y los rasgos culturales del investigador y, si es posible, la manera como ella o él sospechan que todo eso ha influido en el proyecto de investigación -aunque, desde luego, los lectores sean libres de llegar a hipótesis contrarias respecto de la influencia del investigador o investigadora en su análisis. Así, la investigadora o el investigador se nos presentan, no como la voz invisible y anónima de la autoridad, sino como la de un individuo real, histórico, con deseos e intereses particulares y específicos” (Sandra Harding, 1987).

siga funcionando la oposición sujeto/objeto, sería equivalente a ignorar la revolución iniciada en el pensamiento occidental con el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y la hermenéutica fenomenológica del Heidegger de *Ser y Tiempo*, de la que son hijos todos los autores enmarcados en lo que Teresa Oñate llama “Posmodernidad filosófica” y todos los pensadores que nosotros situamos en eso que hemos dado en llamar *Modernidad negativa* o crítica. Lo que tal revolución evidencia, haciendo tambalearse profundamente los cimientos de la *Modernidad normativa*, es, por un lado, que nuestra manera de acercarnos a la realidad está desde siempre mediatizada por el lenguaje, por los acuerdos sociales, de carácter histórico, sobre lo que consideramos verdad o mentira y, por otro, que todo conocimiento es siempre interesado, ya que nuestra necesidad de supervivencia, como señaló Nietzsche, condiciona nuestra interpretación de la realidad (queremos comprender la realidad para controlarla, para someterla y hacerla adecuarse a las necesidades de nuestra especie). Nuestro mundo está hecho de palabras, en la medida en que no podemos sustraernos del lenguaje para pensar, para conocer, para interpretar objeto alguno. No hay acceso posible a la naturaleza, a lo real, sin la mediación de la palabra, por lo que nuestras realidades se construyen permanentemente en y por el lenguaje. El conocimiento no es otra cosa que la interpretación de lo real pasada por el filtro de la palabra, que producción y reproducción social de discursos que llevan inscrita la marca de la ideología y la historia en su interior⁴³.

La dicotomía objeto/sujeto elaborada por el pensamiento moderno, par clave en la cadena de *oposiciones metafísicas* modernas que se abren con el dualismo cartesiano cuerpo/alma y cuya máxima esquematización se alcanza con la filosofía hegeliana, queda así desmontada, provocando ese corrimiento de tierras que da lugar a la llamada

⁴³ «En la medida en que siempre otros textos forman parte de las condiciones de producción de un texto o de un conjunto textual dado, todo proceso de producción de un texto es, de hecho, un fenómeno de reconocimiento. E inversamente: un conjunto de efectos de sentido, expresado como gramática de reconocimiento, sólo puede manifestarse bajo la forma de uno o varios textos producidos. En la red infinita de la semiosis, toda gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento. Y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción. He aquí la forma de la red de la producción textual en la historia. La palabra “determinado” resulta decisiva en este contexto, porque estas gramáticas no expresan propiedades “en sí” de los textos; intentan representar las relaciones de un texto o de un conjunto de textos con su “más allá”, con su sistema productivo (social)» (Eliseo Verón, 1993: 130).

crisis de la Modernidad y a partir de la cual muchos teóricos nos conminan a pensarnos más allá de la misma, en un tiempo ya pos-moderno. Ni siquiera las ciencias llamadas exactas, cuya infalibilidad se presuponía precisamente a partir de la aceptación cartesiana de que hay una realidad externa al sujeto, una realidad cognoscible que nos llega a través de los sentidos, y un sujeto racional con la capacidad de conocer esa realidad de manera objetiva y desinteresada, de indagar en su naturaleza y su verdad últimas, logran guarecerse y permanecer a salvo tras la crisis de la racionalidad moderna, crisis que deviene completamente interconectada con ese cambio de paradigma en la filosofía del lenguaje, con ese “giro hermenéutico” del pensamiento contemporáneo en el que aún andamos virando. La sacudida gnoseológica que comienza a mediados del S.XIX alcanza a las ciencias, hasta entonces las únicas cuya objetividad no había sido puesta en entredicho por la racionalidad moderna, y entran en juego los principios de relatividad y de incertidumbre (la obra de Khun o Feyerabend, la teoría de la falsación de Popper, las teorías de la relatividad de Einstein o la física cuántica son algunos ejemplos de la crisis de las ciencias modernas).

Si ni para las ciencias llamadas exactas o experimentales puede seguir sosteniéndose esa concepción *objetivista* del conocimiento, mucho menos para las ciencias humanas. El mundo verdadero se vuelve, en términos nietzscheanos, fábula. En palabras de Heidegger, el hombre, que no es otro que el hablante, el intérprete, ése que está arrojado desde siempre a un horizonte lingüístico dado que preconfigura su manera de comprender e interpretar el mundo, acepta que no hay lugar para él fuera de la casa del lenguaje. Del lenguaje sólo se sale al precio de lo imposible, de la muerte, de la locura o del silencio (Wittgenstein, Foucault, Barthes, Levinás, Blanchot, Artaud). El lenguaje se convierte a la vez en posibilidad y en límite, en libertad y en cárcel. El llamado giro lingüístico de la filosofía subraya así una y otra vez el carácter eventual, histórico, retórico y lingüístico del conocimiento, desmontando la fe moderna en la existencia de una Verdad esencial y unívoca y en nuestra posibilidad de acceder a ella por vía de una Razón totalizadora.

La epistemología moderna, basada en esas metodologías cuantitativas que tienen su máxima expresión en la ciencia positivista, está alentada por lo que Edgar Morin llama el “paradigma de simplificación”, que trata de encontrar un orden en la naturaleza, reduciendo la diferencia para alcanzar la Unidad, bajo la idea de que tras el

caos aparente reina el Orden esencial (idea del pensamiento metafísico a través de la cual la Modernidad entronca con la filosofía clásica y medieval), un Orden que sólo el sujeto, poseedor de la Razón, puede desentrañar. El hombre es el ser privilegiado que puede descubrir ese Orden inscrito en la Naturaleza, que puede leer en el Universo su Verdad oculta, final⁴⁴. Las operaciones de simplificación necesarias para cuantificar, catalogar, compartimentar lo real, cuyas fórmulas busca la ciencia moderna en las matemáticas y en la lógica, borran el carácter complejo, multidimensional, cambiante, de la realidad.

Todo esfuerzo *negentrópico*, todo intento de frenar la tendencia a la entropía del universo, de la realidad, pasa por simplificar esa realidad, por hacerla encajar en nuestros esquemas lógicos previos, a costa de desvirtuarla y de reducir considerablemente su potencialidad de sentido. Esta conciencia, que aparece (o reaparece, dado que estaba ya presente en Heráclito) de la mano de Nietzsche, trae pareja la de la necesidad de someter nuestro conocimiento y nuestras certezas a constante debate y revisión, de no frenar el flujo de interpretaciones posibles, de abrirnos a nuevos significantes inscritos en el *mundo-texto* (Lotman) y, lo que es más interesante, nos confiere las herramientas para no seguir conduciendo la lectura, la interpretación de la realidad, en el sentido unívoco que el poder ha naturalizado, para generar interpretaciones que transgredan, alteren, violenten y desplacen las lecturas “oficialistas” del mundo y de los textos, abriéndose a las categorías de diferencia, complejidad y multidimensionalidad que reclama el pensamiento postmetafísico.

El paradigma de la ciencia moderna, además, parcela y aísla los distintos fenómenos para hacerlos inteligibles, perdiendo de vista las complejas redes de relaciones que entretejen la realidad. Ese pensamiento unidimensional aísla y simplifica las realidades, perdiendo de vista, tanto las particularidades de las cosas que se agrupan en una misma categoría sólo al precio de borrar, de hacer desaparecer sus diferencias, como los vínculos, las interrelaciones entre las distintas categorías que establece. La parcelación de los saberes en compartimentos comunicados y la *hiperespecialización* del conocimiento a que han tendido las ciencias modernas, son propias de ese

⁴⁴ El Nietzsche de *Humano, demasiado humano* ya lo advertía: “Todavía ahora palabras y conceptos nos seducen constantemente a imaginarnos las cosas más simples de lo que son, separadas unas de otras, indivisibles, siendo cada una en y para sí”. Así también en *La Gaya Ciencia*: “La lógica es un intento de comprender el mundo real según un esquema del ser puesto por nosotros mismos, de hacerlo más exacto, formulable para nosotros, calculable”.

paradigma que Morin llama de “disyunción/reducción/unidimensionalización”. Como alternativa, Morin hace una llamada al “pensamiento complejo”, a un paradigma epistemológico que se juegue permanentemente en la tensión entre esa necesidad de reducir y simplificar la realidad para comprenderla y la conciencia de su complejidad irreducible, entre la búsqueda de certezas y la necesidad de someterlas constantemente a revisión, y que atienda a las relaciones entre las distintas disciplinas y parcelas del saber, entre los distintos sistemas semióticos que conforman la realidad:

“La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción (...) Habría que sustituir al paradigma de disyunción/reducción/unidimensionalización por un paradigma de distinción/conjunción que permita distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir. Ese paradigma comportaría un principio dialógico y translógico, que integraría la lógica clásica teniendo en cuenta sus límites de *facto* (problemas de contradicciones) y de *jure* (límites del formalismo). Llevaría en sí el principio de la *Unitas multiplex*, que escapa a la unidad abstracta por lo alto (holismo) y por lo bajo (reduccionismo)” (Morin, 1994a: 32-33).

Como sujetos históricos cuya existencia se inscribe en el centro de esa Modernidad profundamente herida, hemos dejado de creer, no sólo en la Verdad a la que aspiraba el paradigma epistemológico de las ciencias modernas, sino también en la posibilidad de que ese mundo-texto del que nosotros, moradores del lenguaje, somos intérpretes, contenga una verdad última a la que debemos acceder. No creemos, pues, en las exégesis totales o finales. La *semiosfera* es nuestro medio; el hombre es, como señaló Cassirer, “animal symbolicum”, y las realidades que interpretamos están sujetas a un proceso de *semiosis* que es siempre infinito (Pierce). Eso significa que la construcción del sentido nunca concluye y que la realidad-texto siempre nos excede.

Tales afirmaciones, trasladadas al espacio de la literatura, hacen que la crítica y la teoría literarias se conciban como interpretaciones de un espacio textual siempre inagotable, plurisignificativo, polisémico (no en vano Jakobson señalaba hacia la *ambigüedad semántica* como principal rasgo de la lengua poética, esencia de esa *literariedad* a cuya búsqueda se lanzaron los formalistas), que nos sobrepasa, obligándonos a renunciar a la presuntuosa idea de revelar un supuesto sentido último de la obra, que tendría lugar mediante la aproximación del intérprete a la *intentio auctoris*,

al horizonte de sentido inscrito en el propio texto. Lo que se abre con esta nueva concepción de la crítica y la teoría de la literatura que aparece de la mano de la hermenéutica contemporánea, de la semiótica y del horizonte crítico postestructuralista es la posibilidad de una lectura capaz de transformarse con los textos y de transformar los textos, de dejarse rebasar por los *horizontes de sentido* que se abren en la obra y, a la vez, capaz de transfigurar el propio texto.

El nuestro ha de ser un discurso crítico que persiga hacer hablar al texto desde el espacio de la utopía y la sospecha, que arranque de la idea barthesiana de que no hay una lectura acertada o verdadera, sino una serie de lecturas posibles que pueden ser más o menos válidas o pertinentes. Admitir que todas las lecturas son, como señala Paul De Man, “equivocadas” (en tanto no podemos acceder a la *intentio auctoris*), lejos de resultar descorazonador, es liberador: ensancha los barrotes de nuestra celda, nos permite abrir líneas de fuga y concebir la labor de la crítica y la teoría literarias como procesos creativos de escritura/reescritura de los textos, como propuestas *metatextuales* cuya pertinencia o adecuación a la *intentio operis* de la obra, cuyos límites posibles, son valorados a la postre por la comunidad interpretante en la que nos inscribimos.

Hemos de ser capaces de apostar, tal y como nos propuso Saúl Yurkievich, por una *crítica recreativa*, una actividad interpretativa, una hermenéutica a la manera nietzscheana que, en lugar de intentar cerrar las lecturas posibles en nombre de la verdad esencial del texto, abra aún más la potencialidad de sentido que la obra ofrece, tome resueltamente un camino sin aspirar a que ese pequeño paseo agote el paisaje que se nos ofrece, recordando a cada paso que la nuestra no es más que una de las muchas sendas que se abren con el texto, que no renuncie a zigzaguear, a amagar, a desandar sus pasos, a volver atrás para explorar de nuevo, desde otra ruta, sabiendo que la belleza del laberinto se descubre recorriéndolo, permaneciendo en él, encontrando las encrucijadas que esconde, perdiéndonos en él (cuanto antes creamos haber encontrado la salida al laberinto, menos habremos conocido sus intersticios, menos sabremos de él):

“El texto siempre me excede; se abre, se dilata, se oscurece, se elide: se me escabulle y no debo, por prejuicio o ingenuidad racionalista, sobredeterminarlo, conceptuar lo inasible, obstinarme en inteligir lo inescrutable (...) El texto siempre me sobrepasa, me trasciende, me deporta. Me lanza más allá de mi saber,

al trasver, a la traslumbre” (Yurkievich, 2002: 473).

En sus *Ensayos críticos*, Barthes advertía de lo necesario que era pedirle a la crítica textual, antes que el rigor científico y la aproximación a la verdad que le reclamaba el positivismo (tareas imposibles ambas, insistimos de nuevo), un poco de honestidad. Y, para que la crítica pudiera ser honesta, lejos de pretender hablar en nombre de un *cientismo* y una objetividad imposibles en el campo de las humanidades, había de asumir la parcialidad de su punto de vista y, sobre todo, enunciar desde qué presupuestos teóricos e ideológicos había emprendido su aproximación al texto (desde qué prejuicios, premisas estéticas, incluso políticas, arrastrado por qué emociones...). Creemos, pues, con Barthes, que “toda crítica ha de incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) implícito sobre sí misma” (Barthes, 2003b: 348)⁴⁵.

Hace mucho, pues, que dejamos de pretender que la nuestra podía ser una mirada limpia, de fingir que llegábamos al texto con las manos vacías. Asumir que la oposición entre un supuesto conocimiento objetivo y otro subjetivo es de entrada un dislate, ya que todo conocimiento es una construcción discursiva y, por tanto, social, es decir, intersubjetiva -una cuestión de acuerdos entre *comunidades interpretantes* que detentan el poder o la autoridad para decidir, para legislar sobre las realidades que se pretenden conocer-, no debe liberarnos sólo de ese terror a dejarnos ver en lo escrito, a no sentir pudor de nuestras huellas, sino que ha de servirnos para tomar partido por otro tipo de conocimiento y de investigación que no siempre se busque en los rígidos esquemas del científicismo. La aceptación de nuevos paradigmas epistemológicos que

⁴⁵ También la *sociocrítica* enfatiza en la necesidad de que el investigador explicita desde dónde se configura su subjetiva mirada hacia su objeto de estudio y la necesidad de una perspectiva que integre lo afectivo, lo emocional, lo personal, en el estudio científico: «Así, para Lucien Goldmann, uno de los grandes pilares de la o las sociocríticas, el primer deber del científico es reconocer y definir su propia visión subjetiva en relación con su objeto de estudio (1972; 1975). En la misma línea, Paul K. Feyerabend (1993) rechaza la idea de un único método científico, y se opone a la creencia de que la objetividad de la ciencia consista en evitar toda referencia a lo afectivo, emocional, personal y/o “privado”. A esta parte de la historia de la ciencia, o de una nueva ciencia, que coincide también con la participación de las mujeres en el ámbito “masculino”, pertenecen también las ideas sobre el pensamiento complejo (véase, por ejemplo, Edgar Morin, <http://www.agora21.org/unesco/7savoirs/>), de las inteligencias múltiples (Gardner, 1995), de la imposibilidad de separar lo público de lo privado (Norbert Elias, 1994; Giddens, 1992), y también, evidentemente, de la o las teorías del caos. A todo esto se han aunado reflexiones como las de Umberto Eco (1995) desde la filosofía, la literatura y la semiótica, estrechamente vinculadas con la revisión de la historia de las ideas y la interpretación, así como las revisiones de la historia de la ciencia, hechas, por ejemplo, por Pierr Thuiller (1987) o por Victor Seidler (2000), entre otros. Estos últimos ponen especial énfasis en los aspectos más bien subjetivos y arbitrarios a partir de los cuales se establece la ciencia, y que no carecen de un matiz político» (Morán Quiroz, 2007:19).

asuman el carácter histórico y falible de nuestro conocimiento, de nuestras verdades (ahora ya siempre plurales y en minúsculas), no es equivalente a caer en el *nihilismo pasivo* de cierta Posmodernidad (la que nos hemos encargado de cuestionar en profundidad en el primer capítulo de esta tesis), ésa que Teresa Oñate califica de “falsa Posmodernidad” (a pesar de ser la que parece haber triunfado finalmente sobre las propuestas que cuestionan y reescriben la Modernidad sin abandonar del todo algunos de sus presupuestos), cuyo relativismo absoluto nos desarma completamente a la hora de intentar una mínima agitación ética, estética y política contra el imperio del capitalismo salvaje neoliberal y su conveniente orquestación del “todo vale”. Tal y como nos recuerda el profesor Manuel Ángel Vázquez Medel, queda aún una tercera vía, una alternativa, que apela nuevamente a ese *entre-lugar*, a ese territorio híbrido y liminar que reclamamos en nuestra tesis:

“Frente al dogmatismo objetivista y frente al relativismo subjetivista cabe postular, humilde pero sólidamente, la relatividad intersubjetiva del conocimiento, que respeta, sin imposiciones, la relación compleja entre objetos y sujetos. Desde este enfoque, nuestro pensamiento es débil porque se sabe pensamiento, construcción mental, porque no confunde el mapa con el espacio físico al que se refiere, que describe e inevitablemente simplifica, y porque pone en juego (tematiza) la presencia del sujeto en el proceso. Y en ello estriba su fortaleza: volvemos constantemente al objeto de nuestra indagación, aguzamos nuestra mirada a la contemplación y nuestro oído a la escucha y contrastamos con otros investigadores (en el marco de una comunidad interpretante cualificada) los resultados de nuestras apreciaciones” (Manuel Ángel Vázquez Medel, 2013: en prensa).

La propuesta del Umberto Eco de *Los límites de la interpretación* y *Obra abierta*, en cierto modo, al poner límites a esa libertad interpretativa que promulgan la deconstrucción, el postestructuralismo francés y la pragmática estadounidense de Rorty o Culler (discurso que ha llevado en la Posmodernidad a sostener la idea de que toda interpretación posee el mismo valor y la misma pertinencia), abre esa tercera vía a la que se refiere Vázquez Medel, ese camino intermedio entre la hermenéutica clásica moderna concebida como acceso a la Verdad original del texto y el relativismo total posmoderno que declara la guerra al autor y al sentido. Situar nuestra lectura de la obra vilamatasiana en el *entre-lugar*, en el espacio intersticial, liminar, entre lo moderno y lo posmoderno, cuyo despliegue es el objetivo principal de este trabajo, la clave de bóveda que confiere sentido a estas páginas, significa también hacer un esfuerzo por no caer, ni

en la tentación del discurso *objetivista* y *cientificista* moderno, ni en el relativismo absoluto posmoderno. En una línea parecida a la iniciada por Umberto Eco, Mauricio Beuchot propone una “hermenéutica analógica”; esto es, una hermenéutica que, sin perder de vista que el texto está abierto a múltiples lecturas, privilegie unas sobre otras, establezca cierta jerarquía en función de las lecturas que se acercan más a la “objetividad” del texto. Es una hermenéutica que trata de atender a las diferencias sin caer en “la dispersión relativista del significado”:

“La experiencia hermenéutica nos alecciona acerca de las ventajas que tiene, pero también acerca de los peligros que la circundan. Los dos principales, como las rocas de Escila y Caribdis, son el univocismo *cientificista* y el equivocismo *relativista*, es decir, la idea de que la interpretación puede ser una sola, completamente ajustada, o que está irremisiblemente condenada a adquirir todas las formas que se quiera, con lo cual se pierde también la hermenéutica. Hace falta una postura intermedia, que es la hermenéutica analógica” (Beuchot, 2008: 57-58).

Nuestro discurso, como críticos y teóricos de la literatura, se instala en los paradigmas de conocimiento que surgen al albor de esa profunda crisis de fe en la Modernidad que acompañó casi desde el comienzo al discurso moderno y que adquirió un protagonismo definitivo con la entrada del *postestructuralismo* y la *deconstrucción*, cuyo perfil hemos intentado delinear a lo largo de este epígrafe. Partimos de la crítica *nietzscheana* a los conceptos de verdad y mentira en sentido extramoral, de la conciencia *heideggeriana* de que toda verdad es eventual, histórica, retórica, de la hermenéutica del giro lingüístico de Wittgenstein, del descubrimiento freudiano de los mecanismos inconscientes que ponen en jaque el concepto de racionalidad moderno, del caballo de Troya marxista y su invitación a desenmascarar a los intereses ideológicos y económicos que se ocultan tras la supuesta esa Razón pretendidamente universal y pura, la crítica al formalismo ruso del “Círculo de Bajtín” y sus nociones de *translingüística* y *dialogismo*, para llegar a los planteamientos herederos de ese primer envite a la Razón moderna, inscritos en el *postestructuralismo* y la *deconstrucción*, en primer término, pero también en los estudios *postcoloniales* y la crítica feminista: Barthes, Derrida, Foucault, la Estética de la Recepción de la “Escuela de Constanza”, la Semiótica de la

Cultura lotmaniana, la reinterpretación feminista de las teorías lacanianas llevada a cabo por Hélène Cixous o Julia Kristeva, los conceptos de pliegue y rizoma puestos en circulación por Deleuze y Guattari o la sociología de Bourdieu. Asimismo, las propuestas de la hermenéutica de Eco o Beuchot entroncan con la Modernidad y con cierto afán científicista, sin caer en el objetivismo, pero sin dispersarse en el relativismo.

Esta tesis parte de la apuesta por una manera de investigar que no desprecie las distintas herramientas que la teoría y la crítica literaria, incluso que otras disciplinas cercanas y conectadas a la nuestra (semiótica, sociología, filosofía, lingüística...) han concebido con el propósito de interpretar los discursos estético-verbales. La obstinación en crear fronteras entre las ideas, las artes, los discursos..., esa idea tan poco heraclitiana de que es posible separar las realidades y jugarse la vida o la escritura a una sola carta sólo para ahorrarnos la fastidiosa tarea de asumir lo complejo, para facilitar que todo encaje en nuestra *dicotómica* lógica racionalista y que nadie escape al “yo soy” clave en la lógica moderna burguesa, es lo que combate ese paradigma del pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin, desde el que es urgente pensar la literatura. Debemos concebir la posibilidad de habitar en esos espacios fronterizos en los que la ambigüedad, la indefinición, lo borroso, lo brumoso se abren en todas direcciones, simultáneamente, haciendo que la contradicción deje de ser un espacio vetado para convertirse en una posibilidad llena de vericuetos que explorar:

“Hoy sabemos que muchos de los debates de los años sesenta, setenta y ochenta fueron bastante estériles. Que la clave estaba en no tener por qué rechazar ninguna de las vías posibles de aproximación al hecho literario, siempre que se tuviera clara conciencia de su parcialidad y se procuraran hacer sus resultados coherentes con otras posibles aproximaciones (...) Las ciencias de la literatura, en el siglo XXI, han de asumir este reto, y entender que *el proceso de la comunicación literaria* puede ser analizado desde perspectivas múltiples que implican los dominios disciplinares de la lingüística, la psicología, la sociología, la antropología, la historia, la filosofía, la estética y la ética, el derecho, la economía, las ciencias políticas, etc. Pero no podemos olvidar que casi todos los instrumentos y herramientas aplicados a lo largo del tiempo a la comprensión de la literatura siguen siendo válidos, siempre que los situemos en su justo ámbito y los complementemos con otras consideraciones posibles” (Vázquez Medel, 2013: en prensa).

La nuestra pretende ser una escritura intersticial, liminar, fronteriza; un discurso

situado en ese entre-lugar moderno y posmoderno que vertebra nuestra reflexión desde sus primeras líneas (no sólo queremos poner en circulación esa noción de *Tercer Espacio* en relación con la dialéctica Modernidad/Posmodernidad y aplicarla al análisis de la obra vilamatasiana, por considerarla paradigma de la literatura que se produce en ese lugar de cruce, sino que pretendemos que nuestra propia escritura se desarrolle en todo momento en ese espacio liminar que pretende describir) porque, y lo repetiremos todas las veces que sea necesario, consideramos ese entre-lugar donde es posible reescribir de manera crítica la Modernidad y la Posmodernidad, tomando aspectos fundamentales de ambas y poniéndolos en diálogo, el único espacio desde el que aún es posible articular una cierta resistencia crítica al *statu quo* del poder. El lugar en que pretendemos situarnos (en el que sólo se puede permanecer al precio de oscilar constantemente, donde el equilibrio es siempre precario e inestable, porque sus propios límites no dejan de cambiar, de desplazarse) no se ancla ni en la llamada a la Unidad y a la Totalidad moderna ni en la renuncia completa al sentido típica de la Posmodernidad al uso.

Alumbrar esa escritura liminar, capaz de estar al tiempo dentro y fuera de esa lógica lineal desde la que pensamos el mundo, ha de ser prioritario en una investigación que, precisamente, trata de concebir la escritura vilamatasiana como una escritura intersticial, como una escritura-umbral, escritura-bisagra o escritura-puente, conectada a la vez con distintas, incluso con antagónicas concepciones literarias, filosóficas y vitales. La obra vilamatasiana, donde la crítica reconoce varias etapas diferenciadas, pero donde también se observan elementos recurrentes y centrales que han estado siempre presentes en su escritura, elementos embrionarios de las etapas de mayor madurez literaria del escritor, no puede recorrerse trazando una línea recta.

Una panorámica pretendidamente objetiva y distanciada de la obra de Vila-Matas, inscrita en el seno de ese paradigma simplificador de las ciencias modernas, habría de conformarse con poner sobre la mesa un puñado de fechas, títulos, rasgos lingüísticos comunes, análisis formales con afán científico y, si acaso, algunos datos biográficos del autor que arrojaran pistas acerca del porqué de una u otra etapa en su escritura. Ni el historicismo positivista ni las corrientes *inmanentistas* de la teoría literaria pueden dar cuenta de la imbricación discursiva, de la *transdiscursividad*, de la certeza de que los procesos de construcción del sentido exceden al texto, al autor, a la

obra, y son siempre una construcción histórica que produce y reproduce el *inconsciente ideológico y libidinal* dominante en su tiempo.

Las metodologías de investigación cuantitativas, de las que participa la historiografía literaria positivista, afortunadamente en descrédito, nos invitarían a partir de un esquema de trabajo cerrado, a acotar de manera clara nuestro objeto, a retrotraernos en el tiempo hasta la primera obra de Vila-Matas y, a partir de ella, avanzar trazando una línea recta, una progresión temporal sin saltos ni elipsis, hasta su última obra publicada, de tal suerte que, al final de nuestro recorrido, creeríamos haber esbozado una panorámica completa de su escritura y cierta sensación de haber puesto orden, de haber encontrado sentidos y certezas, de haber triunfado sobre el caos, nos embargaría. Pero ésta no se pretende una tesis científica, ni mucho menos trata de adscribirse a los métodos de investigación cuantitativa; no buscamos ofrecer una visión global o completa de la obra de Enrique Vila-Matas. Nuestro análisis de la escritura vilamatásiana se reducirá a la tríada de novelas que conforman nuestro corpus textual (que consideramos que poseen los suficientes nexos como para “dejarse” leer juntas) y lo liberan así del lastre de pretender abarcar sus aspectos fundamentales o acceder a su “verdad” última.

En la que hemos llamado (siguiendo una etiqueta propuesta por el editor Jorge Herralde) “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas, trataremos de buscar/rastrear una serie de cuestiones, ni más ni menos fundamentales o importantes que todas aquéllas que dejaremos atrás, que silenciaremos, que obviaremos, que marginaremos consciente o inconscientemente, sino simplemente más pertinentes para encontrar aquello que ya antes de lanzarnos al texto vamos buscando. Porque un hallazgo es, a menudo, algo que se rastrea de antemano. Nuestra búsqueda nunca parte del silencio, del vacío, de la nada. Buscamos algo, un algo previo a nuestra búsqueda, incluso aunque aún no lo sepamos; toda búsqueda está determinada siempre por nuestros intereses, por nuestros prejuicios, por nuestro horizonte de preguntas, por nuestra posición ideológica, por aquello que estamos preparados para encontrar. Las preguntas que hacemos a un texto determinan el tipo de respuestas que éste nos vaya a ofrecer.

Esta tesis doctoral trata, sobre todo, de atender a las conexiones entre la Modernidad y la Posmodernidad que tienen lugar en la trilogía narrativa de Enrique Vila-Matas compuesta por *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor*

Pasavento. Si vamos a detenernos en otros textos del autor catalán, anteriores o posteriores a nuestro corpus, de ficción o de no ficción, lo haremos siempre con la intención de enriquecer el análisis de estas tres obras o de reconocer que ciertas categorías que adquieren un protagonismo central, que se convirtieron en aspectos fundacionales de la “trilogía metaliteraria”, han recorrido transversalmente toda la obra de Vila-Matas (si no lo hiciésemos así, estaríamos cayendo en los principios de simplificación y aislamiento que venimos denunciando a lo largo de este epígrafe como lastres del paradigma moderno de conocimiento científico).

Éste es un trabajo sobre el umbral, sobre la frontera, sobre las cosas que suceden en el límite, sobre la posibilidad de los *entre-lugares* como espacios de resistencia y de resignificación, como lugares idóneos para la transgresión y el cambio, pero también para establecer un *continuum* histórico y epistemológico que muestre cómo en nuestro *dasein* están presentes a la vez distintas dimensiones de la realidad y del conocimiento. Éste es un trabajo que se interesa por y se aproxima a la escritura vilamatásiana desde un lugar que en todo momento pretende hacerse visible y hacernos visibles, que escoge ciertas novelas del escritor catalán como corpus textual porque en ellas ha visto o ha creído ver la concreción artística, literaria, de una idea, de un concepto de partida que nos interesa de antemano. No es éste un trabajo que recorra la obra de Vila-Matas para llegar, con la mirada limpia y vacía, hasta donde el autor o sus textos quieran conducirlo (para describir aquello que encuentre por el camino): es un trabajo que busca en la obra de Vila-Matas aspectos concretos, cuestiones que previamente nos preocupan o inquietan, y que no son otras que las grandes cuestiones en las que se dirime el debate Modernidad vs. Posmodernidad en las últimas décadas (en las que se dirime, a la postre, la reflexión sobre lo humano): la identidad del sujeto, el giro lingüístico y hermenéutico de la filosofía, la posibilidad/imposibilidad de la escritura, el papel del autor tras la crisis de la racionalidad moderna, las propias posibilidades del conocimiento, etc. Y a adentrarnos en todas ellas, a reflexionar sobre las mismas a partir de los textos de Vila-Matas, es a lo que nos aventuramos, como auténticos “exploradores del abismo”.

II.2. La narrativa vilamatasiana bajo la lupa de la crítica

A pesar de que la primera novela de Enrique Vila-Matas, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, vio la luz en la editorial Tusquets en el año 1973, fue mucho después, en 1985, tras la aparición en el mercado de *Historia abreviada de la literatura portátil*, cuando su obra comenzó a despertar el interés de la crítica y, sobre todo, cuando empezó a “encontrar” a sus lectores (el propio Vila-Matas afirmaba, en una entrevista con Diego Trelles: “Lo que pretendía era inventarme un lector nuevo, el lector vilamatiano”). De hecho, fue con la reedición en 2001 de sus textos anteriores a 1985 cuando la crítica recaló en dos obras decisivas en el posterior desarrollo de su narrativa que casi habían pasado desapercibidas en el momento de su publicación: *La asesina ilustrada* e *Impostura*. Muchas de las claves del *pacto ficcional* (a la manera en que lo entiende y teoriza Umberto Eco) que Enrique Vila-Matas establece con sus lectores, así como la idea que el escritor catalán tiene de la literatura como territorio autónomo de sentido y su obsesión por el tema de la identidad del sujeto (clave por excelencia de la filosofía moderna), ya estaban presentes en esas primeras obras de las que apenas se hizo eco el discurso crítico.

Una voz narrativa nueva, personalísima, heredera de la mejor y más díscola literatura europea y latinoamericana de finales del siglo XIX y, sobre todo, de la primera mitad del XX, asomaba tímidamente entre el paisaje anodino de la narrativa en castellano, dominado en los ochenta por una vuelta al realismo y al costumbrismo (un intento de “resucitar” al *Gran Estilo* del realismo decimonónico), y preocupado casi en exclusiva por la trama, por la historia, que dejaba atrás la experimentación formal y las propuestas más osadas de los años 50 y 60 (Sánchez Ferlosio, Martín Santos o el propio Cela son algunos ejemplos de ese último repunte experimental, vanguardista, de la literatura de la segunda mitad del S.XX producida en el estado español).

En esa acuarela más bien monocroma, una voz rara, excéntrica, displicente con las convenciones literarias y sus fórmulas fosilizadas tan de moda entre sus contemporáneos, se gestaba ya en esas primeras obras de Enrique Vila-Matas, sin que casi nadie pareciera querer advertirlo. Pocos fueron los que prestaron a esa voz en ciernes, a esa narrativa en construcción, la atención que hoy ha demostrado merecer.

Podemos afirmar, sin riesgo a exagerar, que el trato que ha recibido la obra de Vila-Matas en el ámbito de la crítica, sobre todo en su país de origen, ha fluctuado entre el silencio o el rechazo casi total de unos primeros años en que ni tan siquiera se incluían sus novelas en las antologías sobre narrativa en castellano, y un interés que puede tildarse casi de “moda” en los últimos años, y que, a veces, resulta más desconcertante que útil para valorar con rigor su obra.

En esas primeras novelas que la crítica pasó por alto comenzaba a perfilarse, a adivinarse ya algo, aunque en ellas Vila-Matas fuese sólo una sombra, una silueta difusa de la figura en que después se convertiría, con el paso de los años y las publicaciones. Hoy, sin duda, la suya es una de las narrativas con mayor peso, gravedad, volumen y hondura de nuestra literatura. Y subrayo desde el comienzo sustantivos tan poco “de moda” entre la crítica y la teoría literarias actuales, tan desterrados en general del ámbito intelectual posmoderno y tan poco aplicados por la crítica a la obra vilamatasiana, con plena conciencia y convicción. La Posmodernidad (o, al menos, la versión de la misma que parece haber triunfado), en su crítica al pensamiento moderno⁴⁶, nos invitaba a instalarnos en el otro lado de la axiología y a huir de todos los conceptos que articulaban la Modernidad, apostando por sus contrarios. Sin salirse un ápice de la lógica de la dialéctica hegeliana, de las *oposiciones metafísicas* (y, por tanto, del lenguaje de la Razón moderna) que se jactaba de haber dejado atrás, la Posmodernidad pretendía superar la tesis moderna proponiendo su antítesis como solución redentora. Esa actitud, tan poco cercana a la deconstrucción derridiana de la que los teóricos posmodernos se dicen herederos, es la que, a la larga, nos ha abocado a esta especie de callejón sin salida del “todo vale” actual, del relativismo absoluto, donde parece casi una herejía apelar a los viejos valores de la Modernidad. Así, lo sólido, lo pesado, lo profundo, eran despreciados sistemáticamente, puestos bajo sospecha y acusados irremediabilmente de ocultar un afán totalitario (el pensamiento moderno de la identidad era acusado de borrar las diferencias, de ocultarlas, invisibilizarlas, guiado por los intereses del poder), mientras que la cultura de lo “light”, tan acorde con las premisas del capitalismo neoliberal, afianzaba su imperio.

Sin embargo, ese intersticio, ese *entre-lugar* que rastreamos en la narrativa

⁴⁶Crítica, que, como hemos subrayado desde el comienzo de esta tesis, contiene muchos elementos libertadores, con un enorme valor para la deconstrucción del discurso moderno y de la lógica del capital, pero también muchas trampas y complicidades con el *statu quo* del poder.

vilamatasiana y que, al tiempo que recorremos, vamos construyendo con nuestro discurso, no teme hablar de profundidad y de peso, aunque esté siempre dispuesto a reconocerse en lo flexible, en lo cambiante, en el fluctuar al que estamos abocados al admitir el carácter discursivo e histórico de nuestras verdades. Ese *Tercer Espacio* del que creemos que participa la escritura de Vila-Matas, concebiría como posible un pensamiento que, tendiendo o pretendiendo tender a la estabilidad, a la búsqueda de fundamentos y verdades (siempre revisables), se supiera “pensamiento débil” en la medida en que reconociera el propio carácter eventual, histórico, discursivo y social de toda verdad, de todo sentido, de todo fundamento. Aspirar al sentido, aun sabiendo de la imposibilidad de encontrarlo, al menos como algo estable, supone situarse en una línea de frontera donde, sin abandonar del todo el imaginario moderno, su veta utópica y su legado humanista, asumimos la conciencia posmoderna de la pluralidad y la diferencia, y en lugar de verdad, hablamos de verdades, aunque sigamos intentando hallar herramientas para trazar ejes axiológicos que guíen nuestros discursos y nuestras praxis sociales, creyendo que no todas las verdades poseen el mismo valor y que, en la medida en que éstas dependen de convenios intersubjetivos entre comunidades interpretantes, podemos aspirar aún a un “acuerdo de mínimos”, al menos en lo que a ciertos valores éticos y humanos se refiere⁴⁷.

La Posmodernidad nos ha instado a exiliar de nuestro vocabulario los conceptos que se asocian al “pensamiento fuerte” moderno, a favor de sus contrarios, sin contemplar la posibilidad de que podamos situarnos en esa difusa línea de frontera, aún sin nombre, donde las cosas pueden ser ellas mismas y su contrario, donde se nieguen y afirmen a la vez las categorías, provocando un corrimiento de tierras, un ensanchamiento de miras, un desplazamiento de los paradigmas de conocimiento que pueda dar otra forma de pensar, que nos lleve a concebir lo hasta ahora inconcebible

⁴⁷ Línea de frontera o entre-lugar en el que, por otra parte, y como analizábamos en nuestro primer capítulo, ya estaban situados buena parte de los discursos filosóficos y artísticos de finales del S.XIX y principios del XX. Tales discursos eran híbridos, fronterizos, en la medida en que participaban a la vez de lo moderno y de su negación (llamada con el tiempo Posmodernidad), al llorar la pérdida del sentido y la Verdad, y empeñarse en seguir buscándolos a pesar de saber que tal búsqueda era un imposible. Se situaban en el territorio ambiguo que describe Claudio Magris, entre la utopía y el desengaño, conformando un intersticio que es también el lugar en el que se sitúa la obra vilamatasiana (la diferencia, quizás, es que esas primeras estéticas híbridas se inclinaban más del lado de la Modernidad, por una lógica imposición histórica, mientras la de Vila-Matas es una narrativa que equilibra, creemos, mucho más ese diálogo, ese intercambio, abriendo un auténtico *Tercer Espacio* que está a la vez dentro y fuera de las lógicas de lo moderno y lo posmoderno, construyendo un lugar insólito, de naturaleza híbrida).

(que nos lleve a poder hablar de aquello sobre lo que Wittgenstein advertía que no podíamos más que callar).

La Posmodernidad al uso, triunfal, eleva a valores supremos (exactamente de la misma manera en que la Modernidad lo hacía con su Verdad sólida, robusta e incontestable) lo liviano, lo volátil, lo ligero, lo gaseoso, lo inconsistente. Nosotros rescatamos la metáfora de Bauman de lo líquido y le conferimos nuevas posibilidades, apuntamos una lectura positiva que ve en el estatuto híbrido de lo líquido, que fluye pero pesa (sin forma definida, pero con un volumen constante), que horada y socava la roca a fuerza de penetrar, de profundizar, de procurar filtrarse siempre un poco más hondo, posibilidades transformadoras y rebeldes inexploradas aún en el tiempo que nos ha tocado vivir.

Muchos son los críticos que “acusan” a la obra de Vila-Matas, sobre todo desde su publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*, de ser paladín de esa ligereza, esa levedad, esa superficialidad tan típicas de la Posmodernidad que se ha impuesto. El adjetivo “light” parece perseguir al escritor catalán. Pero la narrativa de Vila-Matas, en concreto las tres obras que conforman el corpus textual de nuestro trabajo, creemos, no es en absoluto “portátil” ni ligera (por más que al propio autor le encanten tales etiquetas). Su “trilogía metaliteraria” (Bartleby-Montano-Pasavento) es más bien inabarcable, enciclopédica, infinitamente más borgeana que *nocilla-dreámica* (un adjetivo de nuevo cuño que podríamos aplicar a toda esa serie de escritores jóvenes que se reivindicán posmodernos y cuya literatura fragmentaria, con influencias del lenguaje del cine, el vídeo-clip o la publicidad, posee un fuerte talante *antiintelectual* que abraza la cultura de masas neoliberal y rechaza el canon instituido).

La “trilogía metaliteraria” encierra, contiene infinitas voces y ecos, y gira en torno a las cuestiones de mayor peso de la filosofía moderna (en realidad, también de la filosofía clásica): el sujeto, la realidad, la verdad, la muerte, el silencio, el lenguaje, el límite...; cuestiones ontológicas y metafísicas que ponen a su obra en diálogo y debate con la historia del pensamiento occidental y con los autores de ficción que, desde dentro de una Modernidad ya agonizante, en crisis, hicieron a su vez de tales cuestiones el *leit motiv* de sus obras. La suya es, pues, una literatura hecha de las voces de los “pesos pesados” de cierta tradición crítica del pensamiento moderno, llena de seres excéntricos y visionarios que revolucionaron con su escritura y su pensamiento el mundo que

habitaron (desde Kafka, Joyce, Musil, Beckett o Pessoa, hasta el omnipresente Nietzsche o Heidegger), y a través del diálogo con ellos se transgreden, releen y cuestionan muchas de las premisas de la Modernidad, pero también se cuestionan muchas de las inconsistencias de esa Posmodernidad triunfal que parece haberse impuesto y haber impuesto un relativismo absoluto que nos deja a merced de la lógica puramente economicista del neoliberalismo⁴⁸.

Mucho más próximo a la hondura filosófica y a la rebeldía lúdica de la Generación del 27, al espíritu subversivo de la vanguardia histórica, sin la veta trágica del Romanticismo ante la pérdida de los fundamentos y el sentido, pero sí arrastrando cierta nostalgia, cierta melancolía, ciertas inquietudes que podríamos tachar de metafísicas (es precisamente tras la risa vilamatasiana donde anidan muchas veces sus reflexiones más serias y comprometidas con lo humano), Vila-Matas está muy lejos de ser uno de sus *shandys* o de sus *oblomovs*. El calado, por continuar con la metáfora de lo líquido, de su obra, en términos filosóficos, éticos y estéticos, aún está por reivindicar y por analizar, y es demasiado arriesgado, irresponsable y precipitado, hacerlo ingresar en la nómina de felices ingravidos posmodernos.

Preocupado por cuestiones ontológicas claves en la filosofía moderna y esperanzado a ratos en alcanzar cierto “sentido” de corte existencial, lo que tenemos claro, insistimos, es que Vila-Matas no es uno de sus *shandys* (francamente, cuesta imaginarlo como una “máquina soltera” al estilo de Duchamp), como no es uno de sus

⁴⁸ Nos parece interesantísima y del todo certera la reflexión de Pablo Sol Mora al respecto del “fenómeno” Vila-Matas y de la interpretación parcial y simplista que de su obra hacen, para bien o para mal, los que quieren endilgarle la etiqueta de escritor posmoderno a toda costa: “El fenómeno – literario, editorial, comercial, académico– al que su obra ha dado lugar en los últimos años no deja de ser paradójico. He aquí un autor esencialmente minoritario –pues Vila-Matas, como diría Borges, está podrido de literatura y solo los que están tan podridos como él pueden comprenderlo cabalmente, y éstos nunca han sido mayoritarios– que hoy está traducido a más de treinta lenguas, que vende miles de ejemplares y que es una verdadera celebridad en el mundo real y virtual (baste echar un ojo a su sitio, enriquevilamatas.com). Hay, sin duda, una *moda* Vila-Matas, que, a veces, más estorba que facilita la apreciación de su obra. En primer lugar, está lo que denominaría la *manía posmoderna*, esto es, etiquetar la totalidad de su obra con ese adjetivo fantasmal y admirarla o rechazarla por esto. Suele oponerse lo posmoderno a lo clásico; pues bien, este novelista posmoderno es, en realidad, clásico, o sea, un heredero directo de Rabelais, Cervantes y Sterne. Quienes, alabándolo o criticándolo, solo ven en su obra una ocurrencia posmoderna, pasan por alto la tradición en la que se inscribe, que no es otra que la tradición cervantina. Otro aspecto poco favorecedor de la popularidad del autor (y de la que él mismo no es del todo inocente) es una suerte de vilamatismo *light* que le ha acarreado una legión de devotos e imitadores. Abundan los aspirantes a *shandys* y *oblomovs* que no se toman la molestia, por ejemplo, de leer a Sterne y a Gonchárov, o los que creen que basta jugar un poco con la identidad en sus ficciones, mencionar dos o tres autores y desperdigar unas cuantas citas para alcanzar la profundidad literaria de Vila-Matas” (Sol Mora, 2012).

bartleby (puesto que, precisamente, es alguien que, para seguir escribiendo, escribe sobre los que dejaron de escribir, si es necesario) ni tampoco un doctor Pasavento obsesionado con desaparecer y emular a Robert Walser practicando una escritura secreta, confinado en soledad y en silencio entre las paredes del sanatorio de Herisau (más bien es un escritor que conoce las reglas del juego literario actual, con presencia en los medios, que firma sus libros en Sant Jordi y convive con su “fama” como puede). Quizás precisamente su terapia, ésa que cura sus obsesiones y enfermedades, consista en escribir sobre lo que no es para poder serlo un poco. Cuando Vila-Matas se acerca a los *beatnik*, incorpora a su narrativa la audacia, la incorrección y las ansias de experimentar de esa última vanguardia que coleó en los 60; cuando se aproxima a los atormentados escritores del no, lo hace precisamente para no convertirse en uno de ellos, para poder seguir escribiendo; cuando su Pasavento desaparece, él está tal vez hastiado de las obligaciones de ser un personaje público, deseando hacerlo, pero, al fin, elige escribir. Confundir al autor con sus personajes, no distinguir entre el circuito interno y el externo en la comunicación literaria, es una tentación comprensible en los lectores comunes, e imperdonable en los críticos. Y, como advierte Pablo Sol, ese “vilamatismo light” que parece estar tan de moda, lleno de lectores que sueñan con ser *oblomovs* o *shandys* o se consuelan de su falta de talento o de constancia pensándose *bartleby*s, no está contribuyendo en absoluto a la formación de un discurso crítico a la altura de Vila-Matas, y “estorba, más que facilita, la apreciación de su obra” (Sol Mora, 2012). Cualquier discurso crítico, pues, que etiquete la totalidad de la obra vilamatasiana de posmoderna sin recaer en sus firmes raíces modernas, en esa tradición cervantina en la que se inscribe, está pasando por alto una parte vital de la escritura de Vila-Matas: precisamente la que diferencia su narrativa de la de muchas de las voces más jóvenes que se reclaman posmodernas.

Si bien, como hemos indicado, desde la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* Vila-Matas se convierte en un autor de culto para minorías y comienza a despertar el interés de cierto tipo de crítica y lectores, es también con ese libro con el que el escritor catalán comienza a ser tildado de “posmoderno”, en una maniobra que confunde personajes con autor y emparenta a la literatura vilamatasiana con la de la generación *beat* que Vila-Matas homenajea en su novela. A partir de entonces, gran parte del discurso crítico se ha dedicado a señalar recurrentemente

ciertos rasgos de la escritura del autor catalán (intertextualidad, collage, humor, ironía, cuestionamiento de la identidad del sujeto) y a leerlos en un determinado sentido, desatendiendo a los vínculos que esos mismos rasgos tienen con la tradición literaria moderna inaugurada por Cervantes y el sentido que tales recursos jugaron en la *literatura de la negatividad* y en las vanguardias.

Sea como fuere el resultado de tal discurso crítico, está claro que es con el cambio de siglo cuando Vila-Matas empieza a convertirse en un “raro” más que aceptado y celebrado, tanto por “la Academia” como por la industria cultural, iniciando un desplazamiento desde la periferia del sistema literario en la que se ubicaba hasta el centro mismo de ese sistema, donde, le guste o no, es evidente que se encuentra instalado en la actualidad. Consideramos que existen dos factores clave que intervienen en ese cambio en la manera en que se recibe la obra de Enrique Vila-Matas en el estado español y comienza ese desplazamiento: el éxito de ventas y el reconocimiento internacional (europeo y latinoamericano, sobre todo) de la calidad de su prosa. Creemos que ambos factores han resultado vitales a la hora de conseguir que la crítica en nuestro país, en principio reacia o simplemente inexistente, a excepción de una minoría de autores que le siguieron desde el comienzo, se haya conducido en los últimos años por caminos bien distintos, reconociendo en Vila-Matas a uno de los mejores narradores vivos en lengua española, incluso canonizando su escritura e incluyéndola en los programas académicos⁴⁹. Es así como Vila-Matas pasa de ser un maldito, un escritor *underground* para minorías, un excéntrico, un proscrito ignorado por la crítica más academicista, a formar parte del canon de las letras hispánicas, convirtiéndose en uno de los autores predilectos de la crítica española, francesa y latinoamericana:

“No deja de ser una paradoja -y, a la vez, un triunfo singular de la literatura- que el más “excéntrico” de los escritores españoles se haya acabado colocando, de alguna forma, en el centro mismo del

⁴⁹ Tal y como explica Felipe Ríos Baeza en su reciente “Enrique Vila-Matas, los espejos de la ficción”, la narrativa vilamatásiana ya estaba en los noventa siendo acogida por la crítica y los escritores latinoamericanos, mientras en el estado español la recepción de la obra del autor catalán llega de manos de un grupo de prestigiosos críticos algo más tarde: “A principios de la década de 1990, esas “cosas raras” ya habían tomado la forma de propuestas elaboradísimas –como se evidencia en la manufactura de Una casa para siempre o Hijos sin hijos- y mientras su iniciativa será celebrada por autores de esta parte del continente (no sólo Pitol o Monterroso, sino también Roberto Bolaño y Juan Villoro, Rodrigo Fresán y Álvaro Enrigue), en España se acogerá de modo tardío y desde el ámbito académico, a partir de la iniciativa de destacados catedráticos como Fernando Valls, José María Pozuelo Yvancos, Mercedes Monmany o Domingo Ródenas de Moya” (Ríos Baeza, 2012: 16).

escenario literario. Máxime cuando él mismo ha hecho todo lo posible por huir y alejarse de ese escenario, manifestando, una y mil veces, que había renunciado a ser “un escritor español” (e, incluso, que se había aplicado a sí mismo la ley de extranjería)” (Albacete y Garzón, 2011).

Con el cambio de milenio y tras el éxito de *Bartleby y compañía* (2000), la obra de Enrique Vila-Matas comenzó a recibir reconocimientos de la talla del Premio Ciudad de Barcelona, el Rómulo Gallegos (2001, *El viaje vertical*), el Premio al Mejor Libro Extranjero en Francia, el Premio Fernando Aguirre-Librallire (2002), el Premio Herralde (2002, *El Mal de Montano*), el Premio Nacional de la Crítica (2002, *El Mal de Montano*), el Premio Médicis Etranger (2003), el Premio del Círculo de Críticos de Chile (2003), el Premio Ennio Flaiano (2006), el Premio de la Real Academia Española (2006) o el Premio Jean Carrière (2010, *Dublinesca*), entre otras prestigiosas distinciones internacionales. Su obra ha sido traducida ya a 32 idiomas y *Google* rastrea más de 670.000 entradas con su nombre en Internet. Como afirma Christopher Domínguez Michael: “Quien empezó por ser un autor de culto se transformó en un éxito de librería y alcanzó casi todos los premios literarios del orbe sin ver mermado su capital en el prestigio mediático, logrando, como bien dice Masoliver Ródenas, conservar la trascendencia de la literatura sin truarla en solemnidad” (Domínguez Michael, en Felipe Ríos, 2012: 30).

Hasta el momento y después de cuatro décadas en el oficio de escritor, Vila-Matas ha publicado 37 obras, que navegan entre lo que podríamos denominar como libros de ficción y libros de no ficción, con todas las precauciones con que tales etiquetas han de usarse en el caso de su escritura, ya que su juego favorito es precisamente el de burlar los límites entre la realidad y la ficción, introduciendo elementos ficcionales en sus artículos, entrevistas y conferencias, y encajando notas biográficas en sus novelas (que no en vano han sido calificadas por numerosos críticos como novelas de *autoficción*). El escritor catalán ha jugado a borrar las fronteras entre los géneros descritos por la teoría literaria, mezclando el cuento y la novela con la conferencia, el artículo, en ensayo, el diario o el dietario, y apelando siempre al mestizaje genérico y la hibridación textual como claves de los que para él son los únicos caminos posibles de la literatura actual. Cronológicamente, las obras de Enrique Vila-Matas editadas hasta el momento conforman una larga lista: *Mujer en el espejo*

contemplando el paisaje (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Al sur de los párpados* (1980), *Nunca voy al cine* (1982), *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *El viajero más lento* (1992), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Lejos de Veracruz* (1995), *El traje de los domingos* (1995), *Extraña forma de vida* (1997), *Para acabar con los números redondos* (1997), *El viaje vertical* (1999), *Desde la ciudad nerviosa* (2000), *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *Extrañas notas de laboratorio* (2003), *Aunque no entendamos nada* (2003), *París no se acaba nunca* (2003), *El viento ligero en Parma* (2004), *Doctor Pasavento* (2005), *Exploradores del abismo* (2007), *Dietario voluble* (2008), *Y Pasavento ya no estaba* (2008), *Ella era Hemingway/No soy Auster* (2008), *De la impostura en literatura* (2008), *Dublínescas* (2010), *Perder teorías* (2010), *En un lugar solitario* (2011) –donde se compila su narrativa publicada entre 1973 y 1984), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Una vida absolutamente maravillosa* (2011), *Aire de Dylan* (2012), *Fuera de aquí* (2013) y *Kassel no invita a la lógica* (2014). Su obra ha sido publicada por diversas editoriales, como *Tusquets*, *Anagrama*, *Fundamentos*, *Laertes*, *Pre-Textos*, *Sexto Piso*, *Mansalva*, *Alfabet*, *Seix Barral* y *DeBolsillo* (las dos últimas del grupo Planeta), siendo su relación más significativa con el mundo editorial la que mantuvo con Jorge Herralde y con *Anagrama* entre 1984 y 2008.

No vamos a elaborar una lista exhaustiva de las referencias bibliográficas sobre la obra de Enrique Vila-Matas ni a detenernos en el contenido de cada una de ellas, porque ese trabajo constituiría de por sí una tesis doctoral⁵⁰, pero sí vamos a mencionar ciertos análisis y lecturas que consideramos de especial interés para dibujar una panorámica de la recepción crítica de la obra vilamatasiana, enfatizando en los aspectos más relevantes para el análisis de nuestro corpus textual: la “trilogía metaliteraria” que conforman *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*.

Hasta la fecha, existen varias monografías sobre la escritura de Enrique Vila-Matas que recopilan artículos de firmas muy dispares (algunas de ellas muy reconocidas

⁵⁰ En el volumen editado por Margarita Heredia, *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica* (Candaya, 2007), aparece una bibliografía completa de más de veinte páginas que recoge todos los artículos publicados en prensa hasta el momento. También en la tesis doctoral del mismo año presentada por Cristina Oñoro bajo el título *El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*, se elabora una lista bibliográfica bastante pormenorizada, donde se distingue entre monografías, artículos en revistas especializadas o próximas al ámbito académico y capítulos de libros o partes de otros estudios más amplios.

en el ámbito académico) y que constituyen, creemos, una buena muestra de cómo la crítica recibe su obra y de cuál es el repertorio de rasgos que ésta suele destacar de su narrativa. En diciembre del año 2002, cuando la obra del escritor catalán comenzaba a cambiar su posición periférica y ganaba en atención mediática y en número de lectores, se organizó el primer Congreso Internacional sobre la obra de Enrique Vila-Matas, en Suiza (Gran Séminaire de Neuchatel). Años después, en el 2007, la editorial *Cuadernos de Narrativa*, bajo el cuidado de Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, publicó en un volumen conjunto las ponencias de ese seminario internacional, junto con la primera lista bibliográfica pormenorizada sobre la obra de Vila-Matas. Ese mismo año, salió al mercado otra antología de textos críticos sobre el autor catalán, editada por Margarita Heredia para Candaya, bajo el título *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*. Heredia se encargaba allí de actualizar la lista bibliográfica elaborada en 2002 con motivo del seminario de Neuchatel y de reunir y ordenar, además, las reseñas críticas más notorias de todas las obras que el autor catalán había publicado hasta ese momento. En la antología de Heredia aparecen escritores como Juan Villoro, Ray Loriga, Antonio Tabucchi, Roberto Bolaño, Justo Navarro, Sergi Pamiès, Rodrigo Fresán, Javier Cercas, Soledad Puértolas o Sergio Pitol, y críticos y ensayistas de la talla de Masoliver Ródenas, Mercedes Monmany, Alan Pauls, Pozuelo Yvancos, Ignacio Echevarría, Fernando Valls, Jordi Llovet o Joan de Sagarra. Los profesores y críticos que se consideran actualmente los mayores especialistas en la escritura vilamatasiana (pienso especialmente en Pozuelo Yvancos, Mercedes Monmany y Masoliver Ródenas) aparecían en la antología de Heredia, convirtiéndola en la mejor panorámica sobre la recepción de la obra del escritor catalán hasta la fecha. El libro, además, incluía la película *Café con Shandy*, dirigida por Enrique Díaz Álvarez, en la que se filma una interesantísima conversación entre Vila-Matas y Juan Villoro donde se abordan aspectos de su obra, pero también se reflexiona de forma distendida sobre la escritura, los lectores, los críticos, las deudas literarias, etc.

En 2012, de la mano de Felipe A. Ríos Baeza, se publicó en México el volumen crítico *Enrique Vila-Matas, los espejos de la ficción*, con ensayos de Christopher D. Michael, Sorina Dora Siminio, Álvaro Enrigue, Rodrigo Fresán, Alejandro García Abreu, Masoliver Ródenas, Cristina Oñoro, Pozuelo Yvancos y Domingo Ródenas Moya, en torno a la importancia de los juegos especulares y de la metáfora del espejo en

la obra del escritor catalán.

Además de estos tres volúmenes monográficos sobre la obra de Enrique Vila-Matas, la Universidad de Valladolid publicó en 2010 el valioso estudio de José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, donde se dedica todo un capítulo a analizar la narrativa vilamatasiana bajo el concepto de “figuración del yo”, con el que el profesor Yvancos pretende generar una etiqueta teórica más comprehensiva y rigurosa que la de *autoficción*, con implicaciones que se ajustan mucho mejor a la obra vilamatasiana y donde, algo que nos interesa especialmente, el profesor Yvancos se encarga de reivindicar las raíces modernas de la literatura vilamatasiana y de cuestionar la etiqueta de escritor posmoderno que muchos críticos y estudiosos de su obra le han endosado a veces, de manera reduccionista y simplificadora, y que, sin duda, es un traje que le aprieta y le queda demasiado estrecho al autor catalán.

En el ámbito académico, también han proliferado en los últimos años los trabajos sobre Enrique Vila-Matas en revistas especializadas (la revista *Narrativas* le dedicó en marzo de 2008 un número monográfico a su obra), las ponencias sobre su escritura en congresos y simposios internacionales, incluso las tesis y tesinas de grado. Destacan la tesis doctoral de Cristina Oñoro, *“El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna”*, escrita bajo la dirección de Ángel García Galiano y José Antonio Mayoral Ramírez, que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Complutense de Madrid (curso académico 2007-2008, área de Teoría de la Literatura) y la tesina de doctorado del mexicano Felipe Ríos Baeza titulada *“Un traje de arlequín: el escritor y su oficio en la obra de Enrique Vila-Matas”*, publicada por la Universitat Autònoma de Barcelona, (Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Espanyola) en 2007⁵¹.

La tardía recepción crítica de la obra vilamatasiana es algo que nos extraña. Lo raro no es que en los últimos años su narrativa sea objeto de cada vez más trabajos académicos y estudios críticos, sino que no lo hubiese sido antes, dadas las características de la misma. Puesto que la literatura de Vila-Matas se construye

⁵¹ Gran parte de la cada vez más voluminosa crítica vilamatasiana es recogida por el propio autor en su página web, en una sección que titula *La vida de los otros*.

diseccionando las voces de los otros, en diálogo con los mejores escritores de la Modernidad, con el eco de escrituras ajenas que, insertas en forma de citas, paráfrasis o alusiones directas, adoptan nuevas formas y sentidos, y puesto que, además, sus obras son casi siempre actos de escritura de los narradores-protagonistas, de personajes vinculados al mundo de la literatura, el lector ideal de la obra vilamatasiana es, sin duda, el escritor mismo, el crítico o el teórico de la literatura:

“Un autor que hace de la literatura, de escritores, lectores, géneros, textos y actividades asociadas el limo fundamental del que se alimenta su escritura, y que es además excepcionalmente culto —“translector” le llama Mercedes Monmany—, tanto en cuanto a su acerbo literario como en sus conocimientos teóricos, es un objeto de estudio muy *apetecible, o vampirizable*, para el estudioso de la literatura” (Domingo Sánchez-Mesa, 2009: 420).

Pero, si bien Vila-Matas es, como dice el profesor Sánchez-Mesa, un objeto de estudio muy “apetecible” para la crítica, no es menos cierto que es un objeto de estudio escurridizo y desconcertante; en cualquier caso, siempre difícil de encasillar. Mientras la teoría y la crítica literarias sigan permaneciendo tan apegadas a las etiquetas y al afán catalogador propio de la epistemología positivista, no se podrá analizar su narrativa con la lucidez que ésta reclama. Vila-Matas nos obliga, como críticos, a un ejercicio de deconstrucción de nuestro propio horizonte de lectura, a desapegarnos de las categorías, conceptos, etiquetas y compartimentos estancos en los que tan acostumbrados estamos a refugiarnos, y nos ofrece la posibilidad, que se nos antoja deseable y transformadora, de convertir el propio ejercicio crítico en otra cosa, de sacarlo de sus corsés y hacerlo participar, en cierto modo, del espíritu vilamatasiano. Vila-Matas nos invita, pues, como críticos, a poner en cuestión muchas de nuestras verdades asumidas, a poner en jaque muchas de las categorías de análisis y de los conceptos que, como comunidad científica interpretante, habíamos acordado utilizar y considerar adecuadas; pero, además, nos ofrece la posibilidad de dar a luz un discurso que transite por las mismas sendas híbridas y mestizas que su literatura, que pueda ser a la vez riguroso y creativo: un discurso crítico que, como la propia narrativa vilamatasiana, pueda ser ensayo, poesía y ficción al mismo tiempo, que no tenga miedo a salirse de las líneas demarcadas y se ponga en riesgo, como constantemente lo hace la escritura de Vila-Matas, a sí mismo. Ese

discurso crítico que reclama la obra vilamatasiana ha de dejar de preocuparse por hacer encajar la narrativa del autor catalán en los estrechos vestidos de las generaciones literarias, la historiografía literaria al uso, las etiquetas genéricas, abandonar el afán de periodizar su obra y abrirse a la complejidad que sus textos despliegan.

En lo que respecta a establecer etapas en la escritura de un autor, ésta es siempre una tarea arriesgada que, demasiado a menudo, responde más a ese impulso ordenador y catalogador de nuestra lógica cartesiana (y a la herencia directa que nos dejó la historiografía literaria positivista de la que aún hoy somos discípulos) que a imperativos estrictamente literarios. Pretender, además, que las etapas en la producción de un escritor puedan desarrollarse linealmente, por orden cronológico, sucediéndose las unas a las otras felizmente, sin confundirse o mezclarse, sin que existan saltos hacia atrás y hacia delante, avanzadillas, tentativas, regresiones..., supone olvidar todos los presupuestos a que nos obliga el pensamiento complejo que reivindicábamos al comienzo de este segundo capítulo.

Y, aunque sin duda más fácil de concebir y aplicar, creemos que en el caso de la obra de Enrique Vila-Matas tal visión progresiva y lineal de su escritura en etapas que se “superan” las unas a las otras (una visión, por otra parte, completamente moderna y hegeliana) generaría una falsa imagen de conjunto que, además, nos obligaría a pasar por alto demasiados hechos (sin mencionar que algunas de sus obras quedarían “descolgadas”, imposibles de hacer encajar en ninguna de esas supuestas etapas). Es posible, cómo no, advertir similitudes, hermandades entre unas obras y otras (una perogrullada, por otra parte, tratándose de un mismo escritor, de una misma persona); es posible, cómo no, advertir que en tal o cual periodo cronológico el autor recurre a temáticas similares o “explota” los mismos elementos formales o estructurales. Es posible, al fin, descubrir cuáles son las obsesiones literarias y vitales del autor en cada momento (en el caso de Vila-Matas, es posible, incluso, descubrir cuáles son los autores que está leyendo con más fervor en un determinado periodo de tiempo, e ir siendo testigos de la formación de su biblioteca personal) e ir asistiendo a la manera en que éste busca y pule su estilo con el paso de los años. En función de estos elementos, cómo no, es posible también formar pequeños grupos, estar tentados de componer conjuntos (la propia etiqueta de “trilogía metaliteraria” en función de la cual *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* pueden considerarse y analizarse juntas no es más

que otro ardid crítico y, aun así, en esta tesis hemos encontrado las justificaciones suficientes como para considerarla útil y apropiada, como para “valernos” de ella), incluso apuntar a distintas fases o etapas en la obra vilamatasiana, pero no creemos que sea honesto hacer este ejercicio simplificador sin poner sobre la mesa los inconvenientes a los que nos enfrenta como críticos toda catalogación (lo mismo que ocurre con los intentos de dividir la escritura de un autor en etapas sucede con los esfuerzos por reconocer coincidencias en grupos de escritores coetáneos o pertenecientes al mismo país y agruparlos en generaciones) y sin apuntar de antemano nuestras reservas con respecto a estos conceptos, del mismo modo que no nos parecería honesto hacer pasar cualquiera de esos intentos de periodización de la obra de Vila-Matas por verdades últimas. Toda división de la obra vilamatasiana en etapas diferenciadas obedecerá a criterios que el crítico habrá de exponer y siempre serán varias las maneras posibles de agrupar y catalogar sus publicaciones.

Con todo esto no queremos más que apuntar que, como teóricos de la literatura, podemos hacer valer las etiquetas generadas por la crítica, pero no sin antes mostrar sus “ángulos muertos”, aquello que no nos dejan ver, eso que hemos de renunciar a considerar, que estamos obligados a dejar fuera del discurso para obtener esa sensación de panorámica, de visión de conjunto. Y, como venimos diciendo, si existe un escritor cuya obra nos obligue como críticos a revisar nuestras certezas previas y a aceptar la contingencia de todas nuestras etiquetas, ése es Vila-Matas.

Sin duda, la escritura vilamatasiana ha sufrido transformaciones importantes a lo largo del tiempo y es posible observar ciertos virajes en determinados momentos, que han supuesto un antes y un después en su narrativa. Él mismo ha declarado en diversas ocasiones que se niega a “instalarse en su fórmula”, ésa que ha inventado, y que siempre busca la manera de no acomodarse y de ensayar el convertirse en otro, por más éxitos comerciales y de crítica que le haya deparado esa fórmula suya. Si bien sus primeras novelas, hasta la aparición de *Historia abreviada de la literatura portátil*, son consideradas por la mayoría de la crítica como novelas de aprendizaje, donde se intuyen ya algunas de las características más notables de la narrativa del autor, pero donde la voz narrativa está a todas luces todavía buscándose a sí misma, no existe un consenso a la hora de agrupar su obra de ficción a partir de 1985: algunos críticos coinciden en hablar de una fase de “indagación ontológica”, que incluiría libros como *Hijos sin hijos*,

Lejos de Veracruz, Suicidios ejemplares, Una casa para siempre o Extraña forma de vida, y que terminaría con la publicación de *Bartleby y compañía*, en el año 2000.

Que *Bartleby y compañía* inaugura una nueva forma de escribir, abre una senda intransitada hasta el momento por el autor catalán y supone un giro copernicano en la obra de Vila-Matas, es algo que ninguno de sus críticos de cabecera ni de sus lectores más fieles ponemos en duda. De hecho, es gracias a las fórmulas que en ese libro sobre los “ágrafos tristes” el escritor catalán parece descubrir y mezclar cual alquimista, como consigue hacerse con una gran parte de sus ahora lectores incondicionales (yo misma me rendí a Vila-Matas con ese libro, si bien había leído años antes su *Historia abreviada de la literatura portátil*, claro precedente en el que el escritor andaba ya mezclando los ingredientes más novedosos de su posterior narrativa, aunque sin terminar de dar con la receta que sin duda halló con su historia sobre los escritores del No). *Bartleby*, pues, inaugura una fase que muchos han etiquetado, a pesar incluso de las resistencias que al término ha puesto insistentemente el propio Vila-Matas, como *metaliteraria*. Hasta dónde llega esta etapa metaliteraria en la narrativa vilamatásiana es un asunto algo más espinoso. Si queda claro que dentro de este periodo estarían las tres obras que han sido bautizadas por Herralde, con el beneplácito del propio Vila-Matas, como “la Catedral *metaliteraria*” (la trilogía que aquí nos ocupa: *Bartleby-Montano-Pasavento*), es cierto también que críticos como Pozuelo Yvancos añaden a estas tres obras *París no se acaba nunca* (llegando a hablar de una tetralogía), incluso la que es su claro precedente, aunque muy anterior en el tiempo, *Historia abreviada de la literatura portátil*.

A partir de *París no se acaba nunca*, resulta bastante más complicado apercibirse de una nueva fase en la escritura vilamatásiana, por más que el propio autor intente convencernos de que se halla en otro momento creativo donde las claves de sentido, el tono, el estilo y la expresión, son ya diferentes. Es cierto que, con *Exploradores del abismo*, Vila-Matas logra salir de esa “fase metaliteraria” y, sin duda, abre una nueva veta (o, usando la bella metáfora de Téllez, “inaugura un nuevo planeta” en su universo narrativo), donde el tono se torna más serio y nostálgico, donde el narrador se parapeta menos en la ironía para rebajar “gravedad”, peso, a sus reflexiones y donde, además, la poesía vuelve a danzar sin mordazas ni corsés, como lo hacía en sus primeras obras, aunque con mucha más destreza y belleza. Sin embargo, a nuestro

entender, *Dublinesca*, su siguiente obra de ficción, vuelve a retomar algunas de las fórmulas vilamatasianas de su “fase metaliteraria”: la ironía, la *intertextualidad*, la reflexión sobre la identidad, los juegos realidad/ficción (lo que Yvancos llama “figuración del yo” y otros críticos califican de *autoficción*). Es cierto, sin embargo, que hay un cambio, aunque bastante más sutil que el que supuso la irrupción de *Bartleby y compañía*, en *Dublinesca*: el texto no se elabora ya como un entramado de citas, no al menos de la manera en que lo hacía en la “trilogía metaliteraria”, aunque la literatura, los escritores y personajes de ficción siguen siendo el material principal de su prosa, y la trama comienza a tomar cuerpo, peso, adquiere mayor presencia. La relación del editor Ribas, narrador-personaje de la novela, con sus padres y con su mujer, la recomposición de su vida tras haber sufrido un colapso, sus reflexiones sobre el fin de la *Era Gutenberg*, el inminente cierre de su editorial, los cambios generados tras verse obligado a dejar la bebida, hacen que la trama adquiera mayor relieve que en sus anteriores novelas, en las que ésta se limitaba más a lo anecdótico, mientras lo realmente importante era el desenvolvimiento de una red literaria, la creación de un tapiz *metadiscursivo* bastante más próximo al ensayo que a la novela. En ese sentido, sí podemos afirmar que *Exploradores del abismo*, donde el propio narrador enfatiza, no sin ironía, en su deseo de escribir historias sobre “personas de carne y hueso”, de dotar, al fin, de mayor peso, la trama de sus ficciones (sin abandonar en ningún momento el humor y el absurdo y sin caer jamás del lado del realismo “simplón” que tanto desprecia) constituye la entrada de Enrique Vila-Matas en una nueva fase o etapa en su escritura, en la que, sin embargo, creemos que mantiene muchas de las claves que se inauguraban con *Bartleby* y que conforman, al fin, su propio estilo, su voz inconfundible. Podríamos convenir, pues, que desde *Exploradores del abismo* hasta sus últimas novelas, *Aire de Dylan* y *Kassel no invita a la lógica*, nos hallamos ante una nueva etapa en la narrativa vilamatasiana (que no sería, tal y como el propio autor presume, su tercera etapa, sino su cuarta, teniendo en cuenta la primera fase de aprendizaje).

En su tesis doctoral, Cristina Oñoro contemplaba la existencia de tres etapas en la obra narrativa de Vila-Matas, pero hemos de tener en cuenta que su trabajo abarca toda la producción del escritor catalán hasta el momento en que se defiende, en 2005, coincidiendo precisamente con el fin de esa “etapa metaliteraria” que cierra la

publicación de *Doctor Pasavento*:

“Contemplada íntegramente, su producción se divide en tres grandes etapas. La primera de ellas (1973-1984) es experimental, de aprendizaje, fase en la que domina la estética lúdica y la deuda con la vanguardia y que culminará con la publicación de su novela clave, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). A partir de ésta, su narrativa entra en otra etapa (1988-1999) en la que la estética lúdica es sustituida por la indagación ontológica; en las obras de esta época, el elemento que orienta todos los demás es una pregunta: ¿cuál es el modo de ser de la ficción? Finalmente, la indagación sobre la ficción conduce su obra a la última etapa (2000-2005), iniciada con la publicación de *Bartleby y compañía*, en la que domina la reflexión sobre el silencio y la escritura” (Oñoro, 2005: 286).

Pablo Sol Mora, sin embargo, parece prescindir de esa “primera etapa” de aprendizaje, a la que alude como la “prehistoria” vilamatasiana y, más que asumir la existencia de distintas fases claramente delimitadas en la producción del escritor catalán, pone sobre la mesa un interesante concepto. Para este crítico, Vila-Matas es un autor que se ha ido haciendo con una voz propia a lo largo del tiempo (que “se tomó su tiempo en convertirse en Vila-Matas”), que ha ensayado distintas maneras de ser él mismo, hasta dar con el traje que más se ajusta a su figura. Esa búsqueda puede rastrearse en sus obras, de tal suerte que los distintos desplazamientos que protagoniza su escritura hasta situarse en el “centro” de sí misma, pueden considerarse diferentes fases creativas:

“Dejada aparte la prehistoria (de *En un lugar solitario* hasta *Impostura*), digamos en términos algo bastos que hay una primera etapa de su obra que iría de la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) hasta antes de *Bartleby y compañía* (2000). Las tres novelas anteriores a esta última (*Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical*) son representativas de ese Vila-Matas que todavía no acaba de ser Vila-Matas (cosa que no ocurrió hasta que no se decidió, resueltamente, a ser los otros y, por lo tanto, genuinamente él mismo): novelas divertidas, de tramas desaforadas, plagadas ya de referencias a otros autores y obras, pero que aún no acaban de hacer de la literatura el núcleo mismo de la obra. Esto sucede, precisamente, a partir de *Bartleby y compañía* y a lo largo de *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca*, *Doctor Pasavento* y *Dublínescas*. Es éste, qué duda cabe, el mejor Vila-Matas” (Sol Mora, 2012).

El propio Vila-Matas se atreve a aventurar una división en etapas de su obra, aunque sus clasificaciones zozobran dependiendo del momento en que las elabora. En la

conferencia que pronunció el 26 de abril de 2012 en la Biblioteca Nacional de Madrid (en el marco de *El libro como universo*), bajo el título *La levedad, ida y vuelta*, el escritor catalán hablaba de tres etapas en su obra:

“Hasta llegar al relato *Porque ella no lo pidió* de mi libro *Exploradores del abismo*, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan *metaliteraria* segunda parte del Quijote) me dediqué a construir una *automitografía*. En mi tercera y última –supongo- etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio. Dicho de otro modo: tratar de no traicionarme nunca a mí mismo” (Vila-Matas, 2012).

En otros artículos y entrevistas, sin embargo, Vila-Matas afirmaba que *Doctor Pasavento* cerraba una etapa de su producción, que él mismo tildaba de *metaliteraria* (de la que formaría parte la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento que conforma el corpus textual de nuestra investigación). Con *Exploradores del abismo* se abría, según el escritor catalán, una nueva fase en su escritura, coincidiendo con un episodio de su biografía que marcaba también un antes y un después en su vida: el colapso renal que sufrió en el año 2007 durante la Feria del Libro en Buenos Aires, que lo llevó a estar muy grave, casi a temer por su vida, y lo obligó a cambiar sus hábitos y rutinas radicalmente (ese colapso renal estará muy presente también en *Dublinesca*). En otro artículo, sin embargo, empareja tres de sus últimas obras (*Dublinesca*, *Chet Baker piensa su arte* y *Aire de Dylan*) y habla de una “trilogía involuntaria”, caracterizada por lo que él mismo ha llamado su “salto inglés”. Lo que queremos subrayar con esto es que el propio Enrique Vila-Matas es el primero que se aventura y se divierte clasificando su obra, comentándose a sí mismo, haciendo de su propio crítico, pero parece admitir sin problemas que ninguna de esas clasificaciones es estable o definitiva, que todas están sujetas a revisiones y pueden repensarse según múltiples criterios.

Nos parece especialmente interesante la reflexión de Miguel Ángel Muñoz en su blog *El síndrome Chejov*, en la que nos invita a abandonar el empeño en establecer etapas diferenciadas en la obra vilamatasiana, para hacernos reparar en los vasos comunicantes, en ese hilo conductor invisible que convierte en un conjunto, eso sí, de irregulares y cambiantes proporciones, toda la producción del escritor catalán. Esa

visión de conjunto de lo que podríamos denominar la “galaxia” vilamatasiana, con sus distintos planetas y satélites, y las órbitas que éstos describen, ofrece una perspectiva mucho más conjuntiva que disyuntiva que nos parece más adecuada al estudio de la producción de Vila-Matas (los intentos de separar por etapas la obra de un escritor caen en ocasiones en la trampa de no reparar en el sincretismo propio de toda la producción que pertenece a una misma voz narrativa):

“Hablo de planeta Vila-Matas porque creo que su obra es absolutamente coherente y cerrada sobre sí misma, aunque en una paradoja literaria siempre busque fugas internas, nuevos territorios que no salgan de su mundo personal. Inquietud constante en un mundo absolutamente definido. En sus primeros libros están todos sus temas esbozados, tratados de un modo u otro. A partir de ahí ha indagado en ellos, libro a libro, como bajando a una mina” (Muñoz, 2010).

Y, si es complicado ponerse de acuerdo a la hora de establecer una cronología clara en la obra vilamatasiana, mucho más difícil resulta aplicar otras conceptualizaciones teóricas y críticas que normalmente no pestañeamos en utilizar como si de herramientas mágicas se tratasen, hasta el punto de olvidar en muchas ocasiones que las etiquetas que antes servían pueden ya no sernos útiles, que la literatura es un ente vivo, y que nuestro empeño en apegarnos a ciertas categorías y conceptos nos coloca a veces por detrás de nuestro propio objeto de estudio, que constantemente se nos escapa mientras nos empeñamos en actuar como cazadores, poniendo ceos y trampas para enjaular a nuestras presas. Pero, como venimos insistiendo, la escritura vilamatasiana pone en evidencia las imprecisiones a las que las etiquetas nos obligan y, a menudo, lo contraproducente que puede llegar a ser ese afán de taxidermistas que parecen obstinados en disecar lo que de vivo hay en el hecho literario con tal de guardarlo a buen recaudo en botes de formol.

Intentar, por ejemplo, situar a Vila-Matas en el mapa de las generaciones literarias, ha demostrado ser una tarea estéril. Si por edad, lengua y país, le correspondería formar grupo con nombres como Almudena Grandes, Rosa Montero, Juan José Millás o Muñoz Molina, no hay algo de lo que Vila-Matas se sienta más distante (no en vano se ha encargado de repetirlo en entrevistas una y otra vez, e incluso de ponerlo en boca de sus personajes insistentemente) que de la escritura realista que casi todos sus coetáneos practican. Quizás podría formar grupo con Javier Marías, Justo

Navarro, Ray Loriga y algún que otro “raro” dentro de la literatura actual hecha en el estado español, pero sería ése un grupo demasiado dispar, formado por piezas que difícilmente encajan en los puzzles ya compuestos (y que, desde luego, no cumpliría casi ninguno de los requisitos que Pedro Salinas dictaminó como claves para poder hablar de una generación literaria y que siguen manejándose hoy por parte de la crítica a la hora de confeccionar las distintas historias de la literatura). El propio Vila-Matas ha renegado una y mil veces de la generación de escritores patrios a la que debería pertenecer por edad y de la literatura hecha en el estado español, situándose a sí mismo en una tradición que recién se está formando, muy alejada de la Posmodernidad al uso, pero también de la *Modernidad normativa* que sigue siendo el canon de las letras españolas (el realismo):

“En oposición a estos lacayos del mercado, a estos neopopulistas de la cultura de masas, va emergiendo una tradición culta y con gusto por el complot y por lo clandestino que rechaza la inocencia narrativa y comparte la certeza de que el mundo ya ha sido narrado, pero que el misterio de la escritura permanece y exige todavía una nueva vuelta de tuerca y nuevas formas y estructuras para las novelas; una tradición culta y cervantina y reflexiva en torno a lo literario” (Vila-Matas, 2007b).

Lo más interesante de Vila-Matas, en lo que concierne a las etiquetas generacionales es, sin duda, que su escritura cuestiona, no sólo el concepto mismo de generación literaria, ya suficientemente en crisis en las últimas décadas, sino la noción -de herencia romántica, que aún hoy parece asumirse con pasmosa naturalidad- de las literaturas “nacionales” como subsistemas a aislar dentro del sistema de la literatura mundial. La engorrosa imagen (bastante fantasmal, por cierto) de la existencia de una “literatura nacional” nos conmina a buscar siempre las hermandades y los parentescos entre escritores de un mismo país, olvidando las más de las veces que las líneas de filiación entre escritores a menudo no entienden de fronteras geopolíticas (y obviando también que el Estado-Nación es un concepto histórico reciente y móvil, y que son muchos los pueblos que reivindican nacionalidades distintas a las que les son adscritas, desde el pueblo saharauí o el palestino, hasta el irlandés o el catalán). Frente a la costumbre, tan arraigada en la crítica, de buscar similitudes y diferencias entre los escritores que comparten un espacio geográfico concebido políticamente como nación-

estado (en el caso del estado español, una nación cuya formación histórica deviene cuanto menos problemática y cuya realidad político-social está plagada de voces disidentes que piden la autodeterminación de los distintos pueblos que lo conforman), la obra vilamatasiana nos invita a pensar esa “República Mundial de las Letras” de la que habla Casanova, más allá de las fronteras nacionales, que traza líneas sucesorias entre escritores completamente alejados en el espacio y en el tiempo. Y es que, nuevamente, si hay algo que caracteriza la literatura de Enrique Vila-Matas es ese permanente empeño en romper, borrar, desplazar y ampliar fronteras, en situarse en espacios intersticiales, híbridos, en *entre-lugares* que cuestionan, a fuerza de hacerse visibles, los límites de esos espacios previos de los que entra y sale a su antojo, demostrando que se puede ser y no ser de un lugar, o, mejor, pertenecer a medias a muchos espacios simultáneamente. Su estilo le acerca mucho más a contemporáneos suyos (algunos tristemente desaparecidos ya) como Coetzee, Auster, Piglia, Sebald, Magris, Bolaño o Tabucchi, a escritores anteriores y a literaturas nacionales diferentes, como la francesa o la latinoamericana (desde Borges a Pessoa, Kafka, Joyce o Walser):

“Enrique Vila-Matas se ha mantenido fiel a una poética que busca sembrar la confusión entre las páginas de un libro –una confusión perfectamente estructurada, de un impecable fraseo- como quien siembra el terror en toda la serie de infinitas identidades a que nos tiene acostumbrados el hábito de leer. En el panorama de la narrativa en castellano de los últimos años, pocos autores han incidido tan de pleno en esta “filosofía de la ficción” que constituye, desde Joyce y para nosotros desde Borges, el núcleo a cuyo alrededor gravitan todas las ficciones posibles e imposibles” (Jordi Llovet; en Heredia, 2007: 41).

Quizás, precisamente, su escritura nos recuerda, en el tono y el talante, a autores que a su vez quedaban en cierto modo descolgados de las modas literarias al uso en los distintos contextos en que escribieron; escritores que resultaron cuanto menos problemáticos para la historiografía literaria y la crítica en sus contextos de recepción, a la hora de ingresar en las nóminas generacionales que les corresponderían⁵².

⁵² Quizás sea precisamente esa dificultad para encajar en las literaturas de sus respectivos contextos de creación y recepción lo que ha diferenciado siempre a los grandes escritores, a las voces narrativas más interesantes. Los mejores escritores, éstos en los que reconocemos a una “voz propia”, son casi siempre islas en mitad del océano, voces que irrumpen con fuerza, que nos conmocionan y perturban, precisamente por lo que de rompedor y renovador, de “raro”, de extraño, poseen. Se me ocurre que todas las voces que interesan a Vila-Matas, de las que se sabe y se siente heredero y que conforman su particular canon literario, forman parte de esos “raros”, y él mismo se ha esforzado en serlo o

Hemos visto hasta el momento, pues, la tardanza de la crítica en tomar en su justa consideración la obra vilamatasiana, la bibliografía secundaria más relevante en torno al autor y los problemas que ésta genera a la hora de hacer uso de las herramientas conceptuales a que estamos acostumbrados. Hemos señalado en varias ocasiones a lo largo de este epígrafe el hecho de que una parte sustancial de la crítica, quizás precisamente ante esas dificultades que plantea la escritura intersticial de Vila-Matas y ante esa imposibilidad de etiquetar su narrativa, ha decidido saldar la cuestión “endosando” a la obra del escritor catalán esa nueva etiqueta donde parece caber todo lo que no sabemos muy bien dónde colocar, todo aquello que de entrada no encaja en los moldes preestablecidos: ese “cajón de sastre” que llamamos literatura posmoderna. Es el caso, por ejemplo, de David Roas:

“Como antes decía, las grandes tramas han dejado de ser válidas en la literatura actual. En su lugar queda la fragmentación, la dispersión, la descomposición del relato en una estructura plural, compuesta por elementos heterogéneos, por múltiples fugas que rompen con las expectativas narrativas tradicionales. Todo ello se traduce en esa inteligente mezcla que hace Vila-Matas de autoficción, metaliteratura, culturalismo, hibridismo y parasitismo literario (como el propio autor lo denomina). Un universo narrativo —claramente calificable de posmoderno— en el que todos esos elementos heterogéneos, y esto es fundamental, tienen el mismo derecho a la representación artística” (David Roas, en Andrés-Suárez y Casas, 2007: 150).

Los rasgos de la literatura de Enrique Vila-Matas que la crítica suele poner sobre la mesa a la hora de etiquetar su literatura de posmoderna son: el *collage*, la hibridación textual, el humor, la ironía, la *intertextualidad*, la presencia de lo *metaliterario*, el cuestionamiento de la identidad del sujeto, etc. Todos ellos rasgos utilizados y sugeridos ya, por otra parte, en la que se considera la primera novela moderna y el paradigma de la misma: *El Quijote*⁵³. Se considera a Vila-Matas un autor posmoderno, pues, en la medida en que su narrativa se escabulle de las clasificaciones y los moldes que la teoría literaria había dispuesto en la Modernidad para analizar el hecho literario. Pero hemos

parecerlo también, predicando en el desierto o, lo que es lo mismo, empeñándose en inscribirse en una tradición mucho más latinoamericana y europea que española y alejándose ex profeso del canon de las letras hispánicas contemporáneas, regido por el realismo.

⁵³ Cómo afirma James A. Parra: “El Quijote anuncia simultáneamente la novela realista, la autoconsciente y la posmoderna del momento actual (Parra, 1990: 95)”.

de aceptar que casi todos los referentes literarios que conforman la tradición en la que se inserta la obra vilamatasiana ya habían desafiado tales moldes desde el corazón mismo de lo moderno. ¿Debiéramos, por tanto, considerar escritores posmodernos también a Joyce, a Kafka, a Musil, a Beckett, a Pessoa, a Borges, a Lorca o al propio Cervantes? Es obvio que la división entre lo moderno y lo posmoderno es un artificio que genera más dudas que certezas y que son muchos los nombres propios que se han inscrito en esa tradición híbrida que, a la vez, participa del espíritu moderno y lo cuestiona, lo rebasa. Son escrituras intersticiales, como la vilamatasiana, que nos invitan a derribar líneas de frontera o a concebir la frontera como espacio de intercambio, de mezclanza, de diálogo, donde surgen criaturas insólitas, identidades híbridas, que cuestionan los lugares de partida de nuestro discurso. Analizar ese *Tercer Espacio* que dan a luz tales escrituras intersticiales y demostrar que es en esa difusa línea de frontera donde se sitúa la escritura vilamatasiana, y no simplemente en el lado de lo posmoderno, es nuestro propósito.

Los aspectos de la narrativa vilamatasiana que más ha resaltado la crítica son: la obsesión por el tema de la identidad del sujeto⁵⁴, en esa forma asumida como posmoderna que da cuenta de la crisis del sujeto moderno y se acoge a paradigmas identitarios más complejos (el sujeto escindido, el sujeto fragmentado, el sujeto múltiple), la omnipresencia del hecho literario dentro del propio enunciado literario (las citas, la *intertextualidad*, la *metaliteratura*, que convierten en tema de sus novelas la propia escritura)⁵⁵, la reducción de la trama a su mínima expresión⁵⁶, el uso de la ironía

⁵⁴ Rebeca Martín, en su artículo “La impostura como forma de vida”, señala: “Vila-Matas centra su atención en una de las constantes que es común a toda su obra: el esfuerzo del individuo por deshacerse, como si de una piel de serpiente se tratara, de una identidad que le aburre profundamente” (Rebeca Martín; en Heredia, 2007: 47-48).

⁵⁵ Alba del Pozo, en el artículo titulado “La autoficción en *París no se acaba nunca*”, señala: “Una primera aproximación a la obra de Enrique Vila-Matas pone de relieve la imbricación entre lectura, escritura y tradición literaria como una constante en todos sus textos. Si en algo coinciden todas las reseñas críticas que ha generado este autor es en señalar la mezcla de las nociones de realidad y ficción, así como en destacar el protagonismo de la escritura, convertida en el tema principal de su proyecto literario” (del Pozo, 2009: 91). También Antonio Aguilar, en el artículo “Literatura y deconstrucción, una lectura de Enrique Vila-Matas”, apunta a esa presencia central del hecho literario como material de la narrativa vilamatasiana. “La literatura de Enrique Vila-Matas está rodeada de citas, de libros y autores. Sus novelas son breves historias portátiles de la literatura, en las que dicha historia corresponde con el movimiento y reinscripción de citas, dobles, resúmenes, enfermedades, géneros menores en una memoria inventada de la literatura” (Aguilar, 2010).

⁵⁶ Pozuelo Yvancos ha resaltado como una de las características esenciales de la narrativa vilamatasiana esa ausencia de la trama, señalando éste como el rasgo que más aleja al escritor catalán de la novela realista. En la misma línea, Christopher Domínguez Michael, en “Una casa para siempre”, coloca a Vila-Matas en la órbita de Borges, Gómez de la Serna, Aira y Pessoa, y apunta: “Vila-Matas vota por la anécdota contra la vida. La historia desaparece en una secuencia de accidentes descabellados,

y el humor, el sinsentido y el absurdo, la hibridación textual⁵⁷ y la disolución de los límites entre realidad y ficción. Todos estos rasgos, que tendremos ocasión de analizar detenidamente a lo largo de los capítulos que siguen, lo apartan de la novela realista moderna, artefacto literario triunfante en la Modernidad, que da forma al canon de la literatura moderna, ocupando el centro del sistema literario moderno, pero que no es el único (que comparte espacio con otros sistemas periféricos, que poseía ya los elementos que después se consideraron centrales a la hora de conceptualizar la llamada “literatura posmoderna”). En cualquier caso, éstos son los rasgos que han llevado a ciertos críticos a situar la escritura vilamatasiana en el cuadrante de la Posmodernidad:

“La narrativa de Enrique Vila-Matas encierra un sinnúmero de complicidades textuales y extratextuales, desde la biblioteca de referencias y acotaciones reales e inventadas hasta la exigencia de un lector activo, preparado y consciente de su papel como punto final en el pacto creativo. Su originalidad como escritor, podría decirse, procede de la asimilación de otras voces para construir una parodia auto reflexiva e inmersa en el discurso metaliterario tan propio de la posmodernidad” (Rosario Padró, 2013).

Varela hace una buena síntesis de todos los rasgos más típicos de la literatura de Vila-Matas (que se irán desgranando a lo largo de esta tesis) y enfatiza en el hecho, importante, creemos, de que todos ellos, en mayor o menor medida, están presentes en toda la producción literaria del autor catalán. Esta visión entronca con la consideración que antes analizábamos de que quizás sea más coherente, para elaborar un discurso crítico como el que aquí reivindicamos, buscar los vasos comunicantes en su narrativa que esforzarnos en dividir y separar la obra de Vila-Matas en etapas claramente diferenciadas:

“Sin duda son tres los mecanismos más característicos del estilo de Enrique Vila-Matas: los ingredientes humorísticos introducidos principalmente por medio de la parodia y la ironía que a veces llegan a lo grotesco, la importancia

irónicos” (Domínguez Michael; en Heredia, 2007: 76).

⁵⁷ Orlando Echeverri Benedetti, en “Vila-Matas, malabarista de palabras”, afirma: “Vila-Matas hace *origami* con las palabras; las retuerce, juega con anagramas, pone frente al espejo palíndromos y construye puentes que comunican ficción y realidad. Sus obras se desenvuelven entre mezclas de ensayo, crónica periodística y novela, impidiendo encasillarlo en un determinado género. Su literatura, fragmentaria y económica, diluye los límites exponiendo un horizonte desconocido e intrincado” (Echeverri, 2006).

de los símbolos y los sueños, y la intertextualidad e interdiscursividad (...) Pero así como en el plano del contenido su rasgo más definitorio lo constituye el tratamiento del tema de la identidad personal (directamente relacionado con el tema de “la impostura”, como se ha dicho), en lo que atañe a cuestiones formales es sin duda la construcción del texto narrativo como un tejido intertextual, con múltiples referencias y en el que siempre se despliega una relación novedosa y original entre vida y literatura, lo que define a Enrique Vila-Matas desde sus orígenes” (Varela, 2011: 119-120).

Tanto por la práctica imposibilidad de incluirlo en nóminas generacionales, corrientes o escuelas literarias prefijadas, como por la propia dificultad de aplicar a su obra las etiquetas críticas a las que estamos acostumbrados, Enrique Vila-Matas, como hemos visto a lo largo de este epígrafe, nos pone como teóricos de la literatura en constantes aprietos (incluso a la hora de calificar sus textos de ficción o no ficción como a la de determinar su pertenencia a un género u otro y, mucho más, en el momento de dividir su producción en etapas). Tenemos, pues, a un autor definitivamente difícil de clasificar, de encorsetar, lo cual supone, no sólo un reto apasionante para nosotros, sino una oportunidad excelente de cuestionar desde dentro las propias categorías con las que trabajamos como teóricos de la literatura y de darnos cuenta de cuán apegadas están éstas a una determinada lógica (la de las ciencias exactas modernas) que es precisamente la que poníamos en entredicho en el primer epígrafe de este capítulo. Si nuestra reflexión al comienzo del mismo partía de reivindicar la necesidad de alcanzar un pensamiento complejo, de abrirnos a metodologías de investigación cualitativas que combatan esa falsa imagen de objetividad e infalibilidad de nuestro conocimiento, que se reconozcan en lo que de subjetiva y de retórica tiene toda “verdad”, que no tengan miedo a aceptar que todo saber es un discurso social establecido a base de acuerdos entre *comunidades interpretantes* que han de ser sometidos a continuas revisiones, este segundo epígrafe nos ha servido, no sólo para intentar poner en práctica en nuestro discurso esa perspectiva y seguir cuestionando las categorías que surgen del mismo corazón de esa concepción moderna de las ciencias, sino para darnos cuenta de que tales herramientas de análisis son inútiles frente a ciertos creadores que idean su literatura, precisamente, para romper con ellas, desafiándolas claramente.

Si un autor actual demanda ese cambio de paradigma (precisamente al llevarlo a cabo él mismo en el interior de sus textos), esa apuesta por un pensamiento complejo (que, como veíamos, en palabras de Morin, es ese pensamiento que “debe afrontar lo

entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción” -Morin, 1994a: 32), esa mirada desde fuera de los corsés impuestos por la crítica de herencia positivista, es Vila-Matas, nuestro mezclador “de teorías opuestas”, ese escritor empeñado en demostrar que se puede “creer en Dios y, a la vez, no creer en nada”.

Todo esto es lo que hemos tratado de esbozar en esta especie de “estado de la cuestión” que apunta ya, además, hacia el corazón mismo de nuestra tesis: Vila-Matas es un autor entre la Modernidad y la Posmodernidad, como sólo entre ambas categorías, conformando ese *entre-lugar* o *Tercer Espacio* en el que tanto insistimos, puede hallarse esa nueva lógica, ese paradigma del pensamiento complejo, tras el demostrado fracaso de una Posmodernidad que, procurando ese cambio, esa ruptura con lo moderno, se ha demostrado al fin encorsetada en la misma linealidad que denunciaba.

II.3. Vila-Matas por él mismo

*Cada novela mía
construye su propia teoría
y, en un cierto sentido, la
destruye.*

Enrique Vila-Matas

*Yo mismo me convierto en
un lector de mí mismo.*

Enrique Vila-Matas

Si bien consideramos esencial en un trabajo como éste exponer de forma somera lo que académicamente tiende a denominarse el “estado de la cuestión” (hacer ese repaso al discurso crítico sobre la obra vilamatásiana, antes de enzarzarnos en lo que será nuestra personal lectura de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento), justo es, en el caso de un autor como Vila-Matas, trazar el recorrido que acabamos de sugerir en el anterior epígrafe (con el que hemos tratado de situar la obra del autor catalán en el marco, tanto de la literatura que se produce actualmente en el estado español como del propio discurso crítico), en sentido inverso. Vila-Matas es, ante todo, un escritor que convierte, tanto sus aparatos de ficción como sus artículos y entrevistas, en auténticos ejercicios de teoría literaria y de literatura comparada, desplegando en su obra un discurso crítico que en numerosas ocasiones supera con creces en interés los análisis y juicios de valor que han llevado a cabo ciertos críticos profesionales. Así lo reconoce nuestro autor en la charla que mantiene con Juan Villoro, convertida en ese magnífico documental titulado “Café con Shandy” (que se incluye en *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*), cuando afirma: “Siempre me he considerado un escritor que es al mismo tiempo un crítico” (Heredia, 2007: 418). Bien podrían aplicársele a Vila-Matas las palabras que él dedica a Julien Gracq en su *Dietario voluble*:

“Leyendo escribiendo, de Julien Gracq, es sin duda uno de mis libros favoritos. La escritura se origina en la lectura, se escribe porque otros antes que nosotros han escrito y se lee porque otros antes que nosotros han leído. Leyendo escribiendo es el libro de un lector que escribe. Gracq es, por este orden, lector, escritor y

crítico”. (Vila-Matas, 2008a: 259).

Merece especial atención esa habilidad tan vilamatásiana de ir incluyendo, al tiempo que se van armando sus máquinas textuales, un discurso que reflexiona sobre las operaciones de ensamblaje que como narrador-escritor va llevando a cabo el personaje protagonista de turno (en muchas ocasiones, esa reflexión que vuelve a lo narrado inmediatamente después, es la que hace que sea posible continuar narrando) para convertir las distintas piezas sueltas en engranaje. Es decir, el extraño caso de Enrique Vila-Matas nos resulta interesante como teóricos de la literatura porque, al contrario de lo que estamos acostumbrados a hacer nosotros -llegar después del hecho literario y comentarlo, encontramos con una máquina textual perfectamente engarzada y funcionando ya, y proceder a desmontarla, a desentrañarla (en sus dos acepciones, la de arrancarle las entrañas y la de penetrar en lo más recóndito de ella)-, el escritor catalán, al convertir a sus personajes protagonistas en inventores-constructores de tales máquinas textuales (en los “escritores” de la ficción que nosotros leemos) y, a la vez, en sus primeros lectores-críticos, hace que esas operaciones de des-ensamblaje formen parte de la propia maquinaria textual. Así, éstas son también operaciones de ensamblaje, de tal modo que el texto se va *deconstruyendo* y construyendo a un tiempo, armándose y desarmándose, afirmándose y negándose a cada paso: el texto, a la postre, como *work in progress* que nos hace asistir, como lectores, no sólo al proceso de creación del mismo, sino a las reflexiones, titubeos, dudas, autocríticas, etc., que tal proceso de creación conlleva. La reflexión vilamatásiana sobre los modos en que se va armando el texto corre paralela a la trama más puramente ficcional, de modo que llega a convertirse en el motor de la misma, en el mecanismo que hace avanzar esa ficción. Vila-Matas es ese mago que nos sorprende con sus trucos, para inmediatamente después, a veces, incluso, para justo antes de hacerlo, explicarnos con detalle cómo procede a realizar sus juegos de manos.

Pero no son sólo los personajes vilamatásianos los primeros lectores y críticos de esa obra que se va haciendo a medida que ellos escriben y nosotros leemos (esos protagonistas que reflexionan sobre el texto que escriben, insertando tales reflexiones en el propio texto, llevando a cabo ese juego de espejos de la ficción sobre ficción), sino que, al menos en el conjunto narrativo Bartleby-Montano-Pasavento, esos narradores-

escritores hacen también las veces de teóricos de la literatura que indagan en las ficciones ajenas, que arman sus textos comentando los textos de los otros. Este permanente juego de espejos donde la literatura se mira y se refleja a sí misma, fortalece la impresión que como lectores de Vila-Matas tenemos de que no existe nada ajeno a lo literario en sus textos, de que la literatura es un territorio autónomo de sentido, sin más referente que ella misma. La literatura, pues, no sólo no necesita de la “realidad” para adquirir sentido, sino que posee el sentido que la realidad nos niega, salvándonos de ésta. Como advierte Pozuelo Yvancos: “Vila-Matas ha concebido su propio proyecto literario como un comentario al arte de la novela, entendida como red de caminos trazados en el imaginario humano, pero también finalmente vía de salvación propia” (Pozuelo Yvancos, en Andrés-Suárez y Casas; 2002: 34).

Lo fascinante de nuestro autor, además, es cómo su propio discurso crítico, el que vierte en entrevistas y artículos, avanza felizmente en el mismo sentido en que hemos procurado hacer avanzar el nuestro desde el comienzo de este trabajo. Y es que las reflexiones de Vila-Matas sobre la literatura y sobre su propia obra se encargan de desmontar las herramientas críticas y los conceptos cuya deconstrucción, tal y como venimos apuntado a lo largo de todo este capítulo, se torna imprescindible para conseguir un auténtico cambio de paradigma en los estudios literarios. Muy cercano a esa nueva *episteme* que reivindicábamos en el primer epígrafe de este capítulo, a ese pensamiento complejo que diluye las fronteras y desplaza los márgenes trazados por la concepción moderna y positivista de las ciencias literarias, el discurso vilamatasiano da a luz nuevos espacios intersticiales, *entre-lugares* híbridos que contribuyen a poner en jaque las estructuras rígidas de la crítica al uso:

“En cuanto a lo que decías de las fronteras, no veo esas fronteras. Mi cerebro es como un desván en el que cabe todo, en el sentido de que no lo separo, no hay fronteras; no digo aquí está el apartado serie negra, y aquí está el apartado teatral y aquí está la filosofía. Cuando quiero hablar de algo, hablo de algo en conjunto” (Lina Meruane, 2013)⁵⁸.

Vila-Matas parece abrazar un concepto de crítica literaria que, como todos los suyos, se mueve felizmente en el filo del abismo, en esa línea de frontera difusa y móvil, entre lo moderno y lo posmoderno. Si bien el suyo es un discurso crítico que

⁵⁸ Entrevista a Vila-Matas.

cuestiona los compartimentos estancos que generó la Modernidad (las divisiones de géneros, las literaturas nacionales, las etiquetas generacionales, el concepto de canon), reivindicando la asunción de un *continuum* literario por el que se van desplazando distintas voces singulares y aparentemente inconexas, voces que según la historia literaria canónica pertenecen a movimientos, escuelas, tiempos y espacios diferentes (un discurso teórico-crítico que pone en solfa la manía clasificatoria de una Modernidad empeñada en catalogar lo literario en compartimentos estancos, heredera del historicismo positivista que entiende como necesidad la división y la separación en categorías a menudo artificiales y reduccionistas), es, a la vez, un discurso alejado de la banalización posmoderna, que, aun sabiéndose discurso falible y no atreviéndose a hablar en nombre de una “Verdad” en la que ya no cree, aspira a acercarse lo más posible al centro de la obra: busca la raíz bajo el tallo, se mueve en lo subterráneo, escarba la tierra, cava túneles, anhela habitar en lo profundo, y conserva la fe en alcanzar un sentido que, aunque inestable, abra caminos e ilumine “las zonas de sombra”.

La figura del crítico en que Enrique Vila-Matas convierte a sus personajes en sus textos y el propio crítico en que él mismo se transforma en sus entrevistas y artículos siguen manteniendo, además, como ocurre igualmente con su idea del buen escritor, ese carácter de *auctoritas* intelectual y moral que poseía en la Modernidad ilustrada la figura del intelectual. Vila-Matas reivindica a un tipo de crítico que raramente ha encontrado para su propia obra⁵⁹: un lector empedernido, con herramientas conceptuales y conocimientos teóricos que lo convierten en un lector más competente que el resto, capacitado para ver en los textos aquellas cosas que incluso el propio autor sólo ve o comprende a posteriori.

Además, ese discurso crítico vilamatasiano, que señala la pobreza creativa y la miseria moral del ámbito en que se desarrollan demasiado a menudo tanto la literatura como los estudios literarios circunscritos al estado español, se transforma también en

⁵⁹ En una entrevista concedida a Miguel Ángel Muñoz y publicada en el blog *El síndrome Chejov*, el propio Vila-Matas hace mención a una pequeña nómina de críticos que, según su opinión, mejor han sabido valorar y comprender su obra, a los que creemos de justicia añadir nombres como el del profesor Pozuelo Yvancos, Domingo Ródenas de Moya o Felipe Ríos Baeza: “Ignacio Echevarría, por ejemplo, en su reseña (1993) de *Hijos sin hijos* –debo decir que con Monmany, Domene, Masoliver Ródenas y el mexicano Christopher Domínguez Michael forma parte del quinteto de críticos que percibieron el posible interés de mi obra cuando los demás sesteaban-” (Miguel Ángel Muñoz, 2010).

ficción, de tal suerte que sus propios personajes (escritores de oficio en los tres libros que nos ocupan) adoptan una posición beligerante contra los representantes oficiales de la cultura “española”, responden a críticas muy similares a las que ha recibido en la realidad *extraliteraria* el propio autor y se convierten en adalides de un concepto de literatura idéntico al que Vila-Matas defiende en entrevistas y artículos y practica en sus textos de ficción. Es curioso, por tanto, confirmar cómo los personajes que narran y protagonizan la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento llevan a cabo reflexiones muy similares a las vertidas en público por el propio Vila-Matas: todos sus narradores se sienten extranjeros con respecto a la literatura “española” que les es contemporánea y manifiestan un profundo rechazo al panorama cultural del estado, así como defienden un tipo de literatura híbrida e intersticial, fronteriza y periférica, que posee exactamente los mismos rasgos que la crítica vilamatasiana se ha encargado de subrayar como los más característicos de la prosa del escritor catalán.

Vila-Matas se convierte, a través de la máscara de sus personajes, en su propio crítico y, sobre todo, en crítico de sus críticos, realizando ejercicios cervantinos que no pueden menos que recordarnos aquella genial escena en la que Don Quijote y Sancho escuchan desde la fina pared de la habitación de su posada cómo dos caballeros critican al Don Quijote “falso” del Avellaneda y Cervantes obra ese milagro, ese retruécano fascinante de la ficción, que consiste, no sólo en convertir en literatura dentro de la literatura al falso libro de Avellaneda (y a su autor, ya de por sí apócrifo, en personaje de ficción), sino en algo aún más novedoso e insólito: dejar que sus personajes se defiendan a sí mismos de esos “usurpadores” de los que habla el Avellaneda (a los que Alonso Quijano y Sancho dan un estatuto de “verdad”, al concebir que existen esos dos individuos que van por el mundo haciéndose pasar por ellos, suplantando su identidad), confirmando la “verdad” y la autonomía de su mundo. De la misma manera, los personajes-narradores-escritores de Vila-Matas sufren, se enfrentan a, y se defienden de las críticas que en la “realidad” *extraliteraria* ha de sufrir y enfrentar el propio Vila-Matas (véase, por ejemplo, el exceso de citas en sus textos, la omnipresencia de la *metaliteratura*, que en el protagonista de *El Mal de Montano* llega a convertirse a ojos de los que le rodean en una enfermedad de la que todos intentan advertirle y en la que él sólo logra “recaer” cada vez que pretende “curarse” de ella), a la vez que ejercen a menudo de críticos, exégetas y estudiosos de los textos ajenos (el caso más evidente es

el de Marcelo, el protagonista de *Bartleby y compañía*, cuyo texto se arma precisamente como una indagación, una investigación, un inventario de “escritores del No”, pero también lo es, en muchos sentidos, el de Andrés, el *Doctor Pasavento*, que se convierte en un estudioso apasionado de la vida y la obra de Robert Walser, hasta el punto de seguir sus pasos intentando emularle). Los personajes vilamatásianos ejercen de críticos de la literatura ajena, evidentemente, cada vez que citan o parafrasean a sus autores predilectos, cada vez que reflexionan sobre la literatura que aman, pero también cuando se esfuerzan por separarse de la literatura de su tiempo y de su espacio geográfico, cuando arremeten contra los “emisarios de la nada”, contra esos “topos” que trabajan en la sombra para acabar con la literatura (*El mal de Montano*); cuando se quejan de haber sido poco comprendidos y ninguneados por las “mafias” culturales de su país, momentos en los que se convierten en claros trasuntos de la voz y opiniones del propio Vila-Matas.

Evidentemente, la omnipresencia del discurso crítico en la “trilogía metaliteraria” y los particulares mecanismos que emplea Vila-Matas para conseguir que sus personajes se (le) defiendan de las críticas que como autor suelen hacerle a él mismo, merecerán una consideración detenida en los siguientes capítulos. Ahora nos interesa centrarnos en las opiniones sobre la literatura propia y la ajena, sobre el panorama cultural del estado español y sobre su propia obra, vertidas por Vila-Matas autor (y no por sus personajes-máscaras) fuera de la ficción; esto es, principalmente, en sus artículos y entrevistas. Los libros vilamatásianos que podríamos calificar de “no ficción” (con todas nuestras reservas al respecto de tal división en el caso de la escritura de nuestro autor, que precisamente se dedica en gran medida a diluir las fronteras de la realidad y la literatura), como *Viento ligero en Parma*, *Dietario voluble*, *Segundo dietario voluble* o los ensayos y compilaciones de artículos *El viajero más lento*, *El traje de los domingos*, *Para acabar con los números redondos*, *Desde la ciudad nerviosa*, *Extrañas notas de laboratorio*, *Aunque no entendamos nada*, *Y Pasavento ya no estaba*, *Una vida absolutamente maravillosa* y el opúsculo *Perder teorías*, son auténticos ejercicios teórico-críticos donde vemos perfilarse los gustos, debilidades, inclinaciones y juicios del escritor acerca de la literatura que ama y también, por qué no, de la que detesta, a la vez que el autor reflexiona sobre el proceder de su propia escritura: su estilo, sus fórmulas literarias, las estructuras y tramas de sus novelas, la

recepción crítica y lectora de su propia obra, etc.

Nos consta que estos textos que podríamos, con reservas, calificar de “no ficción” están siendo objeto de una tesis doctoral en curso, la de Alfredo Aranda. El propio Pozuelo Yvancos dedicó su artículo *Creación y ensayo sobre la creación en la obra de Enrique Vila-Matas* (publicado dentro del volumen editado por Heredia, *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*) a indagar en los artículos vilamatasianos en los que nuestro autor expone los principios y las características de su poética, así como la tesina de Felipe Ríos Baeza, titulada *Un Traje de arlequín: el escritor y su oficio en la obra de Enrique Vila-Matas* (Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Espanyola, 2007), se centra precisamente en analizar las reflexiones sobre la escritura y la figura del escritor en los libros vilamatasianos. Nosotros, lejos de pretender la tarea titánica de abarcar toda la obra vilamatasiana de “no ficción” en lo tocante a su particular teoría literaria, estamos interesados especialmente en contrastar lo sugerido en el anterior epígrafe con respecto a la dificultad de incluir a Vila-Matas en la nómina generacional de sus coetáneos, a la práctica imposibilidad de encontrarle un lugar dentro de la literatura del estado español y a aplicar a su obra las etiquetas críticas al uso; pero, sobre todo, nos importa en estas páginas enfatizar en la idea de que pocos escritores guardan dentro de sí a un crítico, a un teórico de la literatura, como Enrique Vila-Matas.

Pocos autores, y mucho menos del estado español, están tan al día de los debates contemporáneos en el ámbito de la teoría literaria, tan familiarizados con el discurso crítico y con los intrincados derroteros que ha tomado éste en el último siglo. Nombres tan relevantes para la teoría literaria como Walter Benjamin, Wittgenstein, Roland Barthes, Blanchot, Derrida o Deleuze, aparecen a menudo en las ficciones vilamatasianas y en sus artículos y entrevistas. El protagonismo que en sus obras tienen como *intertextos* los diarios y dietarios de sus escritores favoritos, especialmente los libros donde éstos despliegan a su vez sus personales teorías sobre la literatura y la escritura (desde *Leer-escribir* de Julian Gracq a *Escribir* de Margarite Duras, pasando por *El oficio de vivir* de Pavese), muestra la clara preferencia vilamatasiana por lo *metaliterario* (los propios *intertextos* que Vila-Matas introduce en sus obras para reflexionar sobre la literatura y que hacen que consideremos una parte importante de su obra como *metaliteraria*, son ya en sí mismos *metanarraciones*, en muchos casos), es

decir, por un tipo de discurso reflexivo que tiene por objeto, al igual que el nuestro, la propia literatura. Y es que el discurso *metanarrativo* es una especie de familiar bien avenida, allegado, de la teoría literaria.

A pesar de todo esto, justo es aclarar que Vila-Matas ha rechazado en diversas ocasiones la noción de *metaliteratura* por considerarla una convención vacía, una etiqueta que responde más a una moda que a una realidad y que invisibiliza la que para él es la auténtica cuestión de fondo; a saber, que existe una fuerte tendencia *antiintelectual* en la cultura de masas que hace que todo escritor que no siga la senda marcada por el mercado, la de esa “literatura normal”, de corte realista y fácil de digerir por el lector, sea tildado casi con desprecio de *metaliterario*:

“No hay metalenguaje, como dicen los lógicos. Tampoco existe la metaliteratura. Pero es un cliché crítico que ha servido para enfrentar lo que sería una tradición un poco más compleja de construcción de historias con una supuesta tradición minimal o directa, que se remonta a Hemingway. Por un lado, ese cliché o ese estereotipo no es muy productivo, y me parece que esconde un conflicto más profundo entre lo que Piglia llama el “neopopulismo profundamente anti-intelectual” de la cultura de masas, y ciertos escritores que se adaptan, que se someten a esa tentación antiintelectual que la cultura de masas produce por su propia dinámica” (Ruiz Ortega, 2011).

Sin embargo, una cosa es cómo la industria cultural banaliza los conceptos que surgen en el ámbito de los estudios literarios y otra bien distinta es que nosotros, como teóricos de la literatura, no entendamos el fenómeno de la *metanarratividad* en toda su profundidad y no nos resulten apasionantes sus muchas e interesantísimas implicaciones en la literatura. Nada menos banal ni superficial que el discurso *metaliterario*, ese juego de espejos que multiplica las capas de sentido y nos hace replantearnos el propio circuito de comunicación literario, las fronteras mismas entre la ficción y la realidad, entre la teoría y la praxis literarias, a la vez que reflexiona, diserta sobre nuestro objeto de estudio, convirtiéndose él mismo en teoría literaria. El texto *metaliterario* es unpreciado objeto de estudio, porque contiene un discurso sobre sí mismo, esto es, porque se ha convertido ya en objeto de estudio mucho antes de que lleguen los lectores-críticos, y en él *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* se ponen en juego simultáneamente y desde el principio, de modo que el autor se desdobla para convertirse también en el primer lector crítico, en el primer intérprete de su propia obra.

Entendemos en cierta medida el reproche vilamatasiano y su negativa a aceptar de buen grado la etiqueta de escritor *metaliterario*⁶⁰, ya que, como él mismo observa, al colocar tal etiqueta a su obra, muchos críticos reducen su estilo al fenómeno de la *intertextualidad* y la presencia de las citas (y no precisamente con buenas intenciones, sino más bien señalando la inclusión de otros textos dentro de los textos vilamatasianos como un defecto o una lacra), quedándose además en la superficie de tal fenómeno (ésta que cuantifica las citas aparecidas o hace inventario de los autores referenciados en los textos vilamatasianos, sin indagar en el fondo filosófico del asunto, en cómo tales elementos *intertextuales* participan de la crítica al concepto de sujeto moderno y contribuyen a enriquecer la fascinante reflexión sobre la alteridad como principio constitutivo del ser que Vila-Matas lleva a cabo a lo largo de su obra, especialmente en la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento), alcanzando a ver tan sólo la punta del iceberg de lo que Genette llamó *literatura en segundo grado* (cuando en la obra vilamatasiana aparecen casi todos los tipos de *transtextualidad* descritos en *Palimpsestos*), y dejando, además, de prestar atención a otros muchos aspectos de la obra vilamatasiana menos evidentes o más “prestigiosos” (resulta cuanto menos curioso que siempre se señale la presencia de los textos ajenos en la narrativa vilamatasiana y en pocas ocasiones se estudie o profundice en la enorme potencia poética de su escritura).

Y así, mientras algunos críticos seguían reprochando a nuestro autor el “exceso” de citas y referencias textuales ajenas en sus libros, dando palos de ciego y sin adentrarse en el meollo del asunto, en el posicionamiento filosófico que latía tras esa técnica del re-ensamblaje de citas (que Vila-Matas lleva al límite por primera vez en *Bartleby y compañía*), en el cuestionamiento de la identidad del sujeto entendida tal y como la Modernidad central la había conceptualizado (identidad individual, centrada y cerrada; identidad única, que es, a la postre, la identidad del sujeto burgués que precisaba “armar” el capitalismo), él mismo lo explicaba en su brillante texto *Me llamo Tabucchi como todo el mundo*:

⁶⁰ Lo cierto es que, con el concepto de *metaliteratura*, a la luz, sobre todo, de los estudios de Linda Huchteon, ha ocurrido algo bien curioso en los últimos años: por un lado, un sector de la crítica más apegado a la Modernidad y su pensamiento “fuerte” ha asociado el término a una determinada manera, posmoderna en su peor versión, de entender la literatura que, efectivamente, anda también ligada a cierta mirada *light* que confunde *metaliteratura* e *intertextualidad* con el puro *pastiche*, mientras que, por otro lado, los representantes de la Posmodernidad triunfante, rechazan lo metaliterario precisamente por considerarlo pedante y ligado a la cultura enciclopédica moderna, haciendo alarde de ese discurso antiteórico y antiintelectual tan de moda entre los malos apólogos de Lyotard.

“Puede parecer paradójico, pero he encontrado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito [...] Sí, es verdad. Escribimos siempre después de otros. Y a mí no me causa problema recordar frecuentemente esa evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí anida un declarado deseo de no ser únicamente yo mismo, sino también *ser descaradamente los otros*” (Vila-Matas, 2011: 304-307).

Y es que, de las “acusaciones” que desde ciertos sectores de la crítica se hacen a Vila-Matas de “vampirismo”, de “parasitismo literario”, desde esa lectura a veces malintencionada y pueril que ve en la presencia de tantas citas la ausencia de una voz o un talento propios, cuando no una muestra de petulancia o pedantería, el propio Vila-Matas hace tiempo que decidió defenderse, como suele hacerlo con casi todas aquellas cosas de las que lo “acusan”, asumiendo el discurso de sus detractores y revertiéndolo en su favor: mostrando, con inteligencia e ingenio, que lo que algunos le reprochan como el lastre de su estilo, lo que los demás le afean como defecto, es precisamente su mayor virtud, su gran audacia literaria. Y el tiempo, normalmente, suele darle la razón, ya que cada vez son más los escritores y críticos que llegan a Vila-Matas fascinados precisamente por esa habilidad suya de convocar en sus textos a las voces más interesantes de la literatura del S.XX. No en vano Mercedes Monmany lo llama el “translector”, Juan Villoro llega a decir de él que “practica una lectura de investigación: lee a los demás hasta volverlos otros” (Villoro, en Heredia, 2007: 364) y Domínguez Michael afirma que es el “postulante de un canon” literario alternativo.

Pero vayamos a lo importante ahora: nos ciñamos o no a la etiqueta crítica de *metaliteratura*, lo cierto es que la escritura vilamatásiana se inscribe de pleno en una tradición que, si bien se remonta al propio Cervantes⁶¹, ha sido clave en la literatura de finales del S.XIX y prácticamente todo el S.XX, y que sin duda está ligada al llamado *giro lingüístico* o *giro hermenéutico* de la filosofía y el pensamiento modernos. En esa tradición, que entronca con el pensamiento de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Gadamer, Derrida o Foucault, varias corrientes y autores dan a luz una literatura que

⁶¹ Cuando Fernando Clemot pregunta a Vila-Matas si en sus próximos libros piensa abandonar ese “tono”, éste contesta hábilmente: “Se olvida en España que *El Quijote* no sólo es una industria de algunos catedráticos, sino la obra que funda la metaliteratura mundial. Despedirme de esa metaliteratura sería como despedirme de Cervantes y abrazar a Jacinto Benavente” (Clemot, 2009).

siente la necesidad de cuestionarse a sí misma y de reflexionar sobre la propia condición de la ficción dentro de los textos. Lo que se pone en duda, dado el carácter discursivo de lo que llamamos “realidad”, dado que somos esos “intérpretes” (que diría Heidegger) que comprenden nombrando, que acceden a “lo real” sólo mediante la mediación del lenguaje, es que haya algo que escape al territorio de la ficción (la realidad es siempre discursiva, posee un carácter retórico y narrativo): es decir, lo que se pone en jaque, a la postre, son las dicotomías de lo verdadero y lo falso, la ficción y la realidad, diluyendo las fronteras, borrando las distancias entre tales oposiciones.

Vila-Matas, como veremos con detenimiento en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, forma parte de esa tradición que surge a raíz de la sacudida provocada por el pensamiento nietzscheano, que da lugar al llamado *giro lingüístico*. Marcelo, el protagonista de *Bartleby y compañía*, llega a decir que no puede haber buena literatura hoy en día que no reflexione sobre su propia condición de ser, que no cuestione su propia posibilidad de ser, y que no surja precisamente de ese cuestionamiento, de ese pensar en su agotamiento (una literatura que se haga posible sólo reflexionando sobre su imposibilidad). El entronque de la trilogía metaliteraria vilamatasiana con la hermenéutica del *giro lingüístico* conformará, junto con la reflexión sobre la identidad del sujeto, uno de los pilares de este trabajo, porque consideramos que ambas cuestiones son las dos claves de bóveda de esa oscilación de la escritura vilamatasiana entre la Modernidad y la Posmodernidad, de su situación en una línea de frontera móvil, cuya búsqueda es nuestro primer objetivo.

Esta tradición literaria en la que se inserta nuestro autor, que enlaza claramente con la literatura borgeana, en lo *metaliterario*, y con la pessoana, en lo que a la reflexión sobre la escisión/fragmentación del sujeto se refiere, hace que la escritura vilamatasiana esté mucho más próxima a la literatura latinoamericana practicada por Julio Cortázar, Roberto Bolaño, Ricardo Piglia o César Aira, a la literatura europea de Claudio Magris o W. G. Sebald, a la escritura anglosajona de Paul Auster o a los textos del sudafricano Coetzee, que a la escritura que vienen desarrollado los autores del estado español en las últimas décadas (en el panorama estatal, se le ha emparentado con Javier Marías o Justo Navarro, pero quizás el que sus nombres aparezcan juntos a menudo se debe más a que los tres son unos “raros” dentro de la literatura de nuestro estado que al hecho de que compartan una poética común), de ahí quizás que, como él mismo explica, su obra haya

sido mucho mejor comprendida y recibida en general por los lectores y críticos de México, Argentina o Francia, que por los de su propio territorio:

“El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es su visibilidad internacional. En mi caso particular, creo o imagino que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba el casticismo y el rechazo de todo experimentalismo), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Portugal, Francia, México o Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que ésta fuera mínimamente aceptada por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria híbrida en la que cabían el italo-germánico Claudio Magris y el anglo-alemán W. G. Sebald, franceses excéntricos como Perec y Roussel, mexicanos como Sergio Pitol, argentinos como Ricardo Piglia, César Aira o el inefable Borges, españoles como Juan Benet y Javier Marías” (Vila-Matas, 2007c).

Esa tradición híbrida, reflexiva, *metaliteraria*, de gusto por las referencias *intertextuales* y las citas, culturalista y profundamente intelectual, cercana al ensayo literario, que diluye las fronteras entre ficción y realidad, dando cuenta a la vez del carácter ficcional de toda realidad (en tanto narración, fábula) y de la potencial “verdad” que anida en toda ficción, es una tradición que en la literatura contemporánea en castellano, efectivamente, ha sido más practicada por ciertos autores latinoamericanos que por los escritores del estado español, éstos últimos más apegados al canon realista que parece triunfar desde los setenta en nuestra geografía. En cierto modo, Vila-Matas retoma la tradición cervantina y establece así un hilo, una continuidad que había sido rota y que, quizás, los escritores latinoamericanos y europeos nunca abandonaron. Vila-Matas se considera a sí mismo un escritor de estirpe cervantina, y no sólo por el tan traído y llevado membrete de lo *metaliterario*, sino también por la presencia central del humor y de la imaginación en sus textos, que lo alejan de la tradición realista que parece imperar en las últimas décadas en el canon de nuestras letras. El escritor catalán asume una tradición, la inaugurada por el Cervantes de *El Quijote*, que, según su propia reflexión, caló y tuvo eco en Europa, mientras, paradójicamente, no encontraba esa misma continuidad en nuestro territorio, según explica en una entrevista concedida a Carolina Gómez:

“Porque en España, después de Cervantes, viaja el *Quijote* a Inglaterra con *Tristram Shandy*, a Francia con Diderot, viaja por

Europa pero no tiene una continuidad en España. Es así, es una paradoja, es el país del *Quijote*, pero que no ha habido esta tradición de la invención, un tratamiento fantástico que tiene el *Quijote*, todo esto no se ha dado aquí. En ese sentido entronco con el *Quijote* por dos cosas, sin duda, por imaginación y por humor. Parecen cosas muy sencillas pero no se dan tanto en la literatura española, sobre todo la segunda, el humor no es tan frecuente, sobre todo en la literatura castellana” (Carolina Gómez, 2010).

Son incontables las veces en que Vila-Matas ha mostrado en público su rechazo a la literatura canónica del estado español que le es contemporánea. Su falta de interés hacia unos narradores que considera anclados en una tradición, la del realismo decimonónico, pasado, por si fuera poco, por el prisma del chovinismo español (chovinismo heredero precisamente del ostracismo a que estuvo sometido el estado español durante las cuatro décadas del franquismo), le ha llevado al autoexilio literario, a sentirse y reivindicarse extranjero, extraño en su propio estado de origen, y a mostrarse totalmente en desacuerdo con los críticos que han intentado incluirlo en eso que en los años ochenta se llamó “nueva narrativa española”, donde dice encontrarse más que incómodo: “Mi obra está escrita en un clima extranjero, de *vivir en un lugar que no es nuestro*, de exilio perpetuo, escrita con un profundo sentido de destierro” (Ruiz Ortega, 2011). Los círculos literarios del estado español funcionan, para Vila-Matas, al modo siciliano, como una camarilla de “padrinos” que maneja a su antojo a aquéllos que obedecen por la mera ambición de medrar; un auténtico juego de poder del que el escritor catalán se siente, afortunadamente, y dentro de lo posible, al margen. Estas “mafias”, dice Vila-Matas, han sido las encargadas de imponer el canon de las letras españolas según sus propios gustos e intereses, encumbrando un tipo de literatura cómoda y servil con lo establecido e intentando que cualquier propuesta osada y diferente fuese rápidamente desterrada del sistema literario. De ahí que el escritor catalán no se sienta sólo un extranjero, un desterrado en su propio país, sino también alguien mucho más cercano a los escritores latinoamericanos que a los “españoles”:

“El canon español forma parte de las mafias literarias instaladas hace años. Ya ha quedado y fijado con unos nombres muy concretos, que no responden a la realidad de cómo se ve en México a la literatura española y no responde tampoco a como los franceses la valoran, que tampoco corresponde para nada con el canon español. Lo que ocurre es que España está muy aferrada al realismo literario y como en la

tradición española se valora sobre todo esto, por lo tanto yo tengo una libertad creativa más propia de escritores hispanoamericanos que españoles. Yo me identifico más con la libertad de creación, no solo de la narrativa en Hispanoamérica sino sobre todo de la poesía, aunque yo no escriba poesía” (Tejeda, 2001).

La explicación a ese profundo sentimiento de destierro, la encuentra Vila-Matas en el hecho de haber nacido en Barcelona, esa ciudad cosmopolita que siempre ha mirado más a Francia que a España; no en vano fue París la ciudad que el escritor catalán escogió para su “autoexilio” en los años sesenta. Ahí podría radicar, según él mismo, una de las razones de su falta de empatía con la cultura “patria”, de su diferencia y de su disidencia: “Mi formación cultural específicamente barcelonesa –democrática, cosmopolita, lúdica- agravaba mi extrañeza ante mis brutos paisanos españoles, a los que veía en pleno todavía Paleolítico. Y para colmo, el franquismo sociológico estaba ahí (continúa, por cierto)” (Ruiz Ortega, 2011). El suyo es un proyecto literario claramente erigido en contra del realismo imperante en España, en oposición a la escritura de sus compañeros de generación: “En el gremio hispánico predomina un sector dinosáurico, que es recio aliado de nuestras apolilladas universidades y de las convenciones narrativas de antes de la guerra de Cuba” (Vila-Matas, 2011: 350).

Y es, sin duda, la particular sensibilidad vilamatásiana hacia los proyectos literarios surgidos en distintos contextos históricos y en diferentes enclaves geopolíticos, que, si algo tienen en común es precisamente el hecho de haberse erigido como proyectos novedosos, arriesgados, personales, distintos, “originales” (si podemos seguir usando esa palabra aun después de aceptar que todo está dicho y escrito ya), muchas veces incomprendidos por los lectores y la crítica de su tiempo, que en cierto modo han irrumpido en el panorama literario para ponerlo patas arriba, para desobedecer las reglas del juego hasta entonces asumidas y mostrar que éste podía jugarse de otro modo (y seguir, a pesar de todo, siendo el mismo juego), la que lleva a nuestro autor, por un lado, a propugnar un modelo de estudios literarios que, en contra de las catalogaciones de la historiografía positivista, indaga en la imbricación de literaturas aparentemente inconexas (o, al menos, no conectadas por las etiquetas críticas al uso; literaturas nacionales, corrientes, escuelas, movimientos...) y, por otro, concibe esa *República Mundial de las Letras* de Casanova (2001), donde las fronteras de las literaturas nacionales, impuestas artificialmente por los estudios literarios

herederos de la ideología del poder capitalista afín al nacimiento del estado-nación moderno, se diluyen. Vila-Matas se muestra beligerante con ese afán clasificador de la historia de la literatura en literaturas nacionales, heredera del positivismo, y afirma que es una “obviedad indiscutible” que no existen fronteras en la literatura. No sólo es un escritor que cree en la literatura como patria autónoma de los escritores, independientemente de sus lugares de origen, es alguien que suscribe, además, que los escritores con identidades mestizas, múltiples, aquéllos que han tenido por propias varias lenguas y han pertenecido a varias “naciones”, han dado a luz propuestas narrativas a menudo mucho más interesantes que los demás.

Vila-Matas no es, pues, sólo un autor que se esfuerza por situarse fuera del canon actual de las letras del estado español, que confiesa escribir siempre contra una idea preestablecida y asumida de lo literario (él asegura que cada novela suya parte del deseo de deconstruir una idea aceptada por el público y el mercado sobre qué es y qué no es la literatura, contra una etiqueta crítica de éstas que nadie parece cuestionar o contra un cliché literario de éxito), sino que, él mismo, además, a través de esa *intertextualidad* de que hacen gala sus libros, de esa *interdiscursividad* (en el sentido que Cesare Segre y la *narratología* otorgan al término, como diálogo dentro del texto literario con otros textos pertenecientes a otros lenguajes artísticos, como los musicales o los cinematográficos) y de una clara *transdiscursividad* (en el sentido que la semiótica de Vázquez Medel otorga al término), propone en sus libros un canon literario personal, que mueve los cimientos, revisa y reescribe esa historia de la literatura asumida por los manuales académicos, esa historia lineal y prospectiva, y convoca dentro de ese canon alternativo a otras voces, a menudo olvidadas o silenciadas por los intereses de los grupos de poder que “legislan” el hecho literario. El que propone Vila-Matas es un canon heterodoxo, que demuestra que, más allá de la existencia de distintas literaturas nacionales o de literaturas que comparten una misma lengua, existe una hermandad entre ciertos autores que comparten una forma de entender la literatura, ésa que les lleva a arriesgar, a atreverse a subvertir lo aceptado, a desafiar convenciones y normas, a borrar las fronteras en el hecho literario, y convertir ese desafío en un hallazgo, en una senda nueva e inexplorada, en posibilidad.

Los buenos escritores, para Vila-Matas, tienen siempre algo de extranjeros, de extraños en sus propios enclaves geográficos e históricos. El canon que propone e

inventa Vila-Matas en sus obras y entrevistas se enfrenta claramente al canon “oficial” y está, además, como ya hemos insinuado, repleto de escritores que habitan las fronteras, escritores plurilingües o con una identidad nacional doble, imprecisa, que en virtud de esa existencia medianera, logran alejarse de la literatura que les es contemporánea y emprender una escritura radicalmente distinta, personal. Es, por ello, un canon que se esfuerza en romper o diluir las fronteras que la crítica se empeña en trazar entre las distintas literaturas: “Existe una rara serie de creadores que por íntima vocación se convierte en una unidad que asimila lenguas y ecos de lenguas diferentes. Su obra es puente y sitio de encuentro. Nupcias de dos o más culturas. Antena que percibe lo que de realmente importante late bajo la superficie” (Vila-Matas, 2008b: 41).

El tipo/modelo de escritor que Vila-Matas propone en sus textos, del que claramente participan muchos de sus escritores de referencia y él mismo, es un escritor en una “fuga sin fin” de sí mismo, que rechaza cualquier hogar estable, que se siente de algún modo incómodo en el mundo; un pensador nómada, a la manera de Deleuze, que siente cierta extrañeza con respecto a la realidad que se juega fuera de los límites de su propio mundo de conciencia: es, en cierto modo, un ser extravagante, excéntrico, un “raro” que no termina de encajar en ninguno de los hogares que se le ofrecen, hasta el punto de encontrar en la escritura la única casa posible (pero ya nos detendremos en el tercer capítulo de esta tesis a analizar más minuciosamente ese tipo de escritor que conforma el canon literario de Vila-Matas). Lo vilamatasiano está entrecruzado por entero por ese carácter extranjero, ese sentimiento de extrañeza con respecto a la cultura y la “realidad” a la que se supone que pertenece, que se materializa, como hemos visto, en el rechazo a la cultura imperante en el estado español y en la reivindicación de un determinado tipo de literatura que no entiende de identidades nacionales, sino de criterios estrictamente estéticos y puramente literarios:

«No es que me guste ser extranjero, es que lo soy: ya he dicho muchas veces que me gusta -como posición metafísica ante la vida- ser como Walter Benjamin en la frontera de Port-Bou en su último día: “No tener nada y ser extranjero siempre”. Y, por otra parte, ¿por qué tendría que leer a la española Lucía Echevarría pudiendo leer a Fleur Jaeggy, Virginia Woolf o Simone Weil, muy superiores francamente?» (Clemot, 2009).

Y es por ese fuerte sentimiento de extranjería por lo que a Vila-Matas no sólo no

le molesta recordar cómo su obra pasó desapercibida para la crítica de nuestro país en sus inicios, sino que subraya ese hecho e incluso hace gala de él. Sobre la tardía recepción de su obra, nuestro escritor ha repetido en distintas entrevistas que considera un elogio el haber sido rechazado por los críticos del estado español en sus primeras publicaciones. Para él, toda voz narrativa que esté emprendiendo un camino nuevo y arriesgado, que esté proponiendo una literatura distinta, alejada de la senda preestablecida y del canon imperante, está abocada a generar cierta extrañeza en lectores y críticos. La tarea del escritor “funámbulo” es la de seguir avanzando sobre su cuerda floja, desoyendo las voces críticas y a los que constantemente esperan que caiga, y emprender un camino en solitario, una larga carrera de fondo, reafirmando en su diferencia, que será, a la postre, la que confiera a su obra una voz propia:

«Es buena señal que a uno, en los primeros años, cuando irrumpe con su mundo singular y propio, no le entiendan. Señal de que hay un autor valiente, dispuesto a llevar la contraria a los que han elegido el camino fácil de repetir las fórmulas de éxito. Por eso no voy a quejarme de que, por ejemplo, un libro como *Historia abreviada de la literatura portátil*, que apareció en 1985, fuera visto por la crítica española, en general, como un ejercicio light en medio de las severas novelas “importantes” que se publicaron aquel año. Aquel libro light es hoy casi un clásico (confío en que no llegue a clásico del todo para que no pierda su renovada frescura) y en cambio las severas novelas de aquel año han sido olvidadas. Yo ya lo sabía, pero en aquellos días no podía hacer nada mejor que morderme la lengua, ver desfilar la caravana de los mediocres de moda que promocionaban los suplementos españoles» (Ruiz Ortega, 2011).

Sin embargo, por más que Vila-Matas se congratule de la demasiado tardía aceptación de su literatura en el contexto del estado español, no podemos menos que advertir en sus palabras una veta de amargura. Hay cierto resentimiento, cierto dolor, cierta desazón, en la manera en que Vila-Matas cuenta cómo ha sido tratado como escritor en su propio país de origen. Ese rechazo no debe haber sido un hecho fácil de asimilar, aunque el tiempo haya dado la vuelta a su situación y ahora prácticamente se haya convertido en el autor de moda de nuestra literatura, para alguien que reconoce tener auténtico pavor a las malas críticas y que asegura sentir un secreto deseo de venganza para con los detractores públicos de su literatura, sobre todo cuando considera injustas las acusaciones que se hacen a su obra (Heredia, 2007: 415). No en vano, aún hoy, Vila-Matas recuerda con resentimiento esa famosa crítica de Leopoldo Azancot a

una de sus primeras obras y hace chanza de este crítico. Vila-Matas, por tanto, no tiene miedo a reconocer la importancia que da a las malas críticas y hasta qué punto éstas le afectan. Sin embargo, a pesar de la rabia que puede traslucirse en ocasiones de sus palabras, Vila-Matas deja claro que quizás ha sido precisamente ese sentir siempre el viento en contra, ese permanente cuestionamiento de su obra, cuando no ese ninguneo al que ha sido sometido durante décadas, una y otra vez, los que lo han hecho ser quien es. Las críticas a su obra, incluso las malas o, quizás precisamente las malas, han sido un elemento importante a la hora de perseverar y moldear su estilo. Su posición incómoda en el sistema literario español en las primeras décadas de su escritura, ha contribuido a que posea esa voz propia que hoy casi nadie se atreve a cuestionar y que muchos reconocen como la responsable de una de las narrativas más originales e interesantes del panorama estatal, considerando a Vila-Matas uno de los mejores autores vivos en lengua española. Las críticas, pues, son en el universo vilamatasiano esa arma de doble filo que, si bien al principio hiere, acaba siempre tornándose en contra de aquéllos que la blandieron. Vila-Matas siempre consigue revertir en su favor las malas críticas, tanto para hacerse más fuerte en lo personal como para reafirmarse en su propio proyecto narrativo, tal y como reconoce en una entrevista publicada en *Quimera*:

“Prefiero no ser consciente de dónde estoy, ni de mi importancia o falta de ella. De algo sí estoy seguro: de haber abierto ciertos caminos, haberme siempre aventurado y corrido ciertos riesgos. Ahora me va bien, pero durante treinta años no me han hecho ni caso. Eso ha sido muy bueno para mí. Ha representado un estímulo para seguir, me ayudaba a hacerme más fuerte, a endurecer el discurso. (García, Amadas y Velasco, 2008).

Pero, para ser justos, lo cierto es que poco queda ya en Vila-Matas de ese autor “ninguneado” o ignorado por el mercado y la crítica mediática (en el contexto de la crítica más académica, se ha de decir, por justicia, que los estudiosos no tardaron tanto en darse cuenta de la potencialidad de su literatura) que él mismo recuerda haber sido. El escritor catalán ha pasado de ser, en la última década, ese autor excéntrico, *outsider*, que se consideraba a sí mismo un desterrado, un autoexiliado (ese autor marginal y periférico), a ser uno de los escritores españoles de mayor prestigio académico y mayor éxito en el mercado, a ocupar una posición claramente central en el sistema literario

español⁶². Esto ha llevado aparejado, como no puede ser menos, un cambio que afecta a su propia cotidianidad y que no deja de generarle ciertas contradicciones e incomodidades. Vila-Matas hace tiempo que se debate entre el escritor privado que le gustaría seguir siendo y la figura pública que es. Él es muy consciente de las contradicciones que le generan diariamente las firmas de libros, las apariciones en los medios y las conferencias a las que obliga la profesión de escritor una vez inscrita de pleno en el mercado, y hace frente a tales contradicciones con dos elementos clave en su escritura: la *autoparodia* y la ironía. Quizás su empeño en escribir sobre autores que decidieron callar o desaparecer, perderse, a la manera de Rulfo, Sallinger o Pynchon; quizás esa admiración por un escritor como Walser, discreto y “odiador” del poder y de la fama; quizás esa penúltima novela suya, *Aire de Dylan*, como oda al fracaso y a los fracasados, no sean más que intentos de purgarse mediante la ficción de su realidad como autor “de éxito”. En la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento queda bien clara esa idea romántica vilamatasiana del escritor, ese estereotipo del autor solitario, entregado a su trabajo, ajeno al mercado y a la influencia de los lectores, muy alejado de esa clase de escritores que produce en cadena la industria cultural actual. *Doctor Pasavento* es una oda, de principio a fin, a esa estirpe, casi extinta hoy, de escritor discreto y apartado del mundo, ese escritor que practica una escritura privada, que huye de la fama y de lo público, procurando su propia y lenta desaparición. El propio Andrés, narrador de la novela, no hace otra cosa que luchar, que debatirse, durante más de cuatrocientas páginas, entre ese deseo de desaparecer, de apartarse, de huir de lo público, y ese impulso vanidoso que todos albergamos, que le hace esperar secretamente que lo busquen, que lo extrañen, que reclamen su vuelta al mundo. En las propias palabras de Vila-Matas, Walser “es el escritor sumido en la obra, discreto, antimediatático, humilde; imagino que todo lo que me gustaría ser y que no soy porque, si lo fuera, me entraría una gran angustia” (Ruiz Ortega, 2011).

De todo lo dicho se trasluce que ese pensamiento vilamatasiano, que amplifica y celebra la diferencia a la vez que sigue buscando lo universal más allá de las fronteras

⁶² Sin embargo, ha logrado conservar, en ese proceso de inclusión en el centro del sistema, en ese movimiento desde la periferia, su “esencia” discolorada y su espíritu crítico, de tal suerte que su literatura no ha sido reabsorbida y fagocitada por la cultura *oficialista*, como suele ocurrir con los discursos que acaban por ocupar una posición central, sino que se ha convertido en esa especie de artefacto explosivo que dinamita desde dentro, el sistema literario.

trazadas por el racionalismo moderno⁶³, da de nuevo cuenta de la oscilación de la escritura de Enrique Vila-Matas entre cierta lectura de la Modernidad (no la que triunfó; no ésa que se convirtió en el dispositivo intelectual perfecto para el triunfo de las primeras fases de expansión del capitalismo y para la consolidación del poder de la burguesía, sino esa otra Modernidad que creía en los universales éticos, estéticos y humanos, y en que éstos traerían consigo la paz y la justicia sociales) y una determinada manera de concebir lo posmoderno (que tampoco tiene nada que ver con el relativismo absoluto de la Posmodernidad triunfante ni con su cínica conclusión de que todo son “juegos de lenguaje” e “hiperrealidad” -con esa Posmodernidad que se ha convertido en la coartada perfecta del capitalismo en su recién inaugurada fase neoliberal- sino con esa otra Posmodernidad que se nos presentaba como posibilidad de deconstrucción y re-escritura de la racionalidad moderna, como alternativa capaz de alumbrar nuevos caminos de resistencia). Y en ese entre-lugar, en ese intersticio que ocupan el pensamiento y la obra vilamatásianos, se obra el “milagro” de concebir ese *Tercer Espacio* híbrido donde lo universal y lo particular cohabiten y confluyan, abriéndonos a nuevas posibilidades de ser:

“Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre. De un tiempo a esta parte, creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana” (Vila-Matas, 2001).

Con este recorrido por algunas de las cuestiones esbozadas en el anterior epígrafe, vistas ahora bajo la lupa del propio Vila-Matas, hemos tratado de subrayar, pues, nuevamente, ese carácter híbrido del pensamiento y la obra vilamatásianos, que convierte la suya en una escritura intersticial, a la vez que nos hemos esforzado en comprender el alcance del interés de nuestro autor por el discurso crítico y por la teoría literaria. Vila-Matas es alguien que sigue muy de cerca lo que los estudiosos de su obra tenemos que decir; alguien con un enorme interés en leer, investigar y contrastar estudios y opiniones sobre su propia obra y, lo que lo convierte en un autor aún más

⁶³ Resulta cuanto menos curioso que la Modernidad partiera de la búsqueda de universales metafísicos para acabar materializándose en esa obsesión cientificista que todo lo disecciona y compartimenta, tan preocupada en separar y poner límites.

atractivo para la crítica, un autor siempre dispuesto a incorporar las aportaciones críticas sobre su obra que le resultan más certeras, así como los debates teóricos que más le interesan, a su propio discurso y a su propia escritura (a sus textos, artículos y entrevistas). Por eso, no es sólo un autor que sigue muy de cerca lo que se dice sobre su obra, que tiene un interés especial en el discurso crítico y en los estudios sobre su narrativa, sino que es, sobre todo, como ha quedado patente con este recorrido por sus opiniones sobre la literatura propia y la ajena, un escritor que esconde dentro de sí a un crítico, a un teórico de la literatura, a un comparatista. Quizás sea ése el motivo por el que la nómina de estudiosos que se acercan a su obra y se deciden a permanecer en ella, crece cada día más.

II.4. Transitando el filo del abismo o cómo escribir en la línea de frontera

Se vive ya no en las cadenas de amor y odio, sin sí, sin no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos, de preferencia esquiva, evasiva, elusivamente: presto a escapar, a remontar el vuelo.

Nietzsche

Creo que no soy capaz de entender la literatura si no es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición, pero para ampliarla tras haberle dado un viaje completo por el espacio.

Enrique Vila-Matas

Uno de los rasgos que hacen de la escritura de Vila-Matas un reto apasionante para la crítica y la teoría literarias es su carácter fronterizo y permanentemente esquivo. No se trata sólo de que su obra se haya dedicado con más persistencia que a cualquier otra cosa a romper con la narratividad clásica y con la concepción “moderna” de los géneros, sino que también se ha zafado de las conceptualizaciones al uso de la literatura posmoderna, para situarse sin situarse (o para situarse a fuerza de cambiar de situación constantemente) en un *entre-lugar*, en un *Tercer Espacio*⁶⁴ que tratamos de definir. En esa búsqueda incansable de una escritura híbrida, mestiza, que dé a luz una literatura *otra*, siempre a medio camino de cualquier definición preestablecida de la misma, siempre negando las etiquetas preexistentes y carente de todo afán estabilizador del sentido, lo que queda patente es que a Vila-Matas le divierte indefinirse: esto es algo

⁶⁴ Ese *Tercer Espacio* no es moderno ni posmoderno, pero tampoco queremos denominarlo *transmoderno*, en la medida en que el concepto de *Transmodernidad*, tal y como lo describe Rodríguez Magda, que fue la autora que lo puso en circulación, es más lo posmoderno superado o llevado a su extremo que un espacio de intercambio y diálogo entre lo moderno y lo posmoderno, que un *entre-lugar* por el que transiten ambos imaginarios simbólicos o, mejor, por el que transiten las propuestas más críticas y periféricas de ambos imaginarios. En cualquier caso, la noción de *Transmodernidad* acuñada por Rodríguez Magda sigue participando de las oposiciones metafísicas denunciadas por Derrida y de la dialéctica hegeliana y, como vimos al comienzo de nuestra reflexión, nos parece que posee una veta neo-conservadora que se aleja diametralmente de nuestra búsqueda.

que se refleja en cada elemento estilístico y temático que se pone en juego (no es casual que usemos esa expresión, poner en juego, porque ese empeño en escabullirse de todo sentido estable tiene mucho del espíritu lúdico de las vanguardias) en sus textos. Al escritor catalán le gusta jugar al escondite y, en su empeño por aparecer y desaparecer constantemente, y por hacerlo cada vez bajo un disfraz distinto, la persecución puede acabar resultando tan delirante como si estuviéramos dentro de una novela de Pynchon. Alberto Navarro, en su artículo *El silencio y las líneas de fuga en la escritura de Vila-Matas*, afirma, incluso, que la escritura vilamatasiana lleva el juego de la ambigüedad y el despiste hasta tal punto que se gesta en contra de, en oposición a sí misma:

“La escritura de Matas está permanentemente en un juego de oponerse a sí misma, de negarse su propia existencia, y en esa lucha encuentra su propio sentido para ser. Deleuze y Guattari dirían que la escritura que es máquina de producir mundos, máquina que traza líneas de fuga, de huida, en el caso de Vila-Matas parece que funciona siempre averiada, funciona torpemente, y en agónica lucha contra el silencio que la manda callar y apagarse” (Navarro, 2008: 136).

Esta constante oscilación, este perpetuo movimiento que se guarda de recalar de manera definitiva en lugar alguno, es lo que hace de Vila-Matas, a la vez, el cielo y el infierno de todo crítico o teórico de la literatura que se proponga rastrearlo. Acecharlo no es otra cosa que dar vueltas en torno a las grandes cuestiones de la filosofía y la literatura modernas (el silencio y la escritura, la vida y la muerte, el lenguaje y la realidad, la identidad del sujeto, la imposibilidad de la literatura), pero también, y sobre todo, a los asuntos que ha puesto sobre la mesa la teoría literaria del último siglo (la problematización de la noción de autor, de las clasificaciones genéricas, la cuestión de la literatura como territorio autónomo de sentido, los límites realidad/ficción), sin recalar en posiciones definitivas. Su escritura es un comentario infinito sobre la escritura de otros y la propia, que parece rehuir a toda costa cualquier exégesis concluyente y que se niega a instalarse de manera definitiva en ninguna certeza, pero que, a la vez, huye decididamente de adoptar la solución fácil del relativismo absoluto y el “nihilismo pasivo” al que nos aboca la *Posmodernidad triunfal*, para buscarse en un territorio incierto, en una difusa línea de frontera que es tierra de todos y de nadie, donde se busca aún un mundo dotado de sentido, aunque se advierta con ironía del

sinsentido de tal búsqueda, abocada irremisiblemente al fracaso:

“Tal vez puedo creer en Dios y al mismo tiempo no creer en nada, por ejemplo. Tal vez puedo mezclar teorías opuestas (...) Quizás mi viaje, el viaje de mi conciencia, sea el que va a la nada, pero construyendo un sólido y contradictorio sistema de coordenadas esenciales para explicar mi relación con la realidad y la ficción, mi relación con el mundo” (Vila-Matas; en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, 2008: 12).

Ir detrás de los textos de este mezclador de teorías opuestas es como jugar al escondite con alguien que no para de moverse: cuando crees que has descubierto su guarida, ya se ha hecho con un nuevo refugio; cuando imaginas que sabes a dónde apunta su discurso, éste se desdice para señalar una posibilidad otra, un nuevo lugar en el que situarse. El peregrinaje del sentido en los textos de Vila-Matas es una constante y, a menudo, es la ironía la que desmonta cualquier afirmación con visos de sentencia, invitando al lector a la permanente duda sobre la intención u opinión última de las distintas voces que atraviesan las novelas vilamatásicas⁶⁵ (aunque también es a menudo, como hemos señalado, detrás de la risa donde encontramos al Vila-Matas más serio). Pero su ironía no adopta la forma posmoderna del *pastiche*, sino que entronca directamente con la tradición de la literatura del absurdo⁶⁶, ésa que señala el sinsentido del mundo a través de una risa desencantada, con el poso de una herida vieja; la que da cuenta del dolor por la imposibilidad de encontrar un sentido último en la realidad:

“Es el último heredero de la tradición de la literatura del absurdo, decantado hacia una ancestría que, frente a la irracionalidad de lo real, prefiere reírse –Kafka, Perec- que cortarse las venas –Camus, Bernhard-. Vila-Matas opera amalgamando dos estrategias a menudo escindidas: medita desde la desolación moral en el cauce de una narrativa hilarante. La ironía como premio de consolación” (Álvaro Enríquez; en Felipe Ríos, 2012: 35).

⁶⁵ El propio Vila-Matas observa en una entrevista: “En general, creo que la tendencia que tiene mi humor es la de reírse de mí o, mejor dicho, de lo que escribo. Después de unas parrafadas densas y trascendentes, el humor aparece de golpe para puntuar lo dicho y ponerlo patas arriba todo, dejarlo totalmente en entredicho. Digamos que a mi humor le gusta llegar siempre después de lo que he escrito y comentarlo”. Es un comentarista muy irreverente, que por lo general desmonta el sentido que había estado cogiendo el texto y lo lleva a un terreno yo diría que más ingenuo, pero también más verdadero”.

⁶⁶ El profesor Domingo Sánchez-Mesa conecta el humor vilamatásico con la risa carnavalesca bajtiniana y ésta, a su vez, con la *tradición de la negatividad* centroeuropea.

El del escritor catalán es un pensamiento errático, vagabundo a la manera más nietzscheana: pensamiento que no quiere instalarse en ninguna verdad más tiempo de la cuenta (porque contempla el aserto nietzscheano y sabe que “el mundo verdadero se ha convertido en fábula”, y nada hay que no sea ficción, literatura) y que, por encima de cualquier otra cosa, pretende dar cuenta de la incerteza de una realidad en permanente movimiento que hace fluctuar con ella a toda verdad que se pretenda definitiva. Y, de tanto jugar al despiste, hay que admitir que, a veces, seguir el rastro a sus escritos puede ir acompañado de cierta sensación de mareo, de vértigo. Como apunta muy certeramente David Morán (2010, en prensa): “Enrique Vila-Matas es la gran incógnita de la narrativa contemporánea; un inmenso signo de interrogación al que le gusta aparecer y desaparecer entre los párrafos de sus novelas y al que cualquier definición, por ajustada que pretenda ser, le viene excesivamente holgada”.

En esta persecución incesante del escritor, descubrimos una narrativa poliédrica, profundamente compleja, proclive a la ambivalencia, incluso contradictoria en muchas ocasiones (como ha de serlo cualquier escritura que se proponga, en última instancia, jugar con el lector al escondite). El pensamiento paradójico anida en el corazón mismo de la escritura vilamatasiana, deliberadamente equívoca, señera en su imprecisión. No se puede esperar menos de quien considera la literatura un baile de máscaras, de quien escribe para ocultarse mucho más que para mostrarse, de quien prefiere la impostura del antifaz a la verdad del rostro desnudo (de quien se siente más fielmente retratado, más cerca de sí mismo, precisamente cuando su rostro se oculta tras la máscara), pues duda, y mucho, a la manera más nietzscheana, de que existan algo más que máscaras en el mundo (o, cuando menos, duda de que, de existir ese rostro desnudo de las cosas, pueda sernos desvelado o podamos dar cuenta de él a través del lenguaje).

Vila-Matas ha de enfrentar muchas contradicciones; sus personajes inciden a menudo en el odio a la academia, al mercado literario, al poder ejercido en el ámbito intelectual, pero fuera del enunciado literario, en ese ámbito que damos en llamar realidad, sus libros no dejan de ganar lectores y crecer en número de ventas. La academia lo incluye cada vez más en sus programas y la crítica hace fiestas a cada una de sus nuevas criaturas literarias. Vila-Matas es, al fin, un escritor que se disfraza de *outsider* para firmar sus libros en Sant Jordi, alguien que escribe sobre la literatura que pasó de la periferia al centro del sistema (Kafka, Musil, Joyce, Pessoa), disimulando no

darse cuenta de que él mismo es un paradigma de este desplazamiento. Quizás ésa sea la manera que Vila-Mas ha encontrado de purgarse de su propio éxito y de las incomodidades que puede generarle el haber entrado en el Parnaso de los escritores de esa España cuya altura literaria y cultural tanto desdeña (no podemos olvidar que, hasta hace bien poco, él mismo se ha reiterado en entrevistas y artículos en el desprecio que le produce la cultura *oficialista* española que, a la vez, tanto le ha despreciado a él en el pasado). Es obvio que ahora Vila-Matas ya está muy lejos de ser ese escritor ninguneado e invisibilizado, periférico y *underground*, que fue en su día, pero también es cierto que su desplazamiento hasta el centro del sistema literario no ha cambiado un ápice lo arriesgado de su propuesta.

La contradicción recorre también a todos sus personajes. Podríamos decir que el sujeto que protagoniza la narrativa vilamatásiana (es el caso de Marcelo, el oficinista jorobado de *Bartleby y compañía* que logra salir de su bloqueo literario de veinte años escribiendo sobre los escritores que dejaron de escribir, o de Gironde, el narrador de *El mal de Montano* que pretende curarse de su enfermedad literaria encarnándose en la literatura misma, o del propio Andrés Pasavento, que persigue obsesivamente desaparecer, dejar de ser quien es, convertirse en otro, con el único fin de reafirmar su identidad) se encuentra a sí mismo sólo después de haber procurado concienzudamente perderse; ejecuta una doble maniobra que lo lleva a la disolución, al asesinato de su yo cerrado y centrado en el marasmo de “los otros”, de la alteridad que lo entrecruza, con el objetivo paradójico (y aquí es precisamente donde se separa radicalmente de los posmodernos al uso) de afirmar su identidad, de convertirse en un ser único, de obtener una personalidad y una voz propias. El texto se atiborra de citas porque el yo no olvida la deuda que tiene con lo ya escrito, renuncia al imperativo moderno de la originalidad y reconoce su carácter subalterno, deja patente que escribe siempre después de otros, pero convierte la orquestación de todas las voces que lo pueblan, el reensamblaje de textos ajenos, el “parasitismo” literario, en un programa estético propio con el que pretende, en última instancia, hacer surgir una voz propia y personal: su voz.

Ese yo de las novelas de Vila-Matas, que a primera vista podría encajar en la noción posmoderna de sujeto descentrado, múltiple y escindido –ese sujeto que, “aporísticamente”, proclama su propia muerte, su disolución: sujeto débil y borroso, casi a punto de desaparecer–, conserva, sin embargo, muchos de los rasgos del sujeto

fuerte, autorreflexivo, capaz de albergar el *genio* y de vislumbrar fugaces destellos de algo parecido a la verdad, propio de la utopía de la razón moderna. Persigue tener una voz propia, hacerse con un estilo inconfundible. Además, es un yo con un claro compromiso ético y estético con la verdad y la belleza. Aunque asuma una posición crítica con respecto a esa Verdad universal, atemporal y unívoca de la Modernidad normativa y reconozca que toda realidad es interpretativa en tanto construcción del lenguaje, es alguien que sigue concediendo valor a las verdades históricas, que sigue asumiendo la necesidad del ser humano de buscar fundamentos, sentido (incluso sabiendo que se busca una quimera) a la existencia, evitando así caer en el relativismo absoluto y en el *nihilismo pasivo* propios de la Posmodernidad triunfal. Los impulsos “posmodernos” de la narrativa vilamatasiana, por tanto y paradójicamente, pretenden, a la postre, retornar a las nociones capitales de la Modernidad desde una posición crítica (reelaborar los contenidos de esa Modernidad que fueron señalados como sospechosos por los propios pensadores modernos –Nietzsche, Freud, Marx, Heidegger, Wittgenstein, Adorno, Benjamin...– y cuya defunción la Posmodernidad se apresuró a certificar con alegre ligereza). Por eso nos resistimos a calificar a Vila-Matas como escritor posmoderno, de la misma manera en que lo hace el profesor Pozuelo Yvancos, para quien resulta vital reconocer y reivindicar el demasiadas veces obviado por la crítica entronque de la narrativa vilamatasiana con la Modernidad literaria:

“Si evito la noción de posmodernidad es porque Vila-Matas ha vinculado todo su universo de referencias literarias a la herencia de un tipo de novela y de escritura, que no se podría calificar de posmoderna, antes bien se edificaría en vínculo necesario con la tradición de la modernidad de las vanguardias narrativas: Robert Walser, Kafka, Musil, Valéry, Borges, W. S. Sebald, son modelos que han realizado en sus obras una tradición de la que Vila-Matas se siente heredero y en íntima relación con la clausura que estos autores realizaron del ciclo de la novela realista” (Pozuelo Yvancos, en Andrés-Suárez y Casas (eds.), 2002: 35).

Pero, como el propio Pozuelo Yvancos explica, que la escritura vilamatasiana no deba entenderse como posmoderna, no significa que no represente una manera profundamente contemporánea de hacer literatura (Yvancos, 2002: 35) y, por tanto, esto lo añadimos nosotros, que sus artefactos literarios no posean muchas de las características en torno a las que la crítica ha conceptualizado la llamada literatura posmoderna. Vila-Matas, ese autor cuyo propósito es demostrar(se) que se puede creer

en Dios y, a la vez, no creer en nada, ese conjugador de paradigmas de pensamiento concebidos como contrarios, transita también una línea difusa (ese *filo del abismo* que tanto aparece en sus obras como entre-lugar a explorar), y se sitúa con maestría entre la Modernidad y la Posmodernidad. Y, a fuerza de obstinarse en permanecer en el umbral sin terminar de cruzar al otro lado, acaba generando un *Tercer Espacio* donde es efectivamente posible “mezclar teorías opuestas”.

A la luz de algunos de los rasgos más presentes en la narrativa de Enrique Vila-Matas (el uso de ciertos mecanismos formales y la centralidad de determinadas temáticas; el mestizaje genérico; la resistencia a asumir cualquier pensamiento “fuerte”, cualquier certeza de carácter estable; el dialogismo y la *intertextualidad* como principales materiales de su escritura; la creación de personajes que no poseen una identidad fija o que rechazan la propia identidad y se empeñan en ser otros, en ser diferentes a quienes son; la ironía como mecanismo distanciador –generador de ambigüedad–; la omnipresencia de la *metaliteratura*; la ruptura con la narración lineal propia del realismo moderno...), resulta muy tentador adjudicar a Vila-Matas un hueco dentro de ese baúl dispar, que demasiado a menudo viene convirtiéndose en cajón de sastre donde todo cabe, llamado Posmodernidad. Es cierto que muchos de los elementos más característicos de la escritura vilamatásiana son centrales en la conceptualización teórica de la literatura posmoderna y, sin duda, son todos ellos los que han inducido a gran parte de la crítica a colocar sin más la etiqueta de posmoderna a su obra, olvidando que el carácter mestizo, híbrido, que el propio autor reclama para su literatura trasciende los aspectos más puramente formales o temáticos bajo los que se aglutinan los géneros literarios como categorías al uso, incluso la dicotomía realidad/ficción, para impregnarlo todo y convertirse, precisamente, en piedra angular de una escritura anfibia que da cuenta mejor que ninguna de la convivencia de la Modernidad y la Posmodernidad en el momento actual y cuestiona la consideración de ambas como etapas diferenciadas, superada por y superadora de, respectivamente.

Además, y esto es lo que reivindican con más ahínco tanto Pozuelo Yvancos como Domingo Sánchez-Mesa, muchos de esos rasgos estilísticos y muchas de esas reflexiones que los teóricos posmodernos atribuyen como típicos de un deseo de ruptura con la literatura moderna, estaban ya presentes en esa tradición de la “Modernidad crítica” de la que Vila-Matas es claro deudor y continuador. Olvidar los entronques de la

escritura vilamatasiana con la tradición de la Modernidad que Domingo Sánchez-Mesa denomina “literatura de la negatividad” o con la vanguardia artística de principios del S.XX, así como pasar por alto su impulso hacia la búsqueda del sentido desde el reconocimiento del sinsentido, pretender explicar el espíritu de su obra desde las meras consignas de la Posmodernidad literaria, supone obviar la propia voluntad de la escritura vilamatasiana, expresada por el autor en no pocas ocasiones y con una presencia central en sus novelas. De hecho, puede que sea ese empeño en “mezclar teorías opuestas” el que confiera a la voz de Vila-Matas la importancia y la personalidad que posee. Quizás la altura de su prosa se mida, en gran parte, por esa capacidad (que emparenta su obra a la de nombres tan interesantes y peculiares del panorama literario de las últimas décadas como Bolaño, Piglia, Sebald, Coetzze, Magris, Tabucchi o Perec), de retomar la tradición de la Modernidad más crítica y escéptica (el modernismo, las vanguardias, la literatura del absurdo, la tradición de la negatividad...), y a la vez más rompedora y novedosa, y reescribirla desde nuestro tiempo: ése en el que ya se celebraron todos los funerales y el llanto por lo perdido se ha dejado de escuchar.

Por fortuna, hace unos años comenzó a perfilarse una línea crítica encabezada por una nómina de intelectuales tan solventes como el propio Pozuelo Yvancos, Domingo Sánchez-Mesa o Domingo Ródenas de Moya, y a la que se suman cada vez más nombres, que apuntan hacia ese entronque de la narrativa vilamatasiana con las vanguardias artísticas de principios del S.XX, con la literatura europea de la negatividad o con la tradición del absurdo, reivindicando el espíritu moderno de su obra e invitándonos a profundizar en tales relaciones. Según esto, Vila-Matas estaría más cerca de ser una *rara avis* de la literatura de nuestro tiempo, un escritor que rescata la tradición de la narrativa europea de finales del S.XIX y principios del S.XX, más hermanado con la escritura que da cuenta de la crisis de la racionalidad moderna desde dentro de la propia lógica de la Modernidad (sigue habiendo un empeño en la búsqueda del sentido, de fundamentos, aunque se crea que tal búsqueda está abocada irremediablemente al fracaso; hay un desencanto, una actitud desengañada, pero nostálgica; un duelo por el mundo perdido, un deseo íntimo, aunque ya quebrado, de que la fábula moderna sobre una verdad esencial por descubrir hubiese sido cierta) que con la supuesta ruptura posmoderna marcada por una aceptación impávida de la incredulidad, del relativismo, donde todo son celebraciones de la imposibilidad del

sentido, gozosos funerales propios de quienes dan por muertos a todos los conceptos que regían la Modernidad (el autor, el arte, la tradición, la historia, el sujeto), y convierten en fiestas por todo lo alto las exequias de los difuntos padres, liberados ya de sus imposiciones.

Vila-Matas no formaría parte de ese cuadro de escritores posmodernos que, como *Edipos* que en lugar de arrancarse los ojos hubiesen reído sin tregua dando muerte al padre, perpetran con una risa celebradora su asesinato a toda autoridad, a toda norma. Para los autores posmodernos no hay Dios, no hay Sujeto, no hay figura paterna (el imaginario del poder patriarcal siempre ha sido *androcéntrico*) a la que debemos dar cuenta ya de nuestros actos. No somos responsables ante nadie ni nadie lo es ante nosotros. En este liberarse posmoderno, que es más bien un librarse de todo cuanto nos ha acompañado en nuestro viaje y soltar el “lastre” de toda responsabilidad ética, no hay tradición, no hay maestros, no hay historia. Por eso Vila-Matas, un mitómano de la literatura en toda regla, que admira y casi venera a los escritores que forman parte de su Olimpo particular y cuyos narradores-personajes persiguen siempre, en última instancia, conseguir una voz narrativa única de la talla de sus escritores “fetiche”, no es, en ese aspecto, en absoluto posmoderno. Vila-Matas confiesa quiénes son los padres de su literatura (de hecho, exhibe con orgullo sus deudas y su herencia), hasta el punto de que toda ella es un tributo a los/sus grandes escritores de los últimos siglos. Así lo explica Pozuelo Yvancos: “Enrique Vila-Matas nunca ha escatimado elogios a los que considera sus maestros, y se ha preocupado por ir trazando la filiación de la que su escritura quiere sentirse parte y resultado, con tal fidelidad como ningún otro” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 257).

La actitud de Vila-Matas no es una actitud posmoderna al uso, repetimos, al menos en el sentido al que apunta ese discurso asumido, triunfal, sobre la Posmodernidad del que hemos dado cuenta en el primer capítulo de nuestra monografía (el que Teresa Oñate define, en realidad, como “falsa posmodernidad”, pero que es, al fin, la que ha conseguido imponerse). Como bien señalan cada vez más críticos, el espíritu de la obra del escritor catalán está mucho más cerca de los *contradiscursos* que se gestaron en la periferia de la Modernidad casi desde su inicio, de los contrapuntos a la Modernidad que han caminado desde siempre paralelamente al discurso central moderno, permaneciendo en un territorio fronterizo, en un intersticio que no es ya

plenamente moderno ni posmoderno:

“[Vila-Matas] reivindica en ensayos y ficciones la tradición de la ruptura que configuraron las vanguardias artísticas de entreguerras, de las que procede por vía directa, y pasando de puntillas por el posmodernismo resabiado de los años setenta, su pertinaz recusación del realismo literario” (Ródenas de Moya, en Andrés-Suárez y Casas, 2002: 153).

Es esa actitud que navega entre la Modernidad y la Posmodernidad, sin anclar en ninguna de ellas, ese espíritu que da cuenta de la crisis de la racionalidad moderna sin autoproclamarse fuera de ella, lo que nos interesa más de la narrativa de Enrique Vila-Matas. Ese no-lugar o *entre-lugar*, ese espacio fronterizo caracterizado por el diálogo y el intercambio entre la lógica moderna y la posmoderna, nos permite indagar en la escritura de Vila-Matas desde el espíritu reivindicado en el primer capítulo de este trabajo. Vila-Matas escribe desde el umbral, desde el límite, empeñándose en permanecer con un pie dentro y otro fuera de las categorías situadas a ambos lados de la linde. Y, al ocupar esa posición ambigua, genera un espacio distinto a los dos lugares de partida, desde el que, además, se desplazan y cuestionan los límites de ambos. Por eso creemos que su literatura da cuenta mejor que cualquier otra de ese *Tercer Espacio* que andamos buscando a lo largo de estas páginas, de ese *entre-lugar* desde el que Modernidad y Posmodernidad pueden ser pensadas de manera no excluyente y entablar un diálogo fértil, que dé a luz nuevas posiciones vitales, intelectuales y políticas, más discolas y transgresoras, menos serviles con el poder del capital y sus exigencias.

Vila-Matas parece hijo de ese primer envés ontológico que sufre la racionalidad moderna con Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica del llamado “giro lingüístico”, al cobijo del que surgen tanto el Romanticismo, el Simbolismo y las vanguardias históricas de principios de siglo, como la narrativa de las figuras claves de la literatura europea y latinoamericana que rompen con la novela realista decimonónica imperante: Musil, Joyce, Robert Walser, Fernando Pessoa, Samuel Beckett, Dostoievski, Kafka, Proust, Borges, Rulfo... De hecho, la personal biblioteca del escritor catalán, que goza de una presencia central en su narrativa, está compuesta en su mayor parte por estos autores. Él se encarga de dejarnos claras cuáles son sus debilidades literarias y con qué tipo de literatura se siente en deuda. No sólo no existe en Vila-Matas un deseo de

ruptura con la tradición moderna, una proclamación de “nueva era”, sino que su escritura hace alusión constante a la Modernidad más crítica, a un escepticismo que no quiere adoptar el papel fácil de la renuncia total al sentido, ni mucho menos de la celebración irresponsable del vacío.

Muchos vemos en el “parasitismo” literario, las citas falsas o el uso del *intertexto* de la literatura vilamatasiana la estela clara de un escritor tan poco sospechoso de las frivolidades posmodernas como Borges, así como en su particular manera de articular el problema de la identidad, siempre concebida como múltiple y abierta, vemos la huella clara de Fernando Pessoa y en su uso de la ironía escuchamos resonar claramente el humor hilarante y absurdo de Samuel Beckett. Su literatura, pues, está ligada claramente a las propuestas más audaces de la Modernidad (y a las experiencias literarias de aventureros, de exploradores del abismo de la talla de los antes mencionados, pero también de Kafka, Joyce, Musil o Walser), y cada vez más voces desde lo académico reclaman que la crítica profundice en la indagación de estos vínculos hasta ahora poco estudiados, poniendo el foco en ese carácter fronterizo de la obra vilamatasiana. Si bien toda la crítica ha convenido en afirmar como aspectos centrales en la obra de Enrique Vila-Matas la disolución de los límites entre géneros textuales o el juego por el que se mezclan realidad y ficción en los textos del escritor catalán, ese “baile en la frontera” tan vilamatasiano es extensivo a todos los aspectos de su obra y a la propia concepción filosófica de la realidad y del ser humano que asoma en sus textos (profundizar en ello es el objeto primero de esta tesis):

“Enrique Vila-Matas, escritor catalão nascido em 1948, é hoje o representante de uma literatura de fronteiras, de um estilo de escrita que pensa as fronteiras, mescla seus limites e territórios e, principalmente, que expande e ultrapassa essas bordas. O sentido de fronteira que surge quando se pensa a obra de Vila-Matas é amplo: desde a aceção mais imediata de vizinhança geográfica até às marcas de pertencimento dos vários gêneros literários. Em sua literatura ele não apenas transita por vários países e cidades, observando e assimilando particularidades dos idiomas, dos nativos, das ruas e dos monumentos. Também faz o mesmo com os gêneros literários: passa do ensaio para o autobiográfico, cortando caminho pelo romance, pelo conto, pela poesia” (Dos Santos Klein, 2007: 81).

Debido a ese continuo “baile en las fronteras” que realiza la obra vilamatasiana, quizás sea la de alguien que se empeña en permanecer, a la manera de un equilibrista, de un funámbulo, transitando el cable-línea que separa dos mundos, la mejor imagen a la

que recurrir para definir (o indefinir) a Vila-Matas: él es un autor con una firme voluntad de permanecer a la vez dentro y fuera de cualquier lugar en el que queramos situarlo de manera estable, definitiva. Es un escritor moderno con un pie puesto en la Posmodernidad o viceversa, y ésta es la clave en torno a la que pretendemos analizar su obra; porque es manteniendo esta posición arriesgada, incómoda, como su escritura puede tender puentes, descubrir vasos comunicantes, abrir pasadizos por los que transitar la Modernidad y la Posmodernidad a la vez, obligándolas a abandonar la confrontación, el debate, para hacerlas dialogar desde ese intersticio aún por definir, en una difusa línea de frontera. Nos parece especialmente reveladora la reflexión de Dana Diaconu al respecto de los juegos vilamatásianos en las distintas fronteras (en las fronteras inter-genéricas, pero también en las fronteras entre la realidad y la ficción, la vida y la literatura, el yo y los otros, la escritura propia y la ajena) y el desplazamiento que éstos generan de los límites preestablecidos, hasta diluirlos, borrarlos, convertir la frontera en ese lugar incierto que transita entre dos espacios, circulando de uno a otro y sin acomodarse nunca:

“En la escritura, la *frontera* incierta permite el continuo vaivén entre los dos planos, y funciona como punto de referencia e inflexión, alrededor del cual se articulan no sólo el espacio literario, la aventura del narrador-protagonista o de los personajes, sino también la propia escritura de Vila-Matas. Borrar la frontera propicia por un lado la despistadora mezcla de vida y literatura, realidad e irrealidad (alternan los detalles autobiográficos, la geografía real con datos inventados o ambientes fantasmales, delirios, alucinaciones) y por otro lado, la permanente proyección hacia un más allá desconocido, utópico, misterioso, que puede ser percibido con la imaginación y expresado en el discurso onírico. (...) Al mismo tiempo, en su peculiar escritura, Enrique Vila-Matas se sitúa en las márgenes de los géneros literarios (autobiografía, ensayo, metaliteratura y novela de ficción) y da cabida a espacios y paradigmas distintos, incluso de signo contrario, transgrediendo o borrando límites o líneas de separación” (Diaconu, 2010).

Podríamos pensar que Vila-Matas resulta más posmoderno en sus modos, dados los recursos estilísticos y el tono de sus escritos, las formas que adopta su literatura, que en los temas recurrentes en su obra. Las voces que desfilan por sus novelas entroncan, dadas las inquietudes que plantean, dados los cuestionamientos y preocupaciones de que hacen gala, con la Modernidad más escéptica, con esa tradición crítica moderna que tenía aún un talante nostálgico, cierta veta trágica, que analizamos ya con detenimiento

en el primer capítulo de esta tesis. Son precisamente los rasgos en los que han incidido algunos críticos para catalogar la obra de Vila-Matas de posmoderna los que para otros prueban esa operación de resbalar sobre la línea de frontera en un deseo de borrar los límites y de conjugar lo hasta entonces separado. Así lo expresa Ignacio Rodríguez de Arce en su artículo *Centralidad en el discurso de escolta*:

“El catalán parece sentirse cómodo en este ámbito híbrido que por un lado ficcionaliza la historia misma de la literatura y por el otro, simultáneamente, revisita y problematiza géneros como la autobiografía y el diario íntimo” “Por todo ello Vila-Matas prefiere evitar que sus artefactos ficcionales sean definidos como ‘metaliteratura’ o ‘metaficción’; el catalán privilegia los territorios fronterizos, el limes que separa y categoriza los géneros y subgéneros, la realidad de la ficción, y que en su obra deviene lábil materia conjuntiva, no separativa” (Rodríguez de Arce, 2009).

Se trata de vivir en una especie de ocaso sin fin, en el que el sol no termina nunca de ponerse, aunque se sabe ya que tampoco volverá a despuntar el alba. El momento previo a la noche se dilata y se habita en ese espacio donde las cosas siempre están a punto de morir o desaparecer, pero nunca terminan de hacerlo. No es la luz plena de la Modernidad la que ilumina la escena (ésta que había de dejarnos ver con claridad y sin lugar a dudas el aspecto real del mundo), pero tampoco es la oscuridad total, esa noche sin tregua posmoderna que parece querer arrojarnos a la ceguera, al vacío, a la nada, sin ofrecernos salidas. Es más bien ese momento de luces tenues, anaranjadas y violáceas, que conservan algo de la calidez, de la seguridad confortadora del día, y anuncian a la vez algo de la noche que está por llegar, de sus fríos y sus fantasmagorías amenazantes. Es ese momento en el que declina la tarde y el sol casi se oculta ya tras los cerros, donde entrevemos los contornos del mundo, pero estamos obligados a rehacerlos mentalmente, a imaginar lo que el sol no alumbraba ya, el que preside la escritura de Vila-Matas.

Su escritura no transita la tierra firme de la Modernidad, el gran continente moderno, ese macizo donde dominan la fe en la verdad, en la razón y en la posibilidad de aprehender la esencia de las cosas, pero tampoco se arroja sin más al abismo posmoderno en el que se nos priva de cualquier sentido y al que se nos empuja sin

piedad, lanzándose a una caída infinita. El lugar al que el escritor catalán nos emplaza es un lugar limítrofe, fronterizo. Sus personajes exploran el “filo del abismo” (hermosa imagen que tantas veces repite Vila-Matas en sus libros) desde el que pueden atisbarse aún tanto el utópico y seguro paisaje de la Modernidad como el territorio abisal posmoderno, sin perder de vista ninguno de ellos. En el umbral del abismo, dentro y fuera a la vez, se transita un espacio desconocido e innominado hasta el momento:

“Seguramente tengo algo de equilibrista que, en una alameda del fin del mundo, está paseando por la línea del abismo. Y creo que me muevo como un explorador que avanza en el vacío. No sé, trabajo en tinieblas y todo es misterioso. Sólo sé que me gusta escribir sobre el misterio de que exista el misterio de la existencia del mundo, porque adoro la aventura que hay en todo texto que uno pone en marcha, porque adoro el abismo (...), esa línea de sombra que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido, un espacio en el que, de pronto, todo nos resulta muy extraño, sobre todo cuando vemos que, como si estuviéramos en el estadio infantil del lenguaje, nos toca volver a aprenderlo todo, aunque con la diferencia de que, de niños, todo nos parecía que podíamos estudiarlo y entenderlo, mientras que en la edad de la línea de sombra vemos que el bosque de nuestras dudas no se aclarará nunca y que, además, lo que a partir de entonces vamos a encontrar sólo serán sombras y tiniebla y muchas preguntas”. (Vila-Matas, 2005: 33).

El *filo del abismo*, ese estrecho lugar de lindes imprecisas que se transita casi a tientas, con el riesgo constante de resbalar del lado del vacío, pero con el peligro igualmente indeseable de apuntarnos en tierra firme, no dejándonos presentir ese abismo, acercarnos a él, explorarlo, sentir la nada que bajo él acecha y, por qué no, esa mezcla de atracción y vértigo que emana de todo precipicio. Ese filo del abismo, ese lugar incómodo e inestable que no es del todo tierra firme ni abismo, es el Tercer Espacio desde el que Enrique Vila-Matas escribe. Desde él se está sin estar en ambos lados a la vez, en el todo y en la nada, se está sujeto, se tienen fundamentos, pero la estabilidad está permanentemente amenazada por el vacío, por la caída libre, por la sospecha del desequilibrio, por la duda. Ninguna posición es definitiva.

Nuestra tarea como lectores y como críticos es saber acompañar al autor-funámbulo en su pasear por la cuerda floja, donde para avanzar hay que mantener el equilibrio y no caer del todo ni en la seguridad de la red ni en el suicidio del precipicio, con el firme objetivo de explorar el contorno de esa sima desde una prudencial distancia. La de Vila-Matas es, como sugiere Domingo Sánchez-Mesa, una *escritura funambulista*, que oscila permanentemente sobre el alambre, tratando en todo momento

de mirar y narrar el mundo desde esa arriesgada, frágil posición. Si cometiésemos el error de dejarnos caer de uno u otro lado al intentar seguirlo, tardaríamos poco en perderlo de vista. No se trata de creer en la utopía sin reservas ni cuestionamientos, porque sabemos que ésta ha sido utilizada a menudo para disfrazar distintas formas de totalitarismo e iluminismo, ni de ceder ante el vacío alegremente (hemos visto ya cómo esta posición contribuye también a que las cosas permanezcan idénticas a sí mismas, desactivando un pensamiento crítico de resistencia), sino de permanecer en otro plano, en ese *entre-lugar* que puede ser el propio cable, en el que aceptar la pérdida de fundamentos de nuestra existencia no implique renunciar a la necesidad de buscarlos:

«Leído a la luz de los escritos de Claudio Magris, Vila-Matas sería, en suma, uno de los escritores resistentes al nuevo nihilismo postmoderno, a lo que el autor triestino llama “la nueva inocencia” de aquellos “transgresores” que se reivindican como defensores de “lo natural” en sus representaciones artísticas, capaces de suturar la vieja herida del lenguaje, complacidos habitantes de un mundo carente de sentido y de la liberación de tener que buscarlo (1993: 410-437). Hablo de la escritura de Vila-Matas como representante, a fin de cuentas, de la tensión dialógica, de la oscilación propia del siglo XX entre utopía y desencanto» (Sánchez-Mesa, 2009: 418).

Al fin y al cabo, no podemos olvidar la posición transgresora y crítica de las vanguardias modernas con respecto al programa filosófico y deontológico de la Modernidad. Las vanguardias reivindicaban la creación artística como forma de lucha contra lo instituido, tras haber perdido la fe en la omnipotencia de una razón que se prometía la herramienta que daría acceso al sujeto a la emancipación y la libertad, y que se revela, al albor de los escritos de Nietzsche o Freud, razón-cárcel, represora de los deseos y pasiones del individuo, que convierte las contradicciones del sujeto en patologías psiquiátricas e inhibe el pensamiento instintivo. La literatura, el arte, se proponen como herramientas capaces de *extrañar* a la realidad (Shklovski), de *desautomatizar* la percepción, de sacar a los conceptos de su petrificación (Nietzsche) para alumbrar nuevos sentidos, de insuflar vida al lenguaje y, gracias a ello, dar a luz nuevas realidades. Las vanguardias históricas, así como el propio Romanticismo que ensalzó Nietzsche en su primera etapa, o las corrientes poéticas que marcaron el fin del siglo S.XIX (modernismo, simbolismo, parnasianismo), son corrientes artísticas que, aunque sin romper del todo con los presupuestos centrales de la Modernidad, los ponen

en jaque. Son, pues, movimientos artísticos críticos, que dan cuenta de la crisis de la razón moderna proponiendo alternativas que tienen como objetivo último aún encontrar una salida, hallar algo más “verdadero” que lo que esa razón instrumental moderna nos ha legado, algo más profundo, más puro, de mayor altura. Son corrientes, por tanto, que todavía se caracterizan por la búsqueda de un sentido existencial o metafísico. En la posmodernidad, como ya hemos visto, conceptos como sentido, pureza, altura, profundidad, certeza..., se consideran insustanciales y desfasados, es más, se combaten con una militancia casi violenta por considerarse conceptos-trampa urdidos por el poder para mantenernos dentro de nuestras jaulas. La Posmodernidad abomina de todos estos conceptos porque cree firmemente que de ello depende la libertad hasta entonces negada de lo humano.

Vila-Matas se muestra escéptico, en la misma medida, de la confianza moderna en la posibilidad de dotar de un sentido último y auténtico nuestra existencia, como de que la liberación pase por abandonar toda búsqueda de sentido. Con su posición crítica, tanto con la confianza total moderna como con la falta total de confianza posmoderna (la primera se considera una posición ingenua o una mentira asumida que interesa sobre todo a los poderosos; la segunda, una solución demasiado fácil, que a menudo el escritor se toma a risa), hace aparecer en escena una tercera posición, un *Tercer Espacio* que, como veremos, traduce muchos de los códigos y reflexiones de ambas posiciones, haciendo que adopten, en ese proceso de traducción, nuevos sentidos, y genera así algo nuevo, a la vez que restablece el diálogo, la conexión entre esos primeros movimientos que comienzan a desconfiar de la razón moderna y la llamada literatura posmoderna.

Como explica el profesor Pozuelo Yvancos en sus *Figuraciones del yo en la narrativa*, es quizás la apertura a ese diálogo con la tradición de la que la Posmodernidad es sin duda también heredera (a pesar de los esfuerzos por diferenciarse y aparecer como una novedad, como una lógica que rompe con todo lo moderno, dejando atrás, superando la etapa de la modernidad) uno de los rasgos más singulares de la escritura vilamatasiana:

“Una de las singularidades creativas de E. Vila-Matas es haber establecido con su obra un puente entre los cimientos de la modernidad vanguardista y las realizaciones posmodernas. Su narrativa puede ser vista de esa forma como la restitución de un vínculo

con esa tradición, que la novela existencialista o neo-realista de posguerra había roto” (Yvancos, 2012: 173).

También Domingo Ródenas insiste en la idea de emparentar la obra vilamatasiana a la vanguardia histórica y, por tanto, desvincularla de la nueva literatura posmoderna: “El inconformismo creativo de Vila-Matas tiene su ascendiente más en la crisis moderna de las artes mimético-representativas que en la reapropiación irónica y devaluadora de la tradición anterior que es característica del posmodernismo” (Ródenas, en Irene Andrés Suárez y Ana Casa (eds.), 2007: 166).

Vila-Matas se identifica con una tradición literaria que, siendo plenamente moderna, en el sentido en que aún está imbuida en el pensamiento metafísico de los orígenes (los poetas modernos siguen hablando de la verdad y buscándola, aunque lo hagan despreciando la racionalidad científico-técnica que la modernidad hegemónica encumbraba y reivindicando el irracionalismo, la importancia del inconsciente, el lenguaje del cuerpo y del deseo, etc.), está en los márgenes de la Modernidad: conforma su periferia y es fruto de la conciencia de la quiebra de esa razón, de las contradicciones de esa Modernidad que comienza a entrar ya en crisis. Es una tradición literaria que podemos considerar marginal en relación con el modelo realista que ocupa el centro del sistema literario en el S.XIX (también ahora, que no nos lleve a engaño el que tal literatura periférica sea hoy central en nuestros programas académicos y constituya la estética canónica, en la medida en que autores como Joyce, Kafka o Musil son considerados hoy los maestros de la literatura moderna, esa literatura sigue siendo periférica para la industria cultural, para el mercado). Esos “raros”, esos excluidos de su tiempo, los escritores que se atrevieron a desoír las voces dominantes y abrir nuevos caminos a la novela y la poesía, son los maestros de Vila-Matas. Muchos de los nombres que aparecen en la nómina literaria del escritor catalán sufrieron en su tiempo el desprecio de la crítica academicista, aunque los años los hayan encumbrado como genios. Una enorme lista de locos, suicidas, personajes extravagantes y, sobre todo, seres inadaptados, inconformistas, críticos con la realidad que les tocó vivir, engrosan la nómina de referentes literarios de Vila-Matas. Es la tradición de la *literatura de la negatividad* moderna, como apunta Domingo Sánchez-Mesa, la que entronca con la voz del escritor catalán.

Sin embargo, insistimos, también podemos decir de Vila-Matas que es

profundamente contemporáneo y, por tanto, posmoderno (ultramoderno o transmoderno), en muchos aspectos. Dejar de atender a esa conexión de la obra vilamatasiana con lo posmoderno sería igual de reduccionista que no subrayar su parentesco con la Modernidad crítica. Y no sólo, como hemos señalado a lo largo de este epígrafe, se trata de una asunción de ciertos modos o formas posmodernas en su literatura. No es exclusivamente en los modos de su escritura donde Vila-Matas se nos presenta en ocasiones como un escritor posmoderno. En él hay un distanciamiento del carácter trágico de la Modernidad crítica, una actitud cuanto menos ambigua e irónica: hay, al fin, un miedo a todo lo que pueda sonar a metafísica y a compromiso estable, ético e ideológico, con cualquier verdad esencial, un miedo a adoptar posturas “fuertes”, que en ocasiones también cae en el relativismo típico de la Posmodernidad.

Su narrativa fluctúa constantemente entre las posiciones utópicas, nostálgicas, y el desengaño total con las mismas, por eso sus personajes afirman para luego negar, se desdicen de las posiciones que adoptan. En cuanto el tono de sus discursos se torna demasiado serio, profundo o seguro, la ironía se apresura a despertarnos a pellizcos del hermoso sueño y nos devuelve a la realidad, donde nada es tan fácil como creer o no creer a secas y sin dudas.

Ésta es la actitud de Vila-Matas, éste su esfuerzo: creer y descreer a la vez, fundar la existencia en la propia búsqueda de fundamentos, no siendo incompatible con ello la sospecha de que tales fundamentos, al menos en el sentido que la metafísica pretendía darles, no existen. La literatura es para él, como lo fue la filosofía para Nietzsche, el eterno acicate. Pueden visitarse las torres de marfil, es más, es necesario pasar en ellas largas temporadas, del mismo modo que es necesario destruirlas después. Lo importante es no instalarnos en ellas ni hacerlas volar en pedazos antes siquiera de saber qué tenían que mostrarnos. El consuelo ante el sinsentido de la vida, la esperanza en fundar nuestra existencia en algo que valga la pena, son más que deseables para Vila-Matas, pero, en cuanto él mismo siente que está sentando cátedra, que está hablando en nombre de una verdad estable, se ríe de sí mismo, se distancia mediante la ironía de cualquier posición fuerte o firme, para seguir balanceándose sobre el cable, como un perfecto equilibrista.

En conclusión, podríamos decir que, aunque son muchos los críticos y teóricos que se han acercado a su obra en los últimos años, es cierto que casi todos lo han hecho

desde la misma perspectiva; a saber, ésa que enfatiza en lo que de posmoderna tiene su narrativa o que, cuanto menos, no cuestiona abiertamente esa etiqueta al acercarse a la escritura vilamatasiana. Desde hace unos años, cada vez son más las aproximaciones a la obra del escritor catalán que procuran rastrear las raíces modernas de la narrativa de Enrique Vila-Matas (Pozuelo Yvancos, Ródenas de Moya, Domingo Sánchez-Mesa y Felipe Ríos Baeza son, hasta el momento, los autores que con más rigor y vehemencia han reivindicado esa doble raíz de la narrativa vilamatasiana, su entronque con el modernismo y la vanguardia histórica, y han problematizado esa inclusión de Vila-Matas en la nómina de los autores posmodernos que otros muchos parecen aceptar sin rechistar).

Como nuestro objetivo es atender a lo que ocurre en los lugares de tránsito, en las líneas fronterizas, y demostrar que la narrativa vilamatasiana se desliza de la Modernidad a la Posmodernidad en un continuo vaivén que huye constantemente de las posiciones fijas, generando un *entre-lugar*, un *Tercer Espacio* híbrido⁶⁷, serán especialmente importantes para nosotros las aportaciones críticas que cuestionan esa inclusión sin matices de la narrativa vilamatasiana en la literatura posmoderna. Continuar explorando esa línea de investigación abierta por este grupo de críticos de la obra de Vila-Matas, es nuestro propósito.

⁶⁷ *Tercer Espacio* que desplaza a la vez los propios espacios entre los que se sitúa y transforma los discursos que lo entrecruzan, ofreciéndonos la oportunidad de concebir un horizonte vital crítico y resistente, una nueva forma de pensar/vivir que se nos antoja imprescindible en estos tiempos aciagos en los que todo lo que otorgaba valor y dignidad a lo humano parece estar desvaneciéndose o siendo sistemáticamente asesinado.

II.4. Primera aproximación a la trilogía *metaliteraria* de Vila-Matas

Todo escritor es un gran embaucador; igual que lo es la propia naturaleza. Yo lo que hago es ficción.

Enrique Vila-Matas

A sabiendas de que no resulta muy ortodoxo basar una tesis doctoral en una categoría que, como ha explicado el propio Vila-Matas en diversas entrevistas y artículos, surge en mitad de una rueda de prensa (cuando Jorge Herralde bautiza de súbito y públicamente la trilogía *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* como la *Catedral Metaliteraria* del autor catalán), serán estas tres obras las que configuren nuestro corpus textual. El improvisado concepto que nace del que fue hasta hace poco el editor de Vila-Matas, a pesar de no ser una etiqueta crítica al uso, ha tenido bastante calado entre los estudiosos de su obra. El propio Vila-Matas ve una clara conexión entre estas tres obras sobre los males que aquejan al escritor, sobre las “patologías de la escritura”, que bien merece el considerarlas en su conjunto. Resulta claro que estas tres novelas mestizas, que transitan por géneros tan cercanos a la teoría literaria y, en principio, tan poco novelescos como pueden ser la conferencia, las notas a pie de página o el diccionario de autores, como veremos con detalle a lo largo de estas páginas, comparten un mismo tono, recursos narrativos y formales y, por encima de todo, los temas y reflexiones en que se centran. Las grandes cuestiones sobre las que los narradores-personajes de estas tres novelas indagan en sus páginas están claramente interrelacionadas y muestran a un Vila-Matas heredero de esa *Modernidad crítica* que, desde la periferia del sistema, combatía la imagen esencialista y totalitaria de la Modernidad central. Esas cuestiones (el Sujeto, la Verdad, la Razón, el Lenguaje) son las claves de bóveda del debate Modernidad/Posmodernidad, y de ahí nuestro interés en los tres textos.

La mitología literaria desarrollada en las tres obras vilamatásicas sobre las “patologías de la escritura”⁶⁸ es particularmente moderna, por cuanto desfilan por ella

⁶⁸ Tal y como explica Martha Gigena en el artículo *El enfermo imaginado: lecturas incurables de Enrique Vila-Matas*: “En algunos textos de Vila-Matas, la cuestión de un “yo” que se constituye a

con especial intensidad el escritor raro, el escritor loco, el enfermo de literatura y el suicida, todos ellos estereotipos literarios mucho más en línea con lo trágico y nostálgico moderno, con el espíritu transgresor de las vanguardias y con la desorientación y la conciencia de pérdida del modernismo literario, que con el espíritu más lúdico y festivo, caracterizado por la celebración de la levedad, más típico de la Posmodernidad (de ese espíritu posmoderno participan mucho más, aunque lo haga en clave siempre irónica y con una importante veta crítica, el mito del *Oblomov* por el que transita *Aire de Dylan*, incluso la generación *beat* y el mito del escritor *shandy* en el que se centraba la *Historia abreviada de la literatura portátil*).

El profesor Pozuelo Yvancos, en sus *Figuraciones del yo en la narrativa*, propone con mucho tino ampliar este conjunto de tres, incluyendo en él *París no se acaba nunca*, y habla, en consecuencia, de una *tetralogía de la escritura*, donde Vila-Matas indaga en las distintas patologías del escritor. La pertinencia de incluir esa cuarta novela al conjunto narrativo, dados los focos de atención del profesor Yvancos (la escritura como patología, como enfermedad, y la especial “figuración del yo” que aparece en las cuatro novelas), está fuera de duda:

“La materia de todas las suyas [las ficciones vilamatasianas] es la literatura misma y las distintas fiebres vividas por sus escritores, aquejados de diferentes males, desde el que deja de escribir (*Bartleby*) hasta el que tiene el mal de no poder dejarlo (*Montano*), y pasando por el que se inicia en la escritura como posición vital (*París no se acaba nunca*), hasta el que acaba en la locura por querer desaparecer del todo (*Doctor Pasavento*)” (Pozuelo Yvancos. En Heredia, 2007: 389).

Sin embargo, a pesar de que la propuesta de Yvancos se justifica de manera brillante, varias razones nos llevan a nosotros a no incluir esa cuarta obra al conjunto narrativo. Y no se trata sólo de que creamos, como hemos indicado, que es en la que hemos llamado “trilogía metaliteraria”⁶⁹ donde, mejor que en el resto de las obras de

partir de desajustes del pacto mimético privilegia el vínculo con la literatura en términos de enfermedad. El diagnóstico y el tratamiento de semejante mal circulan alrededor de una sintomatología en la que se entrecruzan: la larga tradición del lector devorado por su enfermedad, la conformación de la propia figura de escritor, y la construcción de un canon personal que –en un gesto de autorreflexividad– redefine el linaje al cual pertenece” (Gigena, 2010: 78).

⁶⁹ Tres libros de los que vemos un precedente claro, de la misma forma en que lo hace Yvancos, en el librito, convertido ya en clásico, *Historia abreviada de la literatura portátil*, y una especie de continuación en la que Vila-Matas ha denominado ya como su *Trilogía involuntaria* –marcada por lo que el escritor catalán llama su “salto inglés”–, que estaría formada por *Dublínescas*, *Chet Baker piensa en su arte* y *Aire de Dylan*.

Vila-Matas, se observan esos lazos con los temas centrales y el espíritu de cierta *Modernidad crítica* y, por tanto, se muestra mejor que en el resto de la producción vilamatasiana ese empeño por buscar/configurar con su escritura un *Tercer Espacio* donde forma y contenido artísticos ponen en diálogo lo moderno y lo posmoderno conformando un *entre-lugar* fronterizo e híbrido de enorme interés. Hay más motivos.

Creemos que existe una clara continuidad entre las tres novelas que conforman nuestro corpus textual, de tal modo que el final de cada una adelanta ya la génesis de la siguiente, como una especie de embrión que contuviera o anunciara lo esencial del próximo libro, de la misma manera que el principio de cada una enlaza de un modo u otro con la anterior. Al comienzo de *El mal de Montano*, el narrador nos habla de su hijo Montano (que más tarde se revelará como un mero producto de su imaginación) y nos cuenta que éste, tras terminar de publicar con éxito un libro sobre los escritores del No, sobre los escritores que dejaron de escribir, se convierte él mismo en uno de ellos; se queda paralizado y bloqueado en su agrafia, sin ser capaz de volver a escribir. Este apunte, donde intuimos un guiño *autoficcional* de Vila-Matas a sus lectores, liga ya la primera novela de la “trilogía metaliteraria”, *Bartleby y compañía*, a la que se nos presenta desde el principio como su continuación. De la misma forma, en la última parte de *El mal de Montano*, titulada “diario de un hombre engañado”, la presencia de Robert Walser, que será el *leitmotiv*, el hilo conductor de *Doctor Pasavento*, lo impregna todo. El narrador-protagonista, Rosario Gironde, llega a usurpar la personalidad de Walser, de la misma forma que el personaje principal de *Doctor Pasavento* recorrerá la tercera novela de la trilogía huyendo de su propio “yo”, hasta inventarse una nueva personalidad a la medida de sus deseos de desaparecer, la de un doctor en psiquiatría y escritor secreto en sus ratos libres, fascinado por el caso de Robert Walser, que seguirá los pasos del escritor suizo hasta el sanatorio mental de Herisau. El final de *El mal de Montano*, pues, está adelantando claramente las claves de *Doctor Pasavento*. No es casual que las últimas entradas de ese “diario de un hombre engañado”, además de tener a Walser como hilo conductor, contengan subtítulos tan elocuentes como “El mal de Montaigne” o “Acerca de desaparecer”. Tanto la figura de Montaigne, que será la que abra en *Doctor Pasavento* la reflexión sobre el Sujeto moderno⁷⁰, como el tema de la

⁷⁰ El narrador considera el nacimiento del ensayo, cuya cuna ve en Montaigne, como el nacimiento de la noción moderna de Sujeto, cuya disolución contemporánea en pos de un concepto abierto, dialógico, de la identidad, será la clave de sentido de esta tercera obra de la trilogía.

desaparición, otra de las grandes claves de sentido de *Doctor Pasavento* (ligada, obviamente, por completo, a la primera, por cuanto el deseo de desaparecer es un deseo de librarse de esa identidad cerrada, impuesta por el concepto moderno de Sujeto, un deseo último de renunciar al nombre propio, al yo impuesto), aparecen ya en *El mal de Montano*. Así, el final de la segunda parte de la trilogía enlaza claramente con el principio de *Doctor Pasavento* y da continuidad a la misma⁷¹.

El propio Vila-Matas⁷² ha concebido el conjunto Bartleby-Montano-Pasavento como una historia del Sujeto moderno en tres etapas desde su nacimiento hasta su disolución. Y, dado que la reflexión sobre la identidad y la noción de Sujeto será clave en nuestra búsqueda/exploración de esos *entre-lugares* de la Modernidad, ésta se nos antoja otra razón para dejar fuera de nuestro corpus *París no se acaba nunca*. El empeño manifiesto del propio autor por mostrarnos la ligazón y la continuidad de los tres elementos de este conjunto narrativo es otra razón que nos lleva a considerarlos una trilogía en toda regla.

A pesar de que la etapa *metaliteraria* y *autoficcional* en la escritura de Vila-Matas comience ya con esa *Historia abreviada de la literatura portátil* y no haya cesado desde entonces, el tono de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento añade a la presencia central del *intertexto*, al ensamblaje de citas como técnica narrativa y a la hibridación genérica que comparten todas las novelas vilamatasianas desde 1985, esa elevación de lo literario a mito y una indagación especialmente profunda en la noción de la identidad literaria y personal que fluctúa entre dar testimonio de la disolución del Sujeto moderno (la asunción de una identidad múltiple, descentrada, escindida, fragmentada) y el deseo último e íntimo de reafirmarse en una voz propia y singular, en una personalidad más auténtica (en ocasiones partiendo de una clara impostura, de un disfraz, de una máscara).

Es cierto que muchos de estos rasgos son compartidos también por *París no se*

⁷¹ Ya en las primeras líneas de *Doctor Pasavento*, Montaigne y el tema de la desaparición se ponen en juego, en una apuesta vilamatasiana clara por poner sobre la mesa y boca arriba, desde el arranque de la novela, las cuestiones centrales en torno a las que girarán las siguientes 388 páginas de la novela. Robert Walser, hilo conductor por excelencia del libro, no tardará tampoco en aparecer en escena. Así, en la cuarta página del libro, los tres elementos clave del mismo, profundamente ligados entre sí, ya están ahí, desplegados, y funcionando dentro del texto.

⁷² También Cristina Oñoro, en su tesis doctoral titulada *El universo ficcional de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna*, considera la “trilogía metaliteraria” como un ciclo narrativo sobre la escritura y el silencio, y decide considerar aparte *París no se acaba nunca*, a la que tilda de “novela autobiográfica” (Oñoro, 2007).

acaba nunca y que esto, sumado a las consideraciones expuestas por el profesor Pozuelo Yvancos en su trabajo “La *tetralogía del escritor* de Enrique Vila-Matas” (en Felipe Ríos Baeza (ed.), 2012: 219-173), como la estructura en red de las cuatro novelas o el hecho de que se presenten como textos que se van escribiendo a medida que los leemos, invitan a considerar esta novela como parte del conjunto narrativo Bartleby-Montano-Pasavento. Sin embargo, creemos que *París no se acaba nunca* presenta una serie de particularidades que justifican el analizarla de manera aislada y que, como mínimo, nos obligarían a entrar en terrenos teóricos que en principio están alejados de nuestros objetivos (sobre todo, la especial profundización de esta novela en lo que Yvancos llama “figuración del yo”, que lleva al límite la confusión entre literatura y realidad extraliteraria, entre narrador y autor). El hecho de que *París no se acaba nunca* sea la única de las cuatro novelas que cumple estrictamente con la definición canónica de *autoficción* (la única en la que la identidad nominal del autor coincide con la identidad nominal del personaje protagonista) refuerza nuestra idea de que habría de considerarse aparte o, cuanto menos, nos obligaría a entrar en las arenas movedizas del debate sobre la *autoficción*, lo cual se aleja de nuestros intereses y objetivos (no así de los del profesor Pozuelo, quien, precisamente la incluye como parte del conjunto narrativo para demostrar su teoría sobre la “figuración del yo” y cuestionar la pertinencia o validez de la etiqueta de *autoficción*). En nuestra lectura de la trilogía, se convierte en un hecho esencial el dar estatuto de realidad a los personajes que protagonizan las tres novelas y analizar éstas como los productos de sus respectivos ejercicios de escritura, dejando la mayor parte del tiempo “fuera de campo” a Vila-Matas autor y centrándonos en el *mundo posible* que los textos nos proponen. Dar cabida a *París no se acaba nunca*, nos obligaría a indagar en otras consideraciones y temas (la confusión del circuito interno y externo de comunicación literaria, los elementos autobiográficos y autoficticios...) que, aunque tocaremos transversalmente, en principio no forman parte de nuestra hoja de ruta.

En cualquier caso, insistimos, la elección de este corpus textual, centrado en la *trilogía metaliteraria*, nos parece la más adecuada para mostrar lo que este trabajo se empeña en reclamar: la revisión de las categorías de Modernidad y Posmodernidad y el posicionamiento crítico en un *Tercer Espacio*, en un intersticio que no sea ya plenamente moderno ni posmoderno y desde el que podamos repensar ambas categorías

bajo una nueva luz. Son estas tres obras de Vila-Matas las que mejor reflejan ese fluctuar entre lo moderno y lo posmoderno del escritor catalán y en las que con mayor claridad éste transita por esa línea de frontera móvil, habitando ese umbral o *entre-lugar* sobre la que venimos teorizando desde el comienzo de estas páginas.

Justifiquemos ahora el calificativo de “metaliteraria” que damos a nuestra trilogía. Como veremos, el conjunto Bartleby-Montano-Pasavento es *metaliterario* y *metanarrativo* en varios sentidos. No se trata sólo de que los tres textos estén plagados de citas provenientes del ámbito literario (reales o apócrifas) o de que dentro de ellos se reconstruyan la historia de la literatura y la cultura modernas, sugiriéndose un canon irregular y muy personal, donde Joyce o Kafka se ven las caras con autores generalmente menos incluidos en los programas académicos, como Walser, Perec o Sebald; tampoco es sólo que la historia misma de la crítica y la teoría literarias sea recorrida de manera singular por los personajes vilamatianos, sino también, y sobre todo, éstas tres novelas son metaliterarias porque todos los dispositivos narrativos que conforman la trama estrictamente ficcional están configurados por entero por elementos plenamente literarios. Quizás lo más interesante de la manera de hacer *metaliteratura* de Enrique Vila-Matas es su indagación en la identidad del escritor y en las relaciones entre realidad y ficción a través del despliegue de ese juego de espejos donde la literatura dentro de la literatura lo impregna todo y el rostro del escritor llega a confundirse con el de sus propios personajes:

“La voz en primera persona tiene un efecto muy peculiar, inconfundiblemente vilamatiano, puesto que aparecen muchos aspectos de su propia vida (su origen barcelonés, su familia, datos de su infancia o de su adolescencia, sus lecturas, sus amistades, sus viajes, su misma personalidad) deformados por la más descabellada invención, por lo que acaba por convertirse en *alter ego* de sí mismo y el lector ve simultáneamente al escritor y al personaje, del mismo modo que sus escritores más admirados aparecen también como autores, como personas y como personajes” (Masoliver Ródenas, en Andrés-Suarez y Casas, 2002: 131).

Digamos que, si llamamos *metaliteratura*, normalmente, a la literatura cuyo tema principal es la propia literatura, hemos de reconocer en ella, antes que nada, el signo de una transgresión del *pacto ficcional* que el lector establece con la obra y el

empeño en quebrar los límites entre la literatura y la vida⁷³. La distinción entre los dos planos o circuitos de comunicación textual que toda obra literaria exige (la separación de ese plano exterior en el que autor y lector se relacionan a través de la obra, del plano propiamente “ficticio”, conformado por un complejo esquema de dobles: autor implícito/lector implícito, narrador/narratario, paranarrador/paranarratario, etc., que puede desplegarse en varias capas) nos ayuda a establecer de forma tajante los límites entre realidad y ficción, entre vida y literatura. Sin embargo, la *metaficción* siempre rompe en cierto modo con esos límites para colocarse, precisamente, en ese espacio fronterizo en el que la propia reflexión sobre el lenguaje y la literatura, sobre el acto de creación, sobre la voluntad y la necesidad misma de narrar (algo que podríamos considerar propio del discurso teórico-crítico, incluso filosófico; en cualquier caso, extraliterario), pasa a formar parte del circuito interno, a inscribirse en la obra y convertirse en parte de la trama ficcional.

De ahí que la *metaficción* se haya definido como “ficción sobre ficción” (así es como se refiere a ella Linda Hutcheon, que añade que este tipo de ficción “incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”). En el texto *metanarrativo*, creación literaria, actividad crítica y reflexión teórica se diluyen, confluyen, se funden en el interior de la obra. Se quiebra en cierto modo el *pacto ficcional* entre autor y lector, interpretando el segundo que hay algo de “verdad” extraliteraria, de la “realidad” del autor, en eso que se le propone como ficción. El lector intuye una filtración de la propia voz de ese autor que normalmente permanece ausente en la obra (manteniéndose en un plano estrictamente extraliterario) en el texto, en ese circuito interno de comunicación, con lo que literatura y vida se unen, y el interior y el exterior de la obra se confunden.

Lo insólito de la *metaficción* vilamatasiana es la manera en que se lleva al límite tal confusión y se juega constantemente con esa ruptura de fronteras, convirtiéndose deliberadamente en *autoficción*. Vila-Matas es una especie de Alicia saltando al otro lado del espejo y reflejándose también en esa *mise en abyme* que lo *metaliterario*

⁷³ Por supuesto, nos ocuparemos de las relaciones entre realidad y ficción, especialmente determinantes e interesantes en la obra de Vila-Matas, con el detenimiento que el tema merece, en el tercer capítulo de nuestra tesis. La ruptura o disolución de las fronteras firmes entre ambos conceptos enfrentados por el carácter dual y opositivo del lenguaje, aparece en este punto de nuestra reflexión sólo en relación con la definición misma del concepto de *metaliteratura*. Toda *metaliteratura* desafía tales límites, en la medida en que introduce lo extraliterario dentro del propio enunciado literario, convirtiéndolo, pues, en un elemento más de la ficción.

genera, con las distorsiones propias de quien está ya dentro del “País de las Maravillas” y, una vez ha saltado al lado de la ficción, posee la libertad de transformarse a sí mismo (por medio de sus trasuntos literarios) en ficción. Vila-Matas se introduce en las tres novelas, aunque siempre de incógnito, bajo el disfraz de sus personajes, consiguiendo, no sólo llevar lo extraliterario, lo autobiográfico, al interior de los textos, sino, y esto es lo importante, convirtiendo lo extraliterario, lo biográfico, la vida misma, en literatura, en ficción. Más que empeñarse en interrogar al escritor acerca de cuáles son las anécdotas, vivencias u opiniones que narran sus personajes y que “en realidad” le pertenecen al Vila-Matas autor y cuáles son apócrifas (de la misma manera en que empeñarse en discernir cuáles son las citas reales en las obras del escritor catalán y cuáles las inventadas no debe ser lo que nos preocupe), lo que debiera fascinarnos como teóricos de la literatura es el modo en que Vila-Matas persona, autor, se convierte en uno de sus personajes, se vuelve ficción ante nuestros ojos, consiguiendo que esa ansia de que lo literario lo impregne todo sobrepase las propias páginas de sus libros y alcance la “realidad” del propio autor, al que no podemos evitar ver ya, en cierto modo, cuando aparece en entrevistas o debates, como un personaje de ficción. De la misma manera que todos los escritores que se mueven entre las páginas de su trilogía *metaliteraria* (Walser, Kafka, Pessoa, Rulfo, Sebald...) lo hacen convertidos en personajes, dibujados casi como criaturas de otro mundo, el propio Vila-Matas se nos convierte en personaje de ficción a fuerza de revelarnos, precisamente, las anécdotas más cotidianas de su propia biografía. Como afirma Pozuelo Yvancos: “Me parece importante destacar que esa inscripción de lo real dentro del marco de lo ficcional subvierte el estatuto mismo de la realidad hasta nivelarlo literariamente con lo ficticio” (Pozuelo Yvancos, en Andrés-Suarez y Casas, 2002: 41).

El uso del *palimpsesto* no es, pues, más que el rasgo superficial de una *metaliterariedad* mucho más profunda y desplegada en varias capas de sentido, que se desarrolla en el interior de los tres textos que nos ocupan. La *autoficción* es una de ellas. Otra, no poco compleja, que trataremos de ir desbrozando a lo largo de estas páginas, es la manera en que en las tres novelas que componen la “trilogía metaliteraria” vilamatásiana, la reflexión sobre la escritura no es sólo un elemento más de la obra, sino el motor mismo de la escritura. El circuito interno de comunicación en las tres novelas se resuelve con un *narrador homodiegético, intradiegético y autodiegético* (participa

del mundo ficcional de la obra como protagonista y cuenta su propia historia, su discurso es el texto que leemos) cuya escritura es la acción que da lugar al texto, que hace posible su aparición y nuestra lectura del mismo:

“Los textos se presentan como *actos de escritor*, como resultados de una búsqueda que se está haciendo en el momento, de forma que la novela no es un resultado sino un camino que se va recorriendo. Cada una coincide, así, con la ejecución de la novela [...] Se quedan en la superficie los que han concebido lo meta-literario como ingrediente únicamente semántico. La figura del escritor no es un asunto: es el dispositivo que gobierna la escritura también en la dimensión del trazado de su estructura” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 225).

“Se escribe siempre después de otros”, dirá Andrés, el narrador-personaje de *Doctor Pasavento*, casi al principio de la novela. Todo escritor es, ante todo, lector; toda escritura es, pues, re-lectura y re-escritura de la tradición que la precede, y en ella el autor pone en juego siempre su bagaje literario y su propia competencia lectora; por tanto, toda obra literaria es metaliteraria en el sentido de introducir, aunque de manera inconsciente, la literatura de la que bebe dentro de la propia. Hacerlo de manera explícita, a través de referencias bibliográficas, paráfrasis o citas textuales, no hace en este sentido más *metaliterario* un texto sino que, quizás, lo hace simplemente más honesto. Por tanto, lo que realmente nos parece que convierte las novelas de Vila-Matas en *metaliterarias* en un sentido más profundo que el de la simple referencia *intertextual*, es que sus novelas son en sí mismas actos de escritura (la trama principal avanza en la medida en que el narrador la escribe), y sus narradores-personajes siempre, indefectiblemente, se mueven en el ámbito literario:

“Desde *Historia abreviada de la literatura portátil*, la literatura entendida como acervo de nombres, obras, corrientes y motivos, y también como una *extraña forma de vida*, según reza uno de sus títulos, se ha convertido en el material primero de su escritura que, pese a sus múltiples fracturas e injertos de género, el autor quiere seguir considerando “novelística”. Vila-Matas es, pues, un novelista cuyo asunto principal es la propia literatura, su ámbito, quienes lo habitan (escritores, críticos, editores, lectores...) y las actividades intelectuales asociadas (escritura, reescritura, lectura, interpretación...)” (Ródenas de Moya, en Andrés-Suarez y Casas, 2002: 157).

Los narradores-personajes de las tres novelas que componen la “trilogía metaliteraria” son, pues, escritores. De hecho, la escritura es en ellos el síntoma de una enfermedad, de una patología literaria, pero también la terapia con la que se alcanza la curación (como indicaba Derrida en *La farmacia de Platón*, la escritura es *pharmakon*, cura y veneno a la vez). Marcelo, el protagonista de *Bartleby y Compañía*, es un escritor frustrado y bloqueado que, precisamente gracias a indagar en los casos más celebres del “síndrome Bartleby” en la literatura moderna (esto es, escritores que dejaron de súbito de escribir y no volvieron nunca a hacerlo o potenciales genios que, contando con el talento y las posibilidades de convertirse en literatos, renunciaron a la escritura para convertirse en “ágrafos tristes”), consigue romper su propio bloqueo y escribir. El protagonista de *El mal de Montano*, que se nos presenta tomando el nombre de su madre fallecida, Rosario Gironde, se dedica a describir la patología literaria que sufre su hijo Montano, enfermo de literatura a la manera más cervantina, para el que no hay más realidad que la que aparece en sus ficciones predilectas y que todo lo lee en clave literaria (síndrome que, a pesar de llevar el nombre de su hijo, acaba el narrador descubriendo en sí mismo). Andrés Pasavento, obsesionado con seguir los pasos de su escritor favorito, Robert Walser, lleva a cabo un viaje iniciático desde Sevilla hasta el sanatorio de Herisau donde el escritor suizo pasó recluidos los últimos treinta años de su vida (y donde renunció a seguir siendo un escritor público para entregarse a la secreta escritura de sus *microgramas*, y terminar renunciando completamente a la escritura), padece un síndrome que podríamos bautizar como “obsesión por desaparecer” bajo las distintas máscaras literarias que asume: es un personaje, al fin, cuyo mayor propósito es abandonar su identidad de escritor afamado para convertirse en otra persona, a la medida de sus fabulaciones literarias; destruirse a sí mismo y, mediante la superposición y confusión de varias identidades que él mismo inventa (Pasavento, Doctor Ingravallo, Pynchon...) con el propósito de desaparecer bajo tales máscaras, disolverse como sujeto. La obsesión por desaparecer del Doctor Pasavento es también, pues, “síndrome del camaleón” a la manera del Zelig de Woody Allen, sólo que Pasavento se mimetiza con sus escritores preferidos, intentando que tales procesos de imitación, que tales máscaras, le permitan disolver su propio yo, hacerlo desaparecer; pretende transformarse en *otros* para convertirse, al fin, en *nadie*.

Tenemos, pues, varios tipos, incluso podríamos considerarlos mitos, del escritor: el ágrafo trágico que, contando con todas las cualidades del escritor, decide dolorosamente callar, dejar de escribir; el escritor atormentado por la superficialidad de su fama que huye de su identidad pública para convertirse en un escritor secreto y que, al fin, va en busca de su propia disolución, procura su desaparición; y el crítico enfermo de literatura, que renuncia a la realidad para vivir en la ficción, convirtiendo su propia vida, a través de la escritura de un diario, en literatura. La escritura como mito y el escritor como héroe de la Modernidad, tal y como explica Alexandra Giovannini: “Por su mezcla de coraje y cobardía, de realidad y ficción, siendo autor y personaje a la vez, el escritor se impone como el héroe de la Modernidad. Se trata, sin embargo, de un héroe degradado, alejado del ideal clásico” (Giovannini, en Andrés-Suárez y Casas, 2002: 82).

Los tres modelos en que se reflejan estos estereotipos o mitos del escritor están, a su vez, basados en personajes literarios o autores que la historia de la literatura había convertido ya en cierto modo en mitos. Estos, una vez revisados y reescritos por Vila-Matas, dan a luz los nuevos mitos que tomarán sus nombres de los personajes vilamatasianos. *Bartleby el escribiente*, personaje de Melville, que se convierte en el paradigma de la negatividad y el misterio, con su insistente fórmula “preferiría no hacerlo” con la que responde a toda petición, entronca en la novela de Vila-Matas de lleno con los problemas puestos sobre la mesa por la hermenéutica del giro lingüístico. Los *bartlebys* literarios se dividirán en distintos tipos, desde el escritor que desaparece un buen día sin dejar rastro al escritor que nunca en su vida llegó a escribir un libro, pasando por los escritores arrepentidos o atormentados que, en algún momento de sus vidas, decidieron callar. En *Doctor Pasavento*, el que se eleva a mito literario es un escritor de carne y hueso, Walser, que encarna en sí a varios estereotipos del autor moderno a considerar: el loco, el solitario, el raro, el extravagante... En él está basado el mito de Pasavento, del escritor que escribe para poder ser otros, para inventar identidades distintas, para vestir otra piel. Formarían parte de esta mitología de la escritura como despliegue de una identidad múltiple nombres como Artaud o Pessoa. Y, para finalizar, estaría Montano, que, huelga decirlo, es una reescritura de Don Quijote o una vuelta de tuerca: el Don Quijote lector y escritor, un Alonso Quijano *metaliterario* cuya Dulcinea es la Literatura misma y cuyos gigantes son los topos que trabajan en lo

profundo, cavando sus túneles bajo tierra, dispuestos a destruirla.

Las patologías que acechan a los protagonistas de la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana tienen, pues, a la literatura como objeto de sus tribulaciones y, a la vez, como sujeto activo de conocimiento: la literatura se piensa desde la literatura, porque ese pensar en términos literarios es el único pensar que interesa a los protagonistas, así como es la literatura el único objeto hacia el que se dirige todo pensar (es la literatura lo único que vale la pena ser pensado). Por ello las tres novelas están recorridas por entero por citas de autores, notas bibliográficas y biográficas completamente literarias, escenarios literarios (habitaciones donde se escribe, congresos, conferencias, cafés donde se reúnen escritores), etc.

Las referencias literarias que comparten las tres novelas contribuyen a esa *mitologización* de la figura del escritor como un ser especial, diferente y más interesante que el resto. En cualquier modo, esa manera de entender la literatura y a quienes la escriben, esa forma fetichizada, que comparte aspectos del concepto kantiano de genio, que sirvió de modelo a los románticos, con el concepto moderno-ilustrado de autor, no tiene nada de posmoderna. A la vez, esa manera de sublimar lo literario y a los escritores hasta elevarlos, no ya a las torres de marfil del modernismo, pero sí al menos a cierta aristocracia del alma aristotélica, convive con la asunción de la imposibilidad de la originalidad, el reconocimiento de que cualquier escritura lleva inscritas las huellas del otro, de los otros, de que ninguna obra es propia. Se reconoce esto, es más, se hace gala de ello explicitando las referencias y convirtiendo los textos en un tejido de citas para demostrar cuán asumido se tiene que uno siempre escribe después de otros y, sin embargo, no se renuncia a la voz propia, al concepto de originalidad, a buscar separarse del resto de escritores creando un universo literario singular y reconocible. Por tanto, no es la actitud posmoderna descreída que recurre a la obra colectiva y renuncia a la voz propia por considerarla una farsa o una presunción burguesa, al estilo de la crítica barthesiana, pero tampoco es la ingenua fe moderna kantiana en la originalidad del genio, ni mucho menos la metafísica platónica del poeta como ser tocado por Dios. Los escritores en la obra de Vila-Matas no son personas “normales”, poseen una naturaleza distinta y, en cierto modo, superior. Esta es una manera de concebir el arte y a los artistas mucho más ligada al espíritu de las vanguardias históricas que al de la

Posmodernidad⁷⁴.

Palabra dialógica donde las haya, voz narrativa entrecruzada por muchas otras voces, que se dejan oír todas a un tiempo sin que ninguna se imponga a las demás, la prosa de Enrique Vila-Matas está habitada por escritores muertos y por vivos de todos conocidos, con cuyas palabras o anécdotas biográficas el autor teje su hilo de Ariadna para guiarnos en el laberinto del Minotauro que constituye su propia escritura. Pero él no es sólo la Ariadna salvadora de su lector-Teseo, la que nos ofrece el hilo con el que podemos guiar hasta la salida; es también el Dédalo constructor del laberinto, el ingeniero encargado de concebir el lugar en el que nos invita a desorientarnos. Vila-Matas enreda la madeja. Parte de su experiencia como lector para llegar a la escritura y convertimos a nosotros en sus lectores, a la vez que nos obliga a acompañarlo en sus propias lecturas. A través de su escritura nosotros leemos, también, en cierto modo, toda la literatura por él reescrita, pasada por el espejo deformante de su prosa:

“La estética de Enrique Vila-Matas depende en primera y última instancia de la lectura. Hecha de comentarios, reensamblajes, parodias y atribuciones apócrifas, sus historias se postulan como una segunda realidad. Vila-Matas llega *después*, observa lo ya narrado con ojo insólito, y discute lo ocurrido. Este juego de espejos –la página como reflejo desplazado– lo ha llevado a escribir novelas que son el prelude de una conferencia (*Extraña forma de vida*) o la conferencia misma (*París no se acaba nunca*), un congreso literario (*El viaje vertical*), las notas de pie de página a un libro inexistente (*Bartleby y compañía*) o el diario de un escritor que narra en clave privada los artículos periodísticos de Vila-Matas (*El mal de Montano*)” (Juan Villoro, en Heredia, 2007: 361).

La escritura de Vila-Matas es *dialógica* también en el sentido más profundamente bajtiniano: es una anticipación constante a la palabra del Otro (la del propio lector y la del crítico), que responde a posibles regaños, preguntas o censuras antes de que éstas tengan lugar⁷⁵. Todo cuanto podamos pensar, cuestionar o reflexionar sobre su obra está ya inscrito en el interior del enunciado literario, que apunta hacia sus propias debilidades internas, sus ambigüedades, sus recurrencias, hasta el punto de dejar

⁷⁴ Sobre el concepto de autor y el tipo de escritor que funcionan en la trilogía, volveremos con detenimientos en el tercer capítulo, pues consideramos que es una de las claves de esos entre-lugares de la Modernidad que aquí tratamos de explorar.

⁷⁵ También al *dialogismo* en la trilogía y a su especial relevancia en la construcción del concepto de identidad que manejan Marcelo, Gironde y Andrés, dedicaremos un análisis más detenido en el tercer capítulo de nuestra tesis.

muy pocos *huecos* (Iser) en el texto, que nosotros hayamos de rellenar como lectores. A veces esto sucede hasta tal punto que la lectura de Vila-Matas se parece demasiado a una visita guiada por un museo en la que una voz nos explicara cada pieza que vamos viendo en demasía, indicándonos, incluso, lo que tenemos que sentir al observarla. Pareciera que el propio enunciado literario se propusiese la inútil tarea de agotarse a sí mismo⁷⁶, en un intento de parapetarse de lecturas capciosas, desviaciones críticas o exégesis demasiado libres. La *intentio operis* sobrevuela en todo punto nuestra lectura, ahogando un poco la capacidad de inscribir nuestra huella en el texto, acotando el espacio de la *intentio lectoris*, a veces en demasía. Adelantándose al discurso crítico que intuye que generará su obra, los textos de Vila-Matas se diseccionan a sí mismos en un juego de espejos infinito, por momentos demasiado persistente y limitador, por momentos deliciosa *mise en abyme* donde convergen y se reflejan todas las literaturas de las que bebe su obra. Su propia palabra está sujeta a constantes análisis, críticas, contra-críticas, (auto)ironías varias, que tratan de agotar en forma de *metaescritura* todos los temas y modos de su prosa, todo análisis que pudiera generarse en torno a ella.

Aunque Vila-Matas es un escritor que reniega de la mayoría de las etiquetas críticas que intentan imponerle (las que definen su escritura como ejercicios de *autoficción* o *metaliteratura* para incluirlo en la órbita posmoderna), se reitera una y otra vez en la práctica de las estrategias literarias más típicamente posmodernas (el uso del palimpsesto, la hibridación textual, la autoironía, el *collage*). Sus personajes ponen en duda la existencia de todas las categorías inventadas por la crítica literaria y se ríen incluso de las herramientas teóricas consideradas más subversivas y polémicas (como la deconstrucción o las propuestas postestructuralistas), llegando a tildar al discurso intelectual contemporáneo sobre la literatura de cabalístico e iluminado, cuando no, directamente, de pretencioso galimatías. Pero, a la vez, los narradores protagonistas de las novelas vilamatásicas (trasuntos más o menos disparatados de lo que nos figuramos que es el propio autor) jamás resisten la tentación de hacer teoría literaria, de convertir sus textos en ejercicios de literatura comparada e introducir en el interior del enunciado ficticio exquisitos fragmentos críticos, así como de mostrarnos su profundo

⁷⁶ Pero sabemos que el sentido de los textos se juega en un proceso de *semiosis infinita* y que siempre habrá *lugares de indeterminación* (Ingarden); por más que el autor pretenda construir un texto que responda a todas las preguntas del lector, el *horizonte de sentido* (Gadamer) de la obra jamás coincidirá plenamente con el del lector, generándose siempre nuevas y distintas lecturas.

conocimiento de la terminología y los conceptos acuñados en los dos últimos siglos en el ámbito de la teoría literaria. Pocos escritores ocultan dentro de sí a un crítico literario, a un comparatista, a un teórico de la literatura, tanto como él (quizás Magris, Piglia y Bolaño sean, en este aspecto, los autores que más se le semejan; todos ellos en la estela, por supuesto, del gran maestro: Borges).

Como venimos diciendo, en la trilogía *Bartleby-Montano-Pasavento* la literatura se convierte en el motor de la escritura (también en *París no se acaba nunca*, como bien señala Pozuelo Yvancos); la obra es el laboratorio donde la prosa se discute a sí misma, se disecciona y se autoanaliza, se corrige y reescribe y, gracias precisamente a esa revisión, avanza. Se sigue escribiendo sólo a costa de volver la mirada permanentemente hacia lo ya escrito, hacia las páginas que se dejaron atrás. De la escritura de los otros y de la conjunción de las voces ajenas que nos entrecruzan arranca la escritura propia y se fragua una voz personal, que muchos reconocen ya como una de las más interesantes y genuinas de la actual literatura europea. En el caso de Vila-Matas, la originalidad reside, sin duda, en la manera en que la palabra de los que escribieron antes se convierte, una vez ensamblada, descontextualizada y puesta en otro lugar, en palabra nueva, inédita, generadora de insólitos sentidos y en cómo la palabra propia se convierte en el motor que permite avanzar a la escritura.

Su obra es claramente un acto de lectura de la obra ajena y de la propia que tiene lugar durante el proceso mismo de la escritura y que se desenvuelve siempre dentro de los márgenes de lo literario. La literatura de los otros es el material del que se vale Vila-Matas para hacer su propia literatura (un collage de citas que se ponen en diálogo, sobre las que los personajes reflexionan generando con esa reflexión un nuevo texto). Pero, además, y esto es quizás lo más novedoso en la narrativa del escritor catalán, el texto que Vila-Matas entrega a sus lectores es siempre, en las obras que nos ocupan, el fruto del proceso de escritura de sus narradores protagonistas. De ahí que, tanto en *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, como en las posteriores obras de ficción de Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *Dublinesca* y *Aire de Dylan*, los narradores y personajes principales estén claramente vinculados al universo de la literatura: oficinistas que en realidad son escritores frustrados, críticos literarios, profesores de literatura, escritores afamados que se arrepienten de lo escrito o editores que se embarcan en dar a luz teorías sobre la novela... También las acciones que

aparecen en nuestro corpus de novelas de Vila-Matas transcurren indefectiblemente en los entornos propios de nuestra profesión (congresos, ponencias, presentaciones de libros, veladas literarias...):

“Lo importante es que la escritura no sea un objeto referencial sino un sujeto protagonista. La *figuración del escritor* en Vila-Matas (y ésta es su peculiaridad) no es un *asunto*, antes bien es una forma, una estructura, un lenguaje. Lo domina todo, y la mejor manera de trazar esa idea es hacer que coincidan la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es *objeto* o consecuencia. De esa manera, *sujeto y objeto son indistinguibles*” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 226).

El enunciado literario en las tres obras que conforman esa “trilogía” que pretendemos analizar aquí, toma, pues, siempre la forma de un acto de escritura que está teniendo lugar a medida que avanzamos en la lectura. El ejercicio de escritura de cada narrador-personaje se está desarrollando en el interior del texto, en el plano ficcional, ese ejercicio de escritura del protagonista es el que genera el texto que leemos. Los narradores de *Doctor Pasavento*, *El mal de Montano* y *Bartleby y compañía* están escribiendo sus diarios, unas notas a pie de página, novelas, teorías literarias, conferencias, diccionarios de autores, etc., y las obras que llegan a nuestras manos firmadas por Vila-Matas son el resultado de los distintos actos de escritura de esos personajes-narradores que los habitan:

“Gran parte de las novelas de Vila-Matas las protagonizan textos en gestación, ya terminados, o nunca elaborados, y sus creadores. La ocupación más frecuente de sus personajes es la de escritor. Abundan, por ende, reflexiones sobre el oficio y, en más de una obra, acompañamos al protagonista en el proceso de la redacción de un texto, o del propio texto que estamos leyendo” (Yvette Sánchez, en Andrés-Suarez y Casas, 2002: 67).

Y es en todos estos sentidos, que iremos diseccionando a lo largo de nuestro trabajo, en los que el corpus de obras de Vila-Matas que hemos escogido puede tildarse de *metaliterario*, trascendiendo lo meramente *intertextual* para convertir la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento en un artefacto ficcional donde la escritura es, a la vez, objeto y sujeto de la trama. Nuestro objetivo no es otro que el de adentrarnos en toda esa

red de intrincadas relaciones entre la literatura y la vida, en ese laberinto de espejos vilamatasiano, en ese baile de máscaras de las identidades donde los textos se construyen a partir de lo previamente construido por otros, y es en la apropiación de la alteridad, de la palabra ajena, donde reside la única posibilidad del sujeto de ser “él mismo”, donde la escritura es *pharmakon*, cura y veneno a la vez, y donde sólo cortejando el fin de la literatura el escritor puede conseguir que la literatura no llegue a su fin; adentrarnos en ese *Tercer Espacio* donde las cosas son, efectivamente, realidades dobles y ambiguas, paradoxales, y por ello poseen la capacidad de desplazarnos a territorios nuevos, híbridos, de colocarnos en el intersticio, en el umbral, en la línea de fuga que se abre a la vez en todas direcciones, generando esa otra lógica que no es ya moderna ni posmoderna, sino que participa del pensamiento complejo, abriéndonos a otras categorías y conceptos antes impensados.

CAPÍTULO III

“YO ES OTRO”, “YO SOY
MUCHOS” O “SI HABLAS ALTO
NUNCA DIGAS YO”

(La identidad del sujeto como hilo
conductor de la “trilogía metaliteraria”
vilamatasiana)



Fuente: flickr.com

Decir “yo” es ordenarse a uno mismo en el lenguaje, enajenarse en él o ensimismarse en él. Antes del “yo”, nada soy para la comprensión; después de él, tampoco. El “yo” es un texto: todo lo que se puede hacer es introducirse en él, penetrarlo de signos y permanecer contemplando un exterior que se pretende interior.

Cuesta Abad

Y sin embargo también nosotros decimos «yo» impunemente. Ese «yo» es una broma pesada: un manojo de deseos, de represiones, de pulsiones.

Juan Carlos Rodríguez

La ficción del sujeto o del yo, no es más que una máscara –un centro provisional– que se desplaza continuamente, poniendo en escena a un personaje u otro según las exigencias de las circunstancias, dejando en segundo plano a otros tantos que virtual o potencialmente también somos.

Vásquez Rocca

Eso a lo que llamamos identidad debe entenderse como un fenómeno de frontera, como algo que ocurre en el umbral de intersección entre yo y el otro, en el encuentro exotópico con la alteridad.

Alejos García

El sujeto moderno está demasiado seguro de la mismidad de su identidad; tan seguro que levanta sospechas.

Alan Martín Ulacia

III.1. El sujeto moderno: ¿un fantasma, un cadáver, un zombi?

El decir <yo sé quién soy> arrastra su envés, o en claro, el no saberlo. Esa afirmación taxativa es la que precisamente deja traslucir la duda, el <temblor> que exuda en la penumbra del propio <yo>.

Juan Carlos Rodríguez

El yo es una creencia falsa que obtiene su valor y su firmeza del hecho de constituir una condición de vida.

Adolfo Vázquez Rocca

No existe ya un sujeto unitario que desde una perspectiva superior pueda abarcar, seleccionar y unificar lo múltiple. No existe ya un sujeto lingüístico que pueda pretender apresar el mundo en la unidad de la frase.

Claudio Magris

III.1.2. Después de todo, el sujeto

Ha surgido el Sujeto tantas veces, con tanta obcecación, en cada discurso que trataba de borrarlo (ya dijo Derrida que una de las características de la *tachadura* es que deja leer todavía, por debajo de sí, lo que ella misma trata de borrar), o mejor, en cada discurso con que el propio yo se afanaba en sustraerse, anularse, fugarse de sí, aniquilarse..., que su figura reaparece una y otra vez, de tal modo que, en cada anuncio de su ausencia, deviene más presente que nunca⁷⁷. Ha autoproclamado tanto su fin, su

⁷⁷ Tal y como afirma Nicolás Casullo: "La emergencia de la problemática sobre la crisis de la modernidad, y las argumentaciones posmodernas, desde ambos contrincantes, remiten y vuelven a dar cuenta de la arcaica figura del sujeto, del héroe, del enviado de los dioses, atribulando una vez más a la historia con el enigma y el destino de su representación y significado. Darlo por fenecido, reconocer sus agonías o defender su vigencia, reinstala el desasosiego de la cultura en el corazón del mito moderno, bajo una nueva imagen constelar preñada de peligros, profecías de catástrofe, revelaciones apocalípticas y diversidad de ficciones esperanzadoras. No hay sujeto más presente, moderno, omnicompreensivo, redentor, que aquél que en la modernidad vivió como festejo o canción fúnebre la barbarie de su propio olvido, el extravío de sus verdades, el éxtasis o el temor de fabular su desintegración como conciencia testigo, tal como lo planteó la razón moderna" (Casullo, 2004: 47).

muerte, su agonía, su decadencia, su ocaso (su anhelo de ser, después de todo; su hambre voraz de seguir siendo), que ya no se sabe si el Sujeto es un fantasma que se nos sigue apareciendo en esta noche sin tregua⁷⁸, un cadáver cuyo velatorio no vaya a acabar nunca o una especie de zombi, de muerto viviente que se empeña en permanecer en el mundo una vez desposeído de su alma. Lo cierto es que el debate sobre la muerte del Sujeto de la Modernidad (del mismo modo que ocurre con el del fin de la Literatura, el fin de la Historia, el fin de la Utopía, el fin de las ideologías y otros tantos discursos apocalípticos que se engarzan en la serie inacabable del pensamiento –post), no hace sino mostrar/nombrar una y otra vez sus postrimerías sin renunciar a él.

Un sujeto (ahora en minúsculas) que se siente desahuciado de sí, desalojado de su propio centro, tambaleante, herido, desquiciado, fuera de gozne, nos interpela desde los distintos discursos/lugares que lo dan por extinto, por perdido, por muerto, y sigue manifestando una especie de obsesión por hablar de sí, por pensar sobre sí, dando vueltas al cómo y dónde comenzó su agonía, cuándo empezó a desaparecer. ¿Cómo es que el sujeto puede decir hoy su propia muerte? Parece un despropósito pretender declarar como testigos de nuestro propio asesinato y ser, a la vez, los autores del mismo. No podemos convertirnos en comentaristas de nuestro propio fin, porque en el final no habrá comentarios posibles (la muerte está por entero rodeada de silencio). Como señalaba Nicolás Casullo, parece del todo obra de ese mismo sujeto-héroe de la Modernidad, de ese Sujeto omnímodo, “omnicomprensivo y redentor”, este nuevo empeño del yo en celebrar su propio funeral.

La aporía que permite al yo afirmar que el hombre ha muerto, cuando tras tal afirmación late con fuerza el mismo empeño que creó al Sujeto moderno y que ahora pretende destruirlo, ha de ser analizada atentamente. Sólo así se podrán clarificar los términos en los que se dirime el omnipresente debate sobre la identidad, analizar las consecuencias éticas y políticas de las diversas constataciones posmodernas del “fin del sujeto”⁷⁹ que pueblan nuestra contemporaneidad, y llegar a generar estrategias discursivas para crear/sostener una noción de subjetividad, de identidad, en la senda de las propuestas éticas de Emmanuel Lévinas o Leonardo Boff, cercana al “sujeto solidario” enunciado por Gabriel Amengual, pero también en la línea marxista de

⁷⁸ “¿No viene la noche para siempre, más y más noche?”, preguntará Nietzsche en *La Gaya Ciencia*.

⁷⁹ La Posmodernidad triunfal parece estar negándonos la posibilidad, no ya sólo esos Sujetos con mayúsculas de la Modernidad, sino también *sujetos colectivos, sujetos de la historia*.

rearme de un “sujeto colectivo” capaz de oponer resistencia a las injusticias y la explotación del capitalismo neoliberal que plantean autores como Franz Hinkelammert, Enrique Dussel o Néstor Kohan:

“En la posmodernidad encontramos a un sujeto alienado, desasosegado e impotente ante el desbarrancamiento de un mundo desbocado y desgarrado por el cúmulo de determinaciones que se han venido entretejiendo como una avalancha de sinergias negativas que se abaten sobre la sustentabilidad del mundo y los modos de vida de las personas: que se manifiestan en la muerte entrópica del planeta, la inequidad e injusticia social, y el sinsentido de la vida humana. El sujeto se posiciona ante el mundo en crisis para volver a la pregunta sobre el ser, ya no sólo como una indagación ontológica y existencial, sino como un imperativo de supervivencia, como el deseo de revivir la vida misma” (Leff, 2010: 6).

La realidad es que la cuestión del sujeto ha obsesionado al pensamiento moderno occidental desde el humanismo renacentista hasta ahora, porque, de hecho, el Sujeto es ese invento con el que la propia Modernidad se apuntala a sí misma. Ese Sujeto con mayúsculas de la Modernidad ha sido el centro de todos los debates epistemológicos desde el preciso momento histórico en que lo hicieron surgir, en que comenzó a construirse como tal, desde que empezaron a circular los textos y discursos (literario, filosófico, científico, artístico) que lo legitimaban como sustento de la realidad y del pensamiento mismos, como fundamento último, como instancia máxima de poder y de verdad, produciéndolo y reproduciéndolo en un mismo y magistral movimiento:

“Son unas nuevas relaciones económicas las que generan el desmontaje de una estructura y la construcción de un nuevo orden social, que se constituye a lo largo de un lento y complejo proceso plagado de contradicciones y finalmente resuelto a favor de la conciencia de individualidad; en este proceso los nuevos textos no son pura expresión de esa toma de conciencia sino que la constituyen, la fabrican, la construyen en un nuevo discurso ideológico que a la vez que es proceso generado se convierte en proceso dialéctico generador que consigue el decisivo y progresivo perfeccionamiento de esas nuevas condiciones, y donde el pensamiento es realidad y la realidad pensamiento, donde las ideas se materializan y la materia se idealiza” (Sánchez Trigueros, 2013: 27).

Y tampoco ha dejado de serlo, de ocupar esa posición central en la explicación que el ser humano se hace del mundo, aun cuando se ha jugado a invertir los términos,

cuando ese Sujeto se ha demonizado, cuestionado, desarticulado, hasta el punto de darlo por muerto; cuando se ha proclamado a bombo y platillo su inoperancia como concepto, su naturaleza de constructo lingüístico e ideológico, su “irrealidad”, el sujeto (ya después de su propio derrumbe, insistimos, ya en minúsculas) no ha dejado de funcionar como clave de bóveda del pensamiento racional. Lo cierto es que sigue asediándonos la noción de sujeto desde los más diversos lugares: la antropología, la sociología, la filosofía, la teoría del arte, la lingüística, la hermenéutica, la psicología, la teología, la biología, la neurociencia, la geografía, la historia, etc. Sigue invocándose al sujeto desde todos los frentes, para negarlo o para afirmarlo, para ratificar su desaparición y celebrar su funeral, o para correr a su auxilio y devolverle el pulso.

Tanto la afirmación moderna como su desestimación posmoderna conceden la misma importancia al sujeto, ora presencia fuerte y organizadora de la realidad, ora figura fantasmática, espectral, que parece a punto siempre de disolverse o desaparecer. En ambos casos es la noción de sujeto, afirmada y deificada o negada y depreciada, la que sustenta todo un sistema de pensamiento, la que posibilita una determinada visión del mundo. La Modernidad se sostiene gracias a ese Sujeto fuerte y centrado que ella misma inventa y legitima, del mismo modo que la Posmodernidad se sustenta en ese sujeto agónico, a punto de desaparecer, aparentemente ausente, para configurar todo su sistema de pensamiento.

Los discursos posmodernos que dan por muerto al Sujeto de la Modernidad, además, parten de una contradicción difícilmente salvable y que los inserta ya de entrada en la misma línea lógica de la Modernidad que tratan de dejar atrás o superar. Porque, ¿no es hablar de alguien que ha muerto conceder, de entrada, estatuto de realidad a su pretérita existencia? ¿No es admitir que alguna vez ese Sujeto estuvo vivo? Y, si todo sujeto es un efecto del discurso (incluso un significante cuyo significado está indefinidamente diferido, como lo concebirá la deconstrucción) y del poder, una mentira, una ficción, un juego del lenguaje, una máscara, ¿cómo puede haber muerto? Si no existió más que como entelequia, ¿para qué molestarse en organizarle funerales? Muchos de esos discursos sobre la muerte del Sujeto moderno se sitúan fuera de la historia en la misma medida en que lo hicieron los discursos modernos que lo concibieron como portador del sentido último (como fundamento de la realidad), porque señalan la historicidad del constructo moderno de Sujeto sin recaer en la suya

propia, porque se empeñan en desmentir que el Sujeto portador de esa racionalidad eterna y universal de la Modernidad existiera nunca, pero se olvidan de enunciar la propia historicidad, eventualidad, de sus conclusiones sobre el sujeto contemporáneo.

Muchos de los discursos que apelan a la muerte del Sujeto tal y como la Modernidad lo concebía ocultan el mismo afán totalizador que tenían sus predecesores: analizan con tiento los intereses que se ocultaban tras la concepción moderna del mismo, pero se olvidan de pasar bajo la lupa de la sospecha las nuevas subjetividades que contribuyen a producir y reproducir. Así, se convierten en “verdades metafísicas” de la misma manera que lo hicieron las “fábulas” modernas de emancipación del ser humano⁸⁰.

Como explica Gabriel Amengual en *Modernidad y crisis del sujeto*: “La destrucción del sujeto no se hace saliendo de una filosofía de la subjetividad, sino basándose en ella” (Amengual, 1998: 60). En las impugnaciones que se han hecho al Sujeto moderno desde las filosofías de la sospecha hasta Heidegger, Foucault, Derrida, Bataille y el estructuralismo, “la destrucción del sujeto parece vivida –un poco nietzscheana y *prometeicamente*- como la gran gesta del yo, dando pie a una sospecha de que hay una cierta forma de continuar subrepticamente una *egología*, con la diferencia de que ahora es individualista, privada, al amparo de la unidad cósmica que da coherencia a todo” (Amengual, 1998:61).

Por todo, parece sensato dudar de la determinación con que ciertas escuelas y

⁸⁰ Nos resulta especialmente interesante la reflexión de Néstor Kohan al respecto de las diversas “metafísicas” posmodernas, por eso creemos necesario introducirla en nota a pie de página, a pesar de su extensión: “Entendemos con Gramsci que toda afirmación filosófica que se postule como algo universal al margen de la historia y la política se convierte en pura metafísica. Las verdades de la metafísica no tienen tiempo ni espacio, son (falsamente) universales y abstractas. Están separadas de la vida histórica de la humanidad; en sus formulaciones, hacen completa abstracción de dicha historia y jamás explicitan los condicionamientos sociales de los que surgen los términos planteados. Tanto el posmodernismo, como el posestructuralismo y el posmarxismo comparten, a pesar de sus ademanes minimalistas y relativistas, esta metodología de pensamiento. Por eso consideramos que son metafísicas de “la pluralidad”, del “flujo del Deseo”, de la “diversidad del Otro”, de “los Poderes locales”, etc., etc.). Entonces, estas metafísicas gritan al unísono: ¡Ya no hay sujeto! ¿Con qué lo reemplazan? Pues por una proliferación de multiplicidades o “agentes” sin un sentido unitario que los articule o los conforme como identidad colectiva a partir de la conciencia de clase y las experiencias de lucha. Si fuese verdad que ya no hay sujetos, entonces desaparecerían como por arte de magia toda alienación, todo aislamiento obligado, toda soledad impuesta, todo sufrimiento inducido, toda manipulación mediática, todo aplastamiento de las experiencias de rebeldía radical, toda represión de la cultura y la sexualidad, toda prohibición de la cooperación social, toda explotación y, por supuesto, todo fetichismo. ¿Qué resta entonces? Pues tan sólo... esquizofrenia, desorden lingüístico, descentramiento de la conciencia otorgadora de sentido y ruptura de la cadena significante, predominio del espacio aplanado de la imagen por sobre el tiempo profundo de la historia sobre la cual se estructuran la memoria y la identidad (individual y colectiva)” (Kohan, 2007, en prensa).

autores han proclamado la muerte del sujeto y la salida del pensamiento y la filosofía de la línea del yo. Es más, podemos afirmar, pues, que el sujeto, como construcción histórica e ideológica clave en la Modernidad, nunca ha muerto. Simplemente se ha ido transformando a lo largo del tiempo, adaptándose a los cambios, crisis y reestructuraciones que el marxismo describió como connaturales al propio del sistema socio-económico capitalista, ese sistema que constituye el *continuum* entre lo que concebimos como Modernidad y Posmodernidad⁸¹. Esta nueva construcción del “sujeto débil” de la Posmodernidad, pues, no puede estar exenta de ideología, no puede pretenderse limpia, libre ya de todo bozal, no atravesada de punta a cabo por los intereses del sistema imperante, por el poder.

De lo que se trata finalmente, tal y como parece proponer la filosofía posmoderna después del polvorín de Nietzsche y Heidegger, del marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo francés, la deconstrucción derridiana y el feminismo, es de constatar que se ha producido una traslación, una transmutación de ese modo de ser “Sujeto” que articuló la Modernidad (aunque, como explicaremos, en realidad no hubo en la Modernidad, ni tan siquiera en su momento de explosión ni en su etapa más triunfal, una sola manera de articular la noción de sujeto, y algunas de las formas en que se pensó a ese sujeto moderno –desde Montaigne, Hume o Pascal al propio Nietzsche portaban ya el signo de la negatividad, la duda del ser sobre su ser, desde el inicio): del paso de un tipo de Sujeto, el del *cogito* cartesiano (cerrado en sí mismo y centrado, concebido como conciencia unificada capaz de conocer el mundo de los objetos, de dominar la naturaleza mediante su Razón totalizadora y universal, individuo “libre” en el nuevo mercado donde las jerarquías no vienen ya ligadas a estamentos dependientes en última instancia del lazo filial con Dios y las autoridades que lo representan en la Tierra, sino a criterios puramente económicos), al nuevo sujeto posmoderno (descentrado, múltiple, esquizoide, de conciencia fragmentada, débil, borrosa, abierta a la alteridad, permeable; sujeto constantemente asediado por pulsiones y deseos que dominan su racionalidad precaria e inestable; sujeto atravesado por el poder que trata de construirlo a su antojo sin que apenas pueda oponer resistencia; sujeto sin rostro que se pierde en una masa informe; sujeto alienado, vacío; nido de palabras-serpiente que se

⁸¹ Modernidad y Posmodernidad, a su vez, y como vimos con detenimiento en nuestro primer capítulo, son, a la postre, los dos marcos de pensamiento, los dos *metarrelatos* en los que se inscribe el capitalismo en sus primeras fases de consolidación y expansión, y en su última fase multinacional neoliberalista, respectivamente.

interponen entre él y el mundo, condenado a vivir en una fábula, donde toda verdad que cree percibir en el exterior es mera proyección de un interior en el que está atrapado, un interior siempre anterior a sí mismo y que determina su manera de percibir la realidad irremediamente; hombre cuya conciencia mediatizada está construida a base de fórmulas lingüísticas y científicas, de cuantificaciones, de leyes lógicas que le permiten pensarse a la vez que imprimen una determinada dirección a su pensamiento, que muestran los límites de su existencia, nunca libre ya, nunca “auténtica”).

Lo que habría “muerto”, pues, sería tan sólo una determinada manera de pensar/producir las subjetividades en función del *inconsciente ideológico y libidinal* dominante en un momento histórico: a fin de cuentas, la forma en que el capitalismo en sus primeras fases construyó las subjetividades que le resultaban necesarias y convenientes para mantener y alimentar al nuevo sistema, haciéndolas pasar por universales, naturales y eternas:

«El *sujeto pleno* del S.XVIII inglés o la *individualidad libre* del XVI italiano no son más que imágenes o nociones a través de las cuales se transparenta la ideología burguesa correspondiente a cada una de esas fases (...) El sujeto es una invención de la matriz ideológica burguesa, pero ésta a) lo traslada a todas las épocas; b) trata de hacerlo pasar por una realidad tanto a nivel político o económico como a nivel “eidético” o “espiritual”» (Rodríguez, 1974: 14-15).

La noción de sujeto es, pues, y aunque funcione precisamente a fuerza de ocultarlo, histórica y, por encima de todo, ideológica. El Sujeto moderno se conceptualiza de una determinada manera porque es la pieza fundamental en la que se engarza todo un sistema económico, político y social (que fabrica su propia *episteme*, su propia ontología, sus propias axiologías, para determinar en una dirección la percepción del mundo por parte del sujeto y, a la vez, crear a ese sujeto). En términos nietzscheanos, la Modernidad inaugura una fábula nueva sobre el mundo (fábula que precisa, como todas, de un protagonista, un héroe: el Sujeto); en palabras de Lyotard, la Modernidad genera un *metarrelato* que rompe con su predecesor inmediato: el *metarrelato* feudal. Esa fábula nueva tiene por finalidad naturalizar una determinada manera de percibir al mundo y al hombre⁸², y su intención es la de no dejar ningún cabo

⁸² Y hablamos a conciencia del “hombre”, porque el Sujeto de la Modernidad siempre fue un hombre. Capitalismo y patriarcado fueron en todo momento de la mano (aún lo hacen) y procuraron concienzudamente que la mujer fuese siempre “lo Otro” del hombre. No nos resistimos a *revisitar* la

suelto, la de ser capaz de responder a todas las preguntas, de explicarlo y controlarlo todo. Un relato omnicomprendivo, fuera del cual no puede quedar nada y que, además, precisa hallar las herramientas ontológicas y epistemológicas que invisibilicen lo que de discurso y constructo histórico e ideológico tiene, para hacerlo pasar por verdadero, necesario, natural, universal y unívoco (en ese aspecto, la discursividad moderna funciona del mismo modo que el *metarrelato* medieval, que se pretendía eterno e inmutable, inalterable, omnímodo, y abarcaba todo lo que pudiera ser comprendido o pensado por el ser humano).

El movimiento que lleva a cabo la Modernidad frente a la Edad Media es, pues, el de preparar el terreno al cambio en las figuras que detentan el poder: asegurarse de que las autoridades políticas, económicas y sociales no serán ya la Iglesia y la Nobleza, sino la pujante nueva clase social burguesa. Y para eso, su primera misión es la de crear/producir la imagen del hombre como Sujeto libre e igual a los demás sujetos (proceso que ha analizado con detenimiento Juan Carlos Rodríguez y que veremos más adelante). Como explica Giulia Colaizzi, lo importante es determinar “el proceso mediante el cual una clase emergente, que surge de la crítica de paradigmas anteriores, llega a establecerse como clase dominante y constituye su visión del mundo como la lógica única y necesaria para comprender, controlar y finalmente definir y constituir lo que llamamos ‘realidad’” (Colaizzi, 2004:76).

Las palabras “fábula”, “relato” o “discurso” nos ponen ya sobre la pista de dónde nos situamos. El desmontaje de esa apariencia de Verdad, de esencia, de inmutabilidad, con que se construyó la discursividad moderna, nos coloca claramente en un horizonte de sentido determinado: el de los “maestros de la sospecha” (Nietzsche-Freud-Marx) y, en cierta medida, también el de las propuestas de la hermenéutica del “giro lingüístico”, la deconstrucción, la Semiótica de la Cultura y cierto estructuralismo. Se trata, pues, de un horizonte bastante cercano a ése en el que pretendidamente se inscribe lo posmoderno y que, finalmente, ha ido a dar al callejón sin salida de la Posmodernidad triunfal (de la *distopía* social del “todo vale, porque en el fondo nada vale demasiado”, protagonizada por un sujeto que, una vez que se ha deshecho de la Máscara que le imponía la Modernidad y soltado el lastre de toda

famosa cita de *El Segundo Sexo* de Beauvoir: “La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer, no en sí, sino en relación con él; la mujer no tiene consideración de ser autónomo (...) La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto; ella es la Alteridad” (Beauvoir, 2005: 50).

responsabilidad ética, baila sin descanso autoproclamando su libertad ya conquistada: la libertad de poder escoger-comprar una máscara distinta para cada ocasión).

Es por ello por lo que habremos de andar con pies de plomo para no hacer la misma lectura que han hecho los teóricos de la Posmodernidad de todas esas escuelas, corrientes y autores de los que beben/bebemos, y devolver a tales discursos el potencial crítico y resistente que creemos que poseen. Hemos de ser capaces de rearmar a la teoría crítica que puso en jaque la Modernidad, de rescatar todos esos discursos que conformaban la periferia del centro del sistema moderno, analizando sus errores y sus trampas, sin caer del lado de una Posmodernidad complaciente con el relativismo absoluto, con el *nihilismo pasivo*; pues, como escribe Claudio Magris: “La cultura dionisiaca, que proclama la disolución del yo en un confuso magma pulsional, que debiera ser liberador y en cambio es totalitario, priva al sujeto de toda capacidad de resistencia e ironía, lo expone a la violencia y la cancelación, disgrega toda unidad portadora de valores en un polvillo gelatinoso y salvaje” (Magris, 2001: 64).

Cómo separarse de ambos *metarrelatos* (del *metarrelato* de la Razón moderna y del del *Mercado Total* de la Posmodernidad), o, dicho de otro modo, cómo sortear las trampas señaladas por los “maestros de la sospecha”, por la “Escuela de Frankfurt”, por la hermenéutica del “giro lingüístico” de Wittgenstein y Heidegger, por el estructuralismo de Levi-Strauss, Althusser y Lacan, por el feminismo, por el primer Foucault, e incluso por la deconstrucción derridiana, en lo que se refiere a esa fábula moderna del mundo, sin encallar por ello en la nueva fábula del fin, en el relato apocalíptico y desesperanzado de la Posmodernidad triunfal (en el que el capitalismo se va haciendo cada vez más fuerte y configurándose como el único *metarrelato* posible), es el reto intelectual que nos anima. Por eso nos resulta tan vital analizar la escritura vilamatasiana, que se juega en esa suerte de cuerda floja, en ese lugar privilegiado que camina por sobre ambas fábulas del mundo sin renunciar ni abrazarse definitivamente a ninguna de ellas, sino rastreando alternativas en los espacios hasta ahora no transitados, en los *entre-lugares* que participan de manera crítica en lo moderno y en lo posmoderno a la vez, herederos de todos esos discursos que han pululado en la periferia de la *semiosfera*, tratando de construir un *Tercer Espacio* que nos permita un auténtico desplazamiento hacia otra forma de ser y estar en el mundo, que haga posible, no sólo alcanzar un sistema económico, político y social no basado en la explotación del ser

humano por el ser humano, sino también concebir un sistema sostenible desde el punto de vista ecológico (que no se base a su vez en la explotación ilimitada e irresponsable de los recursos y de las demás formas de vida por el ser humano).

Cuando parece que las distintas utopías modernas que pretendían, cada una a su modo y desde distintos presupuestos, la emancipación del ser humano, o bien se descubrieron fábulas redentoras cómplices con el poder o bien fracasaron en su intento de concreción histórica (fracaso que ese mismo poder aprovechó para deslegitimarlas como utopía y desarticular así su potencial transformador de la realidad)⁸³, se torna imprescindible recuperar el pensamiento utópico que alentó la Modernidad, desde la razón vigilante, crítica y deconstructiva que dio a luz que postulaba la en sus inicios la Posmodernidad, sin extraer las inmovilistas conclusiones que parece haber extraído hoy la misma. Hemos, pues, de recuperar el talante crítico que alentó las reflexiones enmarcadas en la “crisis de la razón moderna” del S.XIX y de las que son claras herederas ciertas escuelas y corrientes del S.XX (desde la *Escuela de Frankfurt* a la propia deconstrucción), sin renunciar al pensamiento utópico y a construir una alternativa al *nihilismo pasivo* imperante. Hay que establecer, pues, un hilo de continuidad entre lo moderno y lo posmoderno, que nos permita tomar de ambas discursividades los elementos necesarios para construir una auténtica alternativa ética, política, económica, ecológica y epistemológica contra el *statu quo* de la realidad actual. Ese sujeto que se apresuró a celebrar su propia muerte como liberación de las estructuras lingüísticas e ideológicas que lo “sujetaban” ha de repensarse desde nuevos presupuestos y volver a plantearse la pregunta sobre su propio ser desde un lugar distinto al de la Modernidad, pero también al de la Posmodernidad:

“El reto no está en la capacidad de resistencia ante los imperativos categóricos de una globalización que avasalla la vida y subyuga la subjetividad, sino en la posibilidad de re-existencia del ser y de sustentabilidad de la vida, como lúcidamente señala Carlos Walter Porto Gonçalves (2006). Y eso deberá pasar por el cuestionamiento de la categoría misma del sujeto de la ciencia para llegar a una concepción renovada del ser humano en su relación con su saber y con el ser de la naturaleza” (Leff, 2010: 13).

⁸³ Es obvio que me refiero, en primera instancia, a la utopía ilustrada que tan bien supo absorber el capital para su propio provecho y que mostró, en un momento determinado, a los muchos que, por pertenecer a una clase, género o raza, dejaba fuera de su ecuación de igualdad, libertad y progreso “para todos” (se mostró fábula al servicio de los intereses de la burguesía, al fin), y en segunda instancia, a la utopía marxista del fin del capitalismo.

Para armar al nuevo sujeto ético y político, a ese sujeto que no será ya moderno en el sentido de colocarse presuntuosamente en el centro del mundo con afán de dominarlo y de sojuzgar a su propia especie, pero que tampoco será posmoderno en el sentido de celebrar su propia debilidad, su incapacidad para resistir a las embestidas del sistema neoliberal, ni qué decir tiene, hay que poner el mismo empeño que el pensamiento de la sospecha y sus escuelas en cierto modo “epigonales” pusieron en desmontar esa imagen “natural”, esencialista y fuera de la historia del sujeto moderno tras la que se ocultaban el poder y sus muchos tentáculos (ese poder interesado en negar la parte irracional e inconsciente del sujeto, en invisibilizar la lucha de clases, en ocultar que el sujeto es un producto de la estructura lingüística, etc...), en mostrar la forma en que el nuevo sujeto posmoderno sirve a los intereses de la actual fase del capital y en dirimir en qué medida es producido por los mismos.

Porque, así como la Modernidad precisó construir todo un andamiaje teórico que hacía pasar por natural, verdadero, inmutable, su sistema de creencias y valores, y para ello engendró a un Sujeto fuerte, “todopoderoso” en su capacidad racional, cuyo “natural” impulso hacia la Belleza, la Verdad y la Bondad le llevaba a perseguir el perfeccionamiento, el progreso y la utopía, concretadas en las distintas fábulas emancipadoras que dio a luz, pero sobre todo en la del Pensamiento Ilustrado, la Posmodernidad requiere de este nuevo sujeto que vive inmerso en el relativismo radical, en el *nihilismo reactivo*, en la *hiperrealidad* de la imagen digital. El neoliberalismo necesita que habitemos un tiempo en que la fábula se sabe fábula hasta el punto de poder ser sustituida por cualquier otra en cualquier momento, sin que ninguna “valga” más que las demás; precisa que creamos en la imposibilidad de un relato unificador de lo humano, para así disgregar a todo “sujeto colectivo” en el marasmo de cientos de “minorías sociales” desarticuladas políticamente; requiere que pensemos que no hay sentido ni fundamento en nuestro existir, que nosotros nada podemos hacer ni cambiar (¿para qué procurar un cambio, además, si nada es mejor, ni más verdadero, ni más bueno, ni más bello que lo demás, si detrás de cada utopía se esconde el principio de un nuevo afán totalizador, de una nueva forma de coacción y control?).

El sistema precisa de un sujeto débil, borroso, descentrado, fragmentado, roto,

incapaz de organizarse socialmente frente a él; abandonado al egoísmo, al placer, al *neonarcisismo*, al hedonismo, a la apatía, a la desconfianza en sus congéneres; despolitizado, que prefiera el entretenimiento a la cultura, que busque satisfacer sus deseos de manera inmediata, que confiera valor al conocimiento exclusivamente en la medida en que pueda sacar de él algún provecho material. Al sistema, efectivamente, ya no le sirve de nada la fábula moderna sobre el mundo, ni necesita a ese sujeto-héroe que antaño lo sustentó. El sistema ahora requiere que todo parezca blando, flexible, maleable, *líquido* (para disimular así que las redes del poder cada vez abarcan más y más espacio, que el engranaje es cada vez más sofisticado y perfecto, que el sistema ha aprendido incluso a reabsorber los elementos extraños, potencialmente peligrosos, y alimentarse de ellos) para seguir en pie:

«La “muerte del sujeto” —así proclamada— da como resultado un participante débil (Vattimo), pasivo, fragmentario (Derrida), consumidor y desencantado (Weber), estéticamente analizado por la filosofía postmoderna (Lyotard). El Postmodernismo, último momento de la Modernidad, tiene clara consciencia de la existencia de este “sujeto-consumidor virtual” despolitizado que enfrenta sin posibilidades de defensa, desde una apología de la individualidad como reducto de gozo y felicidad —como lo expone Sabater— a la Potencia transnacional de las corporaciones con un proyecto de globalización sin alternativa» (Dussel, 1999: 14).

Quizás la fase multinacional y neoliberal del capital precisaba de este cambio de paradigma epistemológico para afianzarse, o quizás, simplemente, ha sabido reabsorber, fagocitar y aprovechar las debilidades señaladas por los críticos de la Modernidad, las contradicciones que en un momento histórico parecieron abrir una brecha insalvable y amenazar la existencia del sistema mismo, para superar esa crisis e integrar tales contradicciones al modo en que la dialéctica marxista predijo que haría, apuntalando así sus propias ruinas para refundar su imperio. No dudamos de que los pensadores que con más ahínco han denunciado las trampas y engaños de esa Modernidad, desde Nietzsche, Freud y Marx, pasando por Heidegger, Wittgenstein, Lacan, Benjamin, Adorno y Horkheimer, hasta Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze, Cixous, Butler o Haraway (por nombrar tan sólo algunos de los más determinantes y presentes en nuestra tesis), incluso los posmodernos declarados como Vattimo, Lyotard, Lipovetsky o Baudrillard, estaban

llenos de “buenas intenciones” (ya se sabe que “el camino del infierno está adoquinado de buenas intenciones”): las mismas que tenían, de seguro, los intelectuales modernos que quisieron ver en el fin del *metarrelato* medieval el camino hacia la emancipación del ser humano; todos ellos pretendían, de la misma manera, señalar el anzuelo, el ardid; visibilizar los barrotes de la jaula para liberar al hombre, pero lo cierto es que, finalmente, sólo consiguieron convertirnos en carnaza.

Mientras los críticos de la Modernidad nos señalaban dónde había estado el cepo, nos hacían creer que éramos libres ya de andar sin preocuparnos, que no podían atraparnos -eso sí, al precio de aceptar la nada, el sinsentido, el vacío, como único hogar posible; de aceptar la vida como un mero juego irresponsable-. Nos encerraban, pues, en una jaula aún más estrecha, si cabía; nos arrojaban a un mundo del que no podíamos esperar ya nada y donde, además, nos instaban a permanecer gozosos, felices de no estar ya siendo engañados por ningún vendedor de humo, a costa de desarmarnos, de hacernos desistir de cualquier intento de resistencia, de re-existencia. Lo que es claro es que, donde los discursos posmodernos podían haber sido o se pretendían transgresores, emancipadores, libertarios, subversivos, acicates contra el poder establecido, se han tornado cómplices con el sistema capitalista en su fase actual. De lo que no hay duda es de que el sujeto posmoderno, tal y como veremos, se pierde en su fragmentación, de tal modo que su “debilidad” no hace más que fortalecer al sistema. La muerte o el fin del sujeto moderno, a la postre, resulta clave para el buen funcionamiento del capitalismo neoliberal. En palabras de Homi Bhabha:

“Las prácticas críticas que procuraban destotalizar la realidad social demostrando las micrologías del poder, los diversos lugares de enunciación del discurso, el desprendimiento y deslizamiento de los significantes, han quedado súbitamente inermes. Tras haber relajado la vigilancia, con la esperanza, quizá, de que los modos intelectuales que intentábamos promover hubieran pasado al discurso común de la crítica, ahora nos sorprenden con la guardia baja.” (Bhabha, en Hall y De Guy, 1996: 94).

Muchos de los intelectuales que han defendido la Posmodernidad como alternativa más digna para lo humano, como etapa de liberación, de apertura a nuevos discursos y realidades hasta entonces excluidos, rechazados (como nuevo paradigma

que acepta la *diferencia* y no subyuga a las minorías; un nuevo tiempo sin repudiados, sin marginados, sin parias, donde todos tenemos cabida), pretenden salir al paso explicándonos con fervor que esto que ahora vivimos no es la Posmodernidad, sino una *hipermodernidad vigente y oficial*, una *falsa posmodernidad*. Es el caso de Teresa Oñate, y también el de Cristina Oñoro, que comprenden más bien el término Posmodernidad como inscrito en la red del pensamiento crítico de los siglos XIX y XX, heredero directo de Nietzsche, la fenomenología heideggeriana, la hermenéutica del “giro lingüístico” de Wittgenstein y la “Escuela de Viena”, el estructuralismo barthesiano, la deconstrucción derridiana, las genealogías de Foucault y el postestructuralismo de Deleuze y Guattari. Pero lo cierto es que ninguno de estos autores (excepto algunos de los considerados postestructuralistas) habló de Posmodernidad como tal. Todos ellos son autores que, aun siendo críticos con la Modernidad que triunfó y se impuso, no se declaran fuera de ella en ningún momento (manifiestan la necesidad de superar la lógica moderna y su racionalidad, pero todos son conscientes de estar atrapados dentro de sus límites⁸⁴).

Los ideólogos de la Posmodernidad no son precisamente estos autores que señala Cristina Oñoro y que se inscriben en un horizonte de pensamiento que podríamos llamar con reservas *post-metafísico*, pero, desde luego, no posmoderno. La Posmodernidad se declara ya de facto fuera de una Modernidad que se jacta de haber derrotado y superado. Son muchos los autores, además, que han insistido en el error de intentar insertar en la red del pensamiento posmoderno a las escuelas críticas que señalaron la crisis de la Modernidad en los siglos XIX y XX, porque estas escuelas, como hemos visto, transitan la línea de frontera de lo moderno (se sitúan en la periferia de la *semiosfera* moderna, pero no fuera de ella) sin dar el imposible salto al otro lado, de modo que son discursos intersticiales, híbridos, que están aún a caballo entre lo que quieren denunciar y dejar atrás (que, a la vez, saben que es lo que los articula) y las posibilidades que intuyen en ese “afuera” imposible de alcanzar.

Para Vattimo, la Posmodernidad comienza con Nietzsche y Heidegger, que son

⁸⁴ Wittgenstein dirá que sobre lo que no se puede hablar, hemos de callar; Barthes, que el lenguaje humano no tiene exterior y que “sólo se sale de él al precio de lo imposible”; Derrida afirmará que sólo se puede llevar a cabo la revolución contra la Razón en la propia Razón y que tal revolución tendrá siempre, por ello, la extensión limitada de una agitación. Para estos pensadores nos queda el balbuceo, alcanzar el grado cero de la escritura, procurar el desplazamiento de las oposiciones metafísicas del lenguaje, pero nunca salir del todo del cerco que la Modernidad nos ha procurado.

los primeros en hacer una crítica sin fisuras al pensamiento metafísico de los fundamentos. Sin embargo, parece más sensato aceptar, con autores como Armando Roa, que tanto Heidegger como Wittgenstein, que desmontan la diferencia sujeto-objeto que articula la racionalidad moderna y ponen en entredicho, por tanto, la concepción del Sujeto que deviene tras esta división, denuncian la racionalidad moderna desde el seno de la Modernidad (aunque muestran una visión crítica y vigilante con respecto al sujeto y la razón modernas, no pueden considerarse pensadores posmodernos): “Por la rigurosidad de los puntos de vista de Heidegger y Wittgenstein, creemos que ellos son uno de esos clásicos contrapuntos de la modernidad observables a lo largo de toda su historia” (Roa, 1995: 33-34).

Así lo cree también Roberto Follari, para quien es un error demasiado usual incluir en la lista de autores posmodernos a los miembros más destacados del llamado postestructuralismo y de la deconstrucción. Ni Foucault, ni Barthes, ni Derrida, ni incluso Deleuze o Guattari pueden, según el profesor italiano, considerarse pertenecientes al mismo sustrato cultural del que brotarán los textos de Vattimo, Lipovetsky, Lyotard o Rorty, autores estos últimos que Follari sí considera claramente posmodernos. La deconstrucción y el postestructuralismo son considerados por este autor discursos aún pertenecientes a la *Modernidad crítica*:

«Los autores de ambos subconjuntos han apelado a temas parecidos (la diferencia, la guerra al todo, el ataque a la razón universalista), y a las mismas fuentes (Nietzsche y Heidegger). Pero ello, desde “momentos culturales” diferentes. En el primer caso, lo hicieron aún en el interior de la modernidad, dentro de su espacio de disolución última (por ello, el talante aúrico de su escritura, donde hay lugar para la crítica, donde se quiere disolver desde ella la positividad cultural vigente). En cambio, para los posmodernos, la caída de los grandes relatos ya acaeció. No hay más talante crítico-negativo, sino aceptación de la nueva chance histórica (Vattimo), instalación dentro de las coordenadas donde se ha objetivado ya la cultura en los hechos» (Follari, 2000: 80).

En cualquier caso, en el momento en que los discursos sobre la Posmodernidad se han ido desplazando desde la periferia al centro mismo del sistema simbólico, en la medida en que ha “triunfado” lo posmoderno (aunque haya sido al modo de una “falsa posmodernidad” o una *hipermodernidad* normativa) en el ámbito de la teoría, ha ido perdiendo su potencial destabilizador del sistema para convertirse en un perfecto

aliado del mismo⁸⁵. De modo que no es difícil aplicar a los discursos que teorizan, construyen y ensalzan la Posmodernidad las mismas palabras que dedicaba Adorno a la instrumentalización de la ciencia y de la razón a que había llevado el triunfo de la Modernidad ilustrada: “Les sucede lo que siempre le ha sucedido al pensamiento triunfante: cuando abandona voluntariamente su elemento crítico y se convierte en mero instrumento al servicio de lo existente, contribuye sin querer a transformar lo positivo que había abrazado en algo negativo, destructor” (Adorno, 2007: 12).

Pero, recuperando el pulso de nuestro discurso, precisamos poner sobre la mesa una serie de preguntas que nos resultan decisivas: ¿Cuál es ese “Sujeto” moderno cuya muerte o desaparición intuyó Nietzsche y acabó anunciando definitivamente Foucault: el Sujeto del *cogito* cartesiano, el Sujeto empirista de Locke y Hume, el Sujeto transcendental o puro (síntesis magistral de los dos anteriores) de Kant, el *Espíritu Absoluto* de Hegel? ¿Por qué, si el marxismo, precisamente, parte de cuestionar a ese Sujeto centrado, libre y soberano de sí mismo que genera la Modernidad, mostrándolo como producto del *inconsciente ideológico* dominante y de los intereses del capital, las teorías posmodernas se han apresurado a dar por muerto y dejar atrás al *sujeto de la historia* marxista –mientras, por el contrario, han asimilado sin esfuerzo al sujeto escindido del psicoanálisis y al sujeto-máscara nietzscheano? Y, ¿qué nuevo “sujeto” es ése que puede decir su propia muerte, que puede seguir hablando de sí una vez desaparecido? ¿Qué tiene de insólito, de hasta ahora impensado, el sujeto posmoderno? ¿Cuál ha sido el movimiento por el que ese Sujeto moderno, construido como pieza clave del sistema capitalista, pasa de ser el sujeto burgués de la primera fase del capital a ser el sujeto débil y escindido de esta última fase neoliberal, multinacional, del capital? ¿Qué cambia y qué se mantiene en pie de la manera en que se producen las subjetividades en esas primeras fases del capital que encuadramos en la Modernidad y esta última de sus fases, tildada de posmoderna? ¿Qué ha sido el Sujeto moderno a lo

⁸⁵ Ya en mi artículo “Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia: la evolución del rap a través de la Semiótica de la Cultura” (publicado en el número 4º de la revista *Entretextos* en noviembre de 2004), analizaba cómo la tensión centro/periferia en el sistema cultural a menudo termina resolviéndose en un proceso de inclusión de los sistemas periféricos al centro del sistema simbólico. Ese proceso de inclusión precisa, como advirtió Lotman, que los textos de los sistemas periféricos sean “traducidos” al “lenguaje” que domina el centro, lo que, en el caso de tratarse de textos críticos con ese centro y que amenazan su conservación, supone la mayor parte de las veces la desactivación/desarticulación de los elementos que ponían a ese centro en “peligro”. Cuando el centro de la *semiosfera* (que es centro cultural, pero también ideológico, político, económico...) deja entrar a la periferia, las más de las veces es a costa de absorberla, de devorarla.

largo del tiempo, desde la etapa embrionaria, liminar, en la que empiezan a configurarse unos nuevos modos de producción que acarrearán nuevas relaciones sociales, cuando la “lógica organicista” medieval anda mezclada aún con la nueva “lógica animista” del capitalismo, hasta nuestros días? ¿Hay en el Sujeto moderno, el Sujeto-conciencia cartesiano, *autocentrado*, concebido como unidad y totalidad, aspectos rescatables, algo que debemos reivindicar y traer a nuestro tiempo? ¿Es el “nuevo” yo -ese sujeto débil, borroso, múltiple, fragmentado, de la Posmodernidad- tan nuevo como dicen o estaba prefigurado ya, de algún modo, en el imaginario moderno? ¿Cómo quiere el capitalismo en esta fase construir nuestras subjetividades? ¿Qué tipo de sujeto necesita el capital en este momento para su buen funcionamiento, y qué tipo de sujeto debemos generar a través de nuestro discurso crítico para abrir una brecha real en el sistema?

No es casual que el “nuevo” sujeto, el sujeto posmoderno occidental, parezca haber surgido de la nada, después de una ruptura total con el tiempo que le precede, carente de continuidad con el pasado, habiendo roto el cordón umbilical que lo ligaba a la Historia. No es casual que el “nuevo” sujeto parezca no “encajar” en ninguna clase social (la Posmodernidad se toma en general muchas molestias en autodeclararse “postmarxista” y en tildar de desfasado el concepto de clase), que no construya ya una identidad “fuerte” en función de su pertenencia a raza, grupo étnico, nación o género algunos, porque se supone que llega a un mundo donde la multiplicidad y la diferencia han sido asumidas y normalizadas, donde la explotación y la opresión han sido sustituidas por una libertad sin límites para todos, con la imagen de fondo de un Mercado global que no excluye a nadie y donde todos los clientes reciben el mismo trato afable, siempre y cuando consuman al ritmo que se les exige.

El sujeto posmoderno es múltiple, abierto, flexible, débil, paradójico, vive felizmente sus contradicciones, no está demasiado interesado en la política como herramienta de cambio social, vehicula la esfera del deseo a través del consumo, busca satisfacciones inmediatas, se reafirma en su individualidad y no se siente corresponsable de la realidad en que se desenvuelve su cotidianidad⁸⁶.

En definitiva, el sujeto posmoderno parece una versión 2.0, resignada y con ojeras, cuando no completamente autocomplaciente en su egotismo y su *neonarcisismo*, de aquel “sujeto libre e igual” que tenía que generar el capital para afianzarse como

⁸⁶ Así lo describen los propios pensadores posmodernos, como Lipovetsky.

sistema. Porque, como ha analizado magistralmente Juan Carlos Rodríguez, la imagen de la libertad resulta crucial en la configuración del capitalismo. La Modernidad capitalista construye a un sujeto *libre* de las relaciones señor/siervo y de su atadura con Dios (esa imagen de libertad pretende, a la postre, invisibilizar el hecho de que el nuevo sujeto está sometido a un sistema basado en la explotación de una clase por otra); el nuevo sujeto moderno es “libre”, pues, sólo para vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario (salario que, siguiendo a Marx, en virtud de la plusvalía que quienes poseen los medios de producción extraen al trabajador, permite a la burguesía la acumulación del capital y hace del trabajador un sujeto alienado)⁸⁷. El marxismo pone sobre la mesa el hecho de que esa imagen de libertad no es más que la máscara con la que se lleva a cabo la explotación; que las relaciones sociales están supeditadas a la lucha de clases, esto es, a la explotación de la clase trabajadora por parte de la clase que posee los medios de producción (llámese burguesía o conglomerado multinacional de empresas). Las subjetividades son producidas de arriba hacia abajo en función de los intereses de las clases dominantes. Cada sistema de explotación histórico (feudalismo, esclavismo, capitalismo) ha producido a sus explotados a su antojo y conveniencia, pero el capitalismo es el único cuya lógica interna consiste, además, en borrar la propia huella de la explotación para poder consumarse:

“Cada nivel ideológico está estructurado, pues, a través de un núcleo clave que desarrolla el modelo de explotación necesario para cada Modo de Producción (y sus coyunturas histórico/sociales). A ese núcleo clave lo hemos llamado *matriz ideológica*: así, la matriz ideológica del esclavismo estaría constituida por la relación Dueño/esclavo; la matriz ideológica del feudalismo estaría constituida por la relación Señor/siervo; y la matriz ideológica del capitalismo estaría constituida por la relación Sujeto/sujeto. Se observará que en el esclavismo y feudalismo la relación entre explotadores y explotados es nítida. En el capitalismo, en cambio, los dos elementos de la matriz parecen iguales. Sólo los separan unas mayúsculas: unos son más sujetos que otros” (Rodríguez, 2011a: 30-31).

El capital necesita producir “sujetos libres e iguales”⁸⁸, sublimar esa imagen de

⁸⁷ “Es necesario que el trabajador se crea, efectivamente, que es un sujeto libre e igual, que se crea su contrato, que se crea que está vendiendo su trabajo (y no su fuerza de trabajo, o sea, lo único que tiene, su vida)” (Rodríguez, 2011a: 32).

⁸⁸ “Lo que el individuo piensa de sí, su propia identidad, tiene sentido desde el ámbito social y económico, y no desde su yo íntimo individual. Si el individuo estima que su conciencia es algo individual (lo que él piensa de sí mismo, su yo individual y sus actos) se equivoca. Incluso sus actos

libertad bajo la que enmascara sus grilletes, llevándose al sujeto a su terreno, de tal modo que la libertad de compra/venta, la libertad de circulación de bienes y propiedades, la libertad de consumo, la libertad de elección personal en lo concerniente a la esfera del mercado, parezcan ilimitadas (aquí el verbo “parecer” resulta clave: estamos en una fase del capital que, más que nunca, se construye a partir de imágenes, en la esfera de lo simbólico; un sistema que vuelca sus esfuerzos en persuadir a los individuos de que efectivamente es lo que parece ser, a la vez que los disuade de lo que en realidad es, de modo que a la mínima rasgadura en la superficie de esa imagen de libertad, ésta salta en pedazos, muestra la atroz verdad tras la máscara, la piel bajo el disfraz).

La imagen del sujeto libre, además, en la fase neoliberal del capital, ya no precisa fondear en lo profundo del ser, apelar a una supuesta naturaleza o esencia de lo humano, planea sólo en la superficie: la imagen se proyecta ya como algo autónomo, no hay fondo bajo la superficie, la superficie lo es todo: la imagen del ser se convierte en el mismo ser, que es libre para fingir, por ejemplo, pertenecer a una clase que no es la suya (la clase obrera puede vestir, comer o poseer los bienes propios de la burguesía, al coste del endeudamiento cuyas consecuencias, desahucios, embargos, pérdida de todo, estamos viendo a diario).

La sociedad neoliberal “del bienestar” ponía el foco en destruir en la apariencia las diferencias entre clases: el trabajador podía ser propietario de un vivienda, tener coche propio, acceder a los mismos privilegios que (sólo como consumidor, claro está) la clase burguesa, de tal modo que las diferencias entre ambas parecían borrarse, desaparecer. Cuando han caído las máscaras, se han visto las fatales consecuencias que ha tenido para la clase trabajadora haber olvidado sus diferencias con respecto a la clase que posee los medios de producción. La pérdida de conciencia de clase no sólo ha transformado al sujeto en una entidad sumida en la parálisis social, inarticulada como

de acomodación a la situación social o de revolución social, no se originan más que en los conflictos a los que llega la condición económica de cada sociedad en cada época. No se pasó, por ejemplo, de la condición de esclavo a la de siervo o de proletario, por un mero cambio de conciencia sobre la condición humana; sino por un cambio en las formas de producción económica: el mantenimiento del esclavo ya no fue económicamente útil a la sociedad medieval. No era útil tener al esclavo atado con cadenas y alimentarlo para que trabaje: fue más útil dejarlo sin cadena, pero, como siervo, sin poder abandonar legalmente la tierra de su señor, dándole a éste lo que cosechaba. Tampoco el siervo resultó ser económicamente útil a la sociedad moderna, la cual prefirió generar el proletario, pagándole sólo las horas de mano de obra al precio que el burgués quería. Cada época generó así la idea de lo que debe ser el trabajador (y su identidad) y lo que era el que poseía (y su idea de clase y dignidad propia), según las fuentes y medios de producción que poseía la clase dominante” (Daros, 2006: 43).

fuerza de resistencia para ejercer la lucha de clases de abajo hacia arriba, sino que ha llevado a los individuos a hipotecar sus vidas con consecuencias realmente devastadoras. Ahora sabemos que el acceso de la clase trabajadora a los privilegios que el capital había reservado históricamente a la burguesía amenaza constituir un auténtico genocidio de clase. El trabajador vuelve a entender ahora quién es y qué lugar ocupa dentro del sistema: pero no es que el trabajador pudiera hace unos años, en época de supuesta bonanza del neoliberalismo, dar el salto a esa imprecisa “clase media”, dejar de ser quien era, “mejorar” o “progresar” (por supuesto, sólo en los términos economicistas en que la propia lógica del capital estructura el progreso y la mejora); no es que la clase trabajadora dejase de serlo durante décadas y ahora, como efecto de la crisis sistémica, haya de replegar posiciones, descender peldaños, volver a su posición de origen: es que la clase obrera nunca dejó de ser clase obrera, por más que pareciera no serlo, por más que su “imagen” se ajustase a los parámetros de la burguesía.

La mentira mil veces repetida no se vuelve más verdad. La clase obrera no ha dejado de serlo jamás. El sistema ha dado facilidades mientras ha podido hacerlo para mantener esa fábula de progreso y de sociedad *postclasista* de las libertades que es una de las utopías del nuevo *metarrelato* bajo el que vivimos (como vimos en nuestro primer capítulo). Al capitalismo neoliberal le interesa configurar un tipo de sujeto que tenga la sensación de plena libertad y de coparticipación en la toma de decisiones políticas: las actuales democracias alimentan la imagen -nuevamente imagen cuyo fondo es una realidad bien distinta- de libertad e igualdad del sujeto. Todos votamos, todos decidimos. De nuevo no hay clases, no hay razas, no hay géneros; de nuevo todos parecemos ser iguales, mientras los conglomerados multinacionales dictan a dedo las políticas de los supuestos estados democráticos. Cuando millones de personas empiezan a comprender que en las democracias occidentales, tal y como están planteadas, el poder sigue acumulado en unas pocas manos y responde a los intereses de una determinada clase, salvaguardados por las instituciones económicas mundiales, cuando esos millones de personas entienden que la conquista de un poder real por parte de la ciudadanía ha de pasar de nuevo por la lucha de clases, y se organizan, salen a la calle, protestan, tratan de hacer visible su descontento, su desacuerdo con aquéllos que dicen representarles, se muestra la realidad con el miserable rostro de la represión y la

violencia del sistema⁸⁹. La realidad es que las democracias neoliberales son un cheque en blanco otorgado por la ciudadanía a los grandes conglomerados económicos para gobernar en función de los intereses de quienes siguen acumulando capital, bienes y medios de producción.

Pero volvamos al principio. El sujeto moderno nace envuelto en la matriz de una pregunta que posibilita y a la vez cuestiona desde el comienzo su existencia; nace preñado de una duda sobre sí: “¿quién soy yo?” Es en la pregunta sobre su propia identidad donde se funda. La subjetividad moderna se inaugura en una duda y no en una afirmación; o, mejor, en una duda que busca afirmarse a través de la misma pregunta sobre sí, porque el propio cuestionarse por su naturaleza del sujeto ya es un elemento que tiene como propósito afianzar, apuntalar a ese sujeto como ente cognoscente; pero ese interrogante que es el yo moderno afirma al sujeto a la vez que lo mantiene indefinido, en el limbo de una pregunta que la Modernidad sólo podrá contestar de forma imprecisa (con ese “¿quién soy yo?”, el sujeto moderno se responde a sí mismo por medio de una tautología, la del *cogito* cartesiano, que apuntala la racionalidad moderna: yo soy aquél capaz de preguntarse “¿quién soy?”; es decir, aquél que puede pensar por sí mismo, no sólo el misterio del mundo que lo rodea, sino la incógnita que él mismo representa para sí). Para que pueda preguntarse el sujeto por su condición de sujeto, para que pueda pronunciarse ese “¿quién soy?”, ha de existir ya alguien con conciencia de sí, que se *autopercibe* como elemento central en la configuración del mundo que le rodea, que considera esa incógnita sobre sí, sobre su propia “naturaleza”, un problema gnoseológico y epistemológico de primer grado. El sujeto, por una maniobra no poco problemática, se convierte así en Sujeto y se sitúa así en el centro del imaginario moderno: “El antropocentrismo es el modo de pensar específico de la modernidad, de tal manera que ella se define, al menos en su aspecto esencial, como aquel periodo en el cual el hombre se autocomprende como centro de la realidad, como sujeto, como medida de todas las cosas. El hombre se descubre y se afirma como punto de referencia de toda la realidad” (Amengual, 1998: 36).

⁸⁹ Esa invisibilización de la explotación, que funciona sólo en épocas de bonanza, muestra su verdad y volvemos a toparnos con los viejos mecanismos de control social, de represión (violencia policial, multas, penas de cárcel y juicios para aquéllos que se atreven a organizarse social y políticamente e intentar combatir la desigualdad y la injusticia sociales, vuelven a convertirse en la respuesta del sistema cuando esa imagen de libertad e igualdad se disuelve y resulta imposible mantener en pie la utopía neoliberal del consumo para todos).

El hombre (con todas sus connotaciones “falocéntricas”) es interrogante primero y último, porque del despejar la *x* que él representa para sí mismo en la ecuación del universo depende el sostén de todo el edificio epistemológico. En un mundo que se vuelve cognoscible para el hombre en tanto se *objetualiza*, en un sistema de conocimiento que se basa en la oposición sujeto-objeto, se sustenta la idea de una racionalidad omnipotente capaz de aprehender la verdad, la esencia de las cosas, pero también la Verdad sobre sí misma. Al proponer Descartes la diferencia entre *res cogitans* y *res extensa*, no sólo aboca a ese Sujeto a un conocimiento instrumental del mundo, sino de sí mismo. Éste se convierte, en tanto realidad cognoscible, en objeto de sí mismo, en un proceso de *reificación* como mínimo paradójal.

Para ese Sujeto que se fundaba en la pregunta, en la duda sobre sí (en ese “¿quién soy yo?”), sólo resuelta con ese “soy el que piensa, aquél al que le es dado conocer”, la certeza de esa capacidad de acceso a “la Verdad”, al conocimiento, ha de fundamentarse en ese algo incuestionable en que el pensamiento cartesiano convierte a la Razón. Detrás de todas las dudas que me asaltan me espera la verdad, si lucho contra el engaño de mis sentidos y mis pasiones, hallaré una certeza incuestionable, porque soy “aquél que puede conocer”. Vuelve la aporía, ya que cualquier certeza sobre esa *res extensa*, sobre ese mundo de los objetos, se funda en la certeza primera en que el Sujeto es *res cogitans*, pero éste sólo ha podido llegar a la conclusión de qué o quién es al *objetualizarse* a sí mismo, al convertirse a sí en algo cognoscible:

“El hombre, de allí en más, parece situarse como un observador externo no sólo respecto del mundo sino también respecto de su propio cuerpo y de los demás hombres. Luego, el sujeto se concibe a sí mismo como un espectador foráneo, desinteresado y aislado en un solipsismo infranqueable. En su pretensión de lograr claridad y exactitud, Descartes nos arrastra a una perspectiva desvinculada “objetivando la experiencia encarnada”, haciendo del hombre un sujeto de conocimiento” (Tizziani y Cattaneo, 2010: 10).

En cualquier caso, y paradojas aparte, lo que está claro es que al priorizar la pregunta sobre sí y querer dar respuesta a las preguntas sobre el universo desde esa certeza primera del ser de su propia naturaleza de ente cognoscente, el Sujeto moderno se está poniendo a sí mismo en esa posición central que antes sólo estaba ocupada por Dios y por sus “representantes” en la tierra. Sólo Dios podía en el imaginario feudal

revelar la verdadera esencia de las cosas y del hombre, porque él era el creador de todas las cosas; sólo él tenía las respuestas y hacia él debían dirigirse las miradas de los que humildemente quisieran comprender el misterio de la vida. Así, el individuo medieval se preguntaba cuál era su cercanía o lejanía con respecto a Dios, cuál su posición natural con respecto a las autoridades que en la Tierra lo representaban, ya fueran el Rey, la Iglesia o el señor que poseía las tierras que trabajaba (no se *autoconcebía* como individuo, sino como parte de un todo social que lo ligaba a lo físico y a lo metafísico, otorgándole un lugar determinado en el universo). El saber estaba vedado a aquéllos que no tenían una línea de filiación directa con Dios, no se consideraba que todos los seres humanos tuvieran una misma capacidad racional que les permitiera el acceso a la verdad (aunque tampoco la Modernidad, con su configuración de ese sujeto “libre e igual” va a otorgar a todos los seres humanos el patrimonio de su racionalidad universal: incluso el pensamiento ilustrado pondrá en duda que ese “Otro de la Razón”, “el animal bello”, la Mujer, posea una razón capaz de acceder a la verdad o al conocimiento, y se encargará de poner sus reflexiones bajo sospecha por estar pretendidamente enturbiadas por las emociones y las pasiones). Imperaba la metafísica y la filosofía tenía un claro enfoque ontológico. Es el sujeto que quiere ser ya sin los dioses, que busca liberarse de las cadenas y construir el mundo a su medida, el que puede interrogarse acerca de sí como sujeto, una vez ha objetivado todo lo que le rodea. No será más el mundo un reflejo de un orden ajeno a lo humano que el hombre ha de respetar, donde conocer es comprender dónde está su lugar con respecto a lo divino. Ese Sujeto moderno se constituye como un sujeto epistemológico y la razón no puede más que tornarse instrumental, tal y como denunciarán más tarde Nietzsche y la “Escuela de Frankfurt”:

“La filosofía deja de concebir al sujeto en términos ontológicos para concebirlo como sujeto epistémico y gnoseológico, como sujeto de conocimiento, como soporte del saber. Lo que preocupa es ya ¿qué puedo conocer? Y, ¿cómo puedo saber que lo que conozco posee cierto grado de verdad, de certeza? Esta era la tarea que tomaba para sí, para su control, el sujeto moderno: su determinación como sustancia pensante capaz de operar sobre su naturaleza corporal y la naturaleza en general al modo instrumental. Esto constituía, al menos en su faz visible, la agenda temática de la modernidad” (Tizziani y Cattaneo, 2010: 7).

III.1.2. El intrincado camino del nacimiento a la disolución del Sujeto moderno

Si intentamos trazar el complejo itinerario que lleva del nacimiento del Sujeto (de esa etapa de fe en la razón humana y en la certeza del conocimiento a que ésta puede aspirar) como fundamento último de la realidad, como fuente de Verdad (del hito cartesiano que entroniza al yo, que crea al hombre a imagen y semejanza del viejo Dios), hasta el momento en que estructuralismo y lingüística anuncian por primera vez la “muerte del sujeto” o su retirada en el lenguaje, pronto nos apercibiremos de que la construcción moderna y confiada de ese Sujeto en su versión más fuerte, en ningún momento dejó de ser problemática y mostró siempre su envés⁹⁰, eso que dejaba fuera, eso que velaba u ocultaba, eso que despreciaba aun sabiendo que existía (lo otro de la razón, las fuerzas “ciegas” del inconsciente, el deseo, el cuerpo, los sueños, la intuición...), aunque esa “cara oculta” de la Razón tratase de negarse o rechazarse de distintas formas⁹¹, como iremos viendo.

El itinerario, decíamos, del surgimiento al ocaso del sujeto, tiene su primera parada en el Renacimiento, en esos siglos (XV-XVI) que se encuentran a caballo aún entre un imaginario feudal que está ya en crisis y el imaginario moderno que comienza a anunciarse; ese momento en que el *inconsciente ideológico* dominante se mueve entre la *lógica organicista* y la *lógica animista* (momento de transición que Juan Carlos Rodríguez ha analizado a lo largo del grueso de su obra teórica, siendo *La literatura del pobre* y *El escritor que compró su propio libro*, quizás, sus mayores y más interesantes aportaciones al respecto) y el capitalismo comienza a configurarse como el sistema de producción que desbancará a la economía feudal para terminar convirtiéndose hoy en esto que llamamos neoliberalismo. Como afirma Casullo:

⁹⁰ Descartes aplica su duda metódica al conocimiento sensible, a los conocimientos racionales tras los que se oculta el engaño del “genio maligno”, y a las ideas que proceden de la imaginación y el sueño, de tal modo que sus criterios de claridad y distinción para discernir la verdad de la mentira acaban teniendo que sustentarse en la certeza de la existencia de Dios: el conocimiento racional cartesiano sólo puede salir de su propio atolladero teniendo a Dios como garante, esto es, no rompiendo del todo con el inconsciente feudal que le precede.

⁹¹ Así, lo otro de la Razón moderna queda construido como esencia, naturaleza, del “Otro” del sujeto moderno: “Para construir ese sujeto del cogito moderno, se ha de construir también su Otro. Así, lo otro de la Razón es el sentimiento, las pasiones, la irracionalidad, y el Otro del sujeto burgués, indefectiblemente, es la Mujer” (Colaizzi, 2004: 80).

“Para muchas tesis historiográficas, la condición moderna se inicia con el llamado Renacimiento en los siglos XV y XVI. Ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones neoplatónicas, cabalísticas y alquímicas hacia los saberes prohibidos por el poder teocrático preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente al tutelaje de dios, un libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos, un conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicación, de utilidad y hallazgo terrenales, en un marco cultural trastocado por los estudios copernicanos” (Casullo, 2004: 19-20).

Cuando surge la noción moderna de Sujeto, ese sujeto “libre e igual” que el nuevo sistema de relaciones productivas requiere producir y reproducir para armarse, lo hace en una coyuntura histórica muy concreta, como venimos apuntando: la del nacimiento y consolidación del capitalismo, que viene acompañado de cambios sin precedentes en las relaciones económicas y sociales, así como en los propios conceptos de tiempo y espacio. La Modernidad se autodefine como etapa en permanente cambio, surge como momento de crisis e inestabilidad⁹², bajo el paradigma del imparable progreso; y es precisamente el vértigo, el desconcierto del ser ante esa vorágine, el que reafirma más que nunca la necesidad de un fundamento estable, de señalar un sustrato inmutable debajo del aparente caos y del acelerado cambio. Un sustrato, un fundamento, que no puede ser ya Dios, que ha de ser el propio Sujeto:

“La noción de sujeto fue una noción revolucionaria frente al orden feudal, pero al presentarse como natural y final, con el tiempo funcionará como cierre del proceso histórico a cualquier otra posibilidad. El humanismo es un discurso, pues, con proyección teórica, que piensa y explica la sociedad, la historia, el conocimiento, etc., a partir de una *realidad* que hace las veces de primer principio y de fin último: *el hombre*. Se parte del hombre, de la esencia humana, de la subjetividad humana, de la libertad del sujeto, para explicarnos racionalmente todos los mecanismos productivos de la sociedad y de la historia” (Sánchez-Trigueros, 2013: 25).

⁹² “[La modernidad] consiste en poner en cuestión y en ponerse ella misma en cuestión. Es la época de la duda y de la sospecha, de la crítica y de la crisis. Nace con la duda cartesiana como principio de la filosofía y los hitos decisivos de su desarrollo son los tres maestros de la sospecha: Marx, Nietzsche y Freud. Eso la hace una época esencialmente inestable, con grandes cambios gracias a su propia dinámica. Es una época en crisis permanente y a la vez con esfuerzos continuos por superarla” (Amengual, 1998: 13).

Ese Sujeto necesita asirse a algo para no tener la sensación de estar cayendo, como Alicia, por un agujero sin fondo. El vértigo sólo puede soportarse al precio de pensar que, al final, un suelo firme y mullido amortiguará el golpe y detendrá el descenso⁹³: “La modernidad se afirma desde una idea de plenitud imposible de alcanzar, pero sin embargo perseguida a partir de la fuerza inaudita de los lenguajes desencantados del hombre. Por lo tanto lo moderno se instituye como crisis, a partir de la fractura entre los dialectos (esferas narrativas) y lo real” (Casullo, 2004: 45).

Todo el empeño de la Modernidad será, pues, afianzar al Sujeto como fundamento último de la realidad cognoscible a través de esa noción de Razón omnicomprendiva, totalizadora, universal y eterna que se preconfigura con Descartes y culmina con Kant y Hegel, pero que encuentra, insistimos, desde el principio, claros contrapuntos que anuncian la crisis de esa Razón, su destronamiento, y el propio ocaso de ese Sujeto. La principal forma en que el racionalismo moderno consigue dotar al Sujeto de ese efecto de Verdad es a través de su oposición con el resto del mundo, con todo lo que queda fuera del sujeto y que se configura ya como objeto. La dicotomía sujeto/objeto funda, pues, la racionalidad moderna, sustituyendo a la vieja disyunción de la filosofía metafísica entre el ser y el ente:

“La disyunción entre el ser y el ente en el pensamiento metafísico fue seguida por la disociación entre el objeto y el sujeto del conocimiento en la ciencia moderna: del cuerpo y el alma; de la razón y el sentimiento; de las ciencias naturales y las ciencias sociales. El sujeto que abordan las ciencias sociales no es otro que aquél que fue configurado por la epistemología y la metodología de la ciencia que nacen con Descartes, con el iluminismo de la razón, con el humanismo de la Ilustración. Allí se forja la idea de un sujeto auto-consciente y de

⁹³ En la Modernidad, además, los ejes espaciales de referencia dejan de ser el par arriba/abajo que imperaba en el feudalismo (arriba Dios, abajo los súbditos; arriba el señor feudal/ abajo los siervos), como consecuencia de la propia lógica del capitalismo, de su propia necesidad de generar ese “yo libre”, esa matriz ideológica aparentemente horizontal -Sujeto/sujeto- por la que la propia imagen de la explotación, su huella, busca borrarse a sí misma. Ese sistema basado en la explotación, que necesita borrar la huella de esa explotación, es decir, invisibilizar el hecho de que ésta siempre se ejerce desde arriba hacia abajo, de que sigue habiendo unos sujetos más sujetos que otros, unos “yoes” más libres que otros, necesita también cambiar las coordenadas espaciales y trazar una simbología propia. La ascensión o la caída en plano vertical, el acercamiento o alejamiento al Cielo o al Infierno, ya no son los puntos de referencia, y el movimiento se juega ahora en el plano horizontal, de modo que parece que la sociedad entera en su conjunto (todos situados a la misma altura), el sujeto como concepto abstracto, universal y sacado de la historia, se mueve de atrás hacia delante en un imparable y veloz viaje hacia el progreso, gracias al que todos (está por ver si todas, eso sí) llegaremos juntos y a la vez al mismo punto: a ese horizonte de la utopía donde seremos felices, libres e iguales.

su supuesta libertad, que llevarían a fundamentar la ideología del individualismo metodológico de la ciencia, del sujeto trascendental del idealismo filosófico, del actor social de la democracia y del individuo innovador de la libre empresa, figuras del sujeto de las que tanto se vanagloria la sociedad moderna” (Leff, 2010: 2).

Esa Razón que, para lograr aproximarse a la Verdad, ha de combatir y negar todo lo que queda en sus márgenes, *dicotomizar* la realidad y convertir al Sujeto en una especie de observador “imparcial” del mundo de los objetos, de la Naturaleza, que tiene el poder de controlarlos y dominarlos (la racionalidad moderna se funda, como después afirmará Nietzsche, no en una voluntad de saber, como ella misma pretende, sino en una clara *voluntad de poder*), traza una línea de continuidad con el platonismo y su dualismo cuerpo/alma; participa aún, pues, de un pensamiento metafísico. La racionalidad moderna se conforma así a fuerza de *oposiciones metafísicas*, tal y como explicará Derrida, dando lugar a lo que Hélène Cixous llama “pensamiento binario machista” y el propio Derrida denominará como *falogocentrismo*. Al “Otro” de ese Sujeto burgués moderno, a la Mujer, le corresponde por “naturaleza” quedar del lado de la oposición lingüística estigmatizado y rechazado por la Razón: el mundo de las pasiones y las emociones, todo aquello que entorpece y nubla las posibilidades de conocimiento del sujeto, se establece como la esencia de la feminidad. Así pues, el ideario de la Ilustración, que culminará con el grito de la revolución burguesa francesa de “igualdad, libertad y fraternidad” está excluyendo de tales consignas a más de la mitad de la población, convirtiendo en bastante dudoso su afán universalista y sus supuestas ansias de justicia social. Es más, la primera oposición que configura la racionalidad moderna, la oposición sujeto/objeto, convierte a “lo Otro” del sujeto, la Mujer, en mero objeto (de deseo, principalmente).

Todo eso que se configura como opuesto a la Razón moderna, todo lo que ésta ha de “borrar del mapa” de la producción de las subjetividades para mantener su apariencia de razón fundada y fundante, es a la vez lo que desde el principio la amenaza y cuestiona, poniendo, pues, desde su propia construcción, los pilares de su futura destrucción. Teóricos y filósofos como Burger, Casullo, Nebreda⁹⁴ o Mèlich, enfatizan

⁹⁴ “Los herederos de Ockham, los primeros empiristas ingleses, hacen la crítica de la sustancia y declaran su inexistencia contra la insistencia cartesiana en la certeza del conocimiento. Las tres sustancias cartesianas, Dios, el mundo real y el yo individual, no son tales sustancias ni esencias sino nombres concretos generalizados imaginariamente sin base ni fundamento alguno epistemológico ni real. Así se ponen las bases de la agonía del sujeto moderno en su misma instauración” (Nebreda,

en esa idea de que, desde el nacimiento del concepto de Sujeto moderno que se configura con el racionalismo cartesiano, éste está ya desapareciendo, perdiéndose entre los vericuetos de todo lo que la Razón moderna tiene que negar o rechazar para poder ser. Los contrapuntos a la racionalidad moderna se encuentran ya en el propio empirismo (que, aunque termina afianzando un tipo de razón, la científico-técnica, constituye también la primera crítica sistemática al carácter metafísico con que Descartes configuró la Razón moderna afirmando la existencia de las “ideas innatas”), y en intelectuales como Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Voltaire y Diderot, y se harán evidentes, rotundos y definitivos con Nietzsche y el Romanticismo:

«¿Y qué sucede respecto al ser humano, respecto al sujeto? La modernidad se caracteriza, sin duda, por la aparición de un cogito poderoso (Descartes). Sin embargo, la modernidad tiene otra cara: la crisis del sujeto, lo que denominamos su ocaso (Hume). La ambivalencia de la modernidad se observa con claridad en el clímax del sujeto y su descomposición. La modernidad podría definirse como la época en la que el sujeto aparece como el centro y, a la vez, como la época en la que el sujeto se disuelve. La modernidad es la época de los “humanismos” y de los “antihumanismos”, la modernidad es el pluralismo y el relativismo, pero también es el dogmatismo, el totalitarismo, el fascismo» (Mèlich, 2001: 48).

Ese itinerario que tratamos de esbozar, y que iría desde la constitución del Sujeto moderno hasta la supuesta consumación de su muerte en la Posmodernidad, no es, como estamos viendo, un trayecto lineal. De nuevo, al igual que vimos que sucedía con la Modernidad y la Posmodernidad, los discursos que triunfan conviven en todo momento con una serie de contradiscursos que pugnan ya, desde su lugar marginal o periférico, por ocupar el centro. Sólo desde la semiótica lotmaniana podemos comprender y analizar con rigor estos movimientos que tienen lugar en el interior de la *semiosfera*, y así amagar un pensamiento complejo que saque a la luz la convivencia de lo moderno y lo que hemos dado en llamar posmoderno dentro de ese *continuum* capitalista que creemos la auténtica clave de bóveda de nuestro horizonte de sentido.

El empirismo inglés pone en entredicho la noción universalista y totalizadora de la razón cartesiana, introduciendo en cierto modo el concepto de subjetividad que dará lugar después a las filosofías de la sospecha y abrirá la puerta al relativismo

2003: 15).

epistemológico que parece imperar actualmente en la Posmodernidad. El germen de lo posmoderno está, pues, presente en el mismo momento en que se instituye el sujeto moderno. La propuesta filosófica, tanto del racionalismo como del empirismo, pasa por admitir esa parte subjetivista de la razón que se considera fuente de “error”: en Descartes la “mentira” y la “verdad” están ligadas aún a la figura de un Dios de cuya existencia no se puede dudar; en el empirismo, las pasiones y emociones serán vistas como el talón de Aquiles de una razón débil que debe combatir los elementos subjetivos para alcanzar la “verdad” (en Hume la razón no podrá dar a luz, ni en el caso de la ciencia, a un conocimiento cierto y exacto):

“La crítica lockeana de la sustancia y las ideas innatas constituye el inicio de un ataque a las pretensiones universales de omnipotencia racional representadas por el cartesianismo. El ataque culmina en el escepticismo de Hume. La razón, lejos de ser el príncipe heredero de la divinidad, es más bien un instrumento de los sentimientos y las pasiones. Es un limitado útil de la naturaleza humana” (Nebreda, 2003: 65).

Kant será el encargado de hacer una síntesis perfecta entre racionalismo y empirismo que termine de apuntalar al sujeto como sostén de la realidad, de tal modo que las debilidades señaladas por Locke, pero sobre todo el escepticismo de Hume, no amenacen destruir la fortaleza epistemológica que con tanto esfuerzo levanta la Modernidad. El ser humano está dotado de sensibilidad y de entendimiento, dirá Kant, y así se zafará del primer escollo planteado por el empirismo al racionalismo cartesiano. Con los *juicios sintéticos a priori* de la ciencia, con validez universal y necesaria, y con la distinción entre lo *fenoménico* y lo *nouménico*, Kant terminará de configurar su Sujeto trascendental, que eleva a sus cotas más altas a la Razón moderna:

“Kant lleva a cabo su *giro copernicano* a fin de que el mundo físico diseñado por Newton sea posible. El alcance del conocimiento humano queda limitado a la esfera del fenómeno. El mundo que es accesible al entendimiento humano es el mundo tal y como se nos muestra y no el mundo tal y como es en sí mismo (...) El Yo es una idea de la Razón Pura, no un fenómeno accesible al conocimiento. El sujeto que conoce es el sujeto trascendental, portador de las intuiciones puras y de las categorías del entendimiento. El sujeto trascendental es la Razón universal” (Nebreda, 2003: 69).

Después de Kant, la configuración de ese Sujeto moderno tiene su culminación en el idealismo hegeliano, aunque a la vez, como señala Nebreda, esa culminación supone ya su primer gran fracaso (Nebreda, 2003: 85). En cualquier caso, y como hemos ido viendo, la configuración de esa racionalidad moderna segura de sí misma, capaz de un conocimiento universal y un dominio total del mundo de los objetos, y de su Sujeto, encontró en su camino muchos obstáculos a sortear⁹⁵. Cada nueva configuración filosófica de ese Sujeto constituyó un intento de lidiar con los múltiples problemas que acarrecaba cada uno de los amagos anteriores por generarlo.

La Ilustración es quizás el periodo en que este optimismo con respecto al potencial emancipador de la racionalidad humana toca techo. Los distintos saberes se emancipan. Los juicios sobre la Verdad, la Belleza y la Bondad se independizan, de modo que el conocimiento científico, objetivo e incuestionable, se separa del juicio estético, donde tienen cabida el pensamiento sensible y cierto grado de subjetividad, y la ética se convierte en un imperativo con carácter universal. La utopía ilustrada de la emancipación humana, con el paradigma del lema revolucionario francés “liberté, égalité, fraternité”, muestra un claro carácter burgués y, con las revoluciones industriales de la segunda mitad del S.XVIII y principios del XIX, se vuelven visibles pronto sus limitaciones y queda claro quiénes se quedan fuera de ese gran proyecto emancipador: a saber, el *lumpen* proletario generado tras el éxodo rural y la proliferación de las fábricas, y la Mujer, a la que se le sigue negando su estatuto de ciudadana, por mor de todas las naciones, culturas y razas que no forman parte del programa eurocentrista y occidentalista del progreso moderno. El optimismo con respecto a ese proyecto supuestamente universalista no puede menos que ponerse en entredicho, al mostrar su cruda realidad: su carácter eminentemente burgués, blanco, europeo y masculino. Como afirma Manuel Ángel Vázquez Medel: “(...) la modernidad es un proyecto radicalmente europeo o euro-norteamericano, aunque más tarde se extendiera a otros países o incluso coincidiera con el proceso generalizado de descolonización. Se trata de un proyecto asociado, por tanto, al hombre occidental blanco” (Vázquez Medel, en Bargalló, 1994: 59).

Los acelerados cambios económicos y sociales que corren de modo paralelo a

⁹⁵ El proceso de afianzamiento de ese sujeto “libre e igual” que el capitalismo precisaba convertir en noción universal, natural, necesaria e incontestable, estaba lleno de obstáculos que la propia filosofía iluminista moderna se esforzó en invisibilizar o minimizar, de modo que la senda hacia el progreso y el conocimiento pareciera una vía ancha y recta: la única vía posible y deseable.

los intentos intelectuales de hacerse eco de ese optimismo ilustrado y prolongarlo en el siglo XIX, tienen que verse las caras con la cruda realidad de un capitalismo que cada vez muestra más a las claras su verdadera naturaleza, la miseria de la explotación, las desigualdades y la injusticia que le sirven de sostén. El Sujeto que se pretendía fundamento último de la realidad se encuentra de pronto desfondado, enfrentando el anonimato y la inmersión en la masa a que lo obliga la vida en las urbes industrializadas, dando cuenta del hambre y el analfabetismo, mientras las élites intelectuales y económicas siguen pudiendo gastar su tiempo en escribir sobre la utopía que está por llegar y alabar los avances científico-técnicos bajo el mito del “progreso para todos”. Llega un momento en el que mantener la fábula o el mito de la justicia social, en un mundo cada vez más polarizado desde el punto de vista del género y la clase social, se vuelve tan claramente contradictorio que no pueden menos que aparecer nuevas voces fuertes y disidentes. En tal contexto, como no podía ser de otro modo, proliferan las corrientes “antihumanistas” y “antirracionalistas”; surgen, primero, el Romanticismo, y después, el marxismo, produciendo un giro copernicano en el pensamiento, una sacudida gnoseológica tal que el eco de su temblor aún se siente. Se torna insostenible ese relato emancipador que el capital había generado y mantenido a costa de invisibilizar “la huella de la explotación”, y las fábulas emancipadoras ilustradas, habida cuenta de su carácter burgués y su complicidad con ese sistema explotador, devienen cuando menos pueriles.

Mardones esboza una nómina de nombres encabezada por Nietzsche, Freud, Marx, Heidegger y Wittgenstein, que entre los siglos XIX y XX protagonizan esa crítica devastadora de la razón omnímoda moderna (tal y como había sido configurada por el racionalismo, el empirismo y el idealismo) y de su concepto de Sujeto, desvelando las trampas ocultas tras ambas construcciones. Con su análisis del capital, Marx nos recuerda “cuán mezclada anda con intereses económicos y de clase, y cuánto hay que sospechar de las pretendidas explicaciones objetivas, científicas, sobre la política, la economía o cualquier asunto humano”. Nietzsche nos advierte de cómo “detrás de los grandes y bellos conceptos anida el ansia de poder, el control y el resentimiento”. “Freud nos remitió a un mundo oscuro e inconsciente”, “Heidegger advierte en el pensamiento occidental una tendencia a la objetivación, al cálculo y al raciocinio que olvida las dimensiones de la realidad sustraídas a la lógica cuantitativa del saber

positivo” y Wittgenstein nos dice que la “razón siempre piensa a través del lenguaje marcado por las formas de vida” (Mardones, 1988: 10).

Así, la revisión más profunda del ideario moderno se lleva a cabo en el propio corazón de la Modernidad, en esa etapa de crisis de la Razón que se extiende hasta nuestro tiempo y de la que el pensamiento post- sacará sus propias conclusiones en términos absolutos de superación, de despedida de un periodo histórico obsoleto y entrada en otro que, insistimos, en el caso de reconocer como momento ulterior a la Modernidad, habríamos de inscribir en el *continuum* capitalista que enmarcó las teorías modernas para analizarlo y comprenderlo en toda su complejidad. En lo que respecta al Sujeto moderno, el pensamiento de Nietzsche, junto con el marxismo y el psicoanálisis, desmontan la fábula del sujeto como fundamento, de la Razón como baluarte de la Verdad y el progreso, y desenmascaran, cada uno de ellos, aspectos diferentes de la construcción moderna del yo y la identidad individual y colectiva. Ninguna de estas escuelas es, por separado, suficiente para llevar a cabo una crítica integral al Sujeto moderno; sin embargo, la teoría posmoderna se apresura a trazar una línea de continuidad con el pensamiento nietzscheano y con los planteamientos del “giro lingüístico” que con él se abren, mostrando bastante menos interés por el psicoanálisis (quizás sí de la relectura lacaniana de Freud) y un interés sospechosamente nulo por el marxismo (si acaso, se toma prestado al Althusser que analiza el problema del sujeto y la noción de ideología). Fue precisamente la conjugación, a lo largo de siglo y medio, de estas “escuelas de la sospecha” y de las corrientes de pensamiento que de ellas beben (desde el estructuralismo a la deconstrucción) la que puso definitivamente en jaque la noción de Sujeto del racionalismo moderno.

Ya hemos visto con algo más de detenimiento la crítica que el marxismo hace al concepto de Sujeto, cómo denuncia que las subjetividades ni son libres ni son iguales, sino que son construidas por el poder capitalista y su *inconsciente ideológico y libidinal*. Somos, nos conmina a pensar el marxismo, tal y como el poder del capital requiere que seamos para poder seguir funcionando, y sólo adquiriendo conciencia de cómo el poder construye/produce nuestras subjetividades (nuestro mundo de conciencia, pero también nuestras pulsiones y deseos), sólo adquiriendo conciencia de clase, podremos ejercer una resistencia necesaria, cambiando el sentido en que la lucha de clases opera a diario y ejerciéndola de abajo hacia arriba con el fin de acabar con el

sistema que nos explota. El marxismo advirtió de la alienación de un sujeto que devenía “libre” para vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario, libre para dejarse explotar. La lógica de la explotación del capital configuraba así su imagen del yo libre y autónomo para mantener invisibles sus estructuras. Cuando el yo empieza a sospechar, a desconfiar de esa *libertad* que se articula como noción central de la Modernidad capitalista, esa supuesta autonomía de la racionalidad moderna se torna espejismo. Al Sujeto eterno y universal del humanismo moderno se opone el *sujeto colectivo* del marxismo. La supuesta naturaleza universal de lo humano que se configura en la Modernidad es, dirá Marx, una producción ideológica del capital.

El psicoanálisis, por su parte, lleva a cabo una crítica esencial a la identidad y al concepto del yo que da a luz las teorías sobre el sujeto escindido, descentrado, fragmentado en su propio interior, que resultan vitales para la configuración del posterior “sujeto posmoderno”. Freud explica cómo las revoluciones científicas modernas son las encargadas precisamente de poner en jaque la concepción filosófica antropocéntrica de la Modernidad que pretendían apuntalar: con la revolución copernicana la tierra deja de ser el centro, el universo no gira en torno a nosotros. Con Darwin, el hombre se integra en la cadena evolutiva emparentándose con los animales y reduciendo su distancia con respecto al resto de seres vivos del planeta. A lo que Freud llama la “ofensa cosmológica” y la “ofensa biológica”, sigue una mucho más dolorosa y que proviene del propio psicoanálisis: el hombre ha de aceptar que no sólo no es dueño y señor del universo y de las demás especies, sino que ni tan siquiera lo es de sí mismo, de su interior: “el yo no es amo y señor de su propia casa”, dirá Freud. El sujeto freudiano y, más tarde, el lacaniano, es un sujeto escindido, descentrado, roto en su propio interior, recorrido de punta a cabo por las fuerzas del inconsciente que chocan constantemente con la manera en que se construye su yo social (obedeciendo a determinadas normas morales). En el sujeto se abre una “grieta” que lo aleja de sus verdaderos deseos y pulsiones (reprimidos por las leyes de la moralidad), que el propio yo esconde en las zonas oscuras de su inconsciente.

El yo consciente, pues, se configura a fuerza de negar una serie de fuerzas inconscientes, irracionales, de desecharlas y enterrarlas en el olvido; pero esas fuerzas del inconsciente, los miedos, deseos y pulsiones reprimidas por el sujeto consciente, siempre encuentran la manera de salir, de emitir señales al sujeto consciente (saltan en

forma de pequeños destellos inconexos cuando el sujeto experimenta estados de no consciencia, como el sueño, o asoman en el lenguaje, en el discurso del sujeto, en forma de lo que Freud denomina “lapsus linguae”). En el lenguaje (será Lacan quien mejor analice la importancia del lenguaje en Freud y en el psicoanálisis), el medio de expresión del sujeto consciente, el yo se tergiversa, funciona como una especie de “doble de sí”:

“Pensar el «Yo» comporta así una suerte de escisión, de falla infranqueable entre el psiquismo más íntimo, desalojado de las ilusiones de la conciencia inmediata, y el sujeto del discurso consciente, que actúa a la manera de un «doble» en el que el primero no se reconoce pues evidencia una forma de suplantación del «Yo» al que tergiversa mediante el lenguaje mismo. (...) Esta cuestión, que como es sabido en psicoanálisis se engloba -tanto en Freud como en Lacan- bajo el concepto de *Spaltung* («escisión», «grieta») configura la aparición de un sujeto escindido en la pérdida que para el Yo representa la suplantación del deseo por la palabra: tergiversación que comporta la constatación que el psicoanálisis realiza, por un campo diferente al de la filosofía analítica de Wittgenstein, de los propios límites del lenguaje. (Gonzalo i Carbó, 30).

La crítica nietzscheana a la racionalidad moderna y a su Sujeto va a ser, sin duda, la más decisiva para el transcurso del pensamiento que deviene tras el filósofo alemán y que recalca en las agitadas y turbias aguas de la Posmodernidad. El desmantelamiento de la noción metafísica de Verdad y el desvelamiento del mundo que el ser humano puede conocer como una ficción elaborada lingüísticamente en función de meros criterios de supervivencia, abre la puerta al posterior “giro lingüístico” que la semiótica, la hermenéutica, el estructuralismo lingüístico y antropológico, la deconstrucción y las teorías postestructuralistas asumen y recogen. El viraje que el pensamiento de Nietzsche va a dar a la filosofía resultará crucial (no en vano Habermas habla de Nietzsche como la “plataforma giratoria de la Modernidad”), por cuanto el filósofo alemán se propondrá desenmascarar a una racionalidad satisfecha de sí que se ha fundado a costa de negar la propia vida, el devenir constante, el cambio, el deseo, el cuerpo, la experiencia, los sentidos...; Nietzsche se propone acabar con la metafísica, porque para él, en esa división entre apariencia y esencia, entre cuerpo y alma, reside la principal causa del alejamiento del ser humano de todo aquello que la vida representa. El sujeto deja de ser ese yo monolítico, ese ser poseedor de una naturaleza, de una esencia propia, universal y eterna, incuestionable; ese yo como conciencia unificada

capaz de desentrañar la verdad del mundo que lo rodea. La “voluntad de saber” con que se había configurado a ese sujeto moderno se desvela “voluntad de poder”:

“En la crítica que Nietzsche hace del concepto de sujeto se penetra en los mecanismos más recónditos de su genealogía. En esta línea crítica, nociones como las de conciencia, yo, son deconstruidas en el marco del discurso nietzscheano que socava los fundamentos de la metafísica occidental. Tal es así que se hace depender la eliminación completa de la metafísica del ser, la muerte de Dios y la ruina de la voluntad de verdad del efectivo desenmascaramiento, como infundada, de la creencia en la identidad y en la causalidad del sujeto” (Vásquez Rocca, 2007).

Probar que la verdad de la ciencia y de la filosofía modernas no es más que construcción lingüística del mundo que no puede pretenderse en ningún caso desinteresada, es el afán de un Nietzsche para el que la vida se petrifica en conceptos que nada pueden decir de las experiencias y de las emociones reales de los hombres, de su dolor, de su placer, ni tampoco de lo particular que hay en cada cosa. El Sujeto se convierte en máscara y el reino de la apariencia lo impregna todo. No hay rostro verdadero detrás de la careta, no hay un sustrato fijo, estable e inmutable bajo el aparente devenir constante de la realidad, y el precio que ha de pagar el yo para seguir sosteniendo esa mentira sobre existencia de la Verdad es, ni más ni menos, que la renuncia a la vida. Nietzsche desmonta el platonismo residual de la racionalidad moderna, el dualismo apariencia/esencia y la consiguiente “fábula del mundo verdadero”, porque está viendo cómo en su tiempo, bajo la confianza desmedida en esa Razón con mayúsculas que cada vez es más la razón instrumental de la ciencia, el claro reflejo del afán de poder y dominio del ser humano con respecto a todo lo que le rodea, pero también con respecto a sí mismo, el propio ser se pierde y late en él un profundo rechazo de la vida misma.

El anuncio de la muerte de Dios, el fin de la metafísica, quiebra en lo profundo la idea del Sujeto como fundamento que racionalismo, empirismo e idealismo habían apuntalado. El pensamiento-huracán de Nietzsche irrumpe con tal fuerza en el panorama de la filosofía que arranca de cuajo los pilares que fundamentaban todo el edificio epistemológico de la Modernidad. Con la proclamación de la muerte de Dios asistimos a la despedida de ese Sujeto con mayúsculas de la Modernidad:

“Una muerte de Dios que Heidegger interpretará como el fin de la metafísica, el fin del platonismo. Con la muerte de Dios y la desaparición del sujeto, el mundo occidental se queda definitivamente huérfano. Una vez se ha desenmascarado esta enorme falacia, la filosofía no tiene fuerza suficiente para hallar otra nueva fundamentación [...] El sujeto tradicional de la filosofía moderna, de Descartes a Kant, es el sujeto pensante (el cogito en Descartes o el *ich denke* en Kant), o también el sujeto trascendental, depósito de la razón pura práctica en la Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Contra todas estas visiones del sujeto se levanta la crítica y la ira de Nietzsche” (Mèlich, 2001: 52-54).

Aún así, Nietzsche nos conmina a “seguir soñando sabiendo que soñamos”, no a dejar de soñar, tal y como parecen proponernos los apólogos de esta Posmodernidad aborregada que se ha convertido en “pensamiento triunfante”. La exhortación nietzscheana implicaba que, siempre y cuando no nos olvidásemos del carácter retórico y eventual de la fábula del mundo que decidiéramos inventar, mientras no la hiciéramos pasar por natural y esencial, impidiendo así su revisión crítica y la posibilidad siempre abierta de inventar nuevas fábulas, podíamos “seguir soñando”, fabulando, construyendo el mundo a nuestro antojo. Nietzsche no nos desposeía de poder, nos emplazaba a un nihilismo activo, no al nihilismo pasivo y consumado al que parecen abocarnos las teorías posmodernas. La lectura posmoderna de Nietzsche no parece llevarnos a ese “nuevo amanecer” en el que el *superhombre*, libre ya de los valores arcaicos y represivos de la vieja moral judeocristiana, de esa moral de esclavos que nos habían impuesto, pone en sus manos la tarea de “rehacer” el mundo, sabiendo que esta ficción que llamamos verdad puede ser cualquier cosa que decidamos que sea, se *empodera* y trata de imaginar una ficción más digna y mejor, sino más bien parece prescribir una receta apática en lo social, donde el único consuelo queda en el gozo individualista y egoísta, en conquistar cotos privados de libertad en el mínimo espacio cedido por la macroestructura de poder económico. Si perdemos la capacidad de fabular un mundo a nuestra medida, estaremos siempre a expensas de la fábula que nos fabrica el poder, y dentro de ella el margen de maniobra es muy estrecho.

Los posmodernos llevan a Nietzsche al extremo del inmovilismo, al concluir que, si el mundo es una fábula, si todo es una ficción, cualquier relato de lo humano posee el mismo valor. Olvidan los posmodernos dos cosas: que el relato sobre el mundo

construye nuestro mundo, la realidad efectiva en que nos movemos, y que también la ficción puede y debe someterse a juicio ético; que nuestro sueño puede ser sueño o pesadilla, y que depende sólo de nuestra elección. No soñar la utopía y perseguirla, nos deja a merced de estos nuevos mercaderes que todo lo ambicionan, en la indigencia más absoluta. La pregunta que nos hacemos es: ¿Se puede conocer el truco del prestidigitador, saber que hay toda una tramoya detrás del escenario, y seguir suspendiendo a ratos la incredulidad, pensar que el truco, a pesar de serlo, hace del mundo un lugar más hermoso? ¿Podemos seguir creyendo en el poder de la magia, en que el “abracadabra”, aunque mera palabra inventada para mantener la esperanza, construye ya una realidad diferente? Si aceptamos que la realidad a la que tenemos acceso en tanto “intérpretes”, en tanto habitantes del lenguaje, posee siempre carácter de ficción, ¿no podemos cambiar el final de este cuento, desmontar la fábula del poder tal y como nos la imponen e inventar un relato más digno, mejor?

Cuando Nietzsche libera al yo de esa máscara que la Modernidad había cosido al rostro de su Sujeto de tal modo que pareciera su verdadero semblante, el único posible, no lo hace con la intención, ni de sustituir esa máscara por cualquier otra “mejor”, más “auténtica”, más cercana a la “esencia” de lo humano (porque eso sería retornar a la dualidad platónica esencia/apariencia que Nietzsche pretende desmontar), ni para instar a ese sujeto-máscara a despojarse de su careta para ser sólo el hueco en negativo que queda tras ella. La máscara, ese disfraz, esa ficción sobre nosotros con la que cubrimos ese hueco, es precisa, necesaria (bajo ella tan sólo habría un vacío insoportable), siempre y cuando se sepa a sí misma máscara y no pretenda hacerse pasar por rostro verdadero, mientras no se pretenda la única posible, bajo pretexto de su cercanía a la esencia, a la naturaleza de lo humano y, sobre todo, siempre y cuando no se haga pasar por la única posible. Ese sujeto liberado de la máscara del yo como unidad, puede por tanto abrirse al devenir y a la vida, poner en juego toda una serie de identidades diferentes, ir cambiando a su antojo de careta, para ser todos los seres que potencialmente “es”:

“La pretensión última de Nietzsche es transformar el sentido mismo de la noción de sujeto, librar al individuo del rígido corsé de la identidad y de la unidad sustancial y abrirlo a la experiencia cambiante del devenir de las apariencias, abrirlo a la diferencia de maneras de ser más allá de puntos de referencia dogmáticamente inamovibles y categóricamente normativos.

Libertad, por tanto, como posibilidad de avanzar a través de distintos ideales, de vivir vidas diferentes, de ser muchas personas sucesivamente, de ver a través de múltiples ojos” (Vásquez Rocca, 2007: 8).

Tras la devastadora crítica al Sujeto moderno que, dentro de la propia Modernidad, emprenden las “escuelas de la sospecha” y prosigue la lingüística y el estructuralismo una vez se ha producido el llamado “giro lingüístico” del pensamiento (con Wittgenstein y Heidegger a la cabeza), el tema de la identidad y del yo se problematiza y torna extremadamente complejo. El sujeto que sobrevive a la crisis de la Modernidad es ya un sujeto escindido, fragmentado, de identidad cambiante y preformativa, atravesado por la *otredad*, que se sabe construido a través del discurso (la disolución del yo en un lenguaje que el sujeto siente ya que no puede dar cuenta de sus intuiciones y emociones, está ligada a la filosofía del “giro lingüístico” que analizaremos en el siguiente capítulo) y de las distintas estructuras de poder que lo producen y articulan, cuya pretendida libertad ha quedado sepultada bajo el lenguaje, las fuerzas del inconsciente, el sistema de producción capitalista, la ideología dominante... El estructuralismo y sus llamados “cuatro mosqueteros” (Levi-Strauss, Althusser, Lacan y el primer Foucault) ponen el énfasis en presentar al sujeto como “sujeto” efectivamente a una estructura que le sobrepasa y que configura su identidad⁹⁶. El sujeto es un “efecto-sujeto” (“los sujetos no son más que los efectos de la estructura”, dirá Althusser), cuyo interior está atravesado por el lenguaje del Otro-Amo que penetra el propio inconsciente del yo, las estructuras ideológicas, las estructuras de poder... El sujeto se pierde en la estructura, se disuelve⁹⁷. De ahí que Foucault anuncie su famosa “muerte del Hombre”:

⁹⁶ “El estructuralismo saca al sujeto del centro de la creación de su mundo y lo pone en la mira de los efectos de dominio y las relaciones de poder de un sistema-mundo-objetivado: de estructuras de poder y de poder en el saber. La subjetividad del sujeto aparece como posiciones subjetivas configuradas y determinadas por una estructura: estructura de clases, del inconsciente, de la lengua, del discurso, del ecosistema: el sujeto económico convertido en simple fuerza de trabajo; el sujeto político alienado por la burocracia, el sujeto jurídico remitido a sus derechos individuales; el sujeto psicológico sujetado a las formaciones del inconsciente” (Leff, 2010: 5).

⁹⁷ “Visto de más cerca, lo que se disuelve es la conciencia, y lo hace en el inconsciente. Es decir, se disuelve el sujeto de Descartes, Kant y la fenomenología, para hacer aparecer la topología freudiana o la estructura estructuralista. Ya antes, en cierto modo, se había disipado en las clases en lucha y en la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción enunciadas por Marx. De hecho, cada saber del nuevo triedro anuncia un “algo” anónimo, mecánico, combinatorio y estructurado por oposiciones” (Puerta, 2008: 34).

“Los estructuralistas quisieron invertir la dirección de avance del saber acerca del hombre: quisieron despojar al sujeto (al «yo»; la conciencia o el espíritu) y sus tan celebradas capacidades de libertad, autodeterminación, autotrascendencia y creatividad, en favor exclusivo de estructuras profundas e inconscientes, omnipresentes y omnideterminantes, esto es, de estructuras omnívoras en relación con el «yo»” (Reale y Antiseri, 1995: 824-825).

Los postestructuralistas, de la mano del último Foucault, Deleuze y Guattari, así como Derrida y sus propuestas deconstruccionistas, terminan de asestar el definitivo golpe de gracia al Sujeto, abriendo las puertas a su diseminación posmoderna, en un giro complejo que no pretendemos resumir en estas líneas. Lo que tratamos de visibilizar con este condensado itinerario (repleto de lapsos inevitables, ya que aspirar a una síntesis completa y coherente del tema de la identidad del sujeto sería tan ambicioso e imposible como materializar la borgeana biblioteca de Babel) por la historia del Sujeto moderno y el comienzo de su disolución, entrevisto ya por las “escuelas de la sospecha” y proclamado de manera definitiva en los años 60 del S.XX, de la mano del estructuralismo, es que eso que se ha dado en llamar “la crisis del sujeto moderno” no puede desligarse de la crisis de fe en la Razón que tiene lugar en el corazón mismo de la propia Modernidad.

La Modernidad siempre estuvo acompañada de contradiscursos que pusieron en duda su afán totalitario, su concepto de Razón y Sujeto, todo el edificio epistemológico que ella pretendía levantar. Desde su comienzo, pues, estaba presente el germen crítico que acabó por imponerse y dar cuenta de la insostenibilidad del proyecto ilustrado, dando lugar a la “crisis de la Razón”, “el fin del pensamiento de los fundamentos” y la “muerte del Sujeto” que se termina fraguando en lo que muchos reconocen como el fin de la Modernidad misma y el paso a esa nueva etapa posmoderna:

“La Modernidad ha producido constantemente autores que han expresado justo lo que ésta no quería saber de sí. Esto vale ya en el S.XVII respecto a los moralistas Pascal y La Rochefoucauld, que señalan la deficiencias del concepto cartesiano de sujeto, con una radicalidad que sólo volverán a alcanzar Nietzsche y Freud a finales del S.XIX, cuestionan aquello en lo que estaban de acuerdo Montaigne y Descartes, a pesar de todo lo que los separaba: la autoconfianza y la autocerteza del yo” (Burger, 2001: 44).

Nuestro empeño, pues, nuevamente, es restablecer ese cordón umbilical que

algunos autores se han empeñado en presentar como definitivamente roto, mostrar la ligazón de lo moderno con lo posmoderno, bucear en ese espacio que transita aún hoy por ambas discursividades, tratando de abrir una tercera vía que sugiera una salida digna al atolladero en el que la Posmodernidad nos ha terminado situando. Porque creemos que es vital, no sólo desde el punto de vista de lo humano, sino a escala planetaria, trazar una nueva hoja de ruta para lo humano, construir una alternativa económica, política, ética y ecológica al neoliberalismo mundial. Mostrando cómo la Modernidad y los contradiscursos en los que podemos ver el germen de lo posmoderno, convivieron en todo momento, variando su posición central o periférica en el imaginario simbólico, nos acercamos más a ese *Tercer Espacio*, vemos que es posible generar una discursividad híbrida, que siempre ha habido *entre-lugares*, líneas de frontera capaces de desplazarse y de desplazar con ellas los territorios que entre los que se situán. Ese *Tercer Espacio* ha de recuperar ciertos elementos que eran centrales en la Modernidad y que se han rechazado de plano en el contexto de las teorías posmodernas y reelaborar ciertos aspectos de la Posmodernidad que, con el tiempo y al convertirse en conceptos absorbidos por el centro de la *semiosfera* capitalista, han perdido el potencial liberador y crítico que, en el momento en que ocupaban una posición periférica dentro de ese sistema semiótico o simbólico, poseían.

III.1.3. De la “muerte del Sujeto” al sujeto posmoderno

Esa nueva forma de concebir la identidad del sujeto que deviene tras la crisis de la racionalidad moderna, es la que los teóricos posmodernos toman como referencia para describir las características del yo contemporáneo. Wellmer, en su artículo *La dialéctica de modernidad y postmodernidad*, apunta a las consecuencias que la pérdida de fe en la Razón moderna y la conciencia del fracaso del proyecto de la Ilustración, tienen para la noción de Sujeto producida por el discurso antropocéntrico: “El momento de la postmodernidad es una especie de explosión de la *episteme* moderna, explosión en la que la razón y su sujeto –como guardián de la unidad y del todo- saltan hechos pedazos” (Picó, 1988: 105). Si la Razón universal y eterna de la Modernidad se esfuma

bajo el manto del lenguaje, del inconsciente y de las estructuras ideológicas dominantes, si “la realidad” unívoca y “verdadera” que podía ser conocida sólo al precio de convertirse en *objeto*, se hace añicos, dando a luz realidades dispares, fragmentos de lo real irreductibles a unidad; si la “verdad” viene a ser sustituida por meros *juegos de lenguaje* que se multiplican sin poseer unos más “valor” que otros; si el *metarrelato* unificador de la Razón cae, dando lugar a cientos de pequeños relatos locales, el Sujeto con mayúsculas de la Modernidad no puede seguir entero, proclamando su reinado, su posición central en el universo: el *Sujeto autoconsciente* teorizado por Hegel, entendido como *Espíritu Absoluto* (capaz de aunar naturaleza y espíritu, sujeto cognoscente y objeto conocido), muere con el concepto de realidad y de lenguaje que le servían de bastón; pierde el equilibrio, se tambalea, toma consciencia de la inestabilidad de sus conocimientos y sus percepciones, de la imposibilidad⁹⁸ de conciliar en su interior el mundo que le rodea, de contenerlo y conocerlo. De este modo, el ser humano se torna funámbulo, se convierte en *sujeto desasido*, paradójico, que oscila constantemente entre la *atracción del abismo* que intuye a sus pies y la sujeción de la cuerda sobre la que camina, a la que se aferra buscando estabilidad, intentando permanecer en pie; pero esa cuerda que lo sostiene no puede ya pensarse más que como *cuerda floja* bajo la que amenaza lo ignoto, lo desconocido, el “no espacio” del vacío, de lo “no dicho”, de ahí que el sentimiento propio del sujeto que deviene tras la crisis de la racionalidad moderna sea el vértigo, tal y como señaló Barthes.

Entonces, el Sujeto moderno salta por los aires, se volatiliza, protagoniza un *Big-bang* interior, una explosión que es a la vez destrucción y *neotenia*, dispersión que apunta hacia nuevas formas de vida, expansión fuera de las fronteras de su propia *psique* contenida, hacia espacios de deseo, corporeidad, delirio, incoherencia, *otredad*, que permanecían arrinconados, amordazados por la Razón. Esta especie de esquizofrenia que caracteriza al sujeto contemporáneo, esta escisión, esta quiebra, este desdoblamiento infinito de un yo fragmentado, este juego de espejos deformantes puestos unos frente a otros, responde a todas las voces que nos atraviesan, que nos

⁹⁸ Como veremos más adelante, será cuando se produzca el *giro lingüístico* en la filosofía occidental, cuando se tome conciencia de la imbricación entre pensamiento y lenguaje, y autores como Whorf, a través del estudio de distintas lenguas, reparen en el *principio de relatividad lingüística*, en que la diversidad de lenguas conlleva la imposibilidad de proclamar un conocimiento universal (por cuanto tales lenguas implican categorías de pensamiento y aprehensión de lo real divergentes y estructuran las mentes de forma distinta), verdadero en sí, debido a la inexistencia de un lenguaje universal que se valga de categorías de pensamiento comunes a todas las lenguas.

penetran desde el exterior, invadiéndonos, tomándonos, procurando una anexión que no concede treguas. La ilusión de un Sujeto único, fuerte, de una pieza; la falaz construcción de una identidad cerrada y monolítica, el mito del *sujeto autoconsciente* moderno, se rompe en mil pedazos, estalla cuando las contradicciones de nuestro tiempo se instalan en nosotros, cuando las voces del exterior nos pueblan y el diálogo de puntos de vista enfrentados sobre el mundo se interioriza. Comienza a reconocerse la identidad del sujeto como un proceso siempre inacabado, como un devenir constante:

“La identidad no se presenta como fija e inmóvil sino que se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico que se desenvuelve siempre en relación a un *otro*. De carácter inestable y múltiple, la identidad no es un producto estático cuya esencia sería inamovible, definida de una vez y para siempre por el sistema cultural y social, sino que es variable y se va configurando a partir de procesos de negociación en el curso de las interacciones cotidianas” (Marcús, 2011: 108).

Si el yo, además, se construye en el lenguaje, ese lenguaje no sólo está atravesado por el *inconsciente ideológico y libidinal* del poder, sino que es, desde siempre, un lenguaje que nos precede y no nos pertenece (al que “estamos arrojados desde siempre”, dirá Heidegger), un lenguaje marcado desde el principio por la presencia del Otro. La concepción bajtiniana del enunciado lingüístico como fenómeno *dialógico* saca a la luz la presencia del Otro en la formación del yo. Estamos atravesados por voces ajenas que configuran nuestra identidad. Ya que la experiencia del lenguaje siempre es “intersubjetiva” y el yo toma conciencia de sí, se constituye, en el lenguaje, no es posible mantener el concepto *solipsista* de Sujeto configurado por la Modernidad. El sujeto cerrado y *autocentrado* se sabe, a partir de entonces, sujeto fragmentado y descentrado, atravesado por la alteridad:

“La experiencia del lenguaje no puede ser sino "intersubjetiva" y abre el texto a su naturaleza dialógica con la noción de sujetos pluralizados en la escritura. Esta fragmentación del sujeto supone ver la identidad como proceso y no como producto, en permanente transformación. Pero además esta subjetividad es vista como función de la ideología, ya que el lenguaje es su vehículo (Bajtín) y el sujeto es un ser sujetado por el discurso y la historia (Althusser). La subjetividad es pues un haz de representaciones que expresan las relaciones de los individuos con su contexto. Asimismo, se revela como tensión o lucha de discursos que redistribuyen el poder en la sociedad. Como señalará Foucault, la expresión del sujeto está

determinada por el discurso en el cual se inscribe y éste está histórica e institucionalmente determinado” (Scaranno, 2012: 16-17).

Tal y como analiza Iris Zavala en *La postmodernidad y Bajtín*, el *dialogismo* bajtiniano se sitúa en el centro de la problemática epistemológica que se plantea con la crisis de la Modernidad, por cuanto traslada al interior del lenguaje la cuestión del sujeto escindido o, mejor, por cuanto muestra hasta qué punto ese descentramiento del sujeto proviene de la “ruptura de lo unívoco, lo unidimensional y el monoestilismo” que la *dialogía* representa (Zavala, 1991: 107). La naturaleza *dialógica* del lenguaje, del discurso, la conciencia de que “la palabra no es unívoca, sino *polisémica* y *pluriacentuada*, porque el enunciado es de naturaleza social” (Zavala: 105), rompen con la ilusión de un sujeto portador de verdades esenciales, vertebrado por una voz única y armónica: “La demostración que realiza Bajtín sobre el problema del sujeto y las voces implica un cuestionamiento de las oposiciones jerárquicas del yo y del lenguaje. El yo dista de ser una categoría privilegiada condicionada por el inconsciente, y se concibe como una zona de encuentro de voces, un auditorio social interno y externo” (Zavala, 1991: 114). Así, miles de voces nos pueblan, la *otredad* nos invade, la naturaleza *dialógica* del lenguaje nos convierte en sujetos en cuyo interior se cruzan muchos otros sujetos que determinan la manera en que autopercebimos nuestro yo: la palabra viva, el enunciado, es anticipación a la respuesta ajena, de tal modo que el otro está ya presente en nuestra palabra, por tanto, forma parte de nosotros, vive en nosotros, “es” nosotros: “El yo no puede comprenderse íntegramente sin la presencia del otro. La identidad pierde así su eje egocéntrico y *monológico*; se vuelve *heteroglósica*. Identidad y alteridad se entienden entonces como conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa” (Alejo García, 2006: 49).

Pero la Posmodernidad no se conforma con negar al Sujeto monolítico de la Modernidad para poner en su lugar al sujeto del dialogismo bajtiniano, atravesado por la alteridad de punta a cabo y cuya identidad es producida y reproducida en un proceso de interacción social preñado de ideología y que no finaliza nunca. La Posmodernidad niega al sujeto moderno para colocarse ante el “individuo” al que señala Barthes en *El placer del texto*; un sujeto que parece pretenderse fuera ya del alcance de esos condicionamientos sociales e ideológicos que marxismo y estructuralismo habían sacado a la luz, mediante un desplazamiento interior a todas luces ingenuo. El

postestructuralismo deja de considerar determinante cualquier articulación de un sujeto social o colectivo que enfrente las redes de poder que articulan el lenguaje, los discursos que producen y reproducen las subjetividades, el inconsciente ideológico y libidinal dominante. La cuestión parece de pronto jugarse tan sólo en el territorio de lo simbólico (ya que la existencia de la realidad extra-simbólica ha quedado cuestionada y socavada) y sólo en el despliegue de los “juegos de lenguaje” puede el sujeto alcanzar ciertas cotas de libertad.

Así, el sujeto que asume dentro de sí todos los “juegos de lenguaje” en un gozoso proceso de *heteroglosia* que desestructura su yo construido por un lenguaje impuesto por el poder, por el lenguaje del racionalismo monolítico moderno que se ha convertido en la “prisión del ser”; el sujeto que navega en un mar de significantes sin significado, sin pretender ordenar el “caos-mundo”, parece de pronto convertirse en un sujeto “libre” de todo condicionamiento material de su existencia (afuera, sin embargo, el sistema capitalista sigue explotando a los trabajadores; el patriarcado sigue explotando a la mujer; el sistema sigue generando a sus excluidos y a sus marginados, y las condiciones materiales de la existencia del ser humano siguen decidiendo sobre la vida y la muerte de las personas).

Al partir de una lectura muy concreta -la realizada por el estructuralismo y la deconstrucción- de las filosofías de la sospecha y del llamado “giro lingüístico” de la filosofía (que analizaremos con detenimiento en el siguiente capítulo), la Posmodernidad asume que la identidad del sujeto se teje en el discurso, que el sujeto y la realidad que éste puede conocer son una pura ficción y lleva a cabo una *estetización* radical de la vida que pone todo su empeño en olvidar las consecuencias reales del sistema de explotación capitalista que impera en el mundo y que parecen desaparecer como por arte de magia del escenario de la reflexión y el pensamiento posmodernos. El yo es un sujeto diseminado ya en el enunciado, que aparece sólo en tanto se narra a sí mismo, permaneciendo siempre ilegible para sí. Se trasladan todos los esfuerzos de liberación y transgresión al interior mismo de ese sujeto atrapado en el discurso.

Si bien Derrida advierte de la imposibilidad de romper con la racionalidad moderna que constituye el único lenguaje posible para nosotros y explica que sólo puede intentar desplazar las categorías que lo rigen, pero nunca salir del todo de ellas⁹⁹,

⁹⁹ “La revolución contra la razón sólo puede hacerse en ella misma (...); tiene, pues, siempre la extensión limitada de lo que se llama, precisamente en el lenguaje ministerio del *interior*, una

Barthes creará haber encontrado una salida a las “oposiciones metafísicas” del lenguaje en la configuración de un sujeto contradictorio, de un pensamiento que asuma la paradoja sin pretender resolverla. Como explica Sultana Wahnón: “En lugar de aguardar el advenimiento del Reino para abolir las clases, las barreras y las exclusiones, este hablante, en una nueva anticipación proyectiva del futuro soñado, las aboliría *en sí mismo* mediante el simple recurso de desembarazarse del *viejo espectro* de la *contradicción lógica* y, por tanto, dando cabida en sí mismo a todos los lenguajes, a todos los puntos de vista, a todas las acepciones del mundo que, por lo general, se enfrentan y se oponen entre sí y que, en la ficción de este individuo imaginario, cohabitarían felizmente, en una imagen muy similar a la de la polifonía bajtiniana (...) Para este hablante, que cambia así de sentido el viejo mito bíblico, la confusión de lenguas es, lejos de un castigo, una fuente de goce y de placer” (Wahnón, 1995: 98-99).

La salida a la racionalidad moderna se lleva a cabo en la Posmodernidad por la puerta de atrás de una asunción gozosa de las contradicciones, las aporías y lo paradójico, por un sujeto habitado por distintas “lenguas” que no siente ya la necesidad de que exista una lengua-madre a la que todas las demás puedan ser traducidas, sin necesidad, pues, de que las distintas voces-textualidades que habitan al yo se “entiendan” entre sí. El sujeto posmoderno dice habitar una *Babel feliz*, una pluralidad siempre irresuelta, sin orden ni centro, que vertebra (que más bien atomiza) al yo. No sólo se estaría poniendo en juego en el discurso barthesiano el carácter polifónico de la “realidad” como construcción social y cultural, en el sentido bajtiniano; no se trata sólo de aceptar la polifonía cultural, “sino de aceptar la coexistencia de esas formaciones *en el interior del propio sujeto*” (Wahnón, 1995: 99). Esto es, dar un paso más en el *perspectivismo orteguiano*, aceptando no sólo que la realidad es poliédrica y que, además, de trata de una construcción social, ideológica y discursiva, sino también que la mirada del individuo está filtrada por las miradas de los otros, que observamos el mundo desde unos ojos que no son los propios. Miramos el mundo desde pupilas extrañas, obligándonos a ver distintas realidades simultáneamente, a encarnar a un tiempo puntos de vista dispares sobre el mundo, ofreciéndonos una imagen imprecisa, nunca nítida, que obliga a titubear constantemente, a oscilar entre distintos sentidos sin decidimos por ninguno de manera definitiva.

agitación” (Derrida, 1989: 54).

De ahí que podamos hablar de un sujeto descentrado, escindido, fragmentado, como protagonista de la Posmodernidad. Un yo que no siente ya la necesidad de recomponer, como antaño, sus fragmentos en una imagen más o menos coherente de sí, ni de reconciliar esas voces antagónicas que lo recorren (un yo que, como decíamos, ni tan siquiera confía en que exista una lengua común a la que traducir las distintas “hablas” que se entrecruzan en su interior). El nuevo yo es feliz en el caos que lo puebla y siente como una amenaza a su estado de libertad “ya conquistada” cualquier llamado a entenderse a sí mismo y a entender la realidad en términos sistémicos o estructurales. La celebración de la confusión, la diferencia y la diseminación es para cierta lectura de lo posmoderno un canto a la liberación del sujeto que, al no reconocer como “verdadero” ningún *metarrelato*, cree estar ya más allá de las estructuras de poder que imponían una determinada e interesada construcción de la realidad. La realidad deconstruida (más bien destruida, derruida), informe, múltiple e irreductible a explicaciones últimas, ha de aceptarse inaprensible e inenarrable. Cualquier intento de re-composición, de síntesis, de ese sujeto que se fragmenta junto con esa realidad, es para los posmodernos tan imposible y falaz como indeseable: “El postestructuralismo, hoy posmodernidad, corte y ruptura con el modernismo, se define por negaciones (...) una nueva concepción de la cultura que repudia los conceptos de *totalidad* en nombre de la diferencia, lo heterogéneo y lo fluido (Zavala, 1991: 100).

El inventario de características del sujeto posmoderno ha sido esbozado ampliamente a lo largo de este epígrafe. El sujeto posmoderno, que se mueve en el nuevo espacio-tiempo que producen los medios digitales de comunicación, que habita un mundo saturado de *inputs* simbólicos que exige de él tanto una gran celeridad en la recepción y comprensión de los mensajes como su inmediato olvido; ese sujeto que funciona a la vez como consumidor y como mercancía; ese sujeto desfondado, desbrujulado, que es, sin embargo, invitado a vivir su propia dispersión, su diseminación, su fragmentación, su desaparición en el lenguaje, su pérdida de centro y referencia, la ausencia de ejes axiológicos que guíen su pensamiento y su conducta, con gozo y sintiéndose “liberado”; ese sujeto “débil” que hace alarde de una tolerancia líquida que no implica ningún compromiso para con sus congéneres ni para con el planeta que habita; ese sujeto fruto de un tiempo postideológico, postclasista, posthistórico, postmetafísico, posterior incluso a sí mismo, se convierte en el blanco

perfecto para ser asimilado y devorado por el sistema sin revolverse lo más mínimo.

No discutimos que la Posmodernidad sea, en sus versiones menos complacientes, un programa filosófico y epistemológico con un potencial político-social importante (sobre todo en el contexto histórico en que surge), por cuanto reivindicar la pluralidad, la multiplicidad de identidades, la visibilización de lo diferente y lo no-normativo que la Modernidad había arrinconado y excluido, significa en las décadas de los 70 y 80 ofrecer cierta coartada intelectual a las luchas feministas, a los movimientos sociales por la conquista de los derechos civiles de la población afroamericana, a las reivindicaciones soberanistas de los pueblos sometidos históricamente al imperialismo europeo y yanqui en proceso de descolonización, a las reivindicaciones de los derechos de gays y lesbianas¹⁰⁰, etc.:

“Una vez desaparecida la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla como una multiplicidad de racionalidades locales –minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- que toman la palabra y dejan de ser finalmente acalladas y reprimidas por la idea de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las particularidades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes” (Vattimo, 2003: 17).

Los defensores de la Posmodernidad llevan décadas tratando de rescatar el discurso ideológico de apertura a la pluralidad, la multiplicidad y la “diferencia” en que se enmarcaban sus primeras reflexiones, del cenagal en el que parecen haberse hundido una vez llevadas por ese camino sin retorno de la “jouissance” barthesiana, la liberación del ser en los “juegos de lenguaje” (esa lectura particular que lleva a cabo Lyotard de Wittgenstein), el imperio de la *hiperrealidad* (Baudrillard) y el relativismo absoluto. Foster lo hará distinguiendo entre un “posmodernismo de resistencia” frente a un “posmodernismo de reacción”. Teresa Oñate diferenciará una “falsa posmodernidad” o “hipermodernidad” de una posmodernidad “auténtica” (que consistiría en un pensar-

¹⁰⁰ “El levantamiento de mayo del 68 supuso una ruptura de muchos intelectuales franceses con un marxismo demasiado dogmático y estrecho de miras. Gentes de color, feministas, ecologistas, gays, lesbianas y otros grupos marginados vieron en el postestructuralismo y sus brotes postmodernos un lugar intelectual donde alojar sus reivindicaciones y promover una sociedad más pluralista, democrática y libre. En definitiva, la crítica postestructuralista preparó el camino al postmodernismo, puso a su disposición una herramienta intelectual poderosa, aunque al mismo tiempo le transmitiera alguna dolencia grave. El verbalismo fue una de ellas. El postmodernismo es generoso en discursos sobre las condiciones, pero no tanto en ocuparse de las condiciones del discurso” (Pinillos Díaz, 82).

vivir la diferencia en clave de solidaridad planetaria y resistencia al *statu quo* del poder). Wolfgang Welsch, en el ámbito alemán, separará un “posmodernismo difuso” (o pseudoposmodernismo) de un “posmodernismo pluralista” (llegando a hablar, incluso, en una propuesta más cercana a los entre-lugares que reivindicamos desde este trabajo, de una “modernidad posmoderna”, para denominar nuestra contemporaneidad). Patxi Lanceros, en lugar de referirse a la Posmodernidad, habla de “estrategias postmodernas que cifran su novedad en el potencial destructivo y oscurecen la luminaria de la modernidad hablando del terrorismo de lo único, de la hegemonía y uniformidad de la razón, de la idolatría del progreso técnico” (Lanceros, en Vattimo, 19990: 43).

Todos ellos tratan de alguna manera de rescatar a la Posmodernidad de su versión laxa, débil, del relativismo absoluto en lo ético y del pluralismo indiferente que acaba subsumiendo al sujeto en la uniformidad de la masa, que convierte al yo en consumidor y mercancía, en caníbal que acaba devorándose a sí mismo y siendo devorado por el sistema; la Posmodernidad acomodaticia y apática cifra la libertad del yo en la inacabable variedad de productos, estilos de vida y cuerpos-deseo que éste puede “comprar, usar y tirar” (como reza el título del documental de Cosima Dannoritzer sobre la obsolescencia programada de los productos de consumo). Los defensores de otro concepto de Posmodernidad tratan de dignificar esa nueva *episteme* posmoderna en la que cifran las posibilidades de una auténtica liberación del ser humano, del sujeto preso en la mónada moderna y en su razón-cárcel (una vez desenmascarado el afán totalitario de esa razón, con su connivencia con los intereses del poder, su funcionamiento a costa de la exclusión y marginación de los grupos históricamente oprimidos, de la *invisibilización* de los discursos y las corporeidades no normativas) y donde creen que puede armarse el andamiaje teórico necesario para construir sujetos críticos, conciencias resistentes capaces de liberarse de las cadenas invisibles del poder.

El principal problema es que estos autores que reivindican la Posmodernidad como *episteme* crítica y liberadora (en oposición a la puerilidad de una Posmodernidad esteticista de celebración que termina por asimilar sin problemas las premisas del neoliberalismo) se limitan a señalar ese primer momento de explosión del debate sobre Modernidad y Posmodernidad, volviendo a llamar la atención sobre los males endémicos de la Modernidad que se ha quedado atrás y sobre las innumerables

posibilidades que una deconstrucción crítica de la Modernidad abriría al yo para constituirse como sujeto resistente a los envites del poder, sin ofrecer una clara hoja de ruta para que esto suceda fuera del plano de la abstracción teórica. Además, a menudo, se reivindican esas posibilidades liberadoras y emancipadoras de la nueva racionalidad posmoderna desde conceptos que, más que articular al yo, parecen desarmarlo completamente, como ocurre en ocasiones con el “pensamiento débil” de Vattimo¹⁰¹. El principal problema, a nuestro modo de ver, es que ninguno de estos autores lleva a cabo un análisis sobre las condiciones materiales necesarias para que ese nuevo sujeto posmoderno pueda ejercer ese pensamiento crítico, liberador y resistente y oponerse al fuerte impulso homogenizador del neoliberalismo.

Si los autores que analizan en nombre de lo posmoderno al nuevo sujeto y a la nueva sociedad que surgen con el fin de la Modernidad, los autores que contextualizan históricamente la etapa posmoderna, pintando todos ellos, dicho sea de paso, un panorama bastante desolador que a menudo se limitan a describir asépticamente (es el caso de Baudrillard o Lipovetsky), parecen llegar a la conclusión de que el tipo de sujeto que genera la Posmodernidad es un sujeto apático en lo social, que elude cualquier compromiso ético, que encuentra su libertad y su placer en el consumo, un sujeto *neonarcisista* que conviene y mucho al sistema capitalista, mientras que los autores que reivindican el potencial resistente y generador de subjetividades alternativas y liberadoras de la *episteme* posmoderna se quedan siempre en la mera abstracción teórica, sin mencionar la forma en que ese nuevo pensamiento intempestivo y deconstructivo pueda edificar sobre las ruinas de la Modernidad alguna nueva posibilidad de vivir/pensar que dignifique medianamente lo humano, parece bastante complicado escapar del callejón sin salida en el que las teorías posmodernas se han

¹⁰¹ Se torna extremadamente complejo conciliar un “pensamiento débil” con un pensamiento capaz de situarse en una posición de resistencia real frente al neoliberalismo global, máxime cuando el propio Vattimo lo ha definido como una “ética de la tolerancia”, como un pensamiento no resignado, pero sí “ascético”, y ha llegado a asegurar cosas tales como que “la transformación política no se consigue a través de la toma del poder social” y que el nuevo *sujeto débil* no pretende ya organizarse políticamente -contribuyendo a esa visión tan peligrosa de la Posmodernidad como un tiempo post-ideológico). El “pensamiento débil” se defiende de las acusaciones del relativismo ético posmoderno apelando a la “caridad” y al “cristianismo postmetafísico”, situándonos en un *topos* confuso donde no vemos muchas posibilidades de contra-atacar al sistema. Aunque es cierto que en su último libro, *Comunismo hermenéutico*, escrito conjuntamente con Zavala, Vattimo replantea la noción de “sujeto débil” y reivindica la necesidad de recuperar el comunismo desde los aportes de la hermenéutica, quedándose muy lejos de sus propias reflexiones anteriores y acercándose a lo que en esta tesis proponemos: “El comunismo hermenéutico propone una concepción efectiva para aquellos que no quieren ser esclavizados en, y por, un mundo totalmente organizado” (Vattimo y Zavala, 2012: 197).

metido por su propio pie. Todo indica, llegados a este punto y teniendo, además, en cuenta, que la *Posmodernidad triunfal* no es precisamente una *Posmodernidad resistente* o *crítica* (sino, más bien, esa “falsa posmodernidad” que reina en la esfera de lo social y que se ha impuesto en el ámbito intelectual), que es más sensato abandonar el propio concepto en busca de un *Tercer Espacio* en el que esos discursos periféricos y críticos, modernos y posmodernos, dialoguen, funcionen como contrapunto de sus errores mutuos y traten de rescatar sus respectivos aciertos y ponerlos en relación, entreverándolos para dar lugar a un *entre-lugar* diferente que de verdad posibilite, no sólo en la abstracción teórica, sino también en la esfera de las praxis sociales, un cambio real y una ruptura con el sistema de explotación capitalista vigente¹⁰².

Aceptar que existe una Posmodernidad “buena”, necesaria, pluralista, compleja, potencialmente transgresora y políticamente comprometida; una Posmodernidad “verdadera”, auténtica, seria, intelectual, frente a una Posmodernidad “mala”, “falsa”, acomodaticia, servil con el sistema, inmovilista, apática y cómplice con el *statu quo* del poder, no parece abrirnos a estas alturas ninguna nueva vía de reflexión. Los defensores de la “auténtica” Posmodernidad no suelen apuntar al evidente triunfo de esa otra modalidad de lo posmoderno que critican, ni advierten hasta qué punto el suelo cultural y social que pisamos encaja en esa versión de lo posmoderno mucho más que en la que ellos defienden. Seguir apelando al potencial crítico de una Posmodernidad “real” que ha sido desplazada del mapa intelectual y despreciada por culpa del triunfo de una falsa Posmodernidad, parece un discurso, además, bastante similar al de aquellos autores (como Habermas) que siguen defendiendo la Modernidad como proyecto inacabado y tergiversado históricamente por el triunfo de una “falsa” o “fracasada” Modernidad que se convirtió en normativa (plantear el debate entre una Modernidad de afán totalitarista y opresor que terminó por triunfar, frente a una Modernidad ética de potencial inexplorado).

La Posmodernidad que se reclama “auténtica” sigue basándose en las consignas

¹⁰² Ese *entre-lugar* que buscamos, en realidad, está cercano al concepto de Posmodernidad que autores como Welsch o Bermejo (siguiendo al primero) reivindican: “La posmodernidad, por tanto, en sentido estricto, no es ni anti-moderna ni trans-moderna, no está fuera de la modernidad ni rechaza la modernidad *in toto*. Hunde sus raíces en la modernidad pluralista y, en este sentido, es radicalmente moderna, es modernidad autorreflexiva y transformada” (Bermejo, 2005: 144). sin embargo, nosotros consideramos que es más efectivo a estas alturas poner en circulación nuevas nociones que tratar de *resignificar* el concepto de Posmodernidad.

liberadoras de la asunción de la pluralidad, la visibilización de la diferencia y la proliferación de los relatos locales que sustituyen a la violencia simbólica de los *metarrelatos* uniformadores e impositivos, aunque acepta cierta idea “blanda” de la unidad y la posibilidad de un pensamiento global o sistémico (eventual y sometido a constante revisión) que podría acercarla al pensamiento complejo y las epistemologías cualitativas que desde aquí hemos reivindicado. Sin embargo, a nuestro parecer, se queda más que corta en lo referente a analizar a fondo los riesgos de su propio discurso, sin indagar en cómo lo que tilda de “falsa” Posmodernidad es una deriva lógica de las propias premisas de partida de la “auténtica” Posmodernidad. Esa “falsa” Posmodernidad es en efecto un riesgo desde el principio inscrito en el propio discurso posmoderno. Cómo avanzar en el camino de esa supuesta Posmodernidad sería y liberadora sin caer del lado de la “falsa” Posmodernidad es algo que los defensores de lo posmoderno no terminan de señalar. No analizan, pues, cómo el germen de esa Posmodernidad “blanda”, ambigua, laxa, nihilista, relativista y *neonarcista* anida en el corazón del propio discurso posmoderno de la misma manera que anidaba en el corazón de la Modernidad el germen del totalitarismo, la explotación y la exclusión. No indican salidas convincentes, pues, más allá de la ingenua esperanza en el poder transformador del pensamiento posmoderno, para burlar a esa “falsa” Posmodernidad. No ofrecen una fórmula efectiva contra los males endémicos de nuestro tiempo, porque, al contrario de lo que ocurría con las impugnaciones a la Modernidad y a su sujeto que se hicieron todavía desde dentro de la propia Modernidad (los “maestros de la sospecha”, Heidegger, Wittgenstein y demás precursores del “giro lingüístico” y hermenéutico del pensamiento, incluso los estructuralistas), los posmodernos no tienen en cuenta al poder ni al sistema. Pasan de puntillas, además, despreciando la lectura materialista de nuestro tiempo, por el que sigue siendo el único elemento objetivo e incuestionable que establece una continuidad entre lo moderno y lo posmoderno: el sistema capitalista que opera históricamente del mismo modo, absorbiendo y fagocitando cualquier *contradiscurso* que pudiese cuestionar sus propios mecanismos de explotación hasta engullirlo, asimilarlo y redirigirlo convenientemente, convertido ya en su aliado. Lo cierto es que, se mire por donde se mire, la única herramienta que seguimos poseyendo para combatir el neoliberalismo, por cuanto es el único *contradiscurso* existente que se ha tomado la molestia de analizar a fondo el funcionamiento del capital y de concederle

la importancia que posee en la construcción de la realidad, en la producción y circulación de discursos y subjetividades, sigue siendo el marxismo. Y el lugar desde el que se está llevando a cabo una crítica exhaustiva y rigurosa de los mecanismos de funcionamiento y de la connivencia con el capital de esa “falsa” Posmodernidad en boga no es precisamente desde esa “auténtica” Posmodernidad de resistencia que algunos autores reclaman, sino desde la sociología, la filosofía, la economía y la epistemología de corte marxista. Desde el marxismo, el posmarxismo y la teología de la liberación (y, sobre todo, desde el contexto latinoamericano) se está denunciando a esa “falsa” Posmodernidad desde dispositivos discursivos que la desarman y desarticulan en lo profundo, sacando a la luz sus contradicciones y mostrándola como un discurso totalitario y universalista que, a pesar de autoproclamarse postmetafísico, de despreciar el pensamiento utópico y de celebrar la caída de los *grands récits*, fabrica sus propias utopías, configura su propio *metarrelato* legitimador y funciona como metafísica de la pluralidad y la diferencia, cambiando tan sólo los contenidos de esas utopías, *metarrelatos* y metafísicas de la Modernidad que pretende haber dejado atrás. Sólo el marxismo está señalando actualmente la connivencia de la *Posmodernidad triunfal* con el capitalismo neoliberal y, por tanto, está posibilitando la génesis de una alternativa, ofreciendo unas herramientas de resistencia y re-existencia, explorando caminos de recomposición de los sujetos colectivos, de rearme político y ético, que puedan permitirnos poner en marcha un proceso histórico revolucionario, de transformación de la realidad.

III.1.4. Impugnaciones al sujeto posmoderno: rearmando a un nuevo sujeto ético desde el marxismo

¿Cómo se pasa del reconocimiento de las diferencias y de los agentes sociales y *sujetos colectivos* históricamente ninguneados, marginados y explotados en la Modernidad, a la fragmentación posmoderna de las luchas sociales, que aísla a éstas en *guettos*, limitando su alcance y convirtiéndolas en meros “relatos locales” sin más valor o verdad que el resto de los que pululan por la *semiosfera*? ¿Cómo se pasa del

reconocimiento de la fragmentación de la realidad, de la multiplicidad irreductible de las formas de vida, a un rechazo frontal a cualquier pensamiento crítico que se proponga indagar en las *macroestructuras* políticas, sociales y económicas que deciden y dirigen las vidas de las personas, a la negación de todo sistema de poder? ¿Cómo se pasa de un *Sujeto fuerte* que resultaba estar construido en términos coercitivos y excluyentes, a un *sujeto débil* hasta el extremo de perder toda capacidad crítica, de la pretensión antropológica de dominio sobre la naturaleza y el mundo, a la incapacidad de ejercer transformación social alguna fuera de los intereses del sistema? ¿Cómo se desarticula políticamente al sujeto a través de esa “metafísica de la diferencia” y de la fragmentación que promueve la Posmodernidad, negando cualquier articulación de una lucha común y global de los *sujetos de la historia*, mientras el sistema crece en sentido inverso, siendo cada vez más mundial, integral y compacto, más hegemónico y poderoso?

La Posmodernidad ha terminado descontextualizando al sujeto por completo, al negar la *radical historicidad* de la producción de las subjetividades y al rechazar cualquier pensamiento sistémico por miedo a esencialismos y totalitarismos. Ha diseminado tanto al sujeto que lo ha convertido en un átomo aislado sin capacidad alguna de organización social y de resistencia a un capitalismo cada vez más omnívoro y voraz. ¿Cómo podríamos repensar la categoría de sujeto de modo que los particularismos, la “diferencia”, puedan ser reconocidos y tengan voz sus críticas y demandas, sin que ello implique renunciar a una lucha común, a una reivindicación de carácter más amplio y aglutinador?

La metafísica posmoderna de la disolución y la dispersión, niega las relaciones de interdependencia de los distintos discursos con el sistema de producción histórico capitalista, que es a la postre el microsistema que estructura tales relaciones. Las identidades se fragmentan sin posibilidad de ligazón o recomposición dentro de algo que las englobe. Se rechaza la unidad y sólo nos quedan átomos dispersos incapaces de un análisis complejo y profundo del funcionamiento de un sistema de producción que sí actúa de manera global y sí piensa en términos de totalidad la realidad que produce y reproduce. Desde distintos ámbitos, se llama al “retorno del sujeto”, al menos, a la vuelta a pensar la categoría de sujeto desde nuevos parámetros críticos que contribuyan a armar al sujeto colectivo, al sujeto histórico, al sujeto revolucionario que el nuevo

“sujeto débil” posmoderno pareció engullir sin remedio: “El ‘retorno del sujeto’ circunscribe una problemática que hay que pensar de nuevo, cada vez, y que no se encuentra clausurada en absoluto. Si en las década del 60’ y 70’ se hablaba de la ‘muerte del sujeto’, eso tenía cierta pertinencia (que podemos cuestionar o no), el asunto es si hoy tal propuesta es efectivamente crítica, es decir, si activa al pensamiento o todo lo contrario” (Farrán, 2008).

Los pensadores más determinantes del “Círculo de Bajtín”, el propio Bajtín y Voloshinov, señalaron esa *heteroglosia* propia del lenguaje, esa relación *dialógica* entre identidad y alteridad, para extraer una lección, ante todo, ética e ideológica. El “Otro” forma inevitablemente parte de nosotros, lo cual debería restablecer cierto sentimiento de solidaridad, de empatía, entre el yo y el tú. El *dialogismo* bajtiniano abre puertas, obviamente, a un concepto de sujeto ético y solidario que nos parece imprescindible recuperar (y que ha quedado sepultado bajo el nuevo suelo posmoderno), como también señala, bastante antes de que lo hicieran los llamados “cuatro mosqueteros” del estructuralismo, que ese lenguaje en el que se configura el yo está atravesado por completo por la ideología. La identidad del yo es siempre social, se constituye como proceso abierto que sólo concluye con la muerte y en el que, además, se introduce (muchas veces “de incógnito”) constantemente la estructura ideológica dominante. La identidad se hace y rehace en un diálogo entre el yo y los otros, entre la estructura ideológica y social y la individualidad; el yo, además, se produce y es producido en el espacio del lenguaje:

“Así, aprender a hablar es aprender a percibir el mundo de una manera determinada. Por eso, el lenguaje revela un sistema ideológico específico (Voloshinov, 1992: 24). La identidad, como proceso dialógico entre el yo y el otro, como creación social en -y a través del- lenguaje, no puede entenderse meramente como problema de conciencia subjetiva. Es siempre, al igual que el lenguaje, una realidad específica material de la creatividad ideológica [...] En esa lucha, somos producidos por los enunciados al tiempo que los producimos. Es por eso que el sujeto no está fijado ni preconstituido. Este proceso de asimilación de la palabra ajena, por el cual conformamos nuestra capacidad discursiva y nuestra capacidad de percibir el mundo, puede ser interpretado de modo similar al concepto de internalización de la realidad. En esta perspectiva, las identidades son productos sociales y objetivos, fruto de la relación dialéctica entre estructura social e individualidad, de un proceso continuo de externalización e internalización” (Luchetti, 2009: 10-11).

Pero el sujeto descentrado, plural, abierto, múltiple, de la Posmodernidad, parece no tener interés alguno en comprender cuál es la manera en que el *inconsciente ideológico y libidinal* del poder, del sistema dominante, del capital, va filtrándose en su propia conciencia, grabando a fuego sus reclamos e intereses bajo su piel, colándose tan dentro de sí mismo que da la impresión de haber estado ahí desde el principio. El lenguaje del Otro-Amo penetró de forma tan sibilina, sin dejar apenas rastro, que el sujeto llegó a confundirlo con su propio yo. En la Posmodernidad, sin embargo, todos parecen celebrar haberse liberado del engaño de la fábula triunfalista moderna y haber dejado atrás la esperanza en que pudieran cumplirse las promesas de emancipación y la fe en las utopías sociales (del cuño que fueran), de esa Razón que produjo monstruos y terminó encerrando a los seres humanos en la geométrica cárcel de una lógica que todo lo cuantifica y objetualiza, mero instrumento de dominación y control cuyo plan maestro, al fin, era el de controlar las propias conciencias de los hombres y, más aún, de las mujeres. Pero los “monstruos” generados por la Razón moderna (preñada del inconsciente ideológico del capital) no se esfuman con el mero escepticismo del sujeto producido por esa Razón, no son ese tipo de monstruos infantiles que habitan sólo en la imaginación de los niños y que dejan de existir cuando no se cree en ellos.

El nuevo sujeto posmoderno se piensa y se siente libre ya, como si el descubrir la trampa y el nombrarla fueran en sí suficientes para hacer desaparecer todo el engranaje del poder, como si se hubiera desvanecido como por arte de magia la amenaza, como si los cazadores no siguieran ahí, agazapados en lo oscuro, esperando el mínimo movimiento, el más sutil sonido de nuestros pies sobre las hojas, para lanzarse sobre nosotros como bestias. Como si no hubiera ya acosadores y acosados, perseguidores y perseguidos, explotadores y explotados. La lección impartida por la Posmodernidad, al fin, parece apuntar a un concepto hedonista e individualista de la “libertad”, que pasa a ser mercantilizada y reducida a la mera posibilidad de vivir/pensar conforme a tus propios “deseos” y “verdades”. Aunque tus “deseos” y tus “verdades” en realidad no te pertenezcan, aunque sean siempre los “deseos” y las “verdades” de otros que te han penetrado las entrañas hasta el punto de hacer imposible que distingas dónde acaban ellos, dónde empiezas tú (si es que existe algún punto en el que ese “tú” pueda ser algo). El sujeto es una ficción, dicen con un aire liviano y alegre los posmodernos; una entelequia que se teje en el lenguaje. La identidad y la vida se

juegan en lo simbólico y ahí el yo puede ser lo que quiera. La liberación de los “juegos de lenguaje”, la multiplicación de las ficciones posibles, la posibilidad de narrarte como el personaje que desees, llega a conformar el nuevo programa de “liberación” del ser. Pero fuera del discurso, por más que el lenguaje sea la “casa del ser” (Heidegger), por más que habitemos la *semiosfera* (Lotman), por más que el orden simbólico determine cómo percibimos el mundo, existe una *realidad material* que determina nuestras vidas y que no nos hace, ni mucho menos, libres:

“Las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación [...] Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Surgen de la *narrativización* del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando la pertenencia, la «sutura en el relato» a través de la cual surgen las identidades resida, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático” (Hall, 1996:18).

Así, mientras los posmodernos cifran la libertad del nuevo sujeto múltiple, descentrado y fragmentado en el hecho de haberse desembarazado de las verdades rígidas e incontestables que imponían los distintos *metarrelatos* legitimadores, de no estar ya atado a las metafísicas que se ocultaban tras las utopías emancipadoras modernas, la “realidad” (entendida como el lugar de cruce de las condiciones materiales de existencia de los sujetos históricos concretos) de los seres humanos muestra cada vez un rostro más cínico (a cada minuto aumentan los millones de personas que viven bajo el umbral de la pobreza mientras de forma proporcional aumenta la riqueza de los dueños de los grandes capitales; se multiplican y recrudecen los conflictos bélicos “locales” de los que las grandes potencias sacan siempre rédito económico y político, las condiciones de trabajo del proletariado del mundo configuran nuevas e inusuales formas de “esclavitud”...) ¹⁰³:

¹⁰³ “Ese consumidor apolítico individualista y desencantado postmoderno es una cara minoritaria del panorama. La otra cara, que es la mayoría de la humanidad presente, según los informes (Reports) del PNUD (Naciones Unidas) de 1992, 1997 y 1998, gime en una pobreza que nunca en la historia de la humanidad tuvo tales números absolutos (hay más millones de pobres que nunca) y relativos (son

“Frente al silencio cómplice con el orden institucional y económico vigente que impera en esa cárcel de oro que para muchos intelectuales es la posmodernidad, es preciso mantener una actitud vigilante y crítica, fomentar el establecimiento de diálogos, recrear la elaboración de discursos e impulsar la producción de sentidos; diálogos, discursos y sentidos que traten de llenar de contenido ese vacío radical y ontológico que parece asolar al ser humano y se orienten hacia la restauración de la razón comunicativa y la vida civil entendidas como procesos colectivos, y todo ello convencidos de que el mejor de los mundos posibles no ha de ser necesariamente el presente —como asegura el pensamiento posmoderno del fin de la historia—, y de que solo desde una ética fuerte, como señala T. Eagleton (1997), se puede combatir esa forma de futuro posible (y real) que es el fascismo (Saldaña, 2008: 228).

Ninguna de las problemáticas con respecto al sujeto y al poder han quedado resueltas tras el giro posmoderno hacia ese sujeto abierto, flexible, débil, que celebra la diferencia, la dispersión y la diseminación como algo liberador, básicamente porque el sistema de producción capitalista basado en la explotación del ser humano por él mismo no sólo no ha sido abolido, sino que en su fase neoliberal y global parece abarcarlo ya todo. La proclamación esteticista de un tiempo *postideológico* y *posthistórico* sólo contribuye a borrar esa huella de la explotación capitalista y a que el nuevo sujeto que surge después de dar por muerto al Sujeto moderno sea un sujeto desclasado y despolitizado que se parece más a un zombi que deambula por los pasillos de un centro comercial, a un cuerpo en descomposición que se alimenta de su propio detrito, que a un yo solidario con el dolor, el sufrimiento y la injusticia social del Otro, que posea la entereza suficiente como para poner en marcha cualquier programa político o social de liberación¹⁰⁴. La asunción de la relación entre identidad y alteridad, la cacareada apertura a la “diferencia” y a la “multiplicidad” posmoderna, no parecen haber rescatado del solipsismo al sujeto, cada vez más aislado y atomizado en lo social, envuelto en una especie de pastosa “tolerancia” que resulta ser, a fin de cuentas, pura indiferencia con respecto a la suerte que corren los demás. Además, como nos recuerda

cada vez mayores las diferencias entre los más ricos y los más pobres: el 20% más rico de la humanidad consumirá 120 veces más bienes que el 20% más pobre en el 2020 —en 1999 es ya 65 veces más rico—. Son los efectos negativos no-intencionales del actual sistema capitalista mundial con una estrategia de globalización suicida que se impone como *la fuerza compulsiva de los hechos*” (Dussel, 1999: 13).

¹⁰⁴ “Así, rápidamente y sin trámites molestos, la literatura filosófica de la Academia post ’68 abandona de un plumazo las categorías críticas de estirpe marxista que cuestionan el fetichismo de la sociedad mercantil capitalista y su fragmentación social, hoy mundializada hasta límites extremos” (Kohan, 2007, en prensa).

Enrique Dussel, el sujeto promovido y generado por el discurso esteticista posmoderno, ese yo hedonista que posee un sentido mercantil de su propia libertad (el yo pasivo, apolítico y consumidor de las sociedades contemporáneas), representa a una minoría radical frente a la inmensa mayoría de los seres humanos que no poseen los medios materiales para “comprar/consumir” tal tipo de “libertad”.

El aullido, el grito del sujeto histórico que sufre; la interjección proferida por el yo real y material que es explotado, excluido, marginado, encarcelado, reprimido y asesinado en todas partes a cada momento; el yo que padece la violencia del sistema de una forma u otra, ha sido condenado por la Posmodernidad a proferir un grito solitario que se apaga sin ser escuchado y sin hacer eco en los muchos “otros” que también sufren la misma explotación, la misma marginación, la misma asfixia. Por eso es vital recordar, con Enrique Dussel, que las mayores transformaciones de la historia han tenido como protagonistas movimientos sociales articulados por *sujetos colectivos*, que no puede haber un cambio real en el sistema sin articular una lucha común que cohesione de algún modo las luchas y reivindicaciones locales, que pueda contenerlas y a la vez trascenderlas. Hacer “el boca a boca” al sujeto agónico y descompuesto de la Posmodernidad no ha de llevar aparejada una vuelta a la noción rígida y excluyente de Sujeto moderna. Se trataría, como señala Dussel, de recuperar a los distintos “actores colectivos históricos” para poder rearmar las luchas y movimientos sociales transformadores, capaces de oponer una resistencia real al neoliberalismo imperante:

«La consciencia crítica del sujeto concreto y de los movimientos sociales críticos han transformado a la historia en sus momentos cruciales y creativos. El desencanto esteticista postmoderno no debe hacernos olvidar la potencia de la esperanza y la posibilidad siempre en acción de la fuerza transformadora de los actores colectivos históricos. El grito del sujeto concreto se convierte de este modo de hecho, intersubjetivamente, en “clamor del pueblo que gime en la esclavitud de Egipto”: el grito privado se hace público, el singular se hace comunidad como expresión de la negación de la subjetividad corporal humana concreta en los sistemas históricos de opresión» (Dussel, 1999: 17).

Los discursos sobre la Posmodernidad han probado no ser capaces de articular las distintas luchas “locales” de modo que éstas puedan, cada una desde un lugar, pero todas unidas bajo la conciencia común de que la raíz de la injusticia, de la explotación, de la marginación y exclusión social de ciertos colectivos, es inherente al propio

sistema capitalista, ir socavando ese sistema. Por el contrario, al atomizar y aislar a los colectivos sociales, éstos han perdido fuerza y poder para llevar a cabo una transformación real o ejercer una resistencia efectiva a ese sistema (el “sujeto débil” de la Posmodernidad, por tanto, no es un sujeto transformador ni revolucionario, por más que Vattimo o Zavala deseen que lo sea).

Las “minorías” políticas reivindicadas en los 70 y sus programas de liberación a través de la lucha social (el término “minoría” ya contiene en sí mismo una marca ideológica perversa, más cuando, en muchos casos, como el de los feminismos, los movimientos sociales y políticos que pretenden combatir los distintos modos de explotación afectan a más de la mitad de la población mundial), que se suponía que obtendrían voz y visibilidad en virtud a ese nuevo discurso postestructuralista y deconstructivo de la “différance”, conforman gracias a la lógica posmoderna que rechaza cualquier intento de articulación global o unitaria de un sujeto colectivo “fuerte”, pequeños *guettos* dispersos y sin fuerza suficiente para ejercer una oposición real frente al *statu quo* del poder:

«Las instancias y segmentos que conforman el entramado de lo social se volvieron a partir de entonces absolutamente “autónomas”. El fragmento local cobró vida propia. Lo micro comenzó a independizarse y a darle la espalda a toda lógica de un sentido global de las luchas. La clave específica de cada rebeldía (la del colonizado, la de etnia, pueblo o comunidad oprimida, la de género, la de minoría sexual, la generacional, etc.) ya no reconoció ninguna instancia de articulación con las demás. Cualquier intento por integrar luchas diversas dentro de un arco común era mirado con desconfianza como anticuado. “Toda idea de representación colectiva es totalitaria”. Cada dominación que saltaba a la vista para ponerse en discusión sólo podía impugnarse desde su propia intimidad, convertida en un *guetto* aislado y en un “juego de lenguaje” desconectado de todo horizonte global y de toda traducción universal» (Kohan, 2007).

Al sistema le bastó con repartir unas cuantas migajas, hacer algunas concesiones formales y legales que le convenían, para apuntalar la imagen “igualitaria” y “democrática” que ha decidido adoptar en su fase neoliberal (lo que no significa que las distintas luchas no hayan forzado esas transformaciones, sino, simplemente, que si el sistema las ha hecho, finalmente, ha sido porque sabía que podía asumirlas y reconducirlas, que no lo estaban poniendo en una situación de riesgo real). Obviamente, desde el voto femenino o la legalización del divorcio a la derogación de las leyes

racistas estadounidenses que no permitían a los negros ir a la universidad, sentarse en el autobús o usar un baño público reservado a los blancos, pasando por todas las conquistas sindicales de la lucha obrera del S.XX, las transformaciones sociales han sido muchas y vitales para los distintos colectivos que las han reivindicado históricamente, pero, por un lado, es obvio que no han sido suficientes, y por otro, como estamos viendo en los últimos años, se trata de concesiones y “derechos” que interesaban al propio sistema (o que éste podía asumir sin problemas) y que éste puede derogarnos en el momento en que así lo precise.

El neoliberalismo cambió sus viejas políticas de *apartheid* social, el miedo de los ciudadanos a la “mano de hierro” del Estado, por disfraces de apariencia más democrática, tolerante e igualitaria, por su fábula de los “estados del bienestar”, para acallar los gritos de mujeres, obreros, afroamericanos, gays, pueblos indígenas colonizados, etc., y buscar después, una vez relajadas las tensiones, la manera de integrar a los grupos históricamente despreciados y, por tanto, amenazas potenciales para el sistema: encontró la manera de asumir a los disidentes, creando cuotas de mercado específicas para ellos, convirtiéndolos en consumidores, en clientes “iguales” a sus históricos enemigos de clase, raza o sexo. Pero lo cierto es que, tras el escaparate de las nuevas sociedades del *multiculturalismo*, la brecha de la exclusión social y la invisibilización/penalización de la diferencia es, si cabe, mayor que en otras etapas del capital (y la pobreza sigue concentrada en los mismos “actores sociales”, en las mismas razas, en las mismas clases, en el mismo sexo). La *episteme* posmoderna no se inscribe en un tiempo en el que las diferencias y las minorías hayan sido abolidas. Sin embargo, desarticula al actor político-social, renuncia al *sujeto colectivo*, dispersa a los individuos y atomiza las conciencias, asumiendo las reivindicaciones locales sólo en tanto no cuestionan el orden global:

“En tanto la posmodernidad involucra una celebración de las diferencias, una valoración positiva de la heterogeneidad (múltiples modos de pensar, de sentir, de actuar, de ser) parecería que se ha democratizado el modo de experimentar la propia vida y que nos hemos liberado de los relatos opresores que nos ataban a una mirada y a un discurso del mundo, que hemos ganado libertad frente a un control totalizador (y totalitario). [...] Y la dificultad de articulación de los muchos, lejos de disminuir el poder, lo vuelve hegemónico (¿e indiscutible?). En este sentido, las luchas de las minorías corren el riesgo de sólo afirmar esas minorías, las particularidades. Además, son minorías en tanto no cuestionen el orden. Puesto que, para alterarlo o para producir una amenaza de alteración,

deben apelar a la configuración de una universalidad a partir de la articulación con otras particularidades” (Luchetti, 2009: 5-6).

Desde el marxismo, se señala esa atomización de las luchas colectivas y se denuncia que el resultado final del reconocimiento de todos los localismos y minorías políticas, que tanto se vanaglorian los posmodernos de haber llevado a cabo, ha terminado invisibilizando o negando sospechosamente aquella lucha que podía integrarlas a todas, porque atacaba directamente al corazón del propio sistema capitalista (señalándolo como el culpable último de todas las formas de explotación modernas): el marxismo. La llamada leninista al internacionalismo obrero sí suponía un auténtico peligro para el sistema. El “enemigo rojo” fue durante décadas demonizado y despreciado por el inconsciente dominante (la industria de Hollywood en los años de la Guerra Fría estaba llena de “malvados comunistas”), y reprimido y castigado por las leyes de los estados capitalistas. El subalterno del capitalismo es siempre subalterno por su dependencia económica con respecto a otra clase, en primera instancia. El efectivo reconocimiento de la pluralidad que nos entrecruza y de la relación entre identidad y alteridad no ha llevado a conformar conciencias solidarias, ni a generar un sentimiento común de pertenencia a una misma clase (la de los explotados, llamémosla proletariado, clase obrera o trabajadora o, sencillamente, pobres); no ha tenido consecuencias en términos éticos, sino que, por el contrario, ha atomizado las existencias de los individuos y ha negado todo “sujeto histórico”.¹⁰⁵ Los conflictos étnicos, las desigualdades de raza, de género y de clase no han hecho más que tornarse más profundas, aunque bajo la imagen de una supuesta tolerancia y “libertad” que parece

¹⁰⁵ “Ese sujeto concreto, que grita por el dolor de su corporalidad sentida en su subjetividad negada, puede actualizar su constitutiva intersubjetividad originaria en una solidaria y consciente red comunitaria, organizativa, y hasta institucional. Surge así no ya el sujeto concreto que grita, sino una comunidad organizada por diferentes “agentes colectivos” (como clases sociales oprimidas, etnias indígenas), “actores sociales” (como vendedores callejeros, movimientos estudiantiles), “nuevos movimientos sociales” (feministas, ecologistas, antirracistas) o movimientos políticos (nuevos partidos, fracciones internas, grupos de opinión), etc. [...]Esta problemática puede aparecer a los ojos esteticistas de un postmoderno como la resurrección del sujeto metafísico moderno. Desde el descubrimiento de un “más acá” del sujeto, como subjetividad pulsional y corporalidad viviente-material, como “sensibilidad” diría E. Levinas, un horizonte ético pre-ontológico ha superado el ámbito ontológico-estético del postmodernismo (última etapa de la Modernidad: pretendida superación del sujeto cartesiano desde un individuo contemplativo-estético, despolitizado y con una alergia particular anti-ética —en el sentido levinasiano—, que sueña todavía con la utopía moderna de la afirmación emancipada del individuo —la “salida” (Ausgang) de la Ilustración según la definición kantiana— ahora en el desencanto, la fragmentación y la Diferencia” (Dussel, 1999: 16-17).

haber desactivado políticamente las luchas de esos colectivos¹⁰⁶. Una tolerancia que funciona en relación directa con el poder adquisitivo (al neoliberalismo no le importan la raza, sexo, condición sexual o etnia de sus clientes, siempre y cuando tengan poder adquisitivo suficiente como para consumir al ritmo exigido) y marca una brecha cada vez más profunda entre ricos y pobres. Las masas de pobreza siguen, además, concentradas en los mismos países y afectando a las mismas razas, etnias, clases y género, a los “otros” históricos del capital. Esto prueba que hoy, más que nunca, configurar las distintas luchas en relación a la lucha de clases no sólo sigue teniendo sentido, sino que es completamente necesario. La ligazón común de todos los marginales del sistema es la pobreza, las condiciones económicas y materiales determinan más que nunca la posición periférica o central de los sujetos en ese sistema.

Los excluidos del sistema siguen siendo los que fueron: la cosificación de la mujer y su compra/venta como objeto-mercancía ha llegado a límites insospechados, los pueblos indígenas que no se han plegado al capitalismo cada vez están más arrinconados por el neoliberalismo, en bolsas de pobreza y marginación social que amenazan la continuidad de su existencia. Las diferencias de clase cada vez son más acentuadas y las condiciones en que se explota a la clase trabajadora rozan el esclavismo, bajo la cínica apariencia de la “libre elección”. Es la hora de señalar una hoja de ruta para la transformación económico-social, y para hacerlo es precisa una conciencia ética firme que denuncie sin ambigüedades la inmoralidad del neoliberalismo y una organización colectiva que pueda articular una lucha común contra sus distintas formas de explotación. Hemos de armar un nuevo “sujeto colectivo”, que integre la diversidad y reconozca la pluralidad de agentes sociales, pero que no pierda de vista en ningún momento cuál es el enemigo a batir: el capitalismo neoliberal. Hemos de armar un “sujeto histórico”, pues, a caballo entre la Modernidad y la Posmodernidad, que rescate los imperativos éticos y el análisis marxista, una vez incorporada la crítica “posmoderna” a los totalitarismos que marginan e invisibilizan las formas de ser no normativas:

«El nuevo sujeto histórico se extiende al conjunto de los grupos sociales sometidos,

¹⁰⁶ “El posestructuralismo y sus derivados “posmarxistas” se limitaron a merodear sobre este ramillete de conflictos puntuales fetichizados, sin cuestionar jamás el modo de producción capitalista, el armazón que subsume y reproduce de manera ampliada esas diversas opresiones” (Kohan, 2007, en prensa).

tanto aquéllos que forman parte de la sumisión real (representados por los llamados “antiguos movimientos sociales”) como los que integrarían el grupo de los subsumidos formalmente (“nuevos movimientos sociales”). El nuevo sujeto histórico a construir será popular y plural, es decir, constituido por una multiplicidad de actores y no por la “multitud” de la cual hablan Michael Hardt y Antonio Negri (2002), concepto este tan vago como peligroso por sus consecuencias desmovilizadoras. La clase obrera guardará un papel importante, pero compartido. Este sujeto será democrático, no solamente por su meta, sino por el proceso mismo de su construcción. Será también multipolar ya que se desarrollará en los diferentes continentes y en las diversas regiones del mundo. Se tratará de un sujeto en el sentido pleno de la palabra, incluyendo la subjetividad redescubierta, abarcando todos los seres humanos, constituyendo la humanidad como aquel sujeto real que proclamara Franz Hinkelammert. El sujeto histórico nuevo debe ser capaz de actuar sobre la realidad a la vez múltiple y global, con el sentido de emergencia exigido por el genocidio y el *ecocidio* contemporáneos» (Houtart, 2006: 437-438).

Todos los autores que, tanto desde el marxismo como desde la teología de la liberación, están reflexionando sobre la articulación de ese nuevo sujeto capaz de plantear nuevas formas de re-existencia y de resistencia al neoliberalismo, insisten en la vuelta a una ética fuerte y sin fisuras, una ética de los sometidos y los explotados que genere redes de solidaridad y articule alternativas vitales. El sujeto ético propuesto por Lévinas, Eagleton, Dussel o Hinkelammert no difiere mucho del que debía haber producido el *dialogismo* bajtiniano antes de pasar por el filtro adelgazante y despolitizado de la irresponsable y mercantilizada “libertad” posmoderna. El reconocimiento del “Otro” ha de conllevar un sentimiento de responsabilidad (no en vano, el profesor Domingo Sánchez-Mesa habla del pensamiento *dialógico* como una cultura de la responsabilidad) con respecto a la suerte de todos los seres humanos que sufren la exclusión y la explotación de un sistema, a todas luces, no sólo antihumanista (en el sentido de los humanismos históricos modernos, cuyas trampas y fallas hemos analizado detenidamente en estas líneas), sino directamente inhumano:

“Por otro lado, el Sujeto hoy se recompone en el marco de la Ética, como *primum philosophia*, como lo propone Lévinas, y lo acompañan en América Latina Dussel y Hinkelammert, entre otros. El Sujeto se constituye en Sujeto sólo si es reconocido y reconoce a los otros como Sujetos, Y esto es previo a cualquier indagación acerca del Ser. El Sujeto ético, según esto, es previo y fundamento del Sujeto epistémico. Ese reconocimiento, que es constitución del Sujeto en el plano ético-moral, en el de la responsabilidad mía con el Otro en tanto Otro, se radicaliza en Dussel y Hinkelammert en la consideración de la vida como fundamento de una ética material de la Humanidad (en oposición a la moral formal kantiana o procedimental de Habermas y Apel)” (Puerta, 2008: 43).

Una ética fuerte y una vuelta al pensamiento crítico marxista se reivindican como las herramientas que posibilitarían la salida de esa noción aparentemente *naif* y en el fondo completamente cínica de sujeto que han articulado y promovido los discursos triunfales de celebración de la Posmodernidad, que han querido huir de todo “metarrelato legitimador” y de toda fábula emancipadora (la Ilustración, el positivismo, el socialismo), denunciando su invalidez y señalando sus fracasos históricos, pasando por alto el mayor y más efectivo *metarrelato*, el del Capital, que las más de las veces ni siquiera se molestan en mencionar. Un sujeto crítico no puede hoy, más que mostrando una irresponsabilidad total para con toda forma de vida, no poner al capitalismo en su punto de mira. Cualquier programa de liberación del ser ha de pasar por una transformación del sistema, por hacer visible la *huella invisible de la explotación*, por trabajar de manera conjunta para generar alternativas económicas, políticas, sociales y éticas al capitalismo, por conjurar a un nuevo sujeto abierto al Otro:

“Tal vez, en el fondo, todos estos caminos de la postmodernidad conduzcan a un mismo lugar: el lugar del vacío y de la nada. Tal vez haya otra alternativa. La única que nos puede salvar, reconstituyendo otro sujeto: el sujeto abierto al otro y a lo otro. Y, tal vez, al Otro. Es el camino hacia el Ser. El que, constantemente, obtura esta sociedad de consumo, que ha trocado el ideal de la consumación de lo humano (propia de la modernidad) por su consumición” (Vázquez Medel, en Bargalló (de.), 1994: 69).

III.1.5. La crisis del sujeto en las narrativas modernas y posmodernas

La literatura es uno de los discursos en los que la crisis del Sujeto moderno, todo este complejo proceso que va desde la producción de una subjetividad fuerte y autónoma a la disolución del yo en la multiplicidad sin rostro de la masa, tiene un papel protagonista. Las narrativas modernas, desde finales del S.XVIII hasta ahora, no sólo reflejan ese proceso de disolución del sujeto, sino que saben entenderlo y diagnosticarlo de manera más precisa que la propia filosofía. Venimos insistiendo en la importancia de subrayar cómo en el comienzo de la Modernidad anida ya el germen de lo que posteriormente se ha dado en llamar Posmodernidad, y cómo el concepto de Sujeto, eje

central de la Modernidad, se encuentra amenazado por las mismas contradicciones que harán que la Posmodernidad lo dé por muerto o procure su desaparición casi desde el mismo momento en que auspicia su nacimiento. Así, la narrativa moderna surge ya preñada de los escepticismos y las dudas sobre la racionalidad antropocéntrica y su Sujeto, que darán lugar siglos después al Romanticismo, el Modernismo y las vanguardias, poéticas y narrativas ya instaladas de pleno en la “crisis de la racionalidad” y el proceso de “disolución del sujeto”:

“La realidad fragmentada, la pérdida de horizontes, la ciudad múltiple, ruidosa, laberíntica en la que el individuo comienza perdiéndose y luego ya no se siente miembro de ella, la burocracia radical, el orden científico-técnico, la soledad vigilada. Juego de interpretaciones sin sujeto que ya apareció al principio de la modernidad con *El Quijote* y *Las Meninas*. (Mèlich, 1998: 181).

Nos importa, además de establecer este condensado e inevitablemente impreciso itinerario por la crisis del sujeto en las narrativas modernas y posmodernas, intentar articular una noción de sujeto que, sin perder de vista las impugnaciones que desde la propia Modernidad y desde las teorías posmodernas se hacen al sujeto moderno, pero sin renunciar a ciertos aspectos del mismo a los que parece haber renunciado felizmente la Posmodernidad, vuelva a “fortalecernos” frente a las estructuras y aparatos de poder. Articular un sujeto capaz de cambiar el mundo significa articular un sujeto que no renuncie al pensamiento utópico, a una ética de mínimos, a establecer ciertas axiologías, aunque no tan rígidas y algo más móviles, a admitir ciertas propuestas epistemológicas y éticas como más valiosas que otras, en función de criterios críticos y transformadores de la realidad. Se trata de construir cierto humanismo posthumanista, incluso antihumanista, si queremos, en el sentido de constituirse en verdadero proyecto emancipador de lo humano, y también de la Naturaleza, que incluya a los excluidos por el proyecto del humanismo ilustrado.

Como hemos visto, al mismo tiempo que avanza y se asienta esa concepción moderna del Sujeto (mientras la fe en la razón entreteje las distintas utopías de emancipación de lo humano) aumenta la sensación de desfondamiento de ese yo que se suponía fundamento último de la realidad, y que se siente cada vez más constreñido en el corsé de esa racionalidad instrumental de la ciencia para la que todo lo relacionado

con las emociones y las pasiones es siempre una cuestión de rango menor. El sujeto es cada vez más consciente de todas esas fuerzas que lo atraviesan y entrecruzan, de su condición de sujeto alienado, perdido, escindido en su propio interior, hasta el punto de convertirse para sí mismo en un campo minado y empezar a comprender que todo aquello que lo oprime y sojuzga está instalado en lo profundo de su propio ser. El arte y, sobre todo, la literatura, darán sobrada cuenta de esta crisis de la subjetividad moderna, hasta el punto de que las obras cumbres de la literatura de los últimos siglos pueden leerse como una radiografía perfecta de esa fractura interior del yo y de ese deseo de indagar en el fondo de su propia subjetividad en busca de todo aquello que le ha sido negado o que ha perdido con el imperio de la razón científica:

“La estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos *tecnomanipuladores* de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad desenajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas (...) Pretenderá esencialmente deambular por las cavernas de la modernidad, vagabundear por las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, para refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de la ciencia, los significados del tiempo que se vive” (Casullo, 2004: 35).

Así, en la literatura a partir de finales del S.XVIII (y hasta mediados del S.XX), supura sus heridas ese sujeto roto y perdido de la Modernidad, ese sujeto que siente que la vida ha de ser algo más que la trampa aritmética en la que han pretendido convertirla el pensamiento racionalista y la fábula del progreso científico-técnico¹⁰⁷. Esa Ciencia en la que está depositada toda la confianza del ser humano para llevar a cabo su proyecto de emancipación (que cada vez más deviene proyecto de dominación sobre la

¹⁰⁷ Según Mèlich, el propio arte de la novela se funda en esa precariedad del sujeto epistemológico de la Modernidad. El sujeto es, desde el principio, un ser que amenaza desaparecer o disolverse: “La literatura moderna y contemporánea es recorrida por el énfasis de esta extinción del sujeto individual que Foucault imagina como un rostro dibujado en la arena y próximo a ser borrado. El protagonista de esta literatura es con frecuencia un individuo que se da cuenta de que es una precaria organización del centrífugo flujo impulsor, construida por la cultura de los siglos precedentes y encaminada ya a su descomposición. El desencantamiento del mundo termina con la imagen del sujeto pensante, del sujeto epistemológico, pero también del sujeto social y del sujeto ético. Tampoco resta ya ningún punto de vista global y fijo a partir del que la subjetividad pueda constituirse. Esta disolución del sujeto no es propia del “fin de la modernidad”, o de la posmodernidad, sino de la modernidad misma. “Es al principio de la Edad Moderna cuando se pone de manifiesto esta situación fundamental del hombre, recién salido de la Edad Media: don Quijote piensa, Sancho piensa, y no solamente la verdad del mundo, sino también la verdad de su propio yo, se les va de las manos. Los primeros novelistas europeos percibieron y captaron esta nueva situación del hombre y sobre ella fundaron el arte nuevo, el arte de la novela” (Mèlich, 1998: 175).

Naturaleza y la realidad), además, comienza también en el S.XIX a admitir sus propias limitaciones. Mientras, el sujeto se siente desasido y fondeado por misteriosas fuerzas que no termina de comprender ni de dominar, y percibe cada vez con más intensidad que se ha quebrado definitivamente el tejido que lo unía a la Naturaleza¹⁰⁸:

“No se fractura el mundo, lo que se rompe es la mirada del mundo, la relación del hombre con el hombre o con la Naturaleza. El problema es un problema de acceso, ya sea al mundo físico, a la comprensión de la humanidad, o al otro, porque se ha perdido la contigüidad entre el conocimiento y lo conocido. Ante la ceguera asumida, una vez avanzado el siglo, el conocimiento sólo parece posible en lo visionario en la ciencia positiva. La consistencia y la universalidad procuradas por la razón, así como la fiabilidad del método empírico o la integridad de la ciencia newtoniana se van resquebrajando en un lento y complejo proceso que confluye en la gran crisis y transfiguración producida a finales del siglo XIX y principios del XX” (Infante del Rosal, 2012: 85).

Ese sujeto que siente que ha extraviado algo importante de sí en los vericuetos del “progreso” moderno, pero que ni tan siquiera encuentra palabras para describir su pérdida; ese sujeto wittgensteniano que ha de admitir que “sobre lo que no se puede hablar, hay que callar”, que está encerrado en los límites de un lenguaje que, como ya denunciara Nietzsche, nada puede decir sobre la auténtica vida, sobre todo lo que late en el interior del yo y pugna por salir sin encontrar la manera de hacerlo (ese sujeto que se sabe/siente limitado por un lenguaje que lo abre al mundo, pero a la vez funciona como cierre, como oclusión de su existencia), intuye ya que está asistiendo a un “fin de siècle” que casi tiene los visos de “final del mundo”. Es, efectivamente, la conciencia de que el mundo tal y como lo había articulado esa racionalidad satisfecha de sí, poderosa y omnicomprendiva de la Modernidad, está tocando su fin, la que impera en los personajes más decisivos de la ficción de finales del S.XIX y de la primera mitad del S.XX. El sujeto que asiste a ese “fin de fiesta” no puede menos que sentirse extraviado, desfondado, fragmentado en su propio interior y sin recomposición posible. Es el caso de Ulrich, “el hombre sin atributos” de Musil, como también lo es del

¹⁰⁸ “Cuando la totalidad es producto de una construcción, privada de correspondencia y de fundamento objetivo y basada en la mera fuerza organizadora, el sujeto advierte que es el artífice arbitrario del sentido de las cosas, pero este descubrimiento (...) le infunde un profundo “desánimo”: el descubrimiento de ser el creador –o destructor, a voluntad- de toda sustancia crea un abismo entre el yo y el mundo, entre saber y vida, y consagra la actividad del sujeto a una “aproximación siempre incompleta”” (Magris, 2012: 19).

“hombre del subsuelo” de Dostoievski¹⁰⁹ y, en cierto modo, el de los personajes de Kafka y Joyce, o de los propios heterónimos pessoanos. Con la caída de ese *metarrelato* moderno unificador de la vida y de la conciencia humana, con la pérdida de fe en la racionalidad iluminista, desaparece cualquier fundamento de la existencia humana. Sin embargo, el sujeto no vive como una liberación ese desfondamiento, sino como fuente de angustia y desasosiego, como una auténtica pérdida de sí. Como explica Magris, “alrededor del fin de siglo, la cultura europea se halla permeada por este sentido de la “insalvabilidad” del yo” (Magris, 2012: 14-15). El yo se siente escindido y roto, herido y desfondado, pero sigue buscando un sentido último a su existencia, sigue esperanzado en una posible reconciliación del ser con el mundo, aunque su desesperada búsqueda viene paradójicamente acompañada de la trágica intuición de que ese sentido no existe o de que su encuentro, cuando menos, le está vetado al sujeto (de este sentimiento trágico de pérdida de sentido hablamos ya largo y tendido en el último epígrafe de nuestro primer capítulo):

«La novela moderna toma conciencia del “desencantamiento del mundo” (Entzauberung der Welt) y representa el camino de la disolución del sujeto, su viaje de “de-formación”. El individuo busca un significado a la existencia y una lógica al mundo, lógica que no existe o que no puede hallarse. Son los novelistas y artistas centroeuropeos de principios de siglo, de la Viena de Wittgenstein -Kafka, Musil, Broch, Canetti, Mahler, Schonberg, Berg, Klimt, Klee, Schiele...-, los que perciben, mucho mejor que los filósofos, que asistimos a un “final del mundo”. La novela moderna muestra sobre todo el fin del sentido de la totalidad, el resquebrajamiento de los horizontes, la muerte de Dios, pero también la disolución del sujeto» (Mèlich, 1998: 172).

En *El Público*, Lorca nos invita a pensar al hombre contemporáneo como un sujeto de máscaras, múltiple, contradictorio, atrapado entre las voces que le reprimen y le instan a moldearse de una determinada forma, y las voces interiores del inconsciente, del deseo, de su propia corporeidad negada, que luchan por zafarse de las máscaras una a una, por encontrar su lugar de expresión. El sujeto se escinde en infinitos planos,

¹⁰⁹ “Lo que une en una trama narrativa a los personajes de *El hombre sin atributos* es la búsqueda de un fundamento de lo real que resulta imposible de hallar. La realidad no tiene una base de valores sobre la cual pueda apoyarse, ni un sistema de valores que le sirva de acomodo y vivienda: la totalidad ausente es una morada de la cual la vida ha sido expulsada, La realidad que ya no habita en el todo pierde los confines que le daban forma y orden y desborda todos los diques, expandiéndose en una dilatación amorfa” (Magris, 2012: 11).

choca con sus distintos *yo*es a cada paso, se revuelve contra ellos, se rinde a ellos otras veces, vive en la contradicción de no reconocerse, de buscarse constantemente entre los fragmentos de un tacto roto, intentando recomponer las piezas, reconciliar a todos los opuestos que contiene dentro de sí, aún sabiendo que tal reificación ya no es posible.

Las nociones de *polifonía*, *dialogismo*, texto plural, producto de la escisión del sujeto contemporáneo, constituyen conceptos-eje en la comprensión de la *Zeitgeist* contemporánea, y van a impregnar el ámbito del arte, a buscarse en nuevas formas artísticas que sean capaces de contener la complejidad, de albergar en sí todas las voces opuestas que nos convocan desde nuestro particular plexo. De hecho, tal y como señalarán tanto Nietzsche como Heidegger, será en la experiencia estética donde este nuevo hombre pueda romper con el lenguaje dado, con las metáforas gastadas, para crear otras nuevas, y descubrir con ellas facetas de la realidad, del mundo, hasta ahora ocultas. La *metáfora viva* a la que alude Ricoeur, la que descubre relaciones insospechadas entre aspectos de la realidad hasta entonces irreconciliables, se busca en el discurso artístico para abrir con él una brecha en la realidad construida, penetra en el arte para que éste sea capaz de representar un mundo roto ya en mil pedazos.

El sujeto escindido precisa de un arte abierto a lo imprevisible, al devenir, a lo complejo y lo paradójico, no puede sentirse representado ya en el arte del pasado. Habermas, en su artículo *Nietzsche como plataforma giratoria de la modernidad*¹¹⁰, advierte en el pensamiento del filósofo alemán el germen de la nueva “experiencia estética” propia del sujeto escindido postmoderno: “Lo que Nietzsche llama *fenómeno estético* se revela en el decentrado trato consigo misma de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y de la acción. Sólo cuando el sujeto se pierde, cuando se mueve a la deriva de la experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo, se ve afectado por el choque de lo súbito, ve cumplida “la añoranza de verdadera presencia” (Octavio Paz) y, perdido de sí, se sume en el instante (...) sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisible, de lo absolutamente sorprendente, el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia, sino que no es más que superficie” (Habermas, 1989).

¹¹⁰ El texto original pertenece al ensayo de Habermas *El discurso filosófico de la modernidad* (Ed. Taurus, 1989) y se puede encontrar una versión digital en la dirección: www.nietzscheana.com.ar/discurso_filosofico_modernidad.htm.

Como Bajtín advirtió, forma y contenido no pueden separarse. Así, cuando las ideas y puntos de vista sobre el mundo que la obra literaria encarna empiezan a responder a una nueva concepción del hombre y la razón, a una pérdida de fe en el pensamiento de los fundamentos, en el sujeto de la metafísica, las formas, la manera de elaborar el material verbal en la literatura, deberán mostrar también esa ruptura, quebrándose a la par que el mundo y el sujeto al que pretenden apuntar. Si, con Bajtín, afirmamos que forma y contenido se entreveran, que el contenido está elaborado en la forma, que no puede desgajarse de la materialidad del texto, si aceptamos la definición bajtiniana de la forma como contenido elaborado artísticamente, hemos de pensar que, al diluirse la ilusión de la razón holística y el mundo ordenado y cerrado para imponerse la conciencia de la naturaleza *dialógica* del mundo, el escritor tendrá que adaptar las formas artísticas a esta nueva concepción del mundo y la realidad.

Bajtín distingue, efectivamente, entre *formas compositivas* y *formas arquitectónicas*. Si la polifonía va a ser la forma arquitectónica que subyazca a la visión del mundo que proponen las narrativas actuales, las formas compositivas de las que el autor se va a valer para vertebrar esa *polifonía* van a ser las del *collage*, el *pastiche*, la hibridación, el fragmento, formas compositivas que van a arremeter contra esas otras formas cerradas y lineales de la *novela monológica*.

El texto que corresponde a una visión del mundo *dialógica*, a la única que puede poseer ya un sujeto descentrado y vertebrado por infinidad de voces interiores, escindido en múltiples planos y conviviendo con todos ellos a la vez, ha de ser el texto *dialógico*. Porque, como señala Iris Zavala: “El texto dialógico (o la estructura dialógica) y carnavalizado subvierte y transgrede la gramática y crea una (anti)estética construida a través de los paradigmas siguientes: disolución de las narrativas o discursos institucionalizados, desplazamiento, crítica de la razón, heterodoxia aristotélica (teológica, política y estética), eclecticismo, obras abiertas (no agotadas), participación del lector, la disolución de las fronteras de los géneros tradicionales, virtuosismo intertextual, conocimiento enciclopédico” (Zavala, 1991: 119).

Las narrativas que suceden a la “crisis del sujeto”, entonces, precisan de formas y estructuras nuevas (estructuras que, paradójicamente, parten de la negación de toda estructura), capaces de representar a un sujeto que ha dejado de percibirse a sí mismo como unidad coherente, como totalidad. Si el sujeto se abre a las voces del exterior, se

deja penetrar por la *otredad*, asume su identidad fragmentaria y múltiple, sus producciones culturales y artísticas (los textos que genere) habrán de ser igualmente plurales y *polifónicos*. De ahí que el artista contemporáneo, el escritor contemporáneo, tal y como señala Julio Cortázar, desconfíe de un lenguaje falazmente unívoco que no puede representarlo, que lo traiciona en su intención de dar voz a la condición humana, y se busque en un lenguaje otro, destruya el lenguaje dado para demoler con él la ilusión de un orden y una verdad únicos:

“Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana no es reductible estéticamente y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad; tiene conciencia de un radiante fracaso, de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo, en los libros que lee, no encuentra de sí mismo otra cosa que fragmentos, modos parciales de ser” (Cortázar, 1994: 62)¹¹¹.

Así, ante la insatisfacción que le produce al escritor acogerse a los géneros y las formas literarias que el pasado le lega, advierte en la subversión de éstas, en la ruptura y la violación del lenguaje literario heredado, una posibilidad de arribar a otro orden, de acceder a una literatura que sea capaz de contener al sujeto en su nueva condición de reconocimiento de una identidad múltiple y cambiante que se va haciendo siempre en relación a la alteridad, de representarlo sin reducirlo a una caricatura de sí mismo, mostrándolo en toda su complejidad. Por eso al escritor contemporáneo no le sirven ya las categorías aceptadas de los géneros, y va a valerse de ellos para dinamitarlos desde su interior, va a penetrar en ellos para hacerlos estallar desde dentro, con la esperanza de que tras la explosión surja una nueva concepción de lo literario, acorde con su nuevo estatuto ontológico y epistemológico. La novela, género literario por excelencia de la Modernidad, en la que el *Sujeto autoconsciente* se movía como pez en el agua -que permitía a la razón y a la lógica modernas reconocerse en una forma ordenada y cerrada, que apelaba a un lector pasivo que debía encontrar *la verdad* contenida en el texto-, va a tornar *antinovela*, novela que se niega a sí misma como tal, que se retuerce contra sí y que permite al escritor luchar contra la ballena desde el vientre mismo de la

¹¹¹ La crítica literaria más temprana del autor fue compilada y editada por Saúl Yurkievich; los volúmenes segundo y tercero de la obra crítica de Cortázar fueron prologados y editados por Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, respectivamente.

bestia de la que quiere zafarse, esperando que tras la batalla ésta lo expulse definitivamente de su estómago, lo arroje fuera de sí a un lugar aún desconocido¹¹².

La teoría posmoderna ha reconocido en el *collage* la forma artística de nuestro tiempo; el material verbal dispuesto de forma fragmentaria e inconexa plasma las inquietudes y el pensamiento de un sujeto consciente de su propio descentramiento, de la alteridad que lo entrecruza, poseído por un sentimiento de extranjería con respecto a su propio ser, que se niega a amagar cualquier falso intento de reconciliación o síntesis. Si el *pastiche*, el *collage*, son las formas que la teoría posmoderna reconoce como propias de nuestro tiempo, esto se debe a que este artista acepta el carácter *dialógico* del mundo y de la obra de arte, se niega a plegarse al pensamiento de los fundamentos y las esencias que la racionalidad moderna le impone; así, al yo contemporáneo sólo puede corresponderle una forma abierta, polifónica, plural, en la que penetre la otredad y se deje oír el diálogo delirante de distintas voces en lucha. Como señala Saúl Yurkievich en *Del arte verbal*:

“La mutabilidad, la polifonía polimorfa, la multivalencia, la multiplicidad direccional, dimensional, la representación del mundo como pujante, como excitante barullo, como campo de fuerzas revueltas y en pugna, como cúmulo de energías desencadenadas hallan su medio de representación en la dinámica pluralidad del collage (...) Allí la conciencia escindida, conflictiva, fáustica (las cuatro conciencias simultáneas de las que hablaba Vallejo) encuentra el discurso dispar, disconforme, interceptado, a jirones que mejor la representa. (...) El sujeto unitario y lineal se desmembra, estalla: por las fuerzas, la pujanza pulsional afluye tratando de remodelar la lengua. Mediante el *collage*, todo halla cabida” (Yurkievich, 2002: 209).

Esta apertura formal es apertura de contenido, añade Yurkievich: “La obra no funciona ya como totalidad autosuficiente, como una correspondencia de partes que siempre remite al todo (...) Se vuelve manifiestamente encrucijada *intertextual*, travesía de distintos vectores simbólicos, campo de contienda ideológica, mundo tumultuoso, de integración precaria: nuestro mundo” (Yurkievich, 2002: 210).

Las estrategias discursivas puestas en práctica en la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento (*collage*, hibridación genérica, autoficción, intertextualidad...) son, pues, las de un autor que ha asumido la problemática contemporánea de la identidad, del yo, las propias de una narrativa dialógica que cuestiona al Sujeto de la Modernidad y explora

¹¹² Aunque todo esto lo veremos con más detenimiento al analizar la forma en que la identidad y el yo se inscriben en la “trilogía metaliteraria” de Vila-Matas.

nuevas formas de subjetividad, que en ocasiones se acercan mucho a las propuestas y analizadas por la teoría posmoderna, pero que en otras rescatan ciertos aspectos de ese Sujeto con mayúsculas, para volver a pensar y recuperar de manera crítica algunos de los rasgos de éste que la Posmodernidad, decididamente, abandonó. La narrativa vilamatasiana se inscribe en la tradición moderna de las literaturas de la “crisis de la razón”, y adopta algunas de las estrategias discursivas que se consideran típicas de la literatura posmoderna, de tal modo que, una vez más, la escritura de Vila-Matas se sitúa en un *entre-lugar* que no es moderno ni posmoderno estrictamente (no, al menos, en esa manera central y normativa de lo moderno y lo posmoderno) y que nos sirve para indagar en esa tercera vía, en ese *Tercer Espacio* que creemos imprescindible abrir para encontrar nuevos modos de pensar/vivir que generen verdaderas alternativas al capital.

III.2. Del “yo es otro” de Rimbaud al “yo soy muchos” pessoano: los distintos modos en que la identidad se escribe/inscribe en la trilogía vilamatasiana

Me siento extraño aquí. Extranjero, distante, y sentirse extranjero en el mundo creo que es una de las condiciones de la escritura, habitar el mundo de una forma un poco esquinada.

González Sainz

La novela moderna toma conciencia del "desencantamiento del mundo" (Entzauberung der Welt) y representa el camino de la disolución del sujeto, su viaje de 'de-formación'.

Joan-Carles Mèlich

III.2.1. La trilogía Bartleby-Montano-Pasavento, una historia de la crisis del sujeto moderno

Que la identidad del sujeto es un tema que recorre transversalmente la mayor parte de la obra vilamatasiana, es algo que han señalado muchos de sus mejores críticos y estudiosos (Mercedes Monmany, Jordi Llovet, Masoliver Ródenas, Domingo Ródenas de Moya, Christopher Domínguez Michael, Juan Villoro, Dana Diaconu, Domingo Sánchez-Mesa o Pozuelo Yvancos, entre otros). Desde *Impostura* o *Una casa para siempre*, donde de forma intuitiva y quizás inconsciente se estaba configurando ya el tema de la identidad como uno de los ejes centrales de la narrativa del escritor catalán, hasta la serie Bartleby-Montano-Pasavento, donde la reflexión sobre la historia del yo se yergue claramente como la columna vertebral de la trilogía (y, de ahí en adelante, será determinante en todas sus novelas), se observa un esfuerzo del propio escritor por llevar más allá ese tema que los críticos habían señalado en su narrativa y convertirlo en

leitmotiv de su escritura:

«Toda la literatura de Vila-Matas es, en efecto, un perpetuo cuestionamiento de las identidades fijas, obligatorias, inmutables, consagradas, y una invitación continua a fugarse de ellas, a cuestionarlas, a romper sus moldes, a protagonizar una fuga sin fin de sí mismo..., haciéndose extranjero, desdoblándose, creando heterónimos y multiplicándose, cambiando de vida, de ciudad, de hábitos, de nombre, usurpando la vida de otros... Los personajes de las novelas de Vila-Matas protagonizan viajes sin retorno en busca de otras identidades, de ser otros. O, como afirma Alan Pauls, en su literatura habita la gran voluntad de “vivir una vida diferente”» (Albacete y Garzón, 2011: en línea).

En la trilogía se hace más que evidente que ha habido una indagación teórica de Vila-Matas autor en la cuestión del sujeto moderno, una reflexión profunda sobre el problema de la identidad de la que los personajes y sus distintos anhelos (en el caso de Marcelo, salir de la agrafia y convertirse en escritor; en el caso de Gironde, encarnar la literatura misma; en el caso de Pasavento, ir cambiando de nombre y de identidad constantemente hasta desaparecer) son un claro reflejo. El propio Vila-Matas, en *Fuera de aquí*, el libro que contiene sus conversaciones con André Gabastou, recuerda que, tras la publicación de *Impostura*, los críticos señalaron que el problema de la identidad era uno de los temas recurrentes en su narrativa, haciéndole tomar conciencia de ello y llevándole a explorar a fondo la cuestión del yo en sus siguientes obras (de nuevo vemos la enorme imbricación entre la escritura vilamatásiana y el discurso crítico sobre la misma; Vila-Matas se preocupa en tomar buena nota de las reflexiones de los otros sobre su obra y aprovecharlas como material textual):

“Los críticos, cuando salió el libro, dijeron que yo en él trataba el tema de la identidad. Lo curioso es que ni había advertido esto. ¿Qué era, qué podía ser exactamente el tema de la identidad? Ni sabía que tuviera yo temas. Eso me pareció incluso un gran avance. Después, la cuestión de la identidad se ha convertido en uno de los ejes centrales de mi obra. Es una crisis permanente la pregunta sobre mi identidad y lo es en el plano literario y existencial” (Vila-Matas, 2013: 47).

Sin embargo, a pesar de que el propio Vila-Matas y sus críticos afirmen unánimemente la importancia de la cuestión de la identidad en su obra, las implicaciones filosóficas y éticas que conlleva ese cuestionamiento del “yo”

monológico y cerrado típico de la Modernidad, la aceptación del “sujeto” como *constructo* histórico e ideológico, y la posibilidad (el deber, incluso) de burlar la identidad que los demás nos asignan o que nosotros mismos asumimos como propia, sin caer en la manida celebración posmoderna de la disolución del yo, han sido, a nuestro juicio, insuficientemente desarrolladas por la crítica (quizás el profesor Pozuelo Yvancos es el crítico que con más exhaustividad ha profundizado en el análisis del cuestionamiento de la identidad del sujeto en la obra vilamatasiana, pero su indagación queda circunscrita, sobre todo, a los aspectos relacionados con el concepto de *autoficción*, que él ha matizado con su noción de *figuraciones del yo*, en la escritura vilamatasiana): “Hay que decir que el principio de figuración como forma de fantasear identidades complejas en las que el sujeto no es unitario sino que se quiebra en rostros, máscaras, personajes, aquel que Mallarmé llamaba un *corps morcelé*, es uno de los elementos germinales de la literatura toda de Vila-Matas” (Pozuelo Yvancos, 2010: 148).

No existe, sin embargo, hasta ahora (cuando sería interesantísimo para la teoría literaria) una monografía dedicada al estudio del tratamiento de la identidad del sujeto en la narrativa de Vila-Matas, donde se muestre hasta qué punto cada rasgo estilístico y temático puesto en juego en las últimas obras del autor catalán, pero sobre todo en la serie Bartleby-Montano-Pasavento, está estrechamente vinculado con esa llamada “crisis del sujeto” que hemos rastreado detenidamente al comienzo de este capítulo, con esa conciencia del ocaso, de la agonía de una determinada noción de Sujeto (el yo como “semi-dios” capaz de aprehender desde su conciencia la Verdad, ese Sujeto que, desde Descartes a Hegel, como hemos visto, se piensa a sí mismo como el centro del universo) y el esfuerzo por construir nuevas subjetividades, sin caer en la salida relativista de la *Posmodernidad triunfal*. Nos parece de vital importancia llevar a cabo esta reflexión, dado que la problematización del “yo” en la obra de Vila-Matas, a nuestro juicio, da cuenta mejor que cualquier otro elemento recurrente en la narrativa del escritor catalán, de su posición oscilante entre lo moderno y lo posmoderno, punto de partida de esta tesis.

Como advertimos desde las propias “palabras liminares” que abrían nuestro trabajo, ésta no es estrictamente una tesis sobre la narrativa de Enrique Vila-Matas; es, sobre todo, una tesis que explora los *entre-lugares* teóricos de la Modernidad y la

Posmodernidad, una tesis cuyo objetivo final es la búsqueda de un *Tercer Espacio* desde el que construir una realidad discursiva diferente, que a su vez permita unas praxis sociales y políticas de resistencia y de re-existencia, capaces de hacer frente a la terrible deriva del capitalismo globalizado. La narrativa vilamatasiana es tomada aquí como ejemplo de un discurso conformado por entero en esos *entre-lugares*, un discurso que abre una tercera vía, que muestra un camino diferente, alternativo a la Modernidad y a la Posmodernidad oficialistas, y que pone de relieve, además, la convivencia desde el comienzo de la Modernidad de un *contradiscurso* que apunta ya muchos de los rasgos que serán determinantes en la configuración de lo posmoderno, conservando el impulso ético y estético propio de la Modernidad. Por eso se nos antoja tan importante señalar, después de haber analizado con detalle uno de los ejes claves de nuestro tiempo, el concepto de sujeto, y de proponer una noción de la identidad que navega entre lo moderno y lo posmoderno, cómo ese tipo de sujeto que reivindicábamos al final del anterior epígrafe funciona en los textos de Vila-Matas.

El concepto de identidad que aparece en la obra vilamatasiana, que a primera vista podría encajar en la noción posmoderna de sujeto descentrado, múltiple y escindido -ese sujeto que, “aporísticamente”, proclama su propia muerte, su disolución: sujeto débil y borroso, casi a punto de desaparecer-, conserva, sin embargo, muchos de los rasgos del Sujeto fuerte, autorreflexivo, capaz de albergar el *genio* y de vislumbrar fugaces destellos de algo parecido a la verdad, propio de la utopía de la razón moderna. Además, el sujeto en la narrativa vilamatasiana está aún comprometido estéticamente y éticamente, no sólo con la propia literatura, sino también con lo humano. Y, aunque acepta el hecho de que ninguna “verdad” es universal, atemporal y unívoca (tal y como pretendía el racionalismo moderno), de que toda realidad es interpretativa en tanto construcción del lenguaje (y rechaza, por tanto, el carácter totalitario de las producciones simbólicas de la racionalidad moderna), también reconoce las verdades históricas y su valor, la necesidad del ser humano de buscar fundamentos, sentido (incluso sabiendo que se busca una quimera), evitando caer en el relativismo absoluto y en el *nihilismo pasivo* propios de la *Posmodernidad triunfal*.

Podríamos decir que el sujeto que protagoniza la “trilogía metanarrativa” vilamatasiana se encuentra a sí mismo sólo después de haber procurado concienzudamente perderse; ejecuta una doble maniobra que lo lleva a la disolución, a

la desaparición de su yo cerrado y centrado en el marasmo de “los otros”, de la alteridad que lo entrecruza, con el objetivo paradójico (y aquí es precisamente donde se separa radicalmente de los posmodernos al uso) de afirmar su identidad, de convertirse en un ser único, de obtener una personalidad y una voz propias:

“[...] definir la “otredad” del yo vilamatiano, un yo que se adhiere de manera esmerada a la máxima rimbaudiana del “yo es otro”, integrándola con muchos más yoes en los que se pierde, al desdoblarse, la voz autorial. No es casual que en casi toda la producción del escritor, y sobre todo en la más reciente, encontremos la presencia de numerosos dobles, que representarían las muchas caras de un mismo ser. Los dos apuntan a un mismo ideal que subyace a la poética del autor, que ve en el hecho de desaparecer una forma o una posibilidad de existir realmente, es decir de encontrar una identidad propia. Dicha identidad no tiene nada de individual y nítido, sino que se afirma dentro de la deconstrucción, de la desintegración y del desdoblamiento del yo” (Marcus, 2011: 79-80).

La escritura de Vila-Matas vuelve a abrir así un *Tercer Espacio* híbrido, que no es síntesis dialéctica, si entendemos ésta al modo hegeliano, como un momento posterior y separado de los de su tesis y su antítesis, como un momento de superación de ambas, sino que, por el contrario, restablece el sentido originario de la dialéctica clásica y nos invita a pensar que tesis y antítesis conviven y dialogan en el mismo espacio-tiempo, que nos trasladamos constantemente de lo moderno a lo posmoderno, participando de ambas lógicas a la vez, y que, en ese ir y venir, a veces nos situamos en *entre-lugares*, fallas, huecos, intersticios, espacios mixtos que dan cuenta de la posibilidad de concebir otro emplazamiento para lo humano, donde pensar y clasificar lo semejante no nos haga renunciar a la singularidad y la diferencia (postulado que estaba ya en el corazón de la Modernidad, aunque después esa Razón tomase una deriva completamente totalitaria al servicio de la producción de las subjetividades que el capital precisaba, visibilizándose esas diferencias para generar axiologías desiguales y justificar la explotación de una clase sobre otra, de un género sobre otro, de unas razas, etnias y pueblos sobre otros, de unos paradigmas de pensamiento sobre otros); donde criticar cómo el poder construye nuestras subjetividades como esencias inmutables para imposibilitar el cambio y para subyugarnos no signifique “asesinar” al sujeto, renunciar a cierto “humanismo”; donde la pérdida de fe en un pensamiento estable y en una existencia fundada, en la posibilidad del acceso desde la Razón a una Verdad eterna y única, no suponga abandonar toda búsqueda de verdades históricas; donde aceptar el

cuestionamiento nietzscheano de la moral judeocristiana no nos lleve a un mundo éticamente relativista y desprovisto de toda axiología.

El concepto de sujeto que opera en los textos vilamatasianos y su noción *dialogica* de la identidad, muestran el entronque de la narrativa del escritor catalán con cierta tradición filosófica y epistemológica que no es la dominante en la Modernidad (y que, aun siendo en unos aspectos profundamente moderna, cuestiona muchos de los postulados de la Modernidad central) ni mucho menos en la Posmodernidad (no, al menos, en el sentido al que apunta actualmente este concepto). Un *contradiscurso* crítico que surge en plena Modernidad para cuestionarla, y que parece haberse perdido en la idea de la Posmodernidad que ha acabado triunfando. Se trata de la tradición filosófica que hemos rastreado a lo largo del anterior epígrafe, inaugurada por Nietzsche, Freud, Marx o Heidegger, y continuada por la hermenéutica del “giro lingüístico”, el psicoanálisis, el feminismo o la deconstrucción, donde muchos ven el claro precedente de lo posmoderno, su germen (cuando no su *arjé*, como es el caso de Vattimo): una tradición que lleva a cabo una crítica devastadora a la Razón moderna y cuestiona todos sus cimientos, pero que no deja de situarse dentro del propio corazón de lo moderno, participando por entero de su lógica. Esta crítica, como ya hemos visto, acompaña a la Razón moderna casi desde sus inicios y, por evidentes motivos, no puede considerarse posmoderna. Lo cierto es que, como han señalado Bauman y otros muchos autores, la Modernidad entró en crisis desde su comienzo, y el optimismo ilustrado con respecto a lo moderno siempre estuvo acompañado de recelos, desencantamientos, nostalgias y cierta sensación de agotamiento, cierta conciencia de vivir en un lento ocaso.

El propio Vila-Matas, ante el manido discurso de la disolución del sujeto que impera en la Posmodernidad al uso, recuerda que Montaigne, en pleno corazón de la Modernidad (como señalábamos también nosotros al comienzo de este capítulo), ya manejaba un concepto abierto y *dialogico* de la identidad del sujeto:

“Nada tan cierto como que fue Montaigne quien habló de los diversos *yos*, de los diversos estados de ánimo de un hombre a lo largo de una sola jornada. Si en un solo día somos tantas personas al mismo tiempo, tantas personas que se disuelven para dar paso a otras que también están en nuestro interior, ¿cómo podemos pensar que somos cada uno de nosotros un

sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado?” (Vila-Matas, 2013: 140).

Esos *contradiscursos* que pululan por la periferia del imaginario moderno, cuestionando su veta dogmática, esencialista, criticando esa Razón instrumental y totalitaria (en términos de la Teoría Crítica de la “Escuela de Frankfurt”), aunque participando aún en muchos aspectos de la lógica de la Modernidad, siendo en cierto modo plenamente modernos, son los que facilitan la aparición de lo posmoderno; pero creemos, como hemos explicado detenidamente en el anterior epígrafe, que muchas de las posibilidades de transformación crítica del sujeto y del pensamiento hacia las que esos *contradiscursos* apuntaban, han sido desaprovechadas por la Posmodernidad, que finalmente se ha vaciado de todo lo “moderno” que pervivía incluso en el pensamiento postestructuralista y que apuntaba hacia otro lugar: uno que quedó finalmente inexplorado (donde, durante un instante fugaz, fue posible concebir un cambio de rumbo de lo humano, una auténtica transformación hacia una subjetividad crítica pero solidaria, hacia un pensamiento complejo pero no relativista, hacia ese “nuevo amanecer” de lo humano que prometía Nietzsche y que, definitivamente, tan poco se parece a este nihilismo reactivo o pasivo al que parece habernos arrojado la Posmodernidad).

La escritura de Vila-Matas está habitada por personajes que andan a vueltas con su identidad, intentando evitarla, desmentirla, negarla, destruirla, duplicarla y, finalmente, transformarla. Como apunta Rebeca Martín (en Heredia, 2007: 48): “Vila-Matas centra su atención en una de las constantes que es común a toda su obra: el esfuerzo del individuo por deshacerse, como si de una piel de serpiente se tratara, de una identidad que le aburre profundamente”. Usurpadores de identidades ajenas, escritores poseídos por la memoria de otros escritores, expertos fingidores, maestros del disfraz y la máscara, obsesionados con la figura del doble, creadores desenfundados de heterónimos..., los personajes de las novelas de Vila-Matas problematizan una y otra vez, con su particular manera de entender la alteridad que nos habita, una de las cuestiones clave en la conformación del imaginario moderno: la construcción del Sujeto, del yo como unidad completa y cerrada en sí misma. El cuestionamiento de esa identidad cerrada moderna entrecruza toda la obra vilamatasiana, y afectará tanto a los personajes del escritor catalán como a la propia noción de autor que se forje en sus

textos (tal y como veremos más adelante):

«Esta puesta en duda de la identidad atañe tanto al autor como a sus personajes, seres potenciales, siempre a punto de ser otra cosa, de asumir un disfraz, un apodo, una fugitiva condición que les permita volver al centro de sí mismos (...) “Me llamo Erik Satie, como todo mundo”, la frase del compositor francés resume la noción de personalidad de Enrique Vila-Matas. Ser Satie es ser irrepetible, esto es, encontrar un modo propio de disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único es atributo de todos» (Villoro, en Heredia, 2007: 162).

El ventrílocuo de *Una casa para siempre* cuya voz propia, única e inalterable, es un lastre evidente, busca con desesperación librarse de sí mismo para poder modular otras voces, convertirse en otros, albergar dentro de sí a la multitud:

“Ser uno y muchos, renunciar a la propia existencia que te considera vacía y tratar de vivir vidas ajenas, ¿es éste el camino? Grappi considera que esa es la posibilidad de huir de una vida vacía, cuando la negación de la propia existencia es vivir de manera desesperanzada. La personalidad es demasiado compleja como para ser considerada una mónada. Una sola vida, con muchas posibilidades, o muchas vidas unidas por el hilo conductor de la narración que se apropia de las vivencias de los demás” (Peregrino Rocha, en Ríos Baeza, 2012: 148).

Los tres personajes de *Impostura*, Barnaola, el doctor Vigil y el paciente desmemoriado, pretenden, a través del fingimiento, la usurpación, el robo de identidad y la mentira, deshacerse de sus identidades propias y convertirse en otros, aunque sólo dos de ellos, el amnésico y Barnaola, consigan su propósito:

“En pocos libros, si exceptuamos *Orlando* de Virginia Woolf, y algún relato de Edgard Alan Poe, se halla una destrucción tan sistemática de la identidad, es decir de la supuesta construcción de la personalidad a partir de la repetición de lo “mismo” y de lo propio. Las fantásticas personalidades que concurren en esta muestra ejemplar de engarce entre literatura y psicología, se forjan en la fragua del asombro, de la impostura, de la trampa y del vicio. El desmemoriado, impostor o no, deja para siempre de lado su posible verdadera personalidad y abraza (...) la personalidad que le sirve en bandeja la memoria de los demás” (Llovet, en Heredia, 2007: 43).

El camaleónico Andrés Pasavento, ese escritor público y afamado que decide convertirse en doctor en psiquiatría, en escritor secreto tercamente obstinado en desaparecer persiguiendo la estela de Robert Walser (imitándolo, al fin), que alberga

dentro de sí una larga serie de heterónimos y alter-egos desquiciante, y Montano, que es constantemente invadido por las memorias de otros escritores, o el joven Vilnius, de *Aire de Dylan*, poseído también por los recuerdos de su fallecido padre, el escritor Juan Lancastre, son otros claros ejemplos de esta concepción *dialógica* de la identidad del sujeto que opera en los textos vilamatasianos. Además de estos casos evidentes, en los que hay una problematización clara del concepto de identidad y donde los personajes asumen a lo largo de la novela varias personalidades (se muestran como sujetos múltiples, habitados por la alteridad), casi todos los protagonistas de las ficciones vilamatasianas están hastiados de ser quienes son y buscan, de una forma u otra, ser otros. Marcelo, ese oficinista jorobado que no tiene éxito en el amor y que se pasa los días encerrado y en soledad, escribe su tratado sobre los escritores del no, su inventario de *bartlebys*, para escapar de esa incapacidad total para la vida y de la soledad que lo atenaza; Samuel Riba, ese editor retirado que protagoniza *Dublinesca*, *hikikomori* incurable a pique de perder su relación matrimonial, acude al *Bloomsday* con el propósito de convertirse en el escritor que siempre quiso ser y nunca fue, a fuerza de perseguir al fantasma de Joyce. Como bien explica Dana Diaconu, la incorporación de otras escrituras ajenas a la propia, la asimilación de las voces de otros escritores, los mismos ejercicios *intertextuales* que practican hasta la extenuación los personajes-narradores de las novelas vilamatasianas, implican ya una negación o una huida de la identidad única del yo:

“Abandonar la identidad única, para ser otro, otro(s) personaje(s) u otro(s) yo(s) o bien adoptar o incorporar la escritura de otro y aun ir más allá de la escritura propia (pasar a la escritura que es también un mundo misterioso y luego ir más allá de la escritura) son experimentos que suelen hacer los personajes o narradores protagonistas de Vila-Matas y, de manera compulsiva Andrés Pasavento en la novela Doctor Pasavento” (Diaconu, 2010: 143).

Si Vila-Matas autor, en la medida en que asume en su escritura las voces de toda la tradición que le precede y con la que entronca su narrativa, es un sujeto polifónico, *dialógico*, descentrado, también lo son todos sus personajes, especialmente los que aparecen como narradores de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento, deseosos de ser otras personas, habitados por muchas voces, prestos a desaparecer en el eco de los demás, sabedores de que la alteridad, los otros, no sólo configuran lo que somos en la

medida en que nos ofrecen un espejo, en que nos “explican” cómo somos, quiénes somos (en la medida en que confirman nuestra singularidad), sino que nos recorren de punta a cabo, viven en nosotros, “son” dentro de nosotros, haciendo de nuestra identidad una identidad múltiple, plural, fragmentada, descentrada, en continuo tránsito. Así, en los textos de Enrique Vila-Matas, la identidad del yo, la noción monológica de Sujeto tal y como la construyó la Modernidad, se concibe como una ficción que constriñe al ser, como una mentira que niega la evidencia de que nunca estamos solos, ni siquiera dentro de nosotros mismos: “El problema central en la obra reciente de Vila-Matas es la identidad. Pero evitamos la I mayúscula porque este escritor nada tiene que ver con la que, sagrada e intocable, preocupa a gramatólogos, logocidas y psicoanalistas del texto. En él la identidad es una falacia patética” (Domínguez Michael, en Heredia, 2007: 76).

Y la literatura, precisamente, se dedica a desmontar esa mentira de la identidad única y a mostrar la multiplicidad que nos habita, haciendo posible al escritor encarnarse momentáneamente en otros seres. A través de la escritura, con la máscara de sus personajes, el autor se convierte en otros: “Los personajes que crea un escritor son sus representaciones ficcionales que le permiten vivir de incógnito, sin cargar con la existencia coactiva de tener que hacerse cargo de sus propios fantasmas. Puede entonces permutar su *lugar* por cualquier otro y vivir así múltiples vidas en la ficción, de modo que la escritura configura el relato de la desaparición del autor” (Milmaniene, 2007: 113). Vila-Matas, como sus personajes, escribe para ocultarse, para desaparecer.

De ahí la importancia de que los personajes de Vila-Matas sean a su vez narradores/autores, recurran a la escritura como medio para lograr su transformación, para librarse de su identidad, del hastío del nombre propio que les persigue a cada instante, a través del que los demás les recuerdan constantemente, no ya quiénes son, sino todos esos otros que no les está permitido ser. Como venimos apuntando, la escritura de Vila-Matas está atravesada por personajes extravagantes, excéntricos, a menudo inconformes con sus vidas, tremendamente aburridos de sí mismos, que emprenden desde y en la escritura una huida desesperada de su propio yo (de su identidad, de su nombre propio, de su centro), una especie de viaje de transmutación o de “deformación” (a veces ese desplazamiento que se lleva a cabo en la escritura viene acompañado de un recorrido real o imaginado por distintos escenarios y países –que se

van repitiendo en las novelas vilamatasianas y poseen una fuerte carga semántica-, otras veces no) que tiene por único objeto apartarse lo más posible de sí mismos.

En el viaje iniciático moderno de las *novelas de formación*, cuyo final de trayecto muestra la vuelta a casa del héroe siendo “él mismo”, habiéndose “descubierto” ante sí y para sí, desvelándose a sí mismo y desvelando al mundo su verdadera identidad (única, idéntica a sí misma), asistimos a un proceso de revelación y reconocimiento en el que, gracias a la interacción con los otros que el protagonista va encontrando en su camino (y sólo en la medida en que esos otros lo ponen en contacto con una alteridad que delimita las fronteras de lo propio y lo extraño -que marca la línea divisoria, subrayando las oposiciones dentro/fuera, interior/exterior, propio/ajeno-, sólo en la medida en que esos otros no son él) y a los avatares propios del mismo viaje, el héroe comprende y alcanza su auténtico yo, convierte la potencialidad de sí en realización, abandonando toda posibilidad de ser otro. En las que Mèlich llama “novelas de de-formación” sucede, por el contrario, que el héroe, convertido ya en antihéroe, regresa de ese viaje (interior o exterior) perdido, disgregado, roto, vacío de sí mismo:

“Los personajes de las novelas de deformación, en cambio, no regresan a casa confirmados en su identidad, sino que se convierten en "extranjeros para sí mismos", sin reconocerse en sus propias máscaras y personalidades. Las novelas de deformación aparecen como relatos en los que la identidad no se construye en el viaje, sino en la destrucción del "sí mismo". El sujeto ya no es una unidad compacta, substancial, sino una pluralidad centrífuga. A medida que avanza el siglo XIX y entramos en el XX, esta situación se hace más extrema. Las novelas de formación quedan cada vez más lejanas. Los personajes de estas novelas pertenecen a una saga de odiseas sin Ítaca. "K." no encuentra la flor azul, como Heinrich von Ofterdingen, no puede ser acogido en el castillo. Pero, más que *El castillo* de Kafka, el gran fresco de la deformación moderna es -a juicio de Claudio Magris- *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Nos hallamos ante la enciclopedia del desencantamiento del mundo y de la disolución del sujeto” (Mèlich, 1998: 180-181).

El recorrido que trazan los personajes vilamatasianos en sus novelas está más cerca del desplazamiento de los antihéroes de Musil, de Joyce, de Lorca, de Beckett, de los protagonistas de esas “novelas de de-formación” propias de las narrativas de la “crisis de la razón” moderna; el final del viaje, sea éste real o se produzca tan sólo en el interior del yo, muestra sólo a un sujeto vacío de sí mismo, aunque la forma de

enfrentar ese vacío en Vila-Matas nada tenga que ver con las grandes novelas de “deformación” de la contra-modernidad, pues esa pérdida de sí del héroe vilamatásiano no es vivida con nostalgia o desesperanza, sino que es saludada con optimismo, por ofrecer al yo la posibilidad de cambio, de ser otro. Los personajes vilamatásianos se proponen la tarea de alejarse de sí mismos, de salir de sí, de dejar atrás todo lo que supuestamente tiene que ver con ellos mismos, y ese perderse a sí mismos, ese vaciarse de sí, aunque similar al de la tradición de la *literatura de la negatividad* (Beckett, Musil, Kafka, Joyce) no simboliza la angustia existencial, la soledad, el silencio, la incomunicación o la sensación de pérdida del sujeto (aunque tanto la soledad como el silencio constituyan un fondo emocional permanente en la “trilogía metaliteraria”), sino que, a la manera de Borges o Pessoa, posibilita a ese sujeto dar cobijo dentro de sí a los demás, poder ser muchos, poder ser otros (por tanto, son precisamente lo que posibilita al yo huir del silencio y la soledad). El sujeto vacío de sí se convierte en un contenedor perfecto de la pluralidad, en una escritura que apunta hacia el reconocimiento bajtiniano del papel de la alteridad en la formación del yo.

No se trata del viaje clásico del que el héroe regresa sabiendo quién es, afirmando su identidad previamente conocida pero puesta a prueba por los dioses (no es Odiseo matando a los pretendientes de Penélope y recuperando su lugar en Ítaca, a su esposa, a su hijo, su centro, su patria), ni es el viaje de Don Quijote empeñado en ese “Yo sé quién soy” que abre la Modernidad (decidiendo por sí mismo, haciéndose a sí mismo, siendo quien en su fuero interno siente y sabe que es, a pesar de la imagen de enajenado que los demás le devuelvan de sí), pero tampoco es el contrapunto moderno de ese viaje, su antítesis, el viaje de pérdida, de vaciamiento absoluto, de la tradición literaria de la negatividad, al final del cual el sujeto se revela al fin como *hombre sin atributos*, como *El innombrable*, como nadie, sino que se trata más bien de un viaje iniciático en el que el sujeto busca deliberadamente perderse a sí mismo, porque sólo una vez vacío de sí mismo puede cumplir su propósito de dar cabida dentro de sí a los demás, de liberarse del lastre del nombre propio para fabular que puede ser, efectivamente, otros. No se trata de una indagación de fuera hacia adentro, de un camino que el sujeto recorre para llegar al centro de sí mismo, sino de un recorrido que va desde dentro hacia afuera, de un intento de dejar penetrar en el interior lo exterior, la voz de los otros, los recuerdos de los otros, la escritura de los otros, y ser así esos otros,

dejar de ser uno mismo, o mejor, hacer de uno mismo la suma de los demás (más bien reconocer que siempre ha sido así, que no puede ser de otra manera, que nuestro yo sólo se construye en y con los otros).

Como explica Magris, en las narrativas modernas y contemporáneas hay dos tipos de viajes iniciáticos: ese *viaje circular* que concluye cuando el héroe regresa al punto de partida, aunque siendo ya otro o siendo plenamente él, y un *viaje rectilíneo*, que conduce al infinito o a la nada, sin cierre ni revelación final. Es obvio que en la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento, el viaje interior de los protagonistas se acerca más a esa “odisea rectilínea” de la *contramodernidad* que al viaje circular clásico y moderno, aunque, como hemos matizado, los personajes de Vila-Matas hagan una lectura positiva de esa pérdida de sí mismos, que viven como posibilidad, como potencialidad de transformación¹¹³:

“Por otro lado está la odisea rectilínea narrada por ejemplo por Musil, en la que el individuo no vuelve a casa, sino que procede en línea recta hacia el infinito o hacia la nada, perdiéndose por el camino y modificando radicalmente su propia fisonomía, volviéndose otro, destruyendo cualquier frontera de su propia identidad [...] Detrás de toda esta literatura está, explícita o implícita, la gran lección de Nietzsche, explorador y destructor de toda ficticia identidad individual, que él disuelve en una “anarquía de átomos”, en la que la tradicional y milenaria estructura del sujeto individual, que desde tiempo inmemorial ha construido trabajosamente sus propias fronteras, se halla ya en trance de disolución, de pérdida de sus propios límites y de transformación en una pluralidad todavía no definida [...] Buena parte de la mejor literatura moderna y contemporánea está definida por una doble relación del yo con sus propias fronteras, con su disolución (incluso lingüística) y su agarrotamiento, ambos letales” (Magris, 2001: 64-65).

La pérdida de esa identidad monolítica y cerrada es vivida, en el caso de los personajes vilamatásianos, con esa mezcla de “utopía y desencanto” que Magris configura y defiende en sus textos (porque es obvio que también la escritura de Claudio Magris, que a su vez es un claro referente para Vila-Matas, se gesta en esos espacios de márgenes desdibujados, en esos *entre-lugares* de lindes imprecisas donde podemos repensar y reelaborar los elementos de la Modernidad y la Posmodernidad para generar un *Tercer Espacio*, vía de salida tanto al optimismo ilustrado que ya mostró en el S.XX su peor y más cruel cara, como al nihilismo posmoderno que recién comienza a

¹¹³ Vila-Matas, de hecho, casi parafrasea esta reflexión de Magris, sin citarlo, en *El mal de Montano* (Vila-Matas, 2007a: 275-276).

mostrarla). Para Magris, el escritor ha de permanecer siempre entre Escila y Caribdis, y sólo desde esa frontera móvil y cambiante, puede abrir un nuevo espacio habitable. Y así lo hace en todo momento Vila-Matas, para quien esa odisea rectilínea es siempre apertura al infinito, línea de fuga que se abre en todas direcciones, mucho más que un viaje hacia la nada, que un trayecto con fin de parada en una vía muerta. Como afirma Masoliver Ródenas refiriéndose a *Doctor Pasavento*:

“El eje activo de la narración es el tema de la identidad. El protagonista (...) busca una nueva identidad que le permita un nuevo proyecto de escritura cercano al silencio y, como en el caso de Thomas Pynchon o Salinger, poder desaparecer. El tema de la desaparición, que no es nuevo en Vila-Matas, pero que aquí está desarrollado plenamente y no puede separarse de su concepción de la literatura, llevará a otro nuevo: el de una especie de Odisea pero en un viaje sin regreso al fin del mundo, al borde del abismo pero con todas sus identidades asumidas y aglutinadas en el *hombre nuevo*” (Heredia, 2007: 372).

Para cualquier personaje de Vila-Matas, haberse despertado una mañana y no ser ya Gregor Samsa sino un insecto enorme, habría sido con seguridad un hecho feliz, por lo insólito y novedoso, más que el símbolo del desasosiego y la angustia generados por la imposibilidad de comunicarse con los otros que Kafka quiso plasmar en su *Metamorfosis*. Aunque, no nos precipitemos: la música de fondo que resuena en los relatos vilamatásianos no es tan distinta a la que presidía las narraciones de la tradición moderna de la negatividad: la incompreensión, la ausencia de un sentido último en la existencia, la imposibilidad de una comunicación real con los demás, la profunda soledad del yo, el hastío vital, la sensación de que la humanidad ha perdido todo rumbo...; la angustia típica del individuo crítico moderno está muy presente en los personajes de Vila-Matas, aunque éstos intenten a toda costa salvarse de ello a través de la risa y de la ironía¹¹⁴ y, sobre todo, de la escritura como refugio (como “pequeño pueblo en armas contra la soledad”, que diría Egea). Hay una salida, una tabla de salvación, una cura para todos los males endémicos de nuestro tiempo moderno: la

¹¹⁴ Para Claudio Magris, sólo desde la construcción de una identidad irónica puede el yo permanecer en esa frontera móvil y cambiante que hace que no caiga ni del lado de una construcción de la identidad clausurada, oclusiva, a la manera de la Modernidad, ni del siniestro lado de la disolución y la pérdida absolutas del yo que experimenta el sujeto posmoderno: “Hace falta una identidad irónica, capaz de liberarse de la obsesión de cerrarse y también de la de superarse. El escritor de frontera se encuentra con frecuencia entre Escila y Caribdis, entre la retórica de una identidad compacta y la de una identidad huidiza” (Magris, 2001: 65).

literatura. A través de ella, la realidad muta, la identidad se disfraza, podemos ser otros, otros que estén menos solos, menos rodeados de ese estercolero en que hemos convertido el mundo y que se parece demasiado a la mala literatura, y esforzarnos porque nuestra existencia esté al menos habitada por fugaces destellos de poesía, de belleza, de verdad. La literatura posibilita habitar otros mundos, crear otras realidades (si no más auténticas, sí más interesantes, más bellas, más profundas y ética o moralmente mejores). Para los personajes vilamatasianos, enfermos de literatura, el “mal de Montano”, su necesidad patológica de escribir, está relacionada con la necesidad de imaginar otras realidades que desdibujen la realidad impuesta, haciéndola menos real: “El llamado mal de Montano es la enfermedad del que necesita escribir siempre, el mal terrible pero también hermoso del que necesita inventar un universo imaginario donde refugiarse de la aspereza de la vida real” (Vila-Matas, 2013: 147).

El telón de fondo de la noción de identidad en los personajes vilamatasianos, claro está, es Nietzsche (siempre él): no hay rostro desnudo detrás de la máscara, nos dice el filósofo. El sujeto solipsista de la Modernidad forma parte de la misma ficción, de la misma mascarada que esa “fábula del mundo verdadero” del racionalismo. Así lo denuncia el filósofo alemán, para quien, puestos a elegir entre ponernos una única máscara, tener un rostro idéntico a sí mismo cada día, aferrarnos a ese yo como unidad indisoluble y cerrada en sí misma que resulta una “ficción” profundamente aburrida, ¿por qué no contener dentro de nosotros a múltiples personajes, por qué no cambiar de máscara a cada momento? ¿Por qué ser uno pudiendo ser muchos, pudiendo ser todos? Así parecen pensar también los personajes de Vila-Matas, que encuentran mucho más interesante y divertido el poseer una identidad cambiante y múltiple, incluso cambiar de nombre propio como de disfraz. Para ellos, toda identidad se construye en la narración y, por tanto, todo sujeto es una ficción. Como escritores que son, los narradores de la “trilogía metaliteraria” escogen la literatura porque a través de ella pueden convertirse en otros, cambiar de piel a su antojo, inventarse todas las identidades que deseen, porque en el interior del enunciado literario se acepta esa multiplicidad del sujeto, ese carácter narrativo del yo, y uno puede ser todo aquello que invente, salir del corsé de una identidad dada y cerrada para adoptar una identidad múltiple y cambiante.

Esa presencia central en la obra de Enrique Vila-Matas de una noción de identidad y de sujeto que cuestiona y rebate al sujeto del racionalismo y el empirismo

modernos, se convierte en el corazón mismo de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento y en el lazo invisible que une estas tres obras. Así lo reconoce el propio Vila-Matas cuando afirma que el hilo conductor de estas tres novelas no es otro que la reflexión sobre la historia del Sujeto y de la literatura del yo, capitales en la Modernidad (de ahí que nos hayamos tomado tanto interés en hacer un amplio recorrido por el concepto de sujeto desde su nacimiento hasta su disolución en la Posmodernidad), narrada en tres etapas. La cita es larga, pero nos parece vital reproducirla en toda su extensión:

«*Doctor Pasavento* fue el final de un recorrido en tres estaciones (Bartleby, Montano, Pasavento), que venía a resumir la evolución histórica de la literatura del yo y que podía enunciarse así: No mucho después de que en la escritura empezáramos con Montaigne a “buscarnos a nosotros mismos”, comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje (*Bartleby y compañía*) y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado, la carta ficticia en la que Hofmannsthal, en nombre de *Lord Chandos*, renunciaba a la escritura, precedería a una escritura sin freno (*El mal de Montano*) pero también a casos de gran lucidez, como el de Fernando Pessoa, que percibió muy pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente y, consciente de esto, se fraccionó él mismo (*Doctor Pasavento*) en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como un sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado, con voz propia. Pasavento, como saben, se diluye en muchas voces» (García, Amadas y Velasco, 2008).

Esa exploración vilamatasiana en la historia del sujeto moderno y la escritura del yo es el hilo conductor más potente entre las tres obras de la serie Bartleby-Montano-Pasavento y uno de los mejores argumentos que encontramos para justificar el hecho mismo de considerarlas una serie digna de ser analizada como conjunto narrativo. Además, la historia de ese sujeto moderno se narra en la trilogía, como el propio Vila-Matas deja entrever con sus palabras, desde un punto de vista muy concreto: desde la tradición de la negatividad, desde la contramodernidad que anida en el propio corazón de lo moderno. Bartleby-Montano-Pasavento es una historia (sesgada y revisada desde un lugar muy concreto) de la pérdida de fe en ese Sujeto con mayúsculas de la Razón moderna, que explora los distintos modos en que la crisis del yo penetra en la literatura, analizada a su vez desde una perspectiva irónica que oscila constantemente entre la credulidad y el escepticismo en el nuevo sujeto que surge tras la “muerte” o deconstrucción del yo moderno. Esa indagación en la historia del sujeto

moderno desde su aparición hasta su “disolución”, recoge sobre todo (como veremos en el siguiente capítulo) las reflexiones de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Blanchot y Barthes, investiga la desaparición del yo en un lenguaje de cuyos límites no puede escapar y en cuya capacidad para “decir” el mundo ya no se confía.

La consecuencia de esa pérdida de confianza en el poder de representación del lenguaje lleva a un primer momento de estupefacción, de bloqueo, de negatividad; se apuesta entonces por las poéticas del silencio, por la literatura del No. Es el momento que radiografía Marcelo con su catálogo de *bartleby*s particular. La segunda estación de ese recorrido vilamatasiano por la crisis del sujeto y sus narrativas, *El mal de Montano*, es también consecuencia directa de esa conciencia de la *lingüística* del ser; conforma la otra reacción posible ante la bancarrota del lenguaje (una vez rotos los nexos que la Modernidad suponía entre Razón-Lenguaje-Realidad-Verdad). Estamos ya ante Nietzsche, y de nuevo ante Heidegger: si el mundo verdadero se ha vuelto fábula, si el lenguaje no es herramienta de acceso a la Verdad y toda verdad es siempre retórica, eventual e histórica, los límites entre ficción y realidad se diluyen. La literatura comienza a percibirse como creadora de *mundos posibles* con el mismo estatuto ontológico que el resto de relatos sobre lo real que tejen la “realidad”. Si el mundo es fábula, como decía Nietzsche, también el Sujeto es ficción, mascarada. Escribir una vida, un mundo, supone en cierto modo hacerlos aparecer, convertirlos en “realidad”. Esa posición lleva al extremo patológico que sufre Girondo, empeñado en no diferenciar la literatura y la vida, o en preferir obstinadamente -por considerarla más auténtica- la primera a la segunda. Cualquier relato autobiográfico, incluso el que precisamos para narrarnos a nosotros mismos, para poder decir “yo”, en tanto narración, es ficción. *El Mal de Montano* es sobre todo una reflexión sobre el yo como entidad narrativa, como *figuración* (en términos de Pozuelo). De ahí el cuestionamiento de aquéllos géneros literarios que la Modernidad considera más cercanos a la “realidad” extraliteraria, a la “verdad” del “yo” que escribe -los diarios íntimos, la autobiografía-, que se entrecruzan con ejercicios de deliberada *autoficción*, para desmontar así la propia dicotomía realidad/ficción, verdad/mentira¹¹⁵. La última parada de este recorrido

¹¹⁵ Además, Rosario Girondo se obsesionará por deshacerse de su identidad personal para hacerse con una identidad simbólica, para encarnarse en la literatura. Tal y como explica Domingo Ródenas de Moya: “Esa encarnación es una honrosa e incluso noble desaparición, que es a fin de cuentas el latido profundo de la novela: el sacrificio de la identidad individual y mortal en aras de una identidad simbólica (mítica, si se prefiere), perdurable” (Heredia, 2007: 287).

por la historia del cuestionamiento de ese Sujeto moderno y de su Razón, *Doctor Pasavento*, es el fin de viaje hacia la disolución del sujeto, la muerte del hombre *foucaultiano* y la aparición del “yo” como vacío blanchotiano, que dará lugar después al sujeto fragmentado, escindido, múltiple y débil de la Posmodernidad. Una vez desmontada la fábula moderna del mundo verdadero, el sujeto acepta el devenir constante, su propia identidad, como un proceso siempre inacabado que se fragua en interacción con los otros. El yo asume una concepción *dialógica* de sí mismo, se abre a la alteridad y acepta el papel que ésta tiene en la formación de su conciencia de sí. Creemos, pues, que en el corazón de la “trilogía vilamatasiana” anida la crisis moderna del yo.

En realidad, entendemos que la problematización de la identidad es una premisa para que surja la propia literatura. Teniendo en cuenta que la identidad al escribir ya se desdobra, quedando el autor real en el afuera de lo escrito para inscribirse en el texto fingiendo ser otro, dando a luz a otra criatura, que vive sólo dentro del enunciado literario y que hemos dado en llamar “instancia narrativa” o “narrador”, ¿cómo podría existir literatura que creyera fielmente en el Sujeto único, unívoco, cerrado, que proponía la lógica racionalista? El escritor es siempre un sujeto escindido, un sujeto múltiple, en la medida en que alberga dentro de sí a todos sus personajes, a todas las voces que ha creado. Vila-Matas lleva más allá esa problemática, para poner de manifiesto que no sólo los personajes o narradores usurpan su voz al autor, sino que el autor lo es sólo gracias a toda una serie de usurpaciones que tuvieron lugar mucho antes: *se escribe siempre después de otros*. Como unas *matrioskas* rusas, el escritor es sólo la muñeca que vemos, pero dentro de sí contiene a todos los escritores que le preceden (de ahí que Barthes señalara que “quien” habla en el texto no es nunca el “autor”, sino todo un sistema cultural, toda la tradición literaria en que se inscribe ese “autor”), tanto a aquéllos que ha leído y ama u odia, de cuya confluencia en sus textos tiene cierto grado de conciencia, como a los que ni tan siquiera conoce (pero que están también ahí, porque forman parte de la tradición literaria en que se inscribe, porque fueron leídos por otros), de tal modo que, retrotrayéndonos un poco más lejos, el texto contiene a todos los *hablantes*. Por eso el autor es siempre un ventrílocuo (en *Una casa para siempre*, Vila-Matas supo desarrollar esta metáfora con maestría) y la escritura no deja de ser la impostación de voces ajenas y el intento de conseguir, en el concierto de

todas esas voces hablándonos a la vez, un sonido propio que surja de la armonización, del diálogo entre todas ellas.

Vila-Matas ha querido levantar su propia voz desde la conciencia de ese diálogo entre voces que es todo acto de escritura¹¹⁶, y lo ha logrado convirtiendo ese *dialogismo* propio del enunciado lingüístico en un tema explícito en sus propios textos. Pero no lo ha hecho, a la manera posmoderna, para acabar negando el concepto de autor, sino precisamente para rearmarlo desde otro lugar. De la reflexión sobre esa identidad múltiple del escritor (traspasada por infinitas voces, recorrida por la alteridad) y del juego *intertextual* llevado al extremo, mediante la cita directa, la clara imitación, la usurpación, el hurto del lenguaje de los otros, surge la voz propia e inconfundible de Vila-Matas, consiguiendo, gracias a la apropiación de las voces de los demás, una firma personal, un estilo propio, un reducto de originalidad en su escritura. Su secreto, al poner sobre la mesa todas las cartas, es hacer que nos preguntemos constantemente dónde está la trampa, dónde la cita apócrifa, dónde el texto de otro hecho pasar por propio. Así, llevando al paroxismo su propio “mal de Montano”, su obsesión metaliteraria, la realidad y la ficción, la vida y la literatura, se mezclan de verdad hasta disolverse las unas en las otras, de tal modo que carece por completo de importancia el poder llegar a distinguirlas (anulando tales dicotomías).

Casi todas las estrategias narrativas vilamatasianas que la crítica ha estudiado como las más decisivas y personales del autor están, a nuestro modo de ver, ligadas a la reflexión sobre el sujeto, por eso este capítulo constituye el corazón de nuestra tesis. La *intertextualidad*, la escritura fragmentaria, la *autoficción*, la disolución de las fronteras entre los géneros, la obsesión de sus personajes por ser otros, son estrategias textuales y temas propios de un sujeto múltiple y fragmentado que no puede ya apelar a estructuras unitarias, a géneros puros, a una voz que se pretenda propia, cerrada en sí misma. El

¹¹⁶ Ya hemos mencionado, y no deja de sorprendernos, la capacidad de Vila-Matas de hacer de un impedimento, de una traba, una posibilidad. Cuando le señalan como un defecto de su narrativa el uso de citas, la presencia de otros escritores, él convierte la *intertextualidad* en uno de los sellos propios de su escritura y el dialogismo en su programa ético y estético. De la misma forma, ante las encrucijadas teóricas propias de su tiempo, que señalan tanto a la muerte del autor (perdido en ese eco de voces que resuenan en todo texto) como a la imposibilidad de la literatura (que deviene tras la conciencia de la *lingüística* del ser y de los límites del lenguaje), él se sitúa en el centro mismo de esos discursos sobre la imposibilidad, la negación, el fin, la muerte, para usarlos como catapulta y dar el salto desde ellos a una escritura propia que, a la postre, desmiente toda negación, convierte la imposibilidad en posibilidad. Los textos vilamatasianos bloquean, desmontan desde dentro su propio mecanismo de funcionamiento y, sólo gracias a esa operación de desmontaje, paradójicamente, pueden seguir funcionando.

propio concepto de escritor que se maneja en la serie Bartleby-Montano-Pasavento está puesto al servicio de esa reflexión, de esa indagación teórica en el debate sobre la identidad del sujeto moderno y su disolución posmoderna y, como veremos, abre la posibilidad a una nueva percepción del autor que rescata de la Modernidad ciertos aspectos negados, rechazados por la Posmodernidad, asumiendo a la vez la noción dialógica, abierta, múltiple, propia del yo posmoderno.

III.2.2. La renuncia a la Novela como totalidad: escritura fragmentaria e hibridación genérica en la trilogía vilamatasiana

El yo dispone aún de un margen de maniobra, se desliza entre Escila y Caribdis –entre la rigidez y la disolución- con la destreza elegante de la danza (...) El individuo se sabe constituido por vacíos y fragmentos desquiciados que no siempre engranan, pero intenta transformar ese espacio móvil en una identidad propia, jamás definida rígidamente, pero tampoco disuelta en lo indistinto.

Claudio Magris

Venimos insistiendo en la importancia que en la narrativa vilamatasiana adquieren la reflexión sobre el yo y la elaboración de una noción de identidad *liminar*, que se desarrolla en los márgenes de la *Modernidad normativa* sin caer del lado de lo que podríamos también denominar a estas alturas una *Posmodernidad normativa*. Tanto para el análisis de la escritura de Enrique Vila-Matas como para nuestra tarea última, esa búsqueda de un *Tercer Espacio*, de un nuevo paradigma de pensamiento/acción que permita una reelaboración crítica de lo moderno sin abandonarse a la fórmula desesperanzadora que parece prescribirnos nuestro tiempo, la redefinición del concepto de sujeto se nos antoja la clave de bóveda para articular/sostener otro mundo posible.

Ésa es la principal razón por la que hemos escogido la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento como corpus textual de nuestra indagación (trilogía que, como vimos, el propio Vila-Matas describe como una historia de la literatura del yo y del sujeto moderno, desde su nacimiento hasta su disolución) y el motivo por el cual este capítulo se nos antoja el corazón mismo de nuestro trabajo.

Efectivamente, en cada una de las novelas que componen la “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas, se cuestiona ese Sujeto hecho de una pieza que inventó la Modernidad y se pone en jaque de muy diversos modos la Razón universal y unívoca de la que éste se suponía portador. Ya hemos visto cómo la identidad se convierte en un *leitmotiv* de la escritura vilamatásiana, que trabaja siempre en la dirección de disolver al yo en un marasmo de máscaras y voces ajenas, identidades provisionarias que se gestan en contacto con la alteridad y siempre conteniéndola, pero que, paradójicamente, buscan desesperadamente convertirse en únicas, excepcionales, “originales”, a partir de la asunción de que lo “propio” de cada individuo y de cada escritor provendrá siempre de una particular manera de asumir a los otros dentro de sí mismo o de los textos.

La renuncia a la Novela concebida como totalidad es la forma de resistencia y reacción de un yo que no se reconoce a sí mismo ya como Sujeto (dueño y señor de su propia psique y del mundo de los objetos), como identidad clausurada y perfecta (esa *mismidad* concebida por la ontología sustancialista), sino que se autopercibe como *ipseidad*, identidad histórica y en constante proceso de cambio¹¹⁷, como materia frágil y siempre a punto de descomponerse, que lucha, sin embargo, por mantener cierta coherencia, por no disolverse del todo en lo indistinto, tal y como reza la hermosa cita de Magris que encabeza este epígrafe. Creemos que todos los procedimientos narrativos de la trilogía se ponen en marcha para acometer ese desmontaje de la ilusión moderna del yo como Sujeto: desde la *hibridación genérica* a la *estética de la fragmentación*, desde la *autoficción* a la *intertextualidad*.

¹¹⁷“La identidad se funda en la mismidad. Los antónimos de *sí mismo* son la otredad, lo distinto y diverso respecto al punto de observación. De hecho, la identidad se establece desde la otredad: las ideas del yo y del nos surgen tras las de tú y ustedes (vosotros). No obstante, el sí mismo también es otro, porque cada quién lo comprende en tanto lo imagina como su *alter ego*, y porque lo lleva adentro: nadie llega a conocerse del todo. Adicionalmente, a lo largo de su historia, el sí mismo va siendo otro. No somos una mismidad entendida como esencia inmutable, sino que cambiamos, vamos acumulando experiencias, nos reestructuramos. Somos, pues, históricos, tenemos una *ipseidad* o identidad *ipse*” (Palazón (coord.), 2005: 21).

Vila-Matas, como heredero de esa tradición de la *Modernidad negativa* (que acompaña a la *Modernidad normativa* desde su nacimiento) no cree ya en la falacia del mundo como totalidad, y sospecha de las formas de pensamiento que pretenden negar la complejidad irreductible de la realidad atrapándola en sus fórmulas matemáticas. Por eso abandona las formas literarias que se habían elaborado como correlato de la Razón burguesa, del pensamiento de la unidad, la totalidad y la universalidad del Cogito cartesiano. La novela realista decimonónica, artefacto que compone una imagen armónica de un mundo racionalmente estructurado, donde la historia es entendida como progresión lógica y lineal hacia adelante, donde el pensamiento causal rige el desarrollo de la trama y los personajes gozan de una psicología definida y coherente, tiene que ser desactivada una vez que la “realidad” ha mostrado sus fisuras: “La inoperancia del arte realista no estribaba ya en la caducidad de esa estética confiada sino en la insostenible falacia en la que se apoyaba: la de que existía una realidad objetiva que reproducía, en todo o en parte, el artista. La realidad como entidad sólida y universalmente verdadera se desplomó” (Ródenas de Moya, en Heredia, 2007: 274).

La forma que había adquirido la Novela (que halla su máximo grado de perfección en el realismo decimonónico) era la plasmación directa del tipo de Sujeto y de Razón construidos por el *inconsciente ideológico y libidinal* capitalista, como ha explicado largamente Juan Carlos Rodríguez. Antes de él, la sociología de corte marxista había señalado ese binomio novela-burguesía (Lúckacs). También en *El grado cero de la escritura*, Barthes apuntaba que la Novela era el género por excelencia del proyecto de la Modernidad occidental y de sus sociedades burguesas:

“[Existe] cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela. Dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal, o si se prefiere, una esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes por alejamiento o ficción. Por medio de un procedimiento semejante, la burguesía triunfante del siglo pasado pudo considerar sus propios valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad los nombres de su moral” (Barthes, 2003a: 39-40).

El yo que deviene tras la crisis de la subjetividad moderna no puede reconocerse

ya en la unidad formal de la Novela burguesa, porque él mismo no se siente uno, sino muchos (un puñado de *yoes* irreconciliables que no conforman un todo armónico, sino un conjunto fragmentario y precario donde todos los elementos van cambiando constantemente de posición y de forma). Cualquier transgresión al *gran estilo* de la Novela moderna supone un desplazamiento de la categoría de Sujeto y de Autor que domina en la Modernidad, que quiebra también la propia lógica omnicomprendiva de la racionalidad moderna y su articulación en torno a los conceptos de unidad, totalidad y orden:

“La desarticulación de la totalidad quebranta el gran estilo, que es visto ante todo como la capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación de lo múltiple a una lacónica unidad de significado. El gran estilo constriñe y comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria. En este sentido el gran estilo es también violencia, en la perspectiva de Nietzsche y posteriormente de Heidegger: es la violencia metafísica de un pensamiento que impone a las cosas la camisa de fuerza de la identidad y las convierte en símbolos de un universal que viola su singularidad y su autonomía” (Magris, 2012: 11-12).

En ese bello opúsculo que es “Perder teorías”, escrito al cobijo de *Dublín*, Ribas/Vila-Matas enumera cinco rasgos de la novela del siglo XXI que le parecen irrenunciables: la *intertextualidad*, las conexiones con la alta poesía, la escritura vista como un reloj que avanza, el triunfo del estilo sobre la trama y la conciencia de un paisaje moral ruinoso (Vila-Matas, 2010b: 28). El desmontaje de la Novela Realista, del *gran estilo*, se convierte en objetivo de los ejercicios de escritura que los narradores de la trilogía acometen y en los tres se cumplen los requisitos que Ribas exige a la novela del siglo XXI, a los que se suman otros procedimientos, como la *hibridación* o mestizaje genéricos y la *estética fragmentaria*, que trabajan en la misma dirección de desarticulación y rearme del género novelístico desde nuevos presupuestos.

La nueva novela (esta vez ya en minúsculas) apela a una unidad que ha sido ya rota. La vida se ha mostrado atomizada, disuelta y, sobre todo, carente las más de las veces de toda lógica. Si no hay unidad en la vida ni en el sujeto (también ahora en minúsculas), las formas literarias de un yo que se siente plural y descentrado, complejo y cambiante como el resto de materia que compone la vida, no pueden tampoco proponerse como unidad clausurada, no pueden seguir configurándose desde el pensamiento de la *Modernidad normativa*. El fragmentarismo, la renuncia de la novela

a las formas y estructuras que la representaban como totalidad, y el mestizaje genérico, se convierten en toda una declaración de intenciones con respecto a la propia noción de identidad en la “trilogía metaliteraria”:

«La mezcla de géneros literarios y el desdoblamiento del yo narrativo que encontramos en *El mal de Montano* proceden de una de las convicciones estéticas y ontológicas más arraigadas en el autor, la que halla en el mestizaje y el fragmentarismo las únicas posibilidades que le quedan a la literatura o, lo que es lo mismo, a la identidad (...) Esto nos lleva a lo que se puede definir “otredad” del yo vilamatiano, un yo que se adhiere de manera esmerada a la máxima rimbaudiana del “yo es otro”, integrándola con muchos más yoes en los que se pierde, al desdoblarse, la voz autorial. No es casual que en casi toda la producción del escritor, y sobre todo en la más reciente, encontremos la presencia de numerosos dobles, que representarían las muchas caras de un mismo ser» (Cancellieri, 2007: 79-80).

Tanto en *Bartleby y compañía* como en *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, ese alejamiento del género novelístico tal y como la *Modernidad normativa* lo había concebido, forma parte de la hoja de ruta que los personajes-narradores trazan para librarse de sus respectivas identidades, que sienten en todos los casos como “una pesada carga”, y ensayar nuevas formas de ser. La fragmentación, la *hibridación*, las estructuras abiertas, la renuncia a la primacía de la trama sobre el estilo, se convierten en modos de señalar que no es posible seguir dotando de una apariencia de totalidad perfecta, de unidad cerrada, de entidad acabada e irrebasable, a la novela, pues quien escribe no se autopercibe ya tampoco como unidad ni centro de todo, como Sujeto de una pieza, como *mismidad*, sino como yo múltiple, histórico, cambiante. Es el fracaso o la caída de la noción moderna del Sujeto y la concepción de la identidad del yo como algo fragmentado, penetrado por las fuerzas del inconsciente y por la “Lengua del Amo”, lo que hace insostenible el mantenimiento de las formas y contenidos que el Realismo había otorgado a la novela como género. Y sólo si esos rasgos típicos de la escritura vilamatasiana, que se convierten en la “trilogía metaliteraria” en claves de sentido, son analizados por la crítica en su conexión profunda con esa crisis de la *Modernidad normativa*, de su Sujeto, de su Lenguaje, de su Razón, y no como meras opciones estéticas o formales, como operaciones superficiales, como problemas de *dispositio*, se estará penetrando en lo profundo de esa escritura, apuntando a su raíz, a su centro:

“Me parecería errónea la crítica que quisiera ver en estas estructuras abiertas y en los movimientos parentéticos tan peculiares de su estilo ensayístico y narrativo un problema únicamente de *dispositio*, o de organización del decir. Concluir tal cosa es quedarse en la superficie o las apariencias. Por debajo de esa opción permanece el fondo filosófico que se hunde en la crisis contemporánea del sujeto y afronta el cuestionamiento de la metafísica de una identidad ontológica, sólida y maciza, sostenida en principios narrativos por la propia lógica de sistemas culturales narrativos (...) La elección del fragmento, la renuncia al dispositivo de identidad narrativa, como hace también Barthes cuando se trata de su biografía, quiere mostrar que el concepto de identidad está repartido, diseminado, fragmentado” (Pozuelo Yvancos, 2010: 165).

Y es que, esa crisis de la *Modernidad normativa* que tiene lugar en los siglos XIX y XX, esa profunda y devastadora crítica a la que son sometidos todos los conceptos que habían surgido al abrigo de la filosofía sustancialista de la conciencia, del racionalismo cartesiano y sus posteriores reelaboraciones kantiano-hegelianas, ha de implicar, como es de suponer, que hayan de repensarse y cuestionarse las propias categorías genéricas al uso. La teoría clásica de los géneros, de herencia platónica y aristotélica, había pervivido a través de los siglos, siendo reajustada históricamente según los intereses, del inconsciente feudal cristiano, primero, y del inconsciente capitalista burgués, después. A pesar de tales reajustes y de los cambios hechos para acoger a los nuevos géneros y subgéneros históricos que iban surgiendo, la concepción tripartita de los géneros pervivía (la Modernidad reformuló la triada platónica que distinguía el género épico, lírico y trágico, y pasó a hablar de literatura épica, lírica y dramática, lo cual llega hasta la teoría contemporánea con nuevos nombres: narrativa, poesía y teatro –la triada se mantiene, aunque sea a fuerza de separar los llamados “géneros de ficción” de los llamados “géneros de no ficción”, donde entrarían el ensayo, el aforismo o los géneros periodísticos, que adquieren en la Modernidad estatuto literario, valor estético-).

Es obvio que a lo largo de la historia de la Estética han sido muchas las taxonomías genéricas y que corremos el riesgo de estar banalizando un debate complejo y de peso dentro de la propia teoría literaria (debate al que han aportado ideas, desde la Semiótica o la Estética de la Recepción hasta el Formalismo, Estructuralismo y la Deconstrucción, en el siglo XX), pero lo que nos interesa, más que tratar de condensar o reproducir las líneas maestras de ese debate, es apuntar a cómo esa crisis profunda

que sufre la Modernidad ilustrada y burguesa al ser sometida a una crítica radical que se anunciaba tímidamente ya en cierto Romanticismo y que estallará definitivamente con Nietzsche, convulsionando el pensamiento de los siglos XIX y XX, afecta a las propias categorizaciones teóricas de las producciones literarias. Del mismo modo que esa imagen de la realidad como totalidad inmutable salta hecha añicos; del mismo modo que las verdades de una Razón que se pretendía universal y eterna comienzan a entenderse como históricas y lingüísticas; del mismo modo que el yo se sabe recorrido por la alteridad y por las fuerzas del inconsciente, fracturado, herido por dentro; del mismo modo que se diluyen los límites rígidos que el pensamiento estructurado por lo que Derrida llamaba *la metafísica de las oposiciones* del lenguaje racional había impuesto a toda realidad y abstracción mental (algo era algo por el mero hecho de no ser eso otro a lo que se oponía: A era A porque no era B, y esto era lo que lo diferenciaba de B, lo que determinaba su naturaleza, su particular manera de ser, su “identidad”) y se reivindican paradigmas de *pensamiento complejo* abiertos a lo paradójico, a lo incoherente, a la inestabilidad del sentido (al hecho de que algo pueda ser A o parecerse a A y a la vez ser B o parecerse a B, hasta el punto de convertirse en una nueva realidad híbrida “inclasificable”¹¹⁸), también los propios géneros literarios son cuestionados como taxonomías cerradas y categorizaciones estancas.

Todorov insiste en señalar el carácter histórico-social de los géneros y los concibe como algo vivo, en constante movimiento, que sufre variaciones en función de la ideología dominante. Los géneros se transforman, nacen y mueren, no pueden entenderse como categorías estancas ni mucho menos como universales ahistóricas. También Bajtín, en “Teoría y estética de la novela”, concibe los *géneros discursivos* como articulados sociohistóricamente con corrientes ideológicas que están en la base de la *heteroglosia* o vida social de los discursos.

De ahí que sean, sobre todo, las narrativas inscritas en la tradición literaria de la *Modernidad negativa* y las vanguardias históricas, que surgen en ese contexto histórico de crisis del paradigma de pensamiento racional-ilustrado, las que vayan a esforzarse por desbaratar las rígidas prescripciones de la Estética clásica, por transgredir los límites intergenéricos, por desviarse de la ortodoxia literaria, del canon del momento, y explorar nuevas formas de narrar fuera del Realismo burgués: Sterne, Virginia Woolf,

¹¹⁸ Una idea muy similar a la del *entre-lugar* o *Tercer Espacio* que en esta tesis tratamos de articular.

Joyce, Kafka, Proust, Thomas Mann, Musil, Walser, Melville, Unamuno, Baroja, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Beckett, Camus, Perec, Calvino, Cortázar y Rulfo, por nombrar sólo algunos, tienen en común ese afán por encontrar nuevos caminos para un género que se había anquilosado en las fórmulas del Realismo. Esa línea expedicionaria es seguida en las últimas décadas por Bolaño, Piglia, Magris, Sebald, Justo Navarro, Javier Marías, Thomas Pynchon, Coetzze o el propio Vila-Matas. Bajo distintas etiquetas, la *antinovela*, el *Nouveau roman*, el *Realismo fantástico*, entre otras, se tratan de catalogar desde la teoría literaria esas “desviaciones” deliberadas de la norma realista. Para Ródenas de Moya, son precisamente estas exploraciones de la novela en sus propios márgenes, ese afán de determinados narradores por instalarse en los límites de lo “novelesco” para, desde allí, intentar ampliarlo o destruirlo, lo que posibilita la propia continuidad del género: “Tanto la desestructuración de la novela como relato cuanto su mestizaje discursivo se convirtieron en las señas de identidad de su posibilidad de pervivencia” (Ródenas de Moya, en Heredia, 2007: 278).

El concepto de novela se diluye hasta el punto de convertirse en una noción vaga, que apenas se acoge, en la mayoría de sus definiciones, a cuatro requisitos: la escritura en prosa, la extensión, el carácter ficcional de parte de los hechos que en ella se narran y la intención literaria o estética de su autor. Se admite así que la novela es un género poliédrico, donde concurren distintos tipos de discurso y donde de hecho pueden confluir todos los géneros (la poesía, el ensayo, la prosa periodística...). Como señala Irene Andrés-Suárez:

“Creemos que no es exagerado decir que, desde el primer tercio de este siglo¹¹⁹, la novela es ya todos los géneros, es decir, un género sin límites [...] Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente ésta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto”(Andrés-Suárez, 1998: 10-11).

En la misma línea señalada por Andrés-Suárez, Pozuelo Yvancos concibe la poética vilamatásiana desplegada en la “tetralogía del escritor” (que, como ya vimos,

¹¹⁹ Andrés-Suárez se refiere al siglo XX.

añadiría a nuestra trilogía Bartleby-Montano-Pasavento la novela *París no se acaba nunca*), como una *summa* de géneros donde confluyen todo tipo de géneros de ficción y no ficción y cuyo resultado no es simplemente la acumulación, la adición, la suma de unos géneros y otros, sino algo, como indicaba Andrés-Suárez, “fundamentalmente distinto”. Pozuelo, en la línea derridiana, prefiere hablar de la *escritura* como género que ha rebasado por completo los límites de la novela:

“... poética de la **escritura** como *summa* de géneros. Se dijo siempre de la novela que era tal cosa. Ahora habría que decirlo de un nuevo género, *la escritura*, que compone un tapiz disparado en múltiples direcciones. Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico que no es cada una de esas cosas, tampoco es la suma, yuxtaposición aditiva, sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo” (Pozuelo Yvancos, en Heredia, 2007: 404).

Efectivamente, las tres novelas que componen la trilogía vilamatásiana pueden considerarse claramente esos *productos* híbridos y mestizos de los que habla Andrés-Suárez, esa *summa* de géneros a la que alude Pozuelo Yvancos. En cualquier caso, en la trilogía hay una clara intención de desmontar la novela como género desde su interior, de desactivar los mecanismos que la acercan a la estética del Realismo y activar otros muchos que actúan como pequeñas bombas, que detonadas en determinados puntos estratégicos de la narración, dan a luz un artefacto nuevo.

Las convenciones genéricas, como sabemos, actúan también como pistas para el lector, hacen que leamos de determinada manera un texto y que despleguemos un determinado “horizonte de expectativas”. Pues bien, la trilogía está plagada de “falsas pistas” que funcionan precisamente para desorientar al lector, de “acuerdos” que aparecen con el único propósito de romperse, de transgredirse después. La narrativa vilamatásiana es lo más parecido a un paisaje escarpado que recorreremos sin mapa o con un mapa cuyos puntos marcados a veces sólo pretenden despistarnos, con lo que no todo lector está ni dispuesto ni preparado para explorar ese terreno arriscado.

Lo primero que los tres narradores de *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*

y *Doctor Pasavento* acometen en sus respectivos textos, es una negación profunda y radical del género novelesco tal y como la *Modernidad normativa* lo había configurado e, insistimos, al negar la Novela que el positivismo había institucionalizado, están negando al Sujeto que el inconsciente capitalista articuló. Los tres textos se escriben en clara oposición al modelo de novela realista triunfante en el S.XIX, cuya estructura y contenido se adecuaban a la perfección tanto a la noción de racionalidad pergeñada por esa Modernidad como al tipo de Sujeto que ésta había configurado. Los tres personajes/narradores de la trilogía escriben *antinovelas*, niegan de distintos modos el *gran estilo* que había dominado en la novela realista y que, de alguna manera, sigue presente hoy en gran parte de la narrativa comercial. Esa desarticulación de la Novela tal y como la Modernidad la había categorizado (como un género estanco y separado de los demás que se adaptaba como un guante al sujeto burgués), se realiza mediante un doble movimiento que, por un lado, como hemos visto, diluye los límites trazados artificiosamente por la teoría de los géneros clásica y moderna, gracias a someter al enunciado narrativo a un proceso de hibridación/contaminación de otros géneros (ensayo, poesía, crónica periodística, conferencia, diccionario de autores), mientras por otro lado reduce a su mínima expresión los rasgos más propiamente novelescos (como la trama, la acción o los diálogos, que desaparecen por completo), generando una escritura mestiza que desafía todas las concepciones y catalogaciones típicas de la teoría literaria moderna¹²⁰

No debemos perder de vista el hecho claramente significativo de que ninguno de los narradores-protagonistas de la trilogía manifieste en ningún momento su intención de escribir una novela: Marcelo escribe las notas a pie de página de un texto invisible (es decir, la suya es una escritura que busca deliberadamente mantenerse al margen de todo género, al ser un *paratexto* que no rodea a texto alguno, sino a un espacio vacío, que delimita una ausencia); Girondo se enreda en la redacción de un diario de viaje que acaba convirtiéndose, sin él pretenderlo, en novela, para después elaborar un diccionario de autores y una conferencia plagadas de confesiones personales y

¹²⁰Esta mescolanza de géneros que, a la postre, lo que hace es cuestionar precisamente las propias categorías genéricas heredadas de la estética clásica y reelaboradas en la Modernidad desde la perspectiva racionalista/positivista imperante, es un rasgo que algunos críticos han considerado como propio de la escritura posmoderna. Pero no podemos olvidar que el nacimiento de la novela moderna, con Cervantes, ya desafiaba las categorías genéricas (El Quijote incluye todos los géneros existentes en su época y, además, mediante la parodia de muchos de ellos, los desmonta y subvierte).

digresiones típicas del misceláneo género del diario íntimo (el protagonismo del diario como género, que se usa en el texto para subvertirse constantemente, se convierte en una clara reflexión sobre los límites del yo biográfico y el yo ficcional y, por tanto, en un cuestionamiento del concepto de identidad); Pasavento, en su huida desesperada de la que ha sido su vida de escritor de novelas hasta el momento, se entrega a una nueva escritura, secreta y privada, que busca a conciencia alejarse de lo novelesco tanto en la extensión como en el tono, para acercarse a lo fragmentario y reflexivo, a algo más próximo al ensayo o al aforismo que a los géneros propiamente narrativos (emulando los *microgramas* de Walser o los *microensayos* de uno de los personajes más interesantes de la novela, el profesor Morante). El propio Gironde, en *El mal de Montano*, reflexiona sobre la tendencia de cierta narrativa contemporánea a la *hibridación* genérica, al mestizaje discursivo y a la *autoficción*, y asegura que ésta es la opción estética que se le antoja en estos momentos el camino más estimulante para la continuidad del género novelesco: “(...) Una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de Claudio Magris, por ejemplo, o como *El arte de la fuga* de Sergio Pitol” (Vila-Matas, 2007a: 189).

Ninguno de los tres narradores, pues, menciona una deliberada intención de escribir una novela, aunque los textos resultantes de los tres procesos de escritura puedan ser leídos efectivamente como una novela. En los tres textos se consigue, a fuerza de inscribir varios géneros y discursos en ellos, la mayoría de las veces para acabar transgrediéndolos o parodiándolos, ese *producto* híbrido, mestizo, al que aludíamos. Sobre *Bartleby y compañía*, escribe Bolaño:

“¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entremezclamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser una mezcla de todas las anteriores, y que estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida” (Bolaño, en Heredia, 2007: 180)¹²¹.

¹²¹ En el mismo sentido que Bolaño, Rafael Conte señala: “Bartleby y compañía puede ser leída como una novela -que lo es-, como un conjunto de cuentos -que también- o como una serie de anécdotas y relatos *metaliterarios*, que desembocan en una reflexión bastante desesperada sobre la escritura y el

Aludiendo a *El mal de Montano*, Ferro afirma:

«La novela está dividida en cinco partes: “El mal de Montano”, “Diccionario del tímido amor a la vida”, “Teoría de Budapest”, “Diario de un hombre engañado” y “La salvación del espíritu”, en cada una de ellas se aborda un género bien preciso que luego se trasgrede. El relato zigzaguea entre formas genéricas diversas: la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria urgente, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres, la conferencia; instalándose en una tradición borgeana, va tramando su escritura como un vasto dispositivo estratégico de leer, de pensar, de escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria» (Ferro, 2003: 2).

En cuanto a *Doctor Pasavento*, es, quizás, de las tres novelas, la que más desarrolla los elementos puramente narrativos, en todo momento llevados a lo absurdo, a lo irónico y, en ocasiones, a lo cómico. No faltan los destellos poéticos, con pasajes de un lirismo bellissimo -también demoledor y profundamente triste-, y la conexión con el ensayo y otros géneros de no ficción es clara. Andrés Pasavento reflexiona largo y tendido a lo largo de esa narración de su huida, sobre el ensayo como género surgido como producto del Sujeto moderno. De hecho, el libro comienza junto al castillo de Montaigne, donde una voz imprecisa, quizás la del “fantasma de la cuna del ensayo”, lo interroga “sobre su afán por desaparecer”. El libro se abre ya con una danza en la que entran y salen de escena un estricto tono ensayístico y un estilo narrativo con altas dosis de imaginación, cercano a la literatura del absurdo. Ambos registros discursivos se entremezclarán a lo largo de toda la novela, que finaliza con esas “tentativas de suicidio” que Pasavento lee a Humbol y con los “papelillos de la soledad” que termina escribiendo Pasavento para sí mismo (que a esas alturas de la narración es ya a la vez Andrés Pasavento, el Doctor Pasavento, Ingravallo, Pinchon e incluso el doctor “Yo No Soy”), emulando claramente los *microgramas* walserianos. Esa escritura secreta y privada, fragmentaria, hecha de fognazos reflexivos que no tratan de hilarse demasiado sino que intentan respetar el fluir mismo del pensamiento, está presente también durante toda la novela, tanto en la reflexión teórica sobre los *microgramas* de Walser (que sirven claramente de inspiración a Andrés), como en los *microensayos* que el profesor Morante escribe en el Centro de Salud Mental de Campo di Reca donde se silencio” (Conte, en Heredia, 2007: 204).

halla recluido y que lee a Pasavento en las distintas visitas que éste le hace en calidad de “doctor” en psiquiatría, además de en las propias “tentativas de suicidio” y en los “papelillos de la soledad” de Pasavento. Narración y ensayo, pues, conviven en *Doctor Pasavento*, bajo distintas fórmulas, restableciendo una relación que muchos no sólo no consideran imposible, sino que conciben como completamente necesaria:

“Narración y ensayo no sólo no se oponen, sino que se requieren, por más que sus formas canónicas hayan terminado esclerotizándose: la novela tocando todos los fondos posibles, tanto en su expresión como en sus contenidos, y el ensayo en el marco de un científicismo que niega su propia esencia abierta, prospectiva, no exacta, en la que siempre ha de tematizarse el yo” (Vázquez Medel, 2005: 90).

Doctor Pasavento se inscribe en la tradición de la novela-ensayo que, como el propio Andrés Pasavento nos indica, viene de lejos (es un artefacto narrativo claramente moderno) y tiene por modelo el *Tristram Shandy* de Sterne. Lo importante aquí es ver cómo Pasavento/Vila-Matas deja claro en todo momento la tradición de la que se siente continuador, una tradición profundamente moderna, presente desde el nacimiento mismo de la Modernidad (Cervantes y Montaigne), y sobre todo, cómo Vila-Matas, al señalar a la hibridación textual como un *continuum* en las narrativas modernas desde Cervantes hasta nosotros, está lanzando un dardo envenenado a cierta crítica posmoderna que se empeña en interpretar la mescolanza genérica como un rasgo esencial de las poéticas contemporáneas, como un “invento” de la Posmodernidad:

“...podía hablar del genial creador de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. En lugar de la rue Vaneau o de improvisar una historia sin red sobre la muchacha, hablarles de Laurence Sterne, que había casi inventado con su libro la novela-ensayo, un género literario que muchos creían que era una innovación fundamental de nuestros días cuando en realidad la novela-ensayo, con su peculiar tratamiento de las relaciones entre realidad y ficción, ya existía desde que Sterne, buen lector de Cervantes y de Montaigne, la había reinventado” (Vila-Matas, 2005: 43-44).

De hecho, el pasaje en el que Pasavento reflexiona, en un ejercicio de crítica o teoría literaria, sobre la novela de Sterne, resulta de lo más evidente que, a la vez que describe la obra de Sterne, está haciendo una declaración de intenciones con respecto a

su propia escritura. No hay mejor resumen de lo que es *Doctor Pasavento* que esas breves anotaciones que Andrés dedica a la novela de Sterne:

“Me fascinaba Sterne, con esa novela que apenas parecía una novela sino un ensayo sobre la vida, un ensayo tratado con un tenue hilo de narración, lleno de monólogos donde los recuerdos reales ocupaban muchas veces el lugar de los sucesos fingidos, imaginados o inventados. Y donde la risa estaba siempre a punto de estallar y de pronto se resolvía en lágrimas” (Vila-Matas, 2005: 45).

Sucede lo mismo con otro pequeño fragmento en el que Andrés habla de Walser y donde vemos de nuevo la conexión de la escritura vilamatasiana con esa tradición de la *Modernidad negativa* que escribe con una clara conciencia de agotamiento del proyecto ilustrado, de crisis de las estructuras de pensamiento modernas que sostenían el edificio racional, de disolución y fragmentación del Sujeto, y con una clara intención de plasmar a través de las formas literarias, del estilo, de las estructuras y el lenguaje empleados en el texto, esa ruptura, esa quiebra, esa desarticulación del mundo:

“Walser (...) escuchaba perfectamente el silencio, y es probable incluso que advirtiera (aunque sólo fuera de lejos) que se estaba dando una pequeña fractura o revolución en la literatura, que se estaba produciendo la desarticulación del gran estilo clásico. Yo creo que supo muy pronto que él mismo iba a descomponerse y dispersarse en múltiples fragmentos, al igual que el libro *en primera persona* que dijo que siempre estaba esperando escribir. Pero, en cualquier caso, ese libro en primera persona nunca fue como proyecto la clásica y soberbia y típica construcción literaria en la que se refleja la elaboración de un paisaje mental y la fuerza creativa de un yo, sino más bien un trabajo de desintegración de ese yo” (Vila-Matas, 2005: 205).

Para Pozuelo Yvancos, ese tono reflexivo que adquiere la voz narrativa domina la escritura vilamatasiana; esa mezcla de lo novelesco con lo ensayístico, esencial como hemos visto en la trilogía, se convierte en una de las principales señas de identidad (junto con otros rasgos) de la escritura de Vila-Matas, desde sus novelas a sus artículos periodísticos o sus libros de no ficción: “Junto con la estructura abierta y contenido meta-literario, hay otro rasgo que será definitorio: la voz conseguida no es novelesca pero no deja de ser narrativa, si bien proyecta sobre su materia una mirada típicamente reflexiva que provendría del ensayo” (Pozuelo Yvancos, 2010: 151).

En la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana, la novela no sólo se cuestiona como género que se ha *esclerotizado* (como señalaba Vázquez Medel), en sus versiones históricas modernas de mayor éxito (realista y costumbrista), y se reformula a fuerza de mezclarse con otros géneros o de diluir las fronteras entre ficción y realidad (confundiendo lo autobiográfico con lo apócrifo y entreverando elementos narrativos y ensayísticos, es decir, elementos propios de un género de ficción con elementos propios de otro de no ficción); también se acometen en los tres textos otros “atentados” contra la Novela que tiene al Realismo como modelo: las estructuras abiertas (a las que apuntaba el profesor Pozuelo), la escritura que se ramifica a fuerza de digresiones, que en lugar de avanzar en línea recta se expande de forma arborescente e irregular (pareciendo que a veces fuera hacia atrás y otras hacia adelante, incluso que a veces se parase en seco y se negase a seguir caminando), la reducción de la trama a la mínima expresión (lo que Vila-Matas llama el triunfo del estilo sobre la trama)¹²², el gusto por cierta *estética de la fragmentación...*, son otras formas de negar la novela como totalidad.

Pozuelo Yvancos ofrece una interesante clave de lectura para *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, perfectamente aplicable también a *Doctor Pasavento*, que apunta a la narración como un “dispositivo de fuga permanente” (como esa *Fuga sin fin* de Joseph Roth que Pasavento menciona de forma recurrente). Lo escrito está funcionando constantemente como una “culebrilla”, como ese animal resbaladizo que no deja de moverse, escapándose siempre de las manos que pretenden asirlo (como escapa para Vila-Matas la literatura a toda determinación esencial, como escapa la vida que constantemente fluye a todo sentido rígido y estable que intentemos buscarle). Ya vimos cómo la ironía era uno de los mecanismos más empleados por Vila-Matas en la trilogía para desestabilizar un sentido (esa ironía que sobrevénia siempre tras una frase con visos de sentencia, tras un argumento que comenzaba a tomar forma de “Verdad” o de absoluto) que oscila permanentemente, sin recalar casi nunca en un lugar demasiado

¹²² Interesante el comentario de Dora Simion sobre la prevalencia de la *dispositio* en los textos narrativos vilamatasianos, siempre que pongamos en relación esta reflexión con aquélla que veíamos con anterioridad de Pozuelo Yvancos, en la que se invitaba a los críticos a indagar en el fondo filosófico sobre el que se levantaban esa arquitectura novelesca de Vila-Matas, esas operaciones de *dispositio*: “Una de las dimensiones fundamentales de la creación vilamatasiana es la preocupación permanente por la estructura, la arquitectura misma, es decir, por la operación de *dispositio*, ya que el acento se desplaza del *qué* argumental al *cómo* estructural, de la fábula al discurso. La composición suplanta la reproducción de lo real y la novela es una novela *artefacto*” (Dora Simion, en Ríos Baeza, 2012: 43)

exacto (en *El mal de Montano*, la escritura se desmiente a sí misma constantemente, vuelve atrás cada tanto para aclararnos que nos había “mentido”, que lo que había hecho pasar por cierto ante el lector, realmente no lo era). También la propia arquitectura de la trilogía funciona como esa “culebrilla” resbaladiza. Pozuelo Yvancos afirma que Vila-Matas: “Rompe la barrera de los géneros sometiendo a la novela a un dispositivo de fuga permanente de cualquier centro, disuelta en el comentario personal entreverado de citas de lecturas” (Pozuelo Yvancos, en Heredia, 2007: 270).

Al comienzo de *Doctor Pasavento*, Andrés, en su reflexión sobre la narrativa de Sterne, sienta las bases del que será el procedimiento por excelencia de su propia escritura, la *digresión*, que concibe como huida de ese centro, como fuga permanente del sentido estable, de las conclusiones definitivas; del cierre, pues, de la narración: “Tal vez el gran invento de Sterne fue la novela construida, casi en su totalidad, con digresiones, ejemplo que seguiría después Diderot. La divagación o digresión, quierase o no, es una estrategia perfecta para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua” (2005: 44).

Esa novela híbrida que desafía las configuraciones teóricas y las categorías genéricas, mostrando que la literatura es, como la vida, un tejido continuo donde los límites, las fronteras, están más desdibujadas de lo que la lógica racional se ha permitido aceptar, en su afán por dejar de pensarse como totalidad, se niega también a presentarse estructuralmente como unidad ordenada, clausurada, perfecta e independiente completamente del resto de obras, no sólo de su autor, sino de la tradición literaria toda. Vila-Matas se niega a presentar cada novela de la trilogía bajo ese aspecto de unidad perfecta y clausurada, porque sabe que la escritura de un autor conforma un tejido, una red, donde unos libros apelan a otros y los finales, los cierres de cada obra, nunca lo son del todo. La digresión actúa siempre abriendo la estructura de una obra, aplazando el final, la conclusión, por eso es el procedimiento predilecto de Vila-Matas en la trilogía metaliteraria (en el caso de *Bartleby y compañía*, los comentarios a citas y lecturas que siempre remiten a otras citas y lecturas que inspiran nuevos comentarios, convierten la estructura del libro en infinita).

Al igual que se niegan los géneros como compartimentos estancos y separados los unos de los otros, se niega cada obra como unidad completamente autónoma que sólo remite a ella misma, que se abre y se cierra en sí misma, para abrazar esa noción

blanchotniana de la obra como algo que nunca termina de escribirse y que hace que el proceso de escritura sea siempre uno (incluso el silencio de un autor forma parte de su obra), el mismo, siempre inacabado. Tampoco las obras son completamente autónomas dentro del sistema literario en que se inscriben: forman parte de un *continuum* donde todas las obras de todos los autores forman un tejido semiótico, se trenzan.

La propia estructura de las tres obras que componen la trilogía, cada una respondiendo a un complejo plan propio, desobedece la lógica racional del principio, nudo y desenlace y se resiste a cerrarse del todo sobre sí misma. Los finales de las tres novelas no son movimientos de oclusión, sino de apertura. Innegable resulta esto en el caso de *Bartleby y compañía*, de la que el propio Vila-Matas ha dicho que posee una estructura infinita y que, en cierto modo, consigue volverse infinita al dejar en manos del lector la recopilación de nuevos bartlebys. *El mal de Montano*, con ese final rotundo que se convierte en una consigna para la resistencia de la literatura (“Con Praga nunca podrán”), señala hacia la continuidad de la escritura como posibilidad, con lo que se abre como futura materia narrativa aún por explorar. El final de *Doctor Pasavento*, con ese “pero se queda, pero se va”, convierte en incierto el momento de la desaparición, de la despedida, dejando suspendida en el aire la narración. En los tres casos, como observa Dora Simion, las estructuras de las novelas son abiertas y el sentido, por tanto, nunca queda clausurado:

“Las estructuras son abiertas, aunque parezcan cerradas. Se emplea una técnica permanente de fuga y desvío, una estrategia que consta de envolver la trama y trascenderla cada vez que aparece una ocasión. Es lo que llamamos la estrategia del pretexto narrativo, y que instituye un género de narratividad laxa, elástica y flexible, que ni semántica ni estructuralmente, impone condiciones férreas, rígidas e inexpugnables. Esta estructura permite las incidencias, coincidencias y casualidades, y vive plenamente del malentendido, de la mudanza, de la confusión creada por la improvisación” (Dora Simion, en Ríos Baeza, 2012: 56).

Pozuelo Yvancos, en el artículo “Vila-Matas en su red literaria”, entiende la obra de Vila-Matas como un comentario al arte de la novela. Para él, el propósito de la narrativa vilamatasiana es desmontar la noción de necesidad que sustenta la trama y sustituirla por lo caprichoso, lo azaroso, lo contingente. En la trilogía, prima la anécdota sobre el argumento o la trama novelesca al uso. Así, se deconstruyen los mecanismos de

la ficción realista moderna desde el interior de dispositivos textuales que pueden ser leídos como novelas, pero que transgreden constantemente el género.

Otro elemento esencial de negación de la novela como totalidad en la trilogía, es el uso del fragmento, el gusto por cierta *estética de la fragmentación*. La crisis del Sujeto moderno aparece en la trilogía, como estamos viendo, de muy distintos modos. La ruptura con una identidad fija y estable se consigue también a través de los elementos formales, estructurales, compositivos. Hemos visto cómo las tres novelas poseen estructuras abiertas, finales que funcionan como cuadros con múltiples puntos de fuga que se disparan hacia todas las direcciones posibles, y cómo la disolución de las fronteras intergenéricas contribuye a plasmar en la escritura esa concepción del mundo, de la vida, como un tejido interrelacionado sin límites fijos o estables (un tejido similar al que relaciona al yo con los otros). De la misma forma, el uso del fragmento desbarata la unidad estructural de la novela.

Ese *gran estilo* que se plasmaba en la concepción de la novela como unidad y totalidad, el *gran estilo* de la Novela Realista moderna, es sustituido en la trilogía por una escritura fragmentaria que representa a nivel formal un discurso que renuncia a pensarse a sí mismo como un todo, que abraza lo inconcluso y rechaza lo unitario: un discurso que corresponde ya a un sujeto que se sabe escindido y fragmentado, roto en su interior e incapaz de ordenarse o recomponerse a través de un relato unificado y coherente, lineal, autoconclusivo, cerrado¹²³.

La estructura fragmentaria se opone al todo sistémico de la Novela Realista: es una unidad frágil e inestable, que puede leerse de forma independiente, pero que sigue conectada, aunque no ya por necesidad o causalidad lógica, con el resto de fragmentos que constituyen el conjunto narrativo, cuyo orden es en cierto modo intercambiable (ya que el conjunto es siempre un conjunto abierto que podría haberse conformado a partir de diferentes combinaciones). El fragmento es un elemento ambivalente, parte y todo a la vez, que permite burlar esa *lógica dicotómica* que impone el Cogito del racionalismo.

¹²³ Como explica Fernández Folgueiras en su artículo: “La cuestión de la ballena: el despliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria”, en realidad, la apariencia de unidad de la novela del gran estilo es falaz. Todo texto es fragmentario: “Es difícil confiar en que un texto literario se explique a sí mismo: incluso las narraciones realistas contienen brechas, cortes o presuposiciones, huecos o indeterminaciones intrínsecas que las convierten en estructuras inestables y que descubren la segunda dimensión fragmentaria en que se define lo literario. Una fragmentación interna que las propuestas de corte más experimental, formalmente fracturadas o inconexas, sólo se preocupan por evidenciar” (Fernández Folgueiras, 2011: 172).

En el fragmento, además, significa tanto lo que se dice como lo que se omite, el lenguaje y su vacío, sus huecos. Escritura que se desvela como potencialidad de sentido, virtualidad semiótica, en tanto inconclusa, incompleta, y que requiere del lector un esfuerzo para completar los silencios, para llenar los huecos, para hilvanar el tejido deshilachado en que convierte al texto:

«Por un lado, en su desafío jerárquico a la totalidad, el fragmento se afirma a la vez como todo y parte: su independencia formal y semántica no niega su implicación con un entramado textual mayor (la obra fragmentaria) en el que está contenido. Por otra parte, en la parcialidad que su propia forma reivindica, el fragmento es palabra al tiempo que silencio, información textual y omisión informativa. El contenido del fragmento se desborda, no cabe en los límites de su forma ni se corresponde con el mensaje de sus palabras —“contiene más de lo que es capaz”, dice Lévinas. El fragmento no es literal: en su frágil textualidad se desencadena una virtualidad semántica que atraviesa su textura y lo lleva más allá de sus contornos. La dimensión virtual del fragmento —lo que no dice, su silencio— es lo que pone en marcha el movimiento hermenéutico del lector, y garantiza el vínculo entre la forma fragmentaria como realidad material o lingüística, la totalidad literaria de la que forma parte, y un sentido que trasciende fragmento y totalidad» (Fernández Folgueiras, 2011: 172).

La escritura fragmentaria en la trilogía vilamatasiana está ligada entre sí al conjunto narrativo del que forma parte por un delgado hilo, que parece siempre débil y a punto de romperse, urdido por lo anecdótico y accidental (especialmente en el caso de *Bartleby y compañía*). Generar un discurso dispar, que parece hecho de retazos de discursos disímiles con apariencia de haber sido cosidos al azar unos junto a otros (y en este caso la “apariencia” es una palabra clave, pues apenas nos detenemos y profundizamos un poco, nos damos cuenta de que nada se ha dejado al azar en la arquitectura de las tres novelas, de que las operaciones de *dispositio* responden a un concienzudo plan), es la única manera que encuentra el escritor de narrar de forma honesta el mundo, ese tejido de la vida igualmente dispar y discontinuo, que no cesa de cambiar y transmutarse. El propio Pasavento explica cómo para que la escritura contemporánea ofrezca una imagen verosímil del mundo, el autor ha de mostrar esa fracturación del yo, esa desintegración de la vida de la que la *Modernidad negativa* había dado cuenta: “El monsieur y yo creemos que el mundo se halla desintegrado, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil” (Vila-Matas, 2005: 222).

El fragmento se constituye en la forma idónea para mostrar esa vida atomizada,

esa unidad imposible, rota desde siempre, y la fragmentación misma de un yo que ha dejado de sentirse Uno para sentirse múltiple, atravesado por la alteridad. Las leyes de la lógica racional que regían la estructura, la forma y el contenido de la narrativa moderna, son abolidas por completo en la escritura fragmentaria. Lo azaroso, lo contingente, lo absurdo, lo caótico de una realidad que no puede ser contenida ni apresada por esa Razón que pretendía tener la fórmula para cuantificarlo y ordenarlo todo, se introducen en la novela, cambiándola por completo. El fragmento cuestiona la racionalidad de la *Modernidad normativa* y sus certezas universales y eternas, trabaja royendo desde el interior del lenguaje las estructuras del pensamiento sustancialista y esencialista como una termita de tal modo que, aunque en apariencia ese lenguaje siga intacto, en lo profundo ha sido carcomido, de tal modo que la estructura ha sido vaciada por dentro:

“Con la escritura fragmentaria nos enfrentamos a la imposibilidad de la totalidad, a la destitución del ideal de completitud, al reconocimiento de la ausencia de un todo. Ella supone hacerse cargo de lo que tiene de imposible el libro como unidad. Del fragmento emana la vocación por lo no concluido, el rechazo o resistencia a la forma del gran relato, de la historia. El habla del fragmento está, además, necesariamente vinculada al pensamiento de la no certeza, que desdeña las seguridades ontológicas, que perdió toda confianza en los principios de la razón, que no se ajusta a ningún sistema” (Salas, 2009: 174).

Por eso el fragmento (presente en gran parte de esa narrativa que da cuenta de la crisis de la Modernidad normativa, de sus certezas ontológicas, de su Razón y su Sujeto) no puede considerarse un *producto* elaborado por esa factoría de la Posmodernidad que pretende a estas alturas haber inventado la pólvora. Y, aunque es cierto que el fragmento se ha convertido en la forma predilecta de la escritura contemporánea (hay un claro auge de las formas fragmentarias en las últimas décadas: microrrelatos, aforismos, las distintas reelaboraciones del *haiku* en la poesía occidental, experimentos formales híbridos en la línea del proyecto *Nocilla Dream...*), incluso, a veces, en una moda vacía que parece buscar tan sólo cierto efecto de velocidad, de celeridad, de vértigo (imitando el ritmo impuesto por los discursos audiovisuales, el lenguaje del vídeo-clip, del cine o la publicidad) y que se consigue forzando en demasía la estructura narrativa, plagándola de saltos temporales y elipsis, también lo es que, contra la aparente unidad indisoluble, linealidad y cerrazón de la Novela moderna, del

gran estilo del realismo, ya se levantaron muchas voces en plena Modernidad: así, no sólo los aforismos y los fragmentos de tono reflexivo o ensayístico de Pascal, Montaigne, el propio Nietzsche o Benjamin, sino gran parte de la narrativa de finales del siglo XIX y de casi todo el siglo XX y, sin duda, todos los referentes literarios del propio Vila-Matas, recurrieron a un estilo que ponía en jaque la estructura cerrada y lineal de la novela moderna y que apostaba por lo fragmentario, lo abierto, lo híbrido:

«Las consideraciones de Adorno sobre lo fragmentario del ensayo pueden ser trasladadas a ciertos modos literarios ficcionales, que, sobre todo en el ámbito de la narrativa, dan visibilidad a sus brechas y explicitan la fragmentación interna tanto en la discontinuidad de su forma como en la desconexión causal entre sus episodios. Escritura discontinua que, aunque la inexactitud crítica sitúa en el espacio de la “postmodernidad”, tiene su origen en eso que Blanchot denominó el “desobramiento romántico” del círculo teórico de Jena. En este contexto el fragmento adquiere estatus de género y conquista una ambigua suficiencia que lo convierte en una forma autónoma, ya no nostálgica de una totalidad que articularía su sentido. Este vuelco romántico me permite considerar el fragmento como la estructura fundamental de los textos quebrados que proliferan a partir del siglo XX» (Fernández Folgueiras, 2011: 172-173).

Es quizás en *Bartleby y compañía*, la novela más fragmentaria e *intertextual* de la trilogía, donde Vila-Matas da cuenta de esa crisis de la subjetividad cerrada y unívoca que había configurado la Modernidad a través, sobre todo, del estilo y las técnicas narrativas, de los elementos “formales” o “arquitectónicos”, mucho más que *tematizando* la cuestión de la identidad del yo (en *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, sin embargo, sí existe una reflexión explícita sobre la identidad), aunque en el fondo se trata de un libro que reflexiona sobre el silencio, sobre la imposibilidad de la literatura (como veremos en el capítulo cuarto, un libro cuyo mensaje último viene a decirnos que, si queda un camino posible para la escritura, ése sólo puede ser el que señale la imposibilidad misma de la escritura, las taras del lenguaje, la caída de la vieja ilusión de que la palabra podía contener la vida, representarla en su totalidad).

A nuestro modo de entender, en la primera parte de la trilogía, la escritura fragmentaria batalla sin tregua contra el *gran estilo* de la Novela moderna, contra esa plasmación formal de los conceptos de totalidad y unidad con los que se configuran, tanto el Sujeto moderno como su Razón. La voz narrativa de Marcelo engarza cual orfebre las 86 piezas que componen esa pequeña joya literaria que es *Bartleby y*

compañía. Es el contingente discurrir de la mente de Marcelo, al que el recuerdo de una lectura o de una anécdota le lleva a otra y ésta a la siguiente, por vericuetos en ocasiones completamente subjetivos y caprichosos, el que dota de coherencia el relato y ofrece esa continuidad a la narración:

«En *Bartleby y compañía* muchos entre los 86 relatos sobre autores que enmudecen corresponden a las características de un microrrelato si recurrimos a las definiciones habituales. Por otro lado, estos relatos cortos son todos “fragmentarios” en el sentido que David Lagmanovich presta a la palabra. Pero cada uno de ellos contribuye al conjunto narrativo fragmentado que como tal ilustra lo problemático que es todo tipo de escritura novelesca en nuestros días. Múltiples reflejos de recuerdos literarios cuyo conocimiento se supone en el lector, y numerosas interrelaciones entre los casos alegados determinan el lugar de cada uno de ellos en este conjunto mientras que un narrador ficticio que comparte aparentemente un caudal impresionante de lecturas con el autor Vila-Matas y es el mismo el protagonista de uno de los casos referidos, sirve de voz narradora que garantiza una unidad de tono en el que la sátira grotesca es matizada por una punta de humor resignado» (Wentzlaff-Eggebert, 2007: 120).

Sin embargo, aunque de manera menos evidente, también la escritura fragmentaria está presente en *El mal de Montano y Doctor Pasavento*: “[...] *El mal de Montano* es un libro fragmentario, hecho de restos de lecturas, de desvíos de géneros, de deslizamientos y pasajes entre el mundo y el texto. La novela se presenta separada en secciones, siempre incompletas y en constante proceso de mutación genérica” (Ferro, 2003: 2).

En *Doctor Pasavento*, la escritura privada a la que aspira Andrés, tan próxima a los *microgramas* walsesianos, también pone en jaque la estructura lineal, progresiva, lógica, secuencial, causal, de la Novela Realista moderna, que obedecía ciegamente a las consignas de esa Razón omnímoda y universal, de ese Cogito cartesiano que con Kant y Hegel alcanzará su punto más alto (a la vez que, como vimos, tocará techo y comenzará su irremediable caída). Pasavento huye de su identidad de escritor de novelas de éxito y, para ello, lo primero que hace es buscar nuevas formas de escritura fragmentarias, breves, donde el tono ensayístico domine sobre el narrativo:

“Pero para el escritor que huye de la identidad de ser escritor no le está vedado o prohibido una escritura en el silencio, sin público ni lectores. Incluso si Matas comprende que el gran novelón ha sido desactivado, la ilusión literaria ultrajada, aún queda un último reducto por

conquistar: la literatura minimalista: los aforismos, los pequeños cuentos o poemas, escritura enigmática, microgramas, como Walser, pequeñas notas sobre el mundo que caben en un papel de fumar, haikus a contrapelo” (Navarro Casabona, 2008: 141).

Tanto los *microgramas* walserianos como los *microensayos* que escribe Morante y lee a Pasavento durante sus visitas al sanatorio mental en el que el profesor se encuentra recluso, así como las “tentativas de suicidio” y los “papelillos de la soledad” que terminará escribiendo el propio Andrés, son textos fragmentarios, sin principio ni fin claros; textos erráticos, que no se dirigen a ningún sitio, en los que el sentido oscila y el pensamiento se desparrama sin contenerse, ajenos a la *teleología* de la Novela moderna: “Le gustaba, me dijo, ese tipo de microtextos que él ponía en marcha como si se tratara de un paseo errático en el que, en cualquier momento, si le apetecía, podía irse por las ramas, pues a fin de cuentas no sabía en ningún momento adónde se dirigía, suponiendo que fuera a alguna parte” (Vila-Matas, 2005: 102-103). Morante escribe *microensayos* precisamente porque pretende echar abajo la vieja ilusión moderna del orden y el sentido. Si nuestras vivencias no pueden entenderse como episodios cerrados, lógicos, secuenciales, ¿por qué la narración de las mismas habría de presentarse bajo la imagen del argumento?: “No estaba claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final” (Vila-Matas, 2005: 103).

El fragmento, a la manera blanchotniana, funciona a la postre como un rastro que se borra a sí mismo, una obra que busca *desobrase*, la única forma posible para señalar hacia la imposibilidad misma de la escritura:

“El fragmento no como clausura sino la infinita continuidad de lo fragmentario; la escritura no como obediencia a la ley sino como radical escepticismo y exposición al afuera; la obra no como un reflejo de sí mismo, sino como el interminable *desobrar* de aquello que, disperso, siempre difiere de sí mismo. Lo fragmentario, en otras palabras, no es un género literario, crítico o filosófico identificable, sino una demanda espectral inexistente como tal, pero que más allá de la estética o la ontología, se inscribe continuamente, tiempo al filo del tiempo, como un límite en el límite, para nunca ser asido como tal, siempre borrándose como un rastro imposible: un rastro de lo imposible” (Hill, 2012: 257).

III.2.3. Intertextualidad y dialogismo: nunca estamos solos cuando estamos a solas

Tal y como afirma el profesor Vázquez Medel: “Todo texto (...) se constituye en una retícula de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que le trasciende” (Vázquez Medel, 2005: 17). Comenzar a hablar de *intertextualidad* con esta anotación, supone aceptar que tal noción, en realidad, alcanzaría a todos los textos producidos desde todos los ámbitos discursivos. Todo texto es *intertexto* de muchos otros, ya que todo proceso de escritura se sirve de un lenguaje entrecruzado desde siempre por la alteridad. El sujeto es un Yo en el Otro, con el Otro que lo atraviesa y configura por entero. La alteridad está inscrita en el lenguaje mismo, en los lenguajes todos¹²⁴. La palabra posee una naturaleza *dialógica*, tal y como señaló Bajtín¹²⁵. Reconocer que todo enunciado es *dialógico*¹²⁶, significa reconocer que todo yo contiene al Otro y necesita al Otro para ser¹²⁷. El sujeto no conoce el verdadero soliloquio: nunca estamos solos cuando estamos a solas.

Cuando Kristeva, en su famoso artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, indagando en la noción de *dialogismo* del teórico ruso, introduce el término *intertextualidad*, asegura ya que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978: 190¹²⁸). Sin embargo, esto no señala sólo a la evidencia de que en todo texto pueden rastrearse “fuentes e influencias”, como venía haciendo la teoría literaria positivista, sino a un hecho más profundo y estructural del propio lenguaje: la *intertextualidad* como

¹²⁴ «Las palabras significan aquello que la sociedad que las “produce” les asigna. Su funcionalidad y resemantización depende de los discursos socioculturales o literarios donde se inscriben. Por ello, no se puede hablar de una “pureza de sentido” que las abrigue. La palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta; esto ya entraña la “palabra ajena” y su estatuto dentro del texto o discurso» (Hernández, 2011: 19).

¹²⁵ “Expresado en términos bajtinianos, la palabra o el enunciado no pueden dejar de participar en el diálogo social en un momento histórico y surgen como una réplica dialógica ante la conciencia ideológico-social que se teje alrededor del objeto hacia el que la palabra se orienta. Por lo cual la palabra crea una imagen del objeto, una representación artística, por medio no de la relación directa dicotómica significante-significado, sino de la refracción en medio de ese nivel colectivo de palabras ajenas con las que entra en consonancia o disonancia y cuyo atravesamiento es necesario en su proceso de creación de sentido” (Llamas Ubieta, 2010: 15).

¹²⁶ “El diálogo, como categoría central del pensamiento bajtiniano, no debe identificarse sin más con la idea pedestre de intercambio verbal cotidiano que todos tenemos de forma intuitiva, sino que, cuando hablemos de *diálogo* en la teoría de Bajtín, habremos de pensar más bien en un uso metafórico del término. En última instancia, dicho uso viene a confirmar la transcendencia de la palabra ajena y, por consiguiente, de lo social, en el funcionamiento del intercambio discursivo humano” (Sánchez-Mesa, 1999: 63-64).

¹²⁷ “Puede decirse que, siguiendo los planteamientos vertidos en esta investigación, la palabra es frontera entre lo propio y lo ajeno y, antes de su apropiación, está anegada de intenciones externas, se encuentra en una posición interindividual y sólo adquiere un acentuando es apropiada por el hablante o en un texto (Hernández, 2011: 30).

¹²⁸ Kristeva, J., *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978.

elemento configurador de cualquier texto apunta a un hecho más amplio, la naturaleza *dialógica* de todo enunciado¹²⁹. Todo texto participa de un lenguaje social y se inscribe en una determinada cultura en un momento histórico concreto (y, al hacerlo, produce y reproduce un determinado *inconsciente ideológico y libidinal*), es fruto de la acumulación de los textos que configuran esa cultura y que resuenan en él como un eco. Pero no se trata de rastrear la huella de determinados textos en otros, sino de asumir que esa huella es inasible, que no se puede rastrear, porque incluye potencialmente a toda la producción textual que precede a un texto y a todas las producciones textuales que lo rodean, y las más de las veces se produce de forma inconsciente y automática, se trata de un eco que ni el propio autor identifica:

“Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas” (Barthes, en Marchesi y Forradellas, 1986: 218).

Para lo que sirve el concepto de *intertextualidad*, sobre todo, y como veremos en epígrafes posteriores con detenimiento, es para desmontar el propio concepto moderno de autor. El reconocimiento de la presencia en la obra de un escritor, consciente e inconsciente, de toda la tradición literaria que le precede y le rodea, implica una revisión de las nociones de la Estética moderna de genio, de autor, de originalidad y, a la postre, una revisión del concepto mismo de Sujeto.

Sin embargo, al poseer todos los lenguajes una naturaleza *dialógica*, esa inscripción de la alteridad en el yo no sólo se traduce en fenómenos de cruce *intertextual*: no sólo debemos atender a las relaciones *transtextuales*, sino a las relaciones entre discursos¹³⁰, que trascienden el ámbito textual (atendiendo a la

¹²⁹ “Todo enunciado siempre cuenta, al menos, con dos sujetos, puesto que la actitud hacia el otro forma inevitablemente parte del mismo, ya sea en forma de respuesta a enunciados anteriores, ya sea como anticipación y orientación de la posible respuesta futura” (Sánchez-Mesa, 1999: 159).

¹³⁰ “Hablar de discurso nos permite entender la actividad humana en su multiplicidad de prácticas semióticas (ideológicas) y captar la condición histórica, material, construida y provisional de todas ellas y de sus productos. Ya hemos comprobado cómo desde semejante orientación teórica se resquebrajan tanto la concepción mítica de la unidad del sujeto cartesiano, como la de la identidad del

distinción señalada por Van Dijk, entendemos por discurso la emisión concreta de un texto, por un emisor determinado y en un contexto determinado). De ahí que la noción de *transdiscursividad*, acuñada por Vázquez Medel (en tanto trasciende el concepto genetteano de *transtextualidad*¹³¹, que el teórico francés definía como “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”) nos parezca la más acertada para explicar el funcionamiento de la producción y recepción textuales:

“La transdiscursividad no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre algunos textos y discursos. Esto es: no se trata de que descubramos en unos textos sí y en otros no la huella de otros textos que los hacen posibles o inteligibles. Por el contrario, todo texto, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos: unos previstos desde la productividad emisora, y otros postulados por esa re-productividad receptora sin la cual el texto no existe como contenido de conciencia” (Vázquez Medel, 2005: 16).

Una vez aceptado que existe un fenómeno general, consecuencia de la naturaleza *dialógica* de todos los lenguajes sociales, que funciona como condición de posibilidad de todo discurso y de toda producción textual, y que denominamos, con Vázquez Medel, *transdiscursividad* (que aludiría a la necesaria inclusión de todo texto o discurso en un *continuum* semiótico conformado por otros discursos de toda naturaleza: de orden cultural, ideológico, político, económico, social...), podemos redefinir la noción de *intertextualidad* para hacerla más operativa, y utilizarla para describir aquellas relaciones entre textos que, tomando de nuevo las palabras de Vázquez Medel, han sido “previstas desde la productividad emisora”. Tomamos, pues, a la postre, los aportes de Genette, y consideramos la *intertextualidad* como una de las

lenguaje y de los propios textos artísticos” (Sánchez-Mesa, 1999: 166).

¹³¹ Muy cercana a la exigencia bajtiniana de concebir la “translingüística” como disciplina que supliera las carencias de la lingüística y la estilística: «Tanto la lingüística como la estilística pertenecían, por tanto, a las “tendencias centralizadoras” (Bajtín [1975] 1989: 91) que construyen sistemas unitarios y homogeneizantes, ignorando los aspectos diversificantes y cambiantes que subyacen tras el fenómeno real. Desde el punto de vista de Bajtín, ambas disciplinas, al ignorar la dialogización, no tienen las herramientas suficientes para el estudio de la conversación, ni de la palabra en general o de las obras literarias; por ello insiste en la necesidad de una “metalingüística” que trascienda dichos marcos teóricos. El gran error, por tanto, de la lingüística y la estilística consistiría en observar la lengua como un todo cerrado y autónomo que se actualizaría en un monólogo autosuficiente del hablante o autor, sin tener en cuenta que “la lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes” (Bajtín [1963] 2003: 266) y el enunciado sólo tiene sentido en la cadena discursiva (en sentido amplio) que comparte con otros enunciados que se suceden y replican» (Llamas Ubieto, 2010: 19-20).

varias relaciones *transtextuales* posibles: la relación de copresencia entre dos o más textos o, lo que es lo mismo, la presencia efectiva de un texto en otro.

Así, entendemos la *intertextualidad* en la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana como el conjunto de todas las citas, directas e indirectas, alusiones, comentarios o reflexiones explícitas sobre otros textos, literarios o no, que pueblan *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. Sin embargo, no se trata de un simple estudio en la línea de las investigaciones taxonómicas de “fuentes e influencias” (no vamos a hacer un inventario de todos los autores que son citados por Vila-Matas en la trilogía, ni nos interesa lo más mínimo rastrear en qué momento y condiciones fueron leídos por el escritor catalán esos textos que se inscriben en sus propios textos), sino de observar hasta qué punto hay una voluntad firme en la trilogía de deconstruir el propio concepto de autor y, sobre todo, la idea de la identidad fija del yo, a través de esa multiplicación de la presencia de textos ajenos en su escritura. La conciencia vilamatasiana de que todo texto está recorrido por entero por otros textos se plasma en la trilogía con el objeto de cuestionar el concepto mismo de Sujeto, en pos de una identidad coral, de la construcción de un yo habitado por los otros que puede ser, gracias a ello, un ser múltiple y salvarse del hastío de ser siempre “idéntico” a sí mismo. El reconocimiento del eco de las voces ajenas en la voz propia es una manera más eficaz de combatir esa identidad fija, rígida y cerrada que la *Modernidad normativa* pretendió adjudicarnos y que para Vila-Matas se convierte en una cárcel (la cárcel del nombre propio). La *intertextualidad* en la trilogía forma parte de esa búsqueda desesperada de Vila-Matas de nuevas “formas arquitectónicas” para la novela que desmonten la fábula de la identidad única:

“La fatiga del desengaño del mundo le lleva a la activación máxima de la búsqueda de nuevas arquitecturas formales a la hora de estructurar su discurso narrativo; sus herramientas de investigación, esencialmente lúdicas y asociativas convierten su magnífica obra en un *collage* fluido que avanza engarzándose mediante un *ars combinatoria* que funde el tiempo del narrador con el de otros autores y obras de la literatura universal, hasta lograr esa identidad coral, poliédrica, cuestionándose a sí misma desde la ironía y la paradoja” (Otxoa, en Andrés-Suárez y Casas, 2007: 31).

Los narradores-productores de los tres textos que nos ocupan, no sólo reconocen el hecho indiscutible de que cada texto está recorrido por el eco de otros textos y, por tanto, el hecho de que en la voz “propia” de cada autor resuena el eco de muchas otras

voces, sino que ponen todo su empeño en hacer explícito ese reconocimiento, en forma de alusión, de comentario, de paráfrasis o de cita directa a otras lecturas y autores, y tratan de dejar claro cuáles, de entre todas las voces posibles de la cultura que les precede, suenan con más fuerza en su interior. Esa forma de inscribir en el propio discurso los textos que sabemos que están sonando como música de fondo mientras escribimos, es, primero, un gesto de honestidad (si en todo texto resuenan otros textos, ¿no es más honesto hacer explícitas esas conexiones -hacerlo, al menos, con aquéllas de las que el autor tiene conciencia- que ocultarlas, que pretender hacer pasar la escritura por reducto inalienable del yo, por producto de una individualidad única y separada de los otros, tal y como intentaba hacerlo el concepto moderno de autor?) y, segundo, una manera de reivindicar una determinada tradición literaria, manteniendo una actitud crítica hacia otras, que se invisibilizan al no incluirse en el enunciado mismo o se incluyen para polemizar con ellas abiertamente. Inscribirse en una determinada tradición literaria a través del mecanismo *intertextual* que pone en relación nuestro texto, no con todos los textos de nuestra cultura que nos preceden, sino con unos pocos, muy concretos -suponemos que Vila-Matas ha leído a muchos otros autores que, de alguna forma, también están presentes en su escritura y, sin embargo, no salen a la luz en su textos-, indica un esfuerzo claro por recrear un determinado imaginario: adherirse a una línea determinada de escritura significa asumir también el fondo filosófico e ideológico que subyacía a esa tradición.

Las voces que Marcelo, Gironde y Pasavento convocan en sus escritos y que constituyen el entramado de relaciones *intertextuales* de la trilogía, son todas ellas voces que ya disintieron de las nociones de Sujeto, Razón, Verdad, Progreso (todas ellas entendidas en términos absolutos), desde el interior de la Modernidad en la que se inscribían sus textos. Esas voces, que coinciden en los tres libros y se repiten constantemente en el resto de obras de Vila-Matas (las de Musil, Kafka, Joyce, Duras, Beckett, Perec, etc.), refuerzan con sus reflexiones y sus posiciones resistentes con respecto al *inconsciente ideológico* dominante y al canon literario instituido en sus respectivos *emplazamientos*, *cronotopos*, la postura disidente del propio Vila-Matas con respecto al sistema cultural y literario del que forma parte su obra.

Estamos de acuerdo con la anotación de Ródenas de Moya (en Heredia, 2007: 290): “Se trata de una fórmula mestiza que convoca en una simultaneidad poligenérica

y polifónica todas las voces de la gran literatura del pasado, que se incrusta en forma de citas, referencias indirectas o glosas hasta construir un concierto de ecos múltiples”. Sin embargo, creemos que es necesario puntualizar que no son “todas las voces de la gran literatura del pasado” las que reúne Vila-Matas en sus novelas, sino a un determinado y heterodoxo grupo de escritores cuyo nexo en común es haberse constituido en voces críticas, disidentes con la *Modernidad normativa* (todos forman parte de la tradición de la *literatura de la negatividad* y las vanguardias). En este capítulo nos ocupamos en extenso de explicar qué connotaciones tiene el hecho de que los textos vilamatasianos convoquen precisamente a escritores pertenecientes a esa tradición resistente y disidente con la *Modernidad normativa* y no a otras, de modo que aquí nos basta con este pequeño apunte, que viene a remarcar la idea de que todos los elementos puestos en juego en la trilogía vilamatasiana, no están funcionando a la manera “posmoderna”, sino que enraízan con una tradición plenamente moderna, precisamente aquélla que da cuenta de las fisuras de esa *Modernidad normativa* cuya apariencia fuerte y sólida comienza a resquebrajarse en todos los ámbitos:

“No considero que el carácter visiblemente meta-literario de su factura (las cuatro tienen como contenido y forma la vida de escritores en diferentes singladuras creativas: formación, extensión, crisis, desaparición) se explique mejor desde una supuesta posmodernidad que desde la crisis moderna del *fin de siècle* que alumbró la gran literatura y pensamiento posnietzscheano, donde a la desconfianza respecto del lenguaje (Hofmannsthal, Von Kleist), se une la quiebra del héroe como entidad sólida (Musil, Walser), la idea de una red infinita de textos que suplanta a la identidad personal (Borges, Pessoa) y la relevancia de la textualidad como horizonte de mundo (Blanchot, Barthes, Derrida). En esta línea hay que situar la fuente donde encuentra acomodo el laberinto literario sin salida por el que discurre la figuración del yo vilamatasiano” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 265).

Marcelo, Girondo y Pasavento son muy conscientes de que, a estas alturas de la jugada, después precisamente de las aportaciones de todos esos pensadores y escritores que desde finales del S.XVIII venían cuestionado el estatuto de la Novela concebida como totalidad, las nociones de originalidad y autoría, el concepto de Sujeto y de Razón modernos, no es posible actuar como si nada, como si esas críticas no hubieran tenido lugar, como si no hubiesen provocado una profunda crisis en el imaginario moderno. Para generar una escritura con sentido en nuestro tiempo hay que dar cuenta de todo el

sin sentido que ya supieron vislumbrar las vanguardias y los contra-movimientos literarios y filosóficos de la Modernidad y continuar con esa línea de ruptura con la lógica moderna que proponían sus escrituras. La obra no puede ser ya más que fragmentaria y estar compuesta por retazos de otras obras: “Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también- debería ser un *collage* de citas, fragmentos, ecos de otras obras” (Vila-Matas, 2007a: 124).

Marcelo, Gironde y Pasavento son sujetos que despliegan un juego de ocultación/desvelación de sus respectivos *yoes*, que buscan perderse, diluirse en el eco de todas las voces que conjuran, pretendiendo con ello, paradójicamente, salir fortalecidos, reafirmar sus identidades personales, propias, concebidas éstas ya como multiformes y en constante transformación, como particulares maneras de dar cabida a la alteridad dentro de sí mismos. Los tres saben que la originalidad en la escritura sólo puede entenderse como ensamblaje de voces ajenas, como *collage* de citas que, a la luz de su nueva reinserción y contextualización, alcancen nuevos sentidos. La voz propia, singular, que persiguen y consiguen los tres narradores (que persigue y consigue, en última instancia, Vila-Matas), no sólo reconoce la falacia de la construcción moderna del Sujeto único, centrado, cerrado sobre sí mismo, idéntico a sí, con unos límites claros que lo separan de los Otros, sino que está segura de que su única posibilidad de conseguir diferenciarse de los demás pasa por hacer explícito ese reconocimiento de la alteridad hasta convertir el texto en un diálogo polifónico con infinidad de textos y autores. El concepto de genio no está puesto al servicio ya de la originalidad, porque ni el genio ni la originalidad se entienden más a la manera kantiana, como las posibilidades de generar belleza de una individualidad única que posee un don innato otorgado por la Naturaleza. El genio no es ya aquél que no imita a nadie, sino aquel capaz de absorber la materia artística que le precede y convertirla en algo nuevo: “Como dice Gracq, el genio no es más que una aportación de bacterias particulares, una delicada química individual en medio de la cual un espíritu nuevo absorbe, transforma y, finalmente, restituye, con una forma inédita, no el mundo en bruto, sino más bien la enorme materia literaria que le precede” (Vila-Matas, 2010b: 31).

Es precisamente el yo que reconoce formar parte ya de una trama lingüística, pertenecer a un horizonte de sentido conformado por un *continuum* textual y discursivo

del que forma parte, el que puede atender a las voces que lo entrecruzan, abrirse a la alteridad, reconocerse en el *dialogismo* y encontrar en la manera de “reciclar” la palabra ajena, *re-semantizándola*, una voz única como escritor y una identidad propia. El yo que asume la crisis de las esencias y la metafísica, el desvelamiento de que todo es lenguaje para el ser, de que no hay realidad objetivable, porque toda realidad es discursiva, histórico-social y, por tanto, el punto de vista propio está cercado por la mirada de los otros, acepta que la única literatura posible es ya la que relee y se reapropia de ese lenguaje que lo estructura y que lo posee.

Los narradores vilamatasianos son sujetos que desean *diferirse* y *diferir* (aplazar la conclusión, el cierre de sus identidades, y diferenciarse así del resto de personas y de sí mismos), que, para dejar de ser quienes “son” y poder ser otros, para cambiarse a sí mismos, para transformarse, se autoperciben como sujetos múltiples, fragmentados. En el caso de Vila-Matas y sus narradores, convertirse en parásitos, en vampiros de otros escritores, es una manera más de reconocerse múltiples y de zafarse de sus propias identidades, concebidas como una carga, como un lastre. La apropiación de la palabra ajena, la *intertextualidad*, se configura en los tres textos como forma de negación de la identidad cerrada moderna, pero, sobre todo, se utiliza paradójicamente para hacerse con una voz personal, distinta, propia, porque sólo en los otros el yo puede encontrar “lo propio”:

“Poco a poco el porcentaje de lo copiado en mis poemas fue decreciendo y así lentamente, pero con cierta seguridad, fue apareciendo mi estilo propio, siempre construido, poco o mucho con la colaboración de los escritores a los que les extraía la sangre para beneficio propio gracias al vampirismo y a la colaboración involuntaria de los demás, de aquellos escritores de los que me valía para encontrar mi literatura personal (...) Y encontré lo mío en los otros, llegando después de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después” (Vila-Matas, 2007a: 122).

Así, en la trilogía, la *intertextualidad*, el parasitismo literario, se convierte en programa estético. Vila-Matas transforma lo que algunos ven como una tara en su literatura, la constante presencia de otros escritores, el que sus novelas se construyan como un *collage* de citas, como un tejido de *intertextos*, en lo más personal y propio de su escritura: “Vi que no tenía por qué preocuparme de mi historia de parásito, sino

convertirla en un programa artístico propio, convertirme en un parásito literario de mí mismo, sacar partido de la reducida pero autónoma parte de mi angustia y de mi obra que podía considerar mía” (Vila-Matas, 2007a: 124).

Sin embargo, la *autoparodia* y la ironía alejan los textos de Vila-Matas del simple *pastiche* posmoderno. La reflexión sobre el propio texto inserta en el interior del enunciado supone la introducción de la figura del lector, es decir, del Otro, en el texto:

«Vila-Matas, ese *okupa*, ese vampiro literario, ha convertido el inquietante “síndrome de Rendfield” en un elemento constitutivo de su poética. Es decir, la convocatoria a otras voces y otros ámbitos en su espacio literario no estaría trabajada simplemente en el plano del *pastiche*, pues la autoparodia y las reflexiones de sus propios libros, al interior de ellos mismos, estarían proporcionando un componente alternativo a la categorización de su literatura como simplemente posmoderna» (Ríos Baeza, 2012: 91).

Vila-Matas decide que esa labor de sacar a la luz las voces ajenas que resuenan en su interior y que conforman su escritura, que ese empeño de construir sus propios textos a partir de la materia literaria que le precede, sea precisamente aquello que lo distinga del resto, que lo dote de una voz propia dentro de la literatura. Su propósito es, pues, forzar la *intertextualidad*, hacerla omnipresente, llevarla hasta el límite, convertirla en programa estético, para hacer con ello algo “nuevo”, diferente, único:

“Yo, en cambio, siento el orgullo del vampiro. Por ejemplo, durante años, actué en literatura como un perfecto parásito. Posteriormente me fui liberando de mi atracción por la sangre de las obras ajenas, y hasta, con la colaboración de éstas, me fui haciendo con una obra inconfundiblemente mía: discreta, de culto, medio oculta, tal vez excéntrica, pero que me pertenece y está muy alejada ya del uniformado ejército moderno de lo idéntico” (Vila-Matas, 2007a: 220).

La presencia de los otros en el texto propio, la deliberada apuesta por la *intertextualidad* como “forma arquitectónica”, como materia de construcción del entramado textual, es el camino que encuentra Vila-Matas para hallar una “brizna de literatura propia”. Se trata de aceptar que se escribe siempre “después de otros” y de llevar a esos “otros” al interior del texto propio para, junto a ellos, con su ayuda, definir una escritura personal, distinta, pero también se trata de asumir, y esto es lo más

importante, que la conciencia de que la vida ya no reside en la totalidad y no puede ser concebida más como unidad implica también que el Sujeto desaparece tal y como lo entendió la Modernidad (ya que el Sujeto moderno estaba hecho “a imagen y semejanza” de ese deseo de totalidad, de unidad, de orden que la Modernidad proyectó en el Universo, en la vida). El yo ha de renunciar a una identidad única, cerrada, ha de renunciar a la falacia moderna del “conócete a ti mismo, hazte a ti mismo” (ha de renunciar, por tanto, a concebirse a sí mismo como Sujeto, como dueño y señor de sí), pero esa conciencia de que no somos accesibles ni transparentes para nosotros mismos, de que nunca llegamos a conocernos, no se vive con angustia, sino con regocijo, porque es precisamente lo que nos permite convertirnos en otros, en muchos, hacernos con una identidad coral conformada por el conjunto de voces, de rostros, que nos pueblan:

«No conocerse nunca o sólo un poco y ser un parásito de otros escritores para acabar teniendo una brizna de literatura propia. Se diría que éste fue mi programa de futuro desde que empezara a escribir copiando a Cernuda. Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exiguo territorio propio de subalterno con algunos destellos vitales y al mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mí mismo –porque la vida ya no es una unidad con un centro, “la vida”, como decía Nietzsche, “ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo”, pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias» (Vila-Matas, 2007a: 122-123).

La identidad única del yo *solipsista* moderno es rebatida con ese concierto de voces ajenas donde el yo ejerce sólo como director de orquesta y sabe que únicamente la manera en que decida hacer sonar ese conjunto de voces podrá hacerlo poseer esa “brizna de literatura propia” que con tanto ahínco busca.

La identidad se reconoce como coral, abierta, múltiple, porque estamos habitados por los otros en el momento mismo (como veremos en el cuarto capítulo) en que somos arrojados a un horizonte lingüístico que no nos pertenece, constituido por la alteridad. En la trilogía, el esfuerzo por convertir las relaciones *intertextuales* en programa estético, en “forma arquitectónica” por excelencia, se suma a otros mecanismos que sacan a la luz el carácter *dialógico* del enunciado literario.

Bartleby y compañía, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* son novelas profundamente *dialógicas*, donde, además del *dialogismo externo* (el debate que se

genera dentro de los textos por parte de Vila-Matas con la literatura, la cultura y el inconsciente ideológico dominante en nuestro tiempo) observamos un fuerte *dialogismo interno* y una constante anticipación a la palabra ajena. Un ejemplo de cómo el dialogismo se lleva al extremo de la autoparodia lo vemos en *Bartleby y compañía* cuando Marcelo, al no obtener respuesta a la carta que escribe a Derain, decide contestarse a sí mismo, escribirse una carta firmada por Derain (que nosotros, como lectores, creemos, hasta mucho más tarde que, efectivamente, ha escrito Derain: no será hasta que Marcelo reciba una auténtica carta de Derain cuando sepamos que la primera era una “falsa” carta escrita por el propio Marcelo). También son significativos los diálogos ficticios que Marcelo imagina tener con Salinger en la escena del autobús, los diálogos que mantiene Gironde con Musil o las conversaciones de Pasavento con el viejo Ramón y su mujer en su viaje a la Patagonia (viaje que después sabremos que no ha tenido lugar más que en la imaginación de un Pasavento, que proseguía parapetado en la Rue Vaneau mientras fabulaba estar huido en el territorio más austral de América).

Pero la trilogía es profundamente *dialógica* mucho más allá de esos momentos explícitos y autoparódicos que recuerdan ligeramente al *Hombre del subsuelo* de Dostoievski (donde Bajtín vio el ejemplo más radical de palabra bivocal, de *dialogismo interno*), porque se construye toda ella como una permanente anticipación a la palabra ajena, en varios sentidos. La escritura vilamatasiana busca concienzudamente a su lector y lo introduce en el propio texto, hasta el punto de que en muchos momentos es la anticipación a la reacción del lector, a la réplica lectora, la que hace virar la escritura hacia uno u otro lugar. El lector, ese Otro necesario, está siendo interpelado constantemente en esos guiños *intertextuales* y en el despliegue de los juegos entre la cita real y la falsa, la inventada, las menciones a escritores apócrifos, las paráfrasis de textos ajenos hechos pasar por propios y la apropiación de la palabra de otros, con la variación y el retoque de citas y, por supuesto, en el propio mecanismo de ficcionalización de elementos biográficos del autor que se proyectan en sus personajes, incluso en el propio empeño vilamatasiano en convertirse él mismo en yo figurado, “en personaje de sí mismo” (como reza uno de los títulos de las *Figuraciones del yo en la narrativa* de Pozuelo Yvancos). Vila-Matas está buscando y generando un “lector tipo” en su obra, un lector con el que establece un diálogo constante, con el que polemiza y al que rebate argumentos, con el que juega al despiste y con quien procura complicidades

y anexiones. Y es la relación con ese lector la que configura el texto por entero. Las más de las veces, da la impresión de que ese “lector ideal” que se busca en el texto y con el que se juega y se ironiza bien pudiera ser un experto en literatura, un crítico literario.

Los narradores de la trilogía se adelantan constantemente a la palabra ajena, explicando lo escrito, revisando posiciones o reafirmando en ellas, introduciendo el discurso crítico al que creen que sus textos está dando lugar y apresurándose a responder a cualquier interpretación desviada de su propia intención como autores. Hay un análisis constante de la propia escritura en el interior del texto, una explicación de por qué se escribe como se escribe, una defensa de las estrategias narrativas y la arquitectura formal que se escoge, que se incluye en el texto como clara anticipación a los posibles ataques de la crítica (hay una especie de miedo a ser malentendido y una necesidad casi patológica en los narradores de la trilogía de explicar y justificar cada elección tomada como escritores).

En la trilogía hay un diálogo con toda la tradición literaria que precede a Vila-Matas y con aquélla que lo envuelve, que lo rodea. No sólo existe un esfuerzo claro por inscribirse en una determinada tradición crítica, vanguardista, sino que hay un diálogo con la literatura contemporánea y con la crítica literaria actual, un diálogo que defiende las posturas propias y ataca constantemente las ajenas (y ese ataque es ya una maniobra defensiva que se anticipa a las posibles críticas, a la posibilidad de que su propuesta literaria no sea aceptada en el panorama cultural en que se inserta). Por tanto, esa estrategia de anticipación al intérprete, al lector, que los narradores de la trilogía llevan a cabo haciendo una transposición, convirtiéndose ellos mismos en sus propios lectores para prever antes que otros las posibles preguntas, dudas o críticas que puedan surgir ante el texto, es, por un lado, una muestra de *dialogismo interno* (ya que, como hemos visto, el texto se construye, progresa, avanza, anticipándose a la palabra ajena y tratando de contenerla, tanto en el sentido de llevarla dentro, de introducirla en su interior, como en el de reprimir o sujetar su movimiento, con el propósito de desactivarla o reconducirla antes incluso de que se produzca) y, por otro, una muestra de *dialogismo externo* (del propio diálogo que mantiene la obra con su entorno, con el resto de discursos sociales, con lo normativo y canónico en su tiempo/espacio, con el propio horizonte lingüístico al que pertenece).

Considerando el *dialogismo interno*, la palabra bivocal, como el modo en que el héroe vive su autoconciencia en oculto diálogo o polémica con el otro (polémica que gira en torno a la imagen que de él tienen los otros, la imagen que él tiene de sí mismo y la que quiere que tengan los otros), la trilogía vilamatasiana es sin duda profundamente dialógica. *Doctor Pasavento* es un texto orientado hacia el deseo de reconocimiento del otro como condición indispensable para el propio reconocimiento del yo. Pasavento necesita que los otros verifiquen, acepten su nueva identidad para conseguir liberarlo así de su vieja identidad de escritor (sin ese reconocimiento del otro de su nueva identidad, Pasavento sabe que no podrá convertirse en ese doctor en psiquiatría que aspira a ser). Además, Pasavento estructura su relato y condiciona su acción, su huida, siempre en función del otro, de un otro al que rechaza y busca con la misma intensidad (su deseo de huir, de desaparecer, de no ser visto, es a la postre deseo de ser buscado, de que alguien perciba su ausencia, de ser echado en falta por los otros). Esto también sucede en *El mal de Montano*, cuando Gironde va desmintiendo lo narrado y con ello, desmintiendo la propia imagen que había dado de sí mismo al Otro, al lector. En *Bartleby y compañía*, además, todas las voces están contenidas en la voz de Marcelo. Aunque existe el contrapunto de unas cuantas voces ajenas (Derain y Juan, el supuesto amigo de Marcelo), esas otras voces llegan siempre a través de la narración del propio Marcelo, se inscriben en el texto que Marcelo escribe y están, por tanto, pasadas por el tamiz de la propia voz de Marcelo (eso sin contar con que, dada la naturaleza del enunciado, del texto de Marcelo, no podemos estar seguros de si esas voces son “reales” o fingidas, inventadas por él mismo).

Los diálogos con otros personajes en toda la trilogía, dado el carácter de ejercicio de escritura de los narradores-personajes que adquieren los tres textos, están siempre escritos, narrados, por los propios personajes-protagonistas. Y esos personajes, Marcelo, Gironde y Pasavento, narran con el mismo tono sus diálogos con otros personajes de las novelas que se suponen “reales”, verdaderos, dentro del mundo posible que se nos ofrece en los textos, y los que son imaginados, fabulados, o tienen lugar en mitad del sueño o del delirio de los narradores. Gironde nos cuenta la escena en la librería con su hijo Montano, que luego descubriremos que era una fabulación, una ficción, con la misma intensidad y los mismos signos de verosimilitud (dentro de situaciones dominadas por el absurdo y lo inverosímil a las que, según los términos en

que se nos propone el pacto ficcional desde el comienzo del libro, damos crédito) con que nos narra otros hechos que damos por “reales”. Las conversaciones entre Gironde y Tongoy resultan tan verosímiles como los diálogos que Gironde mantiene en sueños con Pessoa o Musil.

Pero, lo que más nos interesa señalar en estos breves apuntes sobre el *dialogismo* en la trilogía, es cómo los personajes mismos de las tres novelas se convierten en sujetos *dialógicos*, muy próximos al tipo de sujeto que reivindicábamos en la primera parte de este capítulo. Y es que, como señala el profesor Domingo Sánchez-Mesa, el *dialogismo* bajtiniano es una “cultura de la responsabilidad”¹³². El reconocimiento del “yo” de su necesidad de los otros, de su dependencia absoluta de la alteridad, es un acto profundamente ético, alejado radicalmente del individualismo irresponsable y de la patológica indiferencia por el destino del otro que parece haberse impuesto en la *Posmodernidad normativa*.

III.2.4 El yo como ficción: diario íntimo y *autoficción*

Aunque estemos tratando de desbrozarlos, todos los elementos “formales” o “arquitectónicos” que venimos analizando en este epígrafe están profundamente relacionados, imbricados, y trabajan en la misma dirección de apertura del enunciado, de desestabilización del sentido, de ruptura con los puntos de vista rígidos y monologizantes típicos de la *Modernidad normativa*. Así, en la trilogía no se entiende la *autoficción* sin la hibridación textual (el mestizaje genérico), la *intertextualidad*, el *dialogismo interno* o la apuesta por las formas abiertas y fragmentarias. Lo que nos importa subrayar de la *autoficción* (o mejor, de la “figuración del yo”) en la trilogía vilamatasiana es que está puesta, en todo momento, junto con el resto de elementos analizados con los que se relaciona, al servicio de la cuestión central que nos ocupa en este capítulo: el desmontaje de esa imagen del yo como Cogito.

La mónada del Sujeto moderno es cuestionada constantemente a través de ese permanente juego entre lo real y lo ficticio, porque al diluirse los límites entre la

¹³² No en vano su estudio sobre el *dialogismo* bajtiniano lleva por título *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín* (Sánchez-Mesa Martínez, 1999).

literatura y la vida, se diluyen los propios límites entre el yo de Vila-Matas autor, como el sujeto “real” que escribe las tres novelas, y los *yoes* de sus personajes (como sujetos ficcionales que escriben, en el interior del “mundo posible” que cada uno de los libros propone, los textos que leemos), de modo que la identidad, tanto del autor como de sus personajes, se resuelve en un juego de máscaras (el autor se enmascara tras sus personajes, los utiliza para que el lector los confunda con él mismo, para generar en el lector la impresión de ser él mismo uno de sus personajes de ficción, pero, a la vez, él actúa como máscara de sus personajes, al prestarles ciertas vivencias propias, al conferirles fragmentos de su biografía). Se escribe sobre uno mismo, paradójicamente, con el deseo de ocultarse (bajo la máscara de la ficción). Vila-Matas autor, al transferir ciertos elementos autobiográficos a sus personajes, se desprende de parte de sí mismo, se aleja de sí, se percibe a sí mismo como otro, tal y como reza la cita de Justo Navarro en *El mal de Montano*: “Te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo. Y al escribir de ti mismo empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo” (Vila-Matas, 2007a: 143).

En todo momento, lo *autoficticio* está actuando para desactivar el propio concepto de biografía, para diluir los límites entre realidad y ficción y entre el Yo y el Otro. Este doble juego de máscaras se sucede gracias al hecho de que los personajes-narradores de la trilogía sean, los tres, escritores (y no simplemente escritores en abstracto, sino los “autores”, los productores efectivos de los textos que leemos que, además, no podemos olvidarlo, escriben sobre sí mismos, narran sus propias historias personales): “Podría decirse que la figuración principal del yo en Vila-Matas es la del escritor en el mecanismo de su búsqueda. Enrique Vila-Matas ha conseguido que el mapa de su recorrido sea patente al mismo que se va haciendo” (Pozuelo Yvancos, 2010: 180).

Ese hecho resulta determinante para que puedan darse en la trilogía los particulares juegos *autoficticios* que se dan. Vila-Matas, autor “real”, puede proyectar en sus personajes, escritores como él y autores de los textos de ficción que leemos, sus propias dudas, certezas, planteamientos estéticos, filias y fobias (esto es, elementos de su propia biografía), pero a la vez, al ser sus personajes los responsables del texto que leemos dentro del “mundo posible” que se nos propone, puede alejarse completamente de sus textos, ocultarse, desaparecer. Al ser, además, el enunciado mismo una

“representación”, una “figuración” del acto de escribir, pueden inscribirse en el texto las marcas de todo proceso creativo: las dudas, los deslizamientos, las reflexiones, los comentarios que surgen en los narradores-personajes conforme escriben y con respecto a lo que escriben, lo cual facilita el despliegue de la *autoparodia* y la ironía como mecanismos que funcionan constantemente en los tres textos.

En realidad, teniendo en cuenta las definiciones teóricas de la *autoficción*¹³³ más aceptadas (sin ir más lejos, la del propio Doubrovsky), ninguna de las tres obras analizadas encajaría en realidad en tal categoría, ya que la identidad nominal del autor real y el narrador-personaje no coinciden (algo que sí ocurre en *París no se acaba nunca* y que nosotros percibimos como una diferencia lo suficientemente significativa como para separar esta obra de las otras tres). De ahí que hablar de *figuraciones del yo*, término propuesto por Pozuelo Yvancos, menos restringido y con implicaciones mucho más ricas, nos parezca más acertado. Esto supone afirmar que la cualidad principal del yo en las tres novelas que nos ocupan (incluso, del propio yo que Vila-Matas se construye en artículos y entrevistas, como “personaje de sí mismo”) es el hecho de configurarse como yo *figurado* (fantaseado, inventado, ficcionalizado, incluso fastasmático, tal y como explica Pozuelo). No se trata sólo de que en Marcelo, Gironde y Pasavento podamos vislumbrar coincidencias biográficas con el propio Vila-Matas (y extraigamos, pues, parecidos razonables entre el autor y sus personajes), es que esos personajes, tratados como seres “autónomos”, con entidad ficcional propia, separados como narradores-personajes y como escritores de quien, en el circuito extraliterario, actúa como autor, se configuran a sí mismos también como yoes figurados, en la medida en que construyen su personalidad con retazos de las personalidades de otros escritores, con fragmentos de sus lecturas predilectas, con ensoñaciones, fingimientos, invenciones, que ellos mismos reconocen más tarde como tales (o no, con lo que, como lectores, ponemos permanentemente bajo sospecha su credibilidad).

El “pacto ficcional” que sella el lector con estos yoes figurados es un pacto

¹³³ Vicente Luis Mora propone el concepto de *Autonovela*, muy interesante, para aludir a “Bartleby y compañía”: “La Autonovela sería el punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, donde los materiales autobiográficos y las reflexiones constructivas generan un tipo de libro que supone la escritura de uno (mismo), con un mayor o menor grado de ficción y teoría, según autores” (Mora, 2012: 43). A lo que añade una nota esencial para nuestra reflexión: “La Autonovela no sería tanto un libro del yo, no tanto una muestra pura de literatura egódica, como un síntoma de la conciencia de la dislocación del yo, de su dispersión: si hay algo que *montar* es porque está fragmentado; si hay que construir una historia *de uno* es porque la unidad subjetiva es una ficción, una construcción narrativa de la identidad” (Mora, 2012: 45).

ambiguo, que está basado, no ya en la suspensión de la incredulidad, sino en la permanente sospecha, en la incredulidad con respecto a la “verdad” o “realidad” de lo que nos cuentan. Se trata de una especie de pacto ficcional “doble”: hay un primer pacto ficcional, el que establecemos con Vila-Matas autor, que nos lleva efectivamente a suspender la incredulidad y aceptar el “mundo posible” que el texto nos propone, esto es, a asumir como autores del texto que leemos a los narradores-protagonistas del circuito interno de comunicación literaria, y un segundo pacto, el que establecemos ya desde dentro de ese “mundo posible” e imbuidos en la propia lógica de la ficción, con esos escritores-personajes que narran sus historias. Ese segundo pacto, que podríamos llamar pacto “interno”, para funcionar, necesita que sospechemos constantemente de la voz narrativa, que arroja falsas pistas que nos llevan a interpretar como “reales”, a dar por “verdaderos”, una serie de acontecimientos y anécdotas que después se revelan en la propia narración como “engaños”, figuraciones, inventos.

Lo más relevante de esta vuelta de tuerca que Vila-Matas y sus personajes hacen de la *autoficción*, tal y como subraya Pozuelo, es el hecho de otorgar exactamente la misma credibilidad, de tratar con el mismo grado de verosimilitud y el mismo estatuto de “verdad” a lo “real” y a lo fingido, inventado o soñado. Esto se observa tanto en Vila-Matas autor, que juega constantemente al despiste inventando apuntes biográficos imposibles e introduciendo anécdotas personales en sus novelas, fingiendo que éstas forman parte de la ficción, que les ocurren a sus narradores-personajes, como en sus propios personajes, que narran con el mismo tono y otorgando el mismo estatuto de “realidad”, de “verdad”, lo que como lectores interpretamos que les sucede “en realidad” (en la “realidad” de la ficción, se entiende) y lo que les sucede en sueños, o lo que sencillamente fabulan o inventan que les sucede. Aquellas anécdotas vitales o episodios personales de los escritores-personajes de la trilogía que se revelan como figuraciones, como ficciones, sistemáticamente se nos narran bajo la misma fórmula: primero se nos presentan como algo que ha tenido efectivamente lugar en la “realidad” de la ficción que aceptamos como verosímil, y después, una vez que en el propio relato se produce un desmentido de esa “realidad”, una vez que el propio personaje revela que nos “mintió”, se tornan en algo inventado o fingido. Hay numerosos ejemplos de esto, desde el encuentro de Marcelo con Salinger, que se narra como encuentro “real” para más adelante confirmarse como fabulación, o la primera carta que nosotros como

lectores creemos que ha enviado Derain a Marcelo y que algo más adelante se nos presenta como una “falsa” carta escrita por el propio Marcelo, a la supuesta biografía plasmada en la *nouvelle-diario* que Gironde escribe al comienzo de *El mal de Montano*, que en la segunda y la tercera parte del libro se nos advierte pura ficción, mentira, fabulación, para terminar con los viajes de Pasavento (algunos se llevan a cabo efectivamente, otros se revelan como fingidos, soñados, imaginados) o sus relaciones con los distintos personajes secundarios (algunos “existen”, como Morante, otros sospechamos que no, como Humbol o los psiquiatras).

Ese mecanismo que *igual* la realidad y la ficción, lo vivido y lo imaginado o soñado, termina por convertirlo todo en literatura (y en eso, tanto Vila-Matas autor, decidido a convertir su propia vida en ficción, como sus escritores-personajes, empeñados en presentar bajo las mismas fórmulas discursivas lo real y lo ficticio, lo sucedido y lo inventado, hasta que ambos se confundan, coinciden plenamente):

“Vemos, por tanto, un tránsito constante a lo largo de la tetralogía entre elementos autobiográficos con su alternativa inventada, y un cambio tonal que va desde lo serio o lo elegiaco hasta lo humorístico. Vemos asimismo que tales rasgos y tonos comparten los narradores, se llamen Marcelo, Montano, Vila-Matas o Pasavento. La figuración lo ha transmutado todo, convertido en literatura” (Pozuelo Yvancos, 2010: 191).

La clave, repetimos, es que tanto Vila-Matas autor (en el circuito externo de comunicación literaria) como sus narradores-personajes (escritores también, autores también, en el circuito interno de comunicación literaria) dan la misma importancia y narran bajo los mismos principios de verosimilitud lo que ocurre y lo que se imaginan que ocurre, de modo que para el lector resulta imposible dilucidar cuando está ante la narración de la “verdad” y cuando ante un “engaño”, lo cual activa un mecanismo de recelo, de duda, de sospecha, que funciona permanentemente y que determina el tipo de pacto ficcional “interno” que establecemos con la voz narrativa, pero que acaba también trasladándose al circuito externo y se convierte en sospecha del propio Vila-Matas, al que acabamos percibiendo, en la realidad extraliteraria, material, como un fingidor de sí mismo.

Al constituirse las voces narrativas como figuraciones de escritor, todo análisis se duplica en un juego de espejos, e incluso, como estamos viendo, su duplica el propio

pacto ficcional. Como venimos diciendo, el pacto ficcional “interno” que sellamos con los narradores-personajes de la trilogía, por el cual suspendemos la incredulidad como lectores y aceptamos como “verdaderas”, “plausibles”, la lógica, las reglas del “mundo posible” que sus textos proponen, es transgredido constantemente por la propia voz narrativa. Esta ruptura o debilitamiento del pacto ficcional “interno” en realidad fortalece el pacto ficcional externo que establecemos con el autor, ya que confirma nuestra total aceptación de que nos hallamos frente a los respectivos relatos autobiográficos de Marcelo, Girondo y Pasavento, de ahí que como sus lectores nos sintamos “engañados” cuando éstos nos confiesan habernos “mentido”. Ese pacto ficcional “interno” que establecemos con esos escritores-narradores-personajes, a los que les exigimos la coherencia y la verosimilitud necesarias para poder suspender la incredulidad, se rompe constante y deliberadamente por parte de los personajes que, además, nos “mienten” para después confesarnos sus mentiras y explicarnos cómo y por qué han convenido en mentirnos:

“En *Bartleby y compañía* el punto principal de inflexión para una nueva forma de novela lo ofrece el juego con los límites genéricos y principalmente la transición constante que en este libro se da entre lo real y lo imaginario, lo inventado y lo sucedido. Los dos mecanismos para producir esa impresión son la mixtura de géneros que pone al mismo nivel el ensayo, el diario íntimo y la novela, y el mecanismo conocido como *autoficción* que provoca el constante juego con la credibilidad de la voz narrativa, sometida a sospecha” (Pozuelo Yvancos, en Andrés-Suárez y Casas, 2007: 40).

No es casualidad que el género escogido en *El mal de Montano* (escogido para transgredirlo y mezclarlo con otros muchos, para convertirlo, pues, en algo distinto) sea el diario íntimo¹³⁴, un género desde sus inicios híbrido, que tiene que ver con lo autobiográfico, pero que lo trasciende siempre, y donde caben todo tipo de géneros y subgéneros (lo poético, lo ensayístico, lo aforístico, lo narrativo...), que, como explica el propio Girondo, puede tomarse cualquier libertad, siempre y cuando respete el calendario (esto es, mientras se pliegue a la linealidad temporal progresiva):

“Como ya observara Blanchot, el diario, tan dócil a los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades -ya que

¹³⁴ “¿Por qué el Diario? Precisamente porque es el género de la vida, el más personal, el que se presenta como no ficticio” (Pozuelo Yvancos, 2010: 211).

sueños, ficciones, pensamientos, comentarios sobre uno mismo, acontecimientos importantes o insignificantes, todo al diario le va bien en el orden o el desorden que se quiera-, está sometido sin embargo a una cláusula de apariencia ligera pero tremenda: debe respetar el calendario (Vila-Matas, 2007a: 166-167).

El diario íntimo, que se convierte en manos de Vila-Matas en género híbrido, narrativo, ficcional, ensayístico, sirve para cuestionar al Sujeto unívoco de la Modernidad normativa y puede considerarse el hilo conductor de *El mal de Montano*. Durante toda la novela el diario íntimo está presente de distintas formas. No sólo el texto es, a la postre, un diario (diario que se va convirtiendo en novela, en diccionario de autores, en conferencia...), el de Gironde, sino que en él van insertándose a cada paso (sobre todo en la segunda parte de la novela) los diarios de otros escritores y las propias reflexiones teórico-críticas sobre el género que elabora el protagonista. Como ya vimos cuando analizamos el mestizaje genérico en la trilogía, Vila-Matas vuelve a escoger un género para transgredirlo, transformarlo, mezclarlo con muchos otros y, a la postre, para cuestionar los principios y elementos mismos en los que se supone que se sustenta. Vila-Matas utiliza el diario íntimo, el género en prosa al que se le presupone, junto a la autobiografía, un acercamiento más profundo y sincero al yo que escribe, el género teóricamente más personal, el que está menos cerca de la ficción y más cerca de la “verdad” de su autor, de la “realidad”, para desmontar, no sólo todas esas presuposiciones, sino la idea misma de Sujeto, de identidad única y cerrada, de Verdad o de Realidad.

En lugar de ese Sujeto portador de una identidad cerrada, única, Gironde se presenta ante el lector como un yo fragmentado, penetrado por la alteridad, recorrido por las voces de los otros, cuya personalidad está conformada por un mosaico de lecturas, de vidas ajenas, de retazos de experiencias propias. Un yo múltiple que se hace y rehace constantemente, al contacto y abrigo de los otros pero, sobre todo, de los textos de los otros. Un yo que construye su autobiografía reescribiendo las biografías ajenas, en un proceso de reensamblaje y transformación de los textos de otros y de los suyos propios:

“La autoficción, tal como la concibe Vila-Matas en *El mal de Montano*, está un paso más allá porque asume que el sujeto de la escrituray/o el de la lectura son un collage de citas, de fragmentos,

ecos y resonancias de la desfiguración de otros textos desplazados/despedazados como repeticiones re-escritas que fingen que no fingen ser originales” (Ferro, 2003: 4).

Si durante toda la lectura de *El mal de Montano*, tal y como estamos viendo, se observa un deseo explícito por acabar con esa imagen ilusoria del Sujeto moderno como un bloque compacto e indivisible, como totalidad coherente, como esencia inmutable, para apostar por un concepto de identidad abierto, en constante proceso de transformación, y por un yo múltiple que contiene dentro de sí a los otros, es en la segunda parte de la novela, en ese *Diccionario del tímido amor a la vida*, donde Gironde nos explica las conexiones entre ese deseo de representar la precariedad del yo y la elección del diario íntimo, propio y ajeno, para reconstruir su biografía:

“Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas” (Vila-Matas, 2007: 107).

Gironde se propone construir su biografía, su personalidad, su identidad, con retazos de la vida de los escritores de diarios que más le han fascinado a lo largo de los años. Y no es casualidad que todos ellos fueran escritores pertenecientes a esa tradición crítica y vanguardista que puso en jaque a la *Modernidad normativa* en la que se inscribe como continuador el propio Vila-Matas, como no es casualidad que todos ellos expresaran en sus propios diarios ya ciertas dudas acerca de sus respectivas identidades, cierta intuición de la precariedad de sus personalidades, ni que casi todos utilizaran el diario íntimo como género para transgredirlo e insertar en él fabulaciones, narraciones de carácter ficcional, figuraciones de sus propios *yoés*. Así, los autores escogidos para las entradas de ese diccionario de escritores de diarios (Amiel, Gide, Gombrowicz, Kafka, Michaux, Pavese, Pessoa, Renard, Valéry...) respaldan las elecciones que Gironde/Vila-Matas toma para escribir su propio diario. De nuevo Vila-Matas expone su propia propuesta señalando a quienes le precedieron y emprendieron proyectos *escriturales* similares al suyo, alineándose con una serie de autores que comenzaron en distintos momentos a abrir para la literatura el camino que él mismo se propone seguir explorando.

Al introducir en su texto, en su diario/diccionario de autores, las biografías de este ejército de disidentes que convoca a sus filas, Vila-Matas asegura que ahora podrá ser “más fiel” a su verdadera personalidad, reconociendo como fundamentales las voces ajenas, las escrituras de otros, en la conformación de su propio yo múltiple y fragmentario. Un yo que contiene por entero a la alteridad y que sólo en el reconocimiento y la escucha de esas voces que lo entrecruzan, puede dejar de sentirse un hombre perdido y desarraigado¹³⁵:

“Un diccionario cuyas entradas vendrían dadas por los nombres de los autores de diarios personales que más me han interesado a lo largo de muchos años de lectura de ese género literario tan íntimo; unos nombres de autores que, al reforzar con sus vidas mi autobiografía, me ayudarían a componer un retrato más amplio y curiosamente más fiel de mi verdadera personalidad, hecha en parte a base de los diarios íntimos de los demás, que para eso están, para ayudar a convertir a alguien, que por sí sólo sería más bien un hombre desarraigado de todo, en un personaje complejo y con cierto tímido amor a la vida” (Vila-Matas, 2007a: 106-7).

Lo importante de todo esto, lo vital, es que Gironde, con estos ejercicios de reapropiación, de hurto de las vidas y obras de otros diaristas, que se mezclan con las fabulaciones y fingimientos, con las mentiras y medias verdades sobre su propia biografía que va intercalando en el texto, está concibiendo el diario como un género de ficción más. Ésa es la clave: si el género más “íntimo” del yo, el género más personal de ese yo, el más cercano a la “verdadera” identidad del escritor, es considerado y representado como un género de ficción, es porque ese propio yo que pretende reconstruirse a sí mismo a través de una narración de sí, del acontecer de sus días, de sus experiencias y deseos más “propios”, es él también una ficción, una *figuración*¹³⁶.

El único relato posible sobre nosotros mismos ha de ser a la fuerza una ficción, una *autoficción*, por el mero hecho de ser eso, relato, construcción simbólica e intersubjetiva del yo. Se diluyen los límites entre la realidad y la ficción, se configere a ambas el mismo estatuto ontológico¹³⁷. Como nos recuerda Gironde citando a Machado, “también la verdad se inventa”. Es con la crisis de la *Modernidad normativa*, con la

¹³⁵ Esos escritores, esa tradición de la *Modernidad crítica*, constituye su raíz literaria y vital.

¹³⁶ Ocurre igual con la autobiografía, el otro género literario supuestamente fiel a la realidad, a la vida de quien escribe, que es tachado de “sutil ficción”: «Como dice Antonio Tabucchi, “Soares es un personaje de ficción que adopta la sutil ficción literaria de la autobiografía” (...) Como si hubiese buscado disolverse en el tejido de su propia autoficción interminable» (Vila-Matas, 2007a: 182).

¹³⁷ “La conciencia de que la realidad no puede ir más allá de los límites de su representación posibilita que se asimile el estatuto ontológico de la realidad con el de la ficción” (Roca Sierra, 2005: 335).

intuición de cierta parte de los pensadores y escritores modernos de que la Razón, el Sujeto, la Verdad, también eran fábulas, construcciones simbólicas (lingüísticas), cuando empieza ese nuevo camino para la literatura que Girondo prosigue incansable, intentando ir siempre un paso más allá que quienes le precedieron:

«La verdad es que ese “nadie dice la verdad” de Renard se iba a convertir en poco tiempo en campo abonado para los diarios ficticios, para la “vida de la mente” de André Gide y poco más tarde para la “construcción de sí mismo” de Gombrowicz y hasta incluso para el proyecto de identidad fragmentada que soy yo, que llevo días sumergido en este diccionario intentando ser lo más veraz posible y dando toda clase de informaciones verdaderas sobre mí mismo, sin lograrlo siempre, porque muchas veces noto que en realidad ya sólo ando buscando, vencido por la verdad imposible, disolverme como un hombre sin atributos en pleno diario» (Vila-Matas, 2007a: 197).

Lo que procura Vila-Matas, a la postre, es demostrar que eso que la crítica ha dado en llamar ahora *autoficción*, y que muchos se empeñan en percibir como un fenómeno eminentemente contemporáneo, posmoderno incluso, hunde sus raíces en plena Modernidad (en esa Modernidad marginal, crítica, que es la primera en cuestionar y transgredir las normas, valores y certezas del inconsciente burgués dominante en el proyecto moderno ilustrado) y tiene una trayectoria, un recorrido, que no podemos olvidar (apuntaba, como todos los elementos formales, estructurales y semánticos que venimos analizando en este epígrafe, hacia una determinada dirección: señalaba unas carencias, un vacío, una quiebra en la búsqueda de sentido, pero no dudaba de la necesidad misma de esa búsqueda, en contra de lo que ocurre con ciertos usos “posmodernos” de estos elementos narrativos, que a veces se convierten en mera pose superficial).

Pero retrocedamos un poco y ahondemos en el diario como *autoficción* de ese yo fragmentado, inconcluso, múltiple, mestizo y figurado que es Girondo. La primera parte de la novela se nos presenta como el diario de un crítico literario cuyo hijo, de nombre Montano, está “enfermo de literatura”. Ese diario que el narrador-protagonista escribe se va convirtiendo en novela a medida que Girondo narra sus peripecias contra los enemigos de lo literario y profundiza en su deseo de encarnar la literatura, convirtiéndose en un Don Quijote contemporáneo, de la mano de su fiel escudero Tongoy. Tales peripecias, que el lector acepta como posibles, como verosímiles, serán desmontadas en la segunda parte del libro, desmentidas una a una y presentadas como

ficción, como figuración. Gironde, en esa segunda parte de *El mal de Montano*, titulada “Diccionario del tímido amor a la vida”, confiesa al lector que su *nouvelle* de la primera parte mezclaba ficción y realidad, y que mentía respecto a algunos datos biográficos del personaje que habíamos dado por “verdaderos”. Nos cuenta, también, que se ha propuesto elaborar un diario en forma de diccionario de autores y contar la “verdad”, toda la “verdad” sobre sí mismo. Así, Gironde empieza escribiendo un supuesto diario que se le convierte en novela a medida que lo está escribiendo y que, después, en la segunda parte del texto, se revela como falso diario, como *autoficción*. En esa segunda parte, Gironde utiliza la estructura del diccionario de escritores, con entradas de sus autores predilectos de diarios íntimos, para ir introduciendo pinceladas de lo que se supone su “auténtica” vida, con el propósito de contarnos, dice, toda la “verdad” sobre sí mismo (así, asegura que no es un crítico sino un escritor con cierta fama, que no tiene ningún hijo y, por tanto, que Montano es una ficción; habla de su madre muerta, confiesa que no fue a Valparaíso a finales de año solo, sino con su mujer, Rosa; aclara la identidad del verdadero Felipe Tongoy...).

Y, aunque se supone que en esta segunda parte nos acercamos más a Gironde, conforme éste se va desprendiendo de las máscaras, más claro parece que lo único que hay debajo son nuevas máscaras. Se acrecienta la sospecha, el recelo con respecto a la voz narrativa; una vez activado el mecanismo de la suspicacia en el lector al confesarnos las “mentiras” de la primera parte, Gironde ha conseguido que dudemos de todo lo que cuenta, que pensemos que, de creerlo, estaremos volviendo a caer en su “trampa”. Se superponen capas de ficción, el baile de máscaras continúa, y de fondo, resuena lo que sabemos del autor real, el plano extraliterario, la biografía de Vila-Matas, las coincidencias con su personaje Gironde. El propio Gironde nos aclara que la primera parte del libro es *autoficcional*, ha inventado él una vida que no es real, verdadera, y va a contarnos ahora la verdad, a escribir su “auténtica” biografía, a fuerza de coser a su propio yo diminutos y quebrados fognazos de las biografías y escrituras ajenas de los autores que incluye en su diccionario: “Empecé a convertir en novela mi diario siendo el narrador que soy pero haciéndome pasar por crítico literario, me fui después construyendo una biografía impostada a base de inyectarme fragmentos de las vidas o de las obras de mis diaristas favoritos” (Vila-Matas, 2007a: 239).

En la tercera parte de la novela, titulada “Teoría de Budapest” y presentada

como una conferencia sobre el diario como forma narrativa, Girondo se dedica a seguir diseccionando la primera parte y añade ahora un desmontaje de la segunda parte, que vuelve a presentarse como una figuración del yo, como una fabulación, como una ficción sobre sí. Volvemos a saber lo que esta vez ya intuíamos: que mucho de lo que Girondo narraba en la segunda parte del libro, asegurando estar contando “la verdad” sobre sí mismo, era completamente “falso”:

“En cuanto llegue a Monsieur Teste y Paul Valéry, que son las dos últimas entradas previstas para este diccionario de escritores de diarios íntimos, me adentraré en un espacio más fronterizo entre la ficción y la realidad, será posiblemente algo así como un desahogo después de haber sido tan fiel a lo verídico, de haber contado (...) verdades sobre mi fragmentada vida, verdades muy verdaderas y narradas como si no supiera que, como decía Antonio Machado, también la verdad se inventa” (Vila-Matas, 2007a: 146)¹³⁸.

Así, en la tercera parte de la novela, de la que en la segunda parte se nos había advertido que sería una mezcla de realidad y ficción, se revela que la segunda, en la que Girondo aseguraba estar usando un registro autobiográfico, haber abandonado la *autoficción* para contarnos “verdades muy verdaderas”, era sólo una figuración más, una impostación, un fingimiento (aunque ya nos advertía Girondo, en el mismo párrafo en que aseguraba estar siendo fiel a la “verdad”, que para hacerlo tenía que actuar deliberadamente como si ignorase que “también la verdad se inventa”, poniéndonos sobre la pista de que ese supuesto arrebato de sinceridad podía ser también, como lo habían sido tantas otras cosas en la narración hasta el momento, fingido). Todo esto parece un galimatías, pero es que, efectivamente, la estructura especular, de “mise en abyme”, de la narración, pretende, entre otras cosas, al doblarse y redoblar sobre sí, conformar una madeja revuelta, difícil de desenmarañar para el lector y para el crítico.

En esa tercera parte, en la que se supone que se reflexiona, con el formato de la conferencia, sobre el diario como forma narrativa (lo cual ofrece pistas sobre la intención de Girondo al escribir la primera parte del libro, que no es otra que convertir en género narrativo, ficcional, el diario, y al escribir la segunda, ese diccionario de autores de diarios que transgredieron casi todos ellos el género para ir más allá, o que convirtieron el género en un híbrido donde poesía, reflexión, narración, todo tenía cabida), Girondo se propone, según explica a la audiencia de su conferencia, elaborar

¹³⁸ El subrayado es nuestro.

“en tiempo real y en directo la construcción en público del diario personal de un escritor que tiene hambre y que se complace en dictar su conferencia al borde del abismo” (Vila-Matas, 2007a: 208). La conferencia comienza con la confesión de Gironde de haberse preparado para ella, elaborándose un personaje previamente, para presentarse ante los ojos del público como tal.¹³⁹ Se trata de una conferencia sobre el diario como género mestizo, como género de ficción, en la que Gironde no habla sino de su propio diario, de ése que compuso con forma de diccionario de escritores y cuya redacción hubo de interrumpir, dice, para asistir a la conferencia. Cuenta cómo Rosa y Tongoy están sentados en la primera fila, y habla largo rato de ellos, en lo que se suponen datos biográficos, para algo después decirnos que ni Rosa ni Tongoy están presentes en realidad: “Deben ustedes estar pensando que ya es hora de que les diga que ni Rosa ni el monsieur existen, pues no hay nadie en la primera fila (...) Está bien, señoras y señores, distinguido público húngaro, voy a dar un golpe de timón, un viraje de vampiro. Diré verdades después de haberles ligeramente mentido” (Vila-Matas, 2007a: 219). Y pasa a contarnos cómo ha estructurado y concebido la conferencia¹⁴⁰ y por qué: “Inventé la condición vagabunda de estos tres personajes siguiendo las instrucciones del monsieur, cuyo diseño de la conferencia exigía una parte ficcional -no muy propia de las convenciones de las conferencias- que pudiera ser mezclada, bajo el signo del teatro, con la parte ensayística” (Vila-Matas, 2007a: 221). Confiesa que está intentando hacer de esa conferencia un microcosmos de lo que escribe en Barcelona, “que reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa. Y que repitiera incluso la estructura de mi manuscrito barcelonés, pasando de la ficción a la realidad, pero sin olvidar nunca que la literatura es invención” (Vila-Matas, 2007a: 222).

Ahí está ofreciendo las claves de sentido de toda la novela y una advertencia clara al lector: el yo literario siempre es un yo figurado, inventado. Los elementos de la “realidad” que se inscriben en el texto literario (en realidad, en el enunciado mismo, en el discurso mismo, sea del tipo que sea) siempre sufren un proceso de ficcionalización. Buscar la realidad en la literatura es un insulto a la propia literatura, que constituye una

¹³⁹ “...Me he negado a ducharme y comer, he vivido como un pordiosero y sin probar apenas bocado en una pensión de mala muerte de Buda” (Vila-Matas, 2007a: 207).

¹⁴⁰ Conferencia que es concebida por Gironde, al igual que el diario, como un género mestizo, híbrido, recorrido también por la ficción: “Ya hemos empezado a bordear el tema del diario personal como forma narrativa, ya hemos comenzado a demostrar cómo una conferencia puede ser solemne o simplemente solemnemente libre, pues en ella convive cierta forma narrativa, el vuelo reflexivo del ensayo y una voz autobiográfica, entre otros registros” (Vila-Matas, 2007a: 211).

realidad autónoma en sí misma. La conferencia prosigue explicando algunos de los “engaños”, de las ficcionalizaciones a las que Gironde ha sometido su vida “real” para inscribirla en el texto y de las propias figuraciones de su yo que han tenido lugar en el transcurso de la conferencia, mientras se nos antoja como lectores que, cuanto más nos aclara Gironde sus “engaños”, más cerca de la ficción está su relato y se enmascara su “verdadero” rostro.

La última cuarta parte de *El mal de Montano*, desarrollada en forma de diario y titulada “Diario de un hombre engañado”, comienza con la entrada del 25 de septiembre, y con la narración de Gironde de cómo terminó su conferencia en Nantes meses atrás. El diario da un giro, se pasa a la segunda persona y comienzan a narrarse una serie de viajes, de huidas, a Valparaíso, a Budapest, a Barcelona, de encuentros imposibles con Musil, con Walser... La figuración del yo explora nuevos caminos, adopta nuevas máscaras.

Todos estos juegos de máscaras que se van superponiendo unas a otras, intercambiando, no hacen más que reforzar lo que Gironde a la postre pretende: confundirse él mismo con la ficción, con las distintas personalidades que inventa para sí, con las dispares biografías que ensaya para sí, con los personajes en los que se convierte él mismo y con las personalidades e identidades de todos los escritores de diarios que se insertan en el texto, para librarse de una vez por todas de sí mismo o, mejor, para demostrarse a sí y demostrarnos a todos, que la identidad es a la fuerza múltiple y fragmentaria, que cada uno de nosotros nos desconocemos, que mutamos constantemente, que es imposible saber lo que somos, que a menudo lo que sabemos con certeza de nosotros mismos es que somos unos auténticos desconocidos: “En la era del pacto autobiográfico, en una época en la que predomina la novela del yo, un señor llamado Teste, levantado antes de la aurora, en pijama, con los hombros cubiertos por un chal, anota: *Es lo que llevo en mí de desconocido lo que me hace yo*” (2007a: 2001). A la postre, sólo podemos vislumbrar aquello “en lo que nos estamos convirtiendo” y nunca lo que somos (algo que ya supieron ver en su día los diaristas que Gironde inscribe en su propio texto):

“Al igual que otros diaristas, no escribo para saber quién soy, sino para saber en qué me estoy transformando (...) No es pues la revelación de alguna verdad lo que mi diario anda buscando, sino la descripción cruda,

clínica, de una mutación. Empecé mi diario siendo un narrador que añoraba ser un crítico literario, me fui después construyendo una personalidad de diarista gracias a algunos de mis diaristas favoritos, y ahora me veo transformado en un hambriento por voluntad propia: un vagabundo de fondo, al que veo alejarse, dominado por su inquietud, o mejor dicho, por una inquietud que no tiene por qué ser necesariamente suya, pero de la cual participa en cierto modo” (Vila-Matas, 2007a: 213).

Al fin y al cabo, ¿qué es la realidad y qué la separa de la ficción? ¿Qué es el yo y cómo podemos estar seguros de la frontera que lo separa del Otro, de que no sea él mismo un Otro, unos Otros? ¿Qué es lo mío, lo propio, lo personal, y qué lo ajeno? ¿No somos extranjeros para nosotros mismos, no tenemos a veces la impresión de que una palabra de otro, una mirada, un gesto, nos pertenecen más que algunas palabras, miradas y gestos propios que ni siquiera reconocemos ante el espejo? ¿No hay acaso inquietudes, deseos, reflexiones de los Otros que sentimos alojadas en lo más profundo de nuestro ser? ¿No es leer un texto siempre apropiarse de la palabra ajena? ¿No somos muchos al tiempo? ¿No somos siempre nosotros, pero también los otros?

La identidad no es fija, estable, sino algo informe en un constante proceso de mutación, que se transforma al contacto con la palabra ajena, con la mirada de los otros. Y lo que Girondo trata al fin de hacernos ver es que escribir un diario no consiste en ofrecer un testimonio de nuestro yo completo y cerrado, sino en dar cuenta de esas transformaciones: “Quienes escribieron grandes diarios íntimos en el siglo pasado no lo hicieron para saber quiénes eran ellos, sino que los llevaron a cabo para saber *en qué se estaban transformando*” (Vila-Matas, 2007a: 144).

III.2.5. La identidad es una carga pesadísima: los desdoblamientos, suplantaciones, usurpaciones y transformaciones del sujeto-camaleón o el largo camino hacia la desaparición del yo

Después de todo, mi vida no ha sido más que una caída, el clásico viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la negativa absoluta de regresar a Ítaca, el deseo de quedarme aquí para siempre, escribiendo para desaparecer.

Enrique Vila-Matas

Hagamos un balance de lo hasta ahora visto. Creemos que todos esos elementos formales y estructurales de la trilogía que hemos tratado de desglosar están, y de ahí que hayamos decidido incluir su análisis en este capítulo, puestos al servicio de la disolución del Sujeto moderno, de la construcción de un concepto de identidad abierto, *dialógico*, múltiple, en constante proceso de transformación, afín al tejido mismo de la vida. Ni el yo ni el mundo pueden ser pensados de manera sustancialista, totalizadora, universal, ahistórica, tal y como el racionalismo moderno pretendió hacerlo. El yo está recorrido por completo por la alteridad, se siente múltiple y fragmentario e intuye que siempre será un desconocido para sí. De ahí el “yo es otro” de Rimbaud o el reconocimiento pessoano de un yo poliédrico, camaleónico (“yo soy muchos”), habitado en lo profundo por la alteridad. Hemos pretendido sacar a la luz cómo los elementos formales y estructurales, las técnicas, la disposición del material verbal con el que se construye el texto, como advirtió Bajtín, están orientados hacia el contenido. Pero, ¿cómo se explicita en el nivel, no ya estructural sino semántico, esa reflexión sobre la identidad, esa deconstrucción del concepto moderno de Sujeto? ¿Cómo se “tematiza” ese yo fragmentado, múltiple, descentrado, en la trilogía?

Bartleby y compañía es, en palabras del propio Vila-Matas y como vimos con anterioridad, una estación más en ese viaje en tres partes por la historia del Sujeto moderno y de la literatura del yo que es la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana. La desconfianza en el lenguaje (esa crisis de la noción de lenguaje como instrumento transparente de la conciencia, de la Razón omnicomprendiva moderna, al que se suponía la capacidad de comunicar nuestras certezas acerca de la *res extensa* y del yo, es el origen del llamado “giro hermenéutico” del pensamiento¹⁴¹), que a finales del S.XIX empapa la literatura y la filosofía por completo, hace caer tanto a la Razón moderna como a su Sujeto. La aceptación de que nuestra realidad es siempre simbólica, la conciencia de la profunda *lingüística* del ser humano y la sospecha de que el lenguaje es siempre social, de que el enunciado es *dialógico* por naturaleza (la palabra

¹⁴¹ Dada la importancia de este “giro lingüístico” en la epistemología y dado su protagonismo en *Bartleby y compañía*, hemos considerado oportuno dedicarle un capítulo aparte, como veremos más adelante.

contiene al Otro, nunca nos pertenece como hablantes¹⁴²), dinamitan ese concepto del Yo solipsista moderno.

Y, aunque (tal y como analizaremos en el cuarto capítulo) esa crisis del lenguaje, que se convierte en el asunto principal de *Bartleby y compañía*, esté claramente relacionada con la disolución del Sujeto, sin duda, es en *El mal de Montano* y en *Doctor Pasavento* donde vemos con más claridad esa conciencia tan típicamente vilamatasiana de la identidad como una pesada carga, ese deseo por parte de sus protagonistas de devenir otros, de transformarse constantemente, ya sea recurriendo al juego de máscaras de la *autoficción* para relatarse a sí mismos como otros (para fingir ser otros), ya sea llevando el juego un paso más allá e intentando trasladar a la realidad extraliteraria esas ficciones sobre sí, esas “figuraciones del yo”, hasta convertirse efectivamente en otros y ser reconocidos por los demás como tales. Girondo y Pasavento anhelan ser como Proteo, abandonar la identidad rígida y cerrada que los Otros les han construido, abandonar la cárcel del nombre propio, y convertirse en camaleones, en seres con la capacidad de cambiar, de transmutarse, transformarse a su antojo. Se trata de ser muchos, para nunca aburrirse de ser ellos:

“Quisiera que hablásemos sobre Proteo, cuya virtud o potencia era la *metamorfosis*, el *devenir Otro*, por lo que pasó a constituir, en lo imaginario de generaciones, un modelo de *plasticidad y esquivéz* humanas y a la vez, con ello, una gran ilusión: la de *poder ser de otro modo, poder ser Otro*, no ya sólo por el más que posible hartazgo implícito en el hecho de que el yo *sea el que es*, sino por un deseo positivo de Otro o de su alteridad” (Moreno, en Bargalló, 1994: 42)

Montano entiende pronto que la literatura, la escritura, es el territorio ideal para devenir “Otro”. En la materialidad de la escritura esas “figuraciones del yo”, esos “otros” que Girondo imagina que es, que siente que potencialmente es, pueden llegar efectivamente a realizarse, a ser. Para estar más cerca de que esas mutaciones, esas transformaciones de su propia identidad, no sean percibidas por el lector como meros disfraces, como simples máscaras, Girondo decide valerse del diario íntimo. Ese género confesional al que el lector presupone una sinceridad, una coincidencia exacta con “verdad”, con la “realidad” extraliteraria del autor, es perfecto para que quien lee crea

¹⁴² Y, cuando decimos que la palabra contiene al otro, nos referimos, obviamente, no sólo al otro “hermano”, “compañero”, “amigo”, con quien podemos y debemos empatizar, sino también, o sobre todo, al otro “enemigo”, al otro “Amo” del que deseamos librarnos.

las ficciones que sobre sí mismo inventa Gironde. En realidad y, como hemos visto, él no espera tanto que creamos en la verdad de las distintas biografías que para sí inventa, porque él mismo se encarga de ir desmontándolas una a una, sino que confía en que, al confundirnos, al instalar en nosotros esa sospecha permanente que nos impide vislumbrar qué es “verdad” y qué es “mentira” en su relato sobre sí mismo, al conseguir que los límites entre literatura y vida se diluyan por completo, llegue un momento en que no importe si lo narrado pertenece al plano de la “realidad” o de la “ficción”, en que ambas cosas sean indistinguibles y, sobre todo, en que ambas cosas comiencen a parecernos indiferentes. Así, al borrar la frontera que separa la literatura de la vida, da igual que Gironde sea o no en “realidad” lo que dice ser, porque el mero hecho de que nosotros dudemos constantemente de la voz narrativa, ese grado de indefinición en que su relato queda suspendido, ya es una afirmación de la posibilidad de ser esos otros, una manera de serlo en la escritura, que aleja ese aburrimiento mortal que significa para Gironde ser siempre igual, idéntico a sí mismo. La *autoficción* literaria, pues, es la mejor manera que Gironde encuentra para dejar de ser él:

«En la experiencia literaria que realiza esa ambigüedad, o esa paradoja doble por la que el yo es “Yo-y-Otro” y el Otro es “Otro-y-Yo” puede pensarse que supera, entonces, el hastiante parecido excesivo de mí conmigo mismo y de lo real con lo real, la tautología que aburre y socava los deseos, la monotonía por la que yo soy yo, lo que es es lo que es, y el otro es simplemente Otro que yo, la identificación que funda el aburrimiento mortal de lo real en sí, sin fisuras ni velos (...) El Otro es, en efecto, Otro-Yo, pero porque Yo ya soy, o puedo ser, Otro, o puedo devenir Otro en la fantasía -que mi condición humana garantiza y que la experiencia literaria realiza extraordinariamente al sacar al claroscuro de la escritura “mis posibles”» (Moreno, en Bargalló (de.), 1994: 48).

El Mal de Montano, de hecho, comienza ya con una serie de dobles¹⁴³, robos de

¹⁴³ El doble no siempre es alguien con entidad real, externo a nosotros mismos, sino ese doble que nos habita, que está instalado en nuestro interior, y que a veces hace que no seamos capaces de reconocernos. Gironde cita el *Diario* de André Gide: “Aunque sea demasiado silencioso, me gusta viajar en este vagón de tren en compañía de Fabrice (atención: *Gide se refiere a sí mismo*). Hoy, que viaja en primera clase, con un traje nuevo de un corte insólito y bajo un sombrero que le sienta prodigiosamente bien, se aborda con asombro en el espejo y se seduce, se encuentra la persona más interesante del mundo” (Vila-Matas, 2007a: 51). Gide se desdobra en dos: un yo que habla en primera persona y otro, Fabrice, al que se alude en el texto en tercera persona y que, a su vez, se desdobra ante el espejo, se seduce a sí mismo como si fuera otro. También Gironde sufre ante el espejo la sensación de no ser él, sino un doble de sí mismo, el que está viendo reflejado: “Al darme yo la vuelta me he encontrado con un hombre sin rostro, que me ha parecido que podría ser yo mismo. Y en efecto, cuando he mirado bien, he comprobado que era yo, aunque me parecía ligeramente al escritor Ricardo Piglia” (Vila-Matas, 2007a: 97).

identidad, usurpaciones, suplantaciones, memorias que invaden otras memorias, posesiones, voces que se entrecruzan y se transforman al contacto las unas con las otras... Julio Arward, escritor apócrifo inventado por Gironde, se presenta como el doble de Justo Navarro. Un doble que ha escrito un libro titulado convenientemente *Prosa de la frontera propia*. Nada más comenzar la novela se nos está invitando a reflexionar sobre los límites del yo. ¿Dónde está la frontera propia? ¿Es, de verdad, posible trazarla? ¿Dónde acaba el Yo y dónde comienza el Otro? Pero, sobre todo, ¿hasta qué punto es el intercambio con lo que la rodea, los movimientos, los trasvases, las permutas que tienen lugar en la línea de frontera, lo que permite que el Yo y el Otro sean lo que son en cada momento? La frontera, también entre el Yo y la alteridad, es concebida como lugar de cruce y de intercambio. Gironde introduce una reflexión sobre la apócrifa novela de Arward, ese doble de Justo Navarro, que a la vez se presenta como una especie de “hermano gemelo” del propio Gironde/Vila-Matas¹⁴⁴, que es a la vez el doble de Sergio Pitol, en la que avanza ya las claves de su propio texto (por lo que intuimos que Arward es también un doble-trasunto del propio Gironde):

“El tema del doble -y también el del doble del doble y así hasta el infinito en un extenso juego de espejos- se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que es una biografía ficticia en la que el escritor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de esos dos primos hermanos” (Vila-Matas, 2007a: 16).

Gironde está trasladando a la novela de Arward las coordenadas de su propio texto, que será también una biografía ficticia plagada de dobles, apropiaciones de memorias ajenas y hurtos de la palabra de otros, hasta el punto de, como hemos visto, entretejer el protagonista su propia biografía con los retazos de las vidas de sus escritores de diarios favoritos. Y es que, para Gironde, la literatura, la escritura, supone de entrada inventar un doble. La escritura es siempre “figuración del yo”, un lugar donde el que escribe puede ser otro, poseer una memoria extraña: “Quizás la literatura

¹⁴⁴ Gironde nos cuenta cómo Justo Navarro y él han llegado a intercambiarse las firmas en una entrevista de prensa: «...me llevó el otro día a recordar cuando firmé yo una entrevista a Justo Navarro que en realidad se había hecho él a sí mismo, del mismo modo que en la página de al lado podría leerse una entrevista que me había hecho yo a mí mismo pero que firmaba Justo Navarro. Las dos entrevistas se iniciaban con una misma pregunta, pactada de antemano: “¿Se cambiaría usted por mí?” “Ahora mismo”, respondía yo. “Ahora mismo no”, contestaba Justo Navarro» (Vila-Matas, 2007a: 17-18).

sea eso: inventar una vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria” (Vila-Matas, 2007a: 16).

Eso que en nuestro interior hay de desconocido, de inescrutable para nosotros mismos, se convierte en materia narrativa en la escritura, que puede sacar a la luz a los “otros” que potencialmente somos, los “otros” que sentimos que también somos. En la experiencia literaria, uno siente con mayor intensidad una especie de extranjería con respecto a sí mismo:

«Caigo en la cuenta de que Sergio Pitól escribió en 1994 un relato titulado “El oscuro hermano gemelo” y lo iniciaba con una cita de Justo Navarro: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantamiento de personalidad. Escribir es hacerse pasar por otro» (Vila-Matas, 2007a: 18).

Girondo no se conforma con escribir su diario *autoficticio* para inventarse un doble, también se apropia de las vidas y de los textos de los otros, para encontrar salida a su yo, para ensanchar esa “frontera propia” que lo atenaza: “Algo que le oí decir un día a Justo Navarro y que a veces he hecho pasar por mío” (Vila-Matas, 2007a: 16). Hacer pasar por propia una cita de otro es una forma de adueñarse de la palabra ajena, pero también de que el Otro se adueñe de nosotros (a la vez que nosotros nos apropiamos de la palabra de Otro, ese Otro se apropia también de nosotros, nos habita, convirtiéndonos en seres dobles). De ahí que las memorias ajenas que invaden a Girondo y a Montano se presenten como “una variante del tema del doble”.

Recordar con una memoria ajena significa ser otro, porque la memoria, los recuerdos, son el material con que el yo se narra a sí mismo y a los otros como sí mismo, el material gracias al cual el yo se ve y se explica a sí mismo y reconoce para sí una identidad propia (a pesar de los muchos cambios que sufre, de las continuas transformaciones que tienen lugar en su interior, sigue autopercibiéndose como la misma persona a lo largo del tiempo). No hay yo sin memoria: “Danzan para mí los recuerdos y me adhiero al tejido imprescindible de mi memoria y de mi identidad y me digo que soy alguien sólo porque recuerdo, es decir, soy porque recuerdo” (Vila-Matas, 2007a: 288). La memoria dota de una continuidad temporal al relato del yo a la vez que la memoria del yo no puede articularse fuera del relato, pues la manera en que se

organizan, ordenan e interpretan los recuerdos es a través de la palabra, de la narración de los mismos (el material en bruto de los recuerdos, las imágenes mentales o las sensaciones inconexas, precisan para ser interpretadas y ordenadas, para formar parte del tejido de la memoria, convertirse en relato). La memoria está, además, recorrida por lo social, es el enclave del yo en el mundo:

“La memoria sería el dispositivo que permite mantener una cierta unidad sin la cual el yo se disolvería en un cúmulo de sensaciones aisladas e independientes las unas de las otras. En consecuencia, el hilo que establece la continuidad de la persona se basa en el *yo social* (lo que hemos hecho, lo que hemos dicho) mientras que el hilo psicológico no permitiría una rememoración detallada” (Talens, 2000: 28).

Por eso ser visitado por la memoria de otro es ser ese “otro” (en *Doctor Pasavento*, Pasavento conseguirá ser a la vez dos personas, el escritor Andrés y el doctor en psiquiatría, sólo cuando conserve una memoria doble, cuando posea dentro de sí las memorias de ambos). En los rocambolescos asaltos de memorias ajenas que sufren Montano y Gironde en la primera parte de la novela, así como en la obsesión por el tema del doble, se está cuestionando a ese Sujeto único moderno y reconociendo, llevándola a lo paródico, la cohabitación de la voz propia con las voces ajenas dentro del yo e insinuándose que la identidad no es nunca un producto, sino un proceso con continuas transformaciones¹⁴⁵, que se da en el diálogo entre esas voces propias y ajenas, entre la mismidad del ser y la alteridad: “No es que no pueda escribir, sino que cada dos por tres soy visitado por ideas de otros, ideas que me llegan de improviso, que me llegan de fuera y se apoderan de mi cerebro” (Vila-Matas, 2007a: 19).

Ese diálogo entre voces, ese entrecruzamiento de lo propio y lo ajeno dentro del ser, es admitido por Gironde como constitutivo de la identidad, sobre todo de la literaria, hasta tal punto, que para él la historia de la literatura no es sino una historia de memorias robadas (de relatos robados, por tanto), de conciencias asaltadas por los recuerdos y las palabras de otros:

“El cuento concentra de manera admirable toda la historia de la literatura enfocada como una sucesión de escritores habitados

¹⁴⁵ “Avanzas y te pierdes constantemente y cambias tu identidad en lugar de reafirmarla, y te disgregas en un delirio de muchos por la carretera perdida” (Vila-Matas, 2007a: 276).

imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que les antecedieron en el tiempo (...) La historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habrían ido componiendo un circuito abierto de memorias involuntariamente robadas” (Vila-Matas, 2007a: 70).

En la primera parte de la novela, el personaje de Montano, supuesto hijo de Gironde, será todo eso a lo que aspira ser Gironde: un auténtico hombre habitado, un ser polimorfo que contiene a una multitud, que muta permanentemente, que es visitado por memorias ajenas que lo invaden, secuestrando su escritura y su voluntad. Montano es un sujeto escindido, múltiple, que no deja de sufrir sorprendentes cambios de humor y de personalidad en su encuentro en Nantes con Gironde, para sorpresa del mismo: “Montano se ha mostrado, en cualquier caso, como un ser en sorprendente y continua transformación. Como mínimo ha pasado por los siguientes estados hamletianos: a, ceremonioso y cortés, b, sensato, reflexivo, hasta intelectual, c, emocionado y melancólico, d, despótico y burlón, e, fingidor de locura, vengativo, tal vez loco de remate” (Vila-Matas, 2007a: 27).

Detrás de la ironía y la *autoparodia* tan vilamatasianas y constantes a lo largo de la trilogía, hay un cuestionamiento de la identidad como mónada que inscribe las tres novelas en esa tradición de la *Modernidad negativa* o crítica que venimos rastreando en el texto, en ese *entre-lugar* de la Modernidad que las teorías posmodernas a veces pasan por alto, al pretenderse una ruptura total con lo moderno y una especie de fondo filosófico completamente nuevo. La ironía vilamatasiana establece una actitud ambivalente con respecto a las aseveraciones posmodernas de la muerte del Sujeto, del sujeto múltiple, y reconduce las reflexiones sobre el yo fragmentado, al colocar como piedra de toque de la *Modernidad normativa* a una tradición profundamente moderna, en lugar de adherirse sin más a la Posmodernidad al uso.

Lo que importa, más allá de que el tema de la identidad, al ser llevado al terreno de la ironía, la *autoparodia* y el absurdo, fluctúe entre la asunción de los presupuestos posmodernos del sujeto múltiple, del yo fragmentado, y la crítica de cierto enfoque radical que niega al yo cualquier resquicio propio (veremos más adelante cómo el concepto de autor y escritor que se maneja en la trilogía se enraíza con esa tradición moderna que, si bien asumía la fractura del yo, la atomización de la realidad, la pérdida de centro, la caída de las nociones totalitarias de Razón, Sujeto, Autor, Verdad..., guarda

aún un territorio propio para el yo, la posibilidad de tener una voz singular, personal en el autor, aunque ese territorio propio sea ya exiguo y subalterno y esté siempre puesto en relación con los otros, devenga precisamente de la asimilación de las voces ajenas), es ver hasta qué punto la identidad como producto acabado, el yo como mismidad cerrada, son vividos por Gironde (y por Vila-Matas) como algo tremendamente aburrido.

La identidad es una carga pesadísima, de la que hay que tratar de librarse a toda costa. La escritura ofrece una vía de escape a la vida “real”, una posibilidad de vivir en la “literatura”, que se concibe siempre como un universo vital mucho más interesante y apasionante que eso que convenimos en llamar “realidad”. La *autobiografía* se ficcionaliza, el yo se convierte en “figuración del yo”, y se rechaza el realismo, porque se está profundamente cansado de ese yo “real” que uno ya está obligado a ser fuera de la escritura, irremediamente: “Me he dicho que hago bien en inventar cuando me dedico a la creación literaria y reniego del realismo, porque apañado estaría si tuviera que hablar todo el rato de mi gris existencia de ama de casa que escribe” (Vila-Matas, 2007a: 142).

Al final de la novela, Gironde consigue, precisamente, a fuerza de “inyectarse” vidas y textos ajenos, a fuerza de convocar a los fantasmas de otros escritores, a fuerza de ser visitado por memorias ajenas, sentirse doble en su interior, albergar en él a un “otro”: “Deambulo mentalmente con los ojos cerrados y me pregunto qué llevo en mí de desconocido. Estoy en casa, pero también en la carretera perdida. Con mis hogareños jarrones, pero frente al abismo. Llamadme Walser” (Vila-Matas, 2007a: 277). Gironde es al fin un ser doble, un ser que se sabe y se siente habitado por la alteridad: “Soy dos. Tengo identidad de doble odisea. Uno está emboscado en la muralla china, y el otro, más navideño y sedentario, escucha en su casa a Gassman” (Vila-Matas, 2007a: 288).

Esa “tematización” de la reflexión sobre el yo y la identidad, es llevada al extremo en *Doctor Pasavento*, donde la trama toda avanza en función del deseo de Andrés de dejar de ser quien es para convertirse, esta vez no sólo *literariamente*, sino también *literalmente*, en otro. Pasavento sitúa al comienzo de la novela su pregunta sobre la desaparición (“¿De dónde viene tu pasión por desaparecer?”) en la cuna del ensayo, en la torre de Montaigne. Así, toda la historia del Sujeto moderno, desde su nacimiento como Cogito o como yo experiencial, en las versiones de Descartes y

Montaigne, hasta su vacío en Pascal¹⁴⁶ o su desaparición en Blanchot, está presente simultáneamente en las primeras líneas de la novela. La reflexión sobre la identidad es, desde el comienzo del texto, paradójica.

El yo participa simultáneamente de esa construcción como Sujeto, como Cogito, que acometió la *Modernidad normativa*, y del desmontaje de esa imagen sólida, cerrada, autoconclusiva de sí (de la disolución de esa identidad rígida como Sujeto en un estructura abierta, cambiante, penetrada por la alteridad) que perpetró la *Modernidad negativa o crítica*. También Pasavento oscilará entre su deseo de asumir su yo como vacío y el deseo de reafirmar su identidad a la manera de Montaigne, entre su anhelo de desaparecer¹⁴⁷ y su anhelo de ser rastreado, encontrado, entre la esperanza de encontrar un rescoldo propio, un territorio interior, por mínimo que sea, que realmente le pertenezca sólo a él, y la sospecha de que no hay un resquicio de sí que no esté habitado por lo social, por lo ideológico, por los otros. Por eso responde a esa voz extraña que le interroga sobre su afán por desaparecer diciendo que todo intento de desaparecer es en el fondo un intento de afirmar su yo.

Desde el comienzo de la novela, Andrés se propone dos objetivos: el de su propia metamorfosis, su transformación en doctor en psiquiatría que procura su propia desaparición, su eclipse, y el de la reflexión/recreación de la historia del Sujeto moderno. Ambas empresas estarán cargadas de ambigüedad:

“He venido hasta aquí a *narrarme* la historia de la ambigua desaparición del sujeto en nuestra civilización y a contármela a través de unos fragmentos de la historia de mi vida, como si me hubieran inyectado a mí mismo toda esa historia de la subjetividad en Occidente y, además, me hubieran aleccionado para que intentara desaparecer contando, paso a paso, cómo voy lentamente llevando a cabo la ceremonia de mi eclipse” (Vila-Matas, 2005: 59).

Andrés cuestiona la supuesta desaparición del sujeto, esa muerte del yo tan cacareada y celebrada por la Posmodernidad y entiende que bajo los primeros intentos

¹⁴⁶ “El yo, que para Montaigne es contenido de una rica experiencia, constituye para Pascal únicamente la experiencia de su propio vacío” (Burger, 2001: 45).

¹⁴⁷ Desaparecer como los personajes de Walser, como el propio Walser, como alternativa, como forma de resistir a un mundo que ha renunciado ya al sentido y que se acoge felizmente a su propia mediocridad: “En muchos de sus escritos, tras unas supuestas alegorías de la mediocridad, se hablaba en realidad de vidas que, tras la muerte de Dios y la anunciada desaparición del hombre, transcurrían por la cara más oculta de esa mediocridad. En muchos de esos escritos se hablaba veladamente de todos esos individuos modernos que, ante el avance arrollador del desatino general, habían decidido dirigir sus ambiciones hacia una sola meta, la de desaparecer o, en su defecto, pasar lo más inadvertidos que pudieran” (Vila-Matas, 2005: 200).

de echar abajo esa construcción moderna del Sujeto como una fortaleza¹⁴⁸, de pregonar su disolución, su final, había un deseo de librarse de una identidad única y rígida, de esa imposición de ser siempre idéntico a sí mismo, que comenzaba a vivirse a la vez como una ilusión, una farsa, y como una auténtica prisión, una celda, un corsé que constreñía la libertad y las posibilidades de ser del yo. Pero también entiende que, por otro lado, bajo esos intentos de librarse de sí mismo, el yo pretendía, en última instancia, afirmarse como yo (aunque ese yo no fuera ya el Sujeto con mayúsculas, esencialista, de la *Modernidad normativa*, sino un sujeto abierto y múltiple, que se asumía como cambiante y siempre inconcluso, que reconocía dentro de sí la presencia de los otros): “En la historia de la desaparición del sujeto moderno, la pasión por desaparecer es al mismo tiempo un intento de afirmación del yo” (Vila-Matas, 2005: 194). La historia del nacimiento y la desaparición del sujeto es la historia, pues, de una paradoja:

“La historia de la desaparición del sujeto en Occidente no comienza con el nacimiento del sujeto ni termina con su muerte, sino que es la historia de cómo las tendencias del sujeto Occidental a autoafirmarse como fundamento le conducen a una extraña voluntad de autoaniquilación, y de cómo esas tentativas suicidas son a su vez intentos de afirmación del yo” (Vila-Matas, 2005: 347-348).

Como es paradójico también que ese Sujeto con mayúsculas de la *Modernidad normativa*, el elaborado en primer término por Descartes pero también por Montaigne, por los empiristas, por Kant, por Hegel..., se construya en aparente soledad, pero siempre en el discurso, en la palabra, en el enunciado (enunciado, como hemos visto, *dialógico*, social, que contiene a la alteridad dentro de sí). El sujeto moderno, reflexiona Andrés en las primeras páginas de su texto, se forja supuestamente en soledad:

“Como se sabe, Michel de Montaigne escribió sus libros en lo alto de una torre anexa a su castillo cercano a Burdeos. Los escribió en un estudio y biblioteca que estaba en la tercera planta de la torre. Allí inventó el ensayo, ese género literario que con el tiempo iría ligado a la construcción de la subjetividad moderna, construcción en la que participaría asimismo Descartes, que también decidió encerrarse a pensar en un lugar solitario, en su caso en la bien caldeada habitación de un cuartel de invierno en Ulm. De modo que puede decirse que el sujeto moderno no surgió en contacto con el mundo, sino en aisladas habitaciones en las que los pensadores estaban

¹⁴⁸ Primeros intentos de desmontar esa fábula moderna del Sujeto que surgen, no lo olvidemos, casi al mismo tiempo que los primeros intentos de consolidar a ese Sujeto.

solos con sus certezas e incertidumbres, solos consigo mismos” (Vila-Matas, 2005: 12).

Esta reflexión de Andrés Pasavento es una paráfrasis de un extracto del libro de Burger titulado *La desaparición del sujeto, una historia de la subjetividad desde Montaigne a Blanchot* (Akal, 2001) que, sin embargo, no se reproduce en forma de cita, sino que se hace pasar por propia. En el texto de Burger podemos leer:

“Montaigne dispone en la torre de su casa de campo cerca de Burdeos una biblioteca para poder trabajar sin ser molestado, Descartes sitúa asimismo la escena originaria de su pensamiento en un lugar de recogimiento: en la *pôele*, la bien caldeada habitación del cuartel de invierno en Ulm, donde solo y sin ningún tipo de relación social se dispone a buscar una primera certeza inamovible (...) El sujeto moderno no surge en contacto inmediato con el mundo, sino en una apartada habitación en la que el pensador está solo consigo mismo” (Burger, 2001: 37).

El propio título del libro de Burger ya arroja pistas sobre la intención de Pasavento/Vila-Matas de recrear esa historia del yo moderno desde su construcción como Sujeto, como Cogito, hasta su disolución, su desaparición, su percepción como experiencia del vacío. Si el texto de Burger resulta interesante es precisamente porque se encarga de alinear esa conciencia de la disolución del Sujeto en la órbita de la propia Modernidad, no concediéndole a la Posmodernidad la “primicia” de haber descubierto esas fisuras en el yo que apuntaban hacia una noción abierta, flexible, múltiple, descentrada, fragmentada de la identidad:

“La Modernidad ha producido constantemente autores que han expresado justo lo que ésta no quería saber de sí. Esto vale ya en el S.XVII respecto a los moralistas Pascal y Le Rochefoucault, que señalan las deficiencias del concepto cartesiano de sujeto. Con una radicalidad que sólo volverán a alcanzar Nietzsche y Freud a finales del S.XIX, cuestionan aquello en lo que estaban de acuerdo Montaigne y Descartes, a pesar de todo lo que los separaba: la autoconfianza y la autocerteza del yo” (Burger, 2001: 45).

Esa confianza y autocerteza del yo comienza a resquebrajarse desde el mismo momento en que pretende apuntalarse, de ahí que Pasavento sitúe precisamente en la torre de Montaigne, en el cuartel de invierno de Descartes, en los lugares exactos en los que surge ese Sujeto moderno, la pregunta sobre su propia desaparición. La reflexión sobre cómo el yo moderno se forja en soledad y a través de la escritura (esto es, del

lenguaje, cuya naturaleza es irremediabilmente social y *dialógica*) no es baladí, pues será precisamente en soledad y escribiendo (escribiendo para sí mismo, desplegando una escritura privada y secreta que asegura no buscar lector alguno) como Andrés Pasavento pretenda dejar atrás su vieja identidad de escritor y convertirse en el doctor en psiquiatría, en el hombre nuevo que anhela ser. Ese yo moderno, ese Sujeto que monologa consigo mismo y que basa en la certeza de sí y de su propio discurrir mental la construcción de su identidad, ese yo solipsista que se interroga sobre su propio ser y se siente capaz de responderse, cree estar solo, ser solo, bastarse a sí mismo, cuando en realidad la alteridad lo habita por entero.

La soledad tendrá en la novela un protagonismo esencial y con respecto a ella Andrés mantendrá también una postura ambigua: para convertirse en el doctor Pasavento y llevar a cabo su propia desaparición, Andrés procurará huir, desaparecer, ocultarse de todos aquéllos que conocían su vieja identidad y configurarse en soledad una memoria propia, una biografía nueva, pero no tardará en comprender que, para dejar de ser efectivamente Andrés y convertirse en el doctor Pasavento, precisa de los otros, del reconocimiento ajeno. Andrés sabe que no puede construirse una identidad nueva en solitario, que no hay yo sin los otros. Además, la soledad será un sentimiento que a veces celebre como una victoria, como algo que lo acerca a esa deseada desaparición, y otras sienta como algo aterrador, como una terrible conciencia de que nadie en el mundo se apercibe de su existencia excepto él mismo y de que carece por completo del afecto de los demás. Pasavento, pese a todo, quiere ser querido, desea sentirse acompañado y, además, sabe que, tanto para ser como para dejar de ser, tanto para existir como para desaparecer, el yo necesita del Otro, de su reconocimiento:

“Valoramos nuestro propio ser desde el otro, buscamos conocernos a través del otro, vemos nuestra exterioridad con los ojos del otro, orientamos nuestra conducta en relación con el otro, construimos nuestro discurso propio en referencia al discurso ajeno, entrelazado con éste, en respuesta a él y en anticipación a sus futuras respuestas. En el mismo sentido, debido a nuestra situación de exterioridad respecto al otro, poseemos una parte de éste que lo completa, un “excedente de visión”, que es accesible sólo a nosotros en virtud de nuestra ubicación relativa respecto de aquel. Es así, con la ayuda del otro, como el yo construye su identidad” (Alejos García, 2006: 53).

En la imagen que el ser se hace de sí mismo, en la idea que sobre sí tiene el yo, está presente por entero la mirada del otro. El Sujeto, pues, no puede hacerse en

soledad, ni puede pretenderse autoconsciente, porque depende por entero del Otro para tener conciencia de sí, tal y como escribió Bajtín: “Todo lo que se refiere a mi persona, comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros (la madre), con su entonación, dentro de su tono emocional y volitivo. Al principio, tomo conciencia de mí mismo a través de los otros: de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la formación de una noción primordial acerca de mí mismo” (Bajtín, 2000: 161). Así, el Sujeto no es tal (sustrato y sustentáculo de la realidad que lo rodea, dueño y señor de sí mismo, de su conciencia), porque “ser significa ser para otro y a través de otro, para sí mismo. El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que siempre y por completo se encuentra en la frontera” (Bajtín, 2000: 163).

Esa conciencia bajtiniana del Otro como parte del yo¹⁴⁹, como requisito indispensable para que ese yo pueda percibirse a sí mismo como tal, desmonta la noción moderna de Sujeto, esa imagen poderosa de Descartes, de Montaigne, a solas consigo mismos, soberanos de sus “territorios interiores”, pensándose. Al ser humano no sólo su propia autocerteza, su autopercepción, le vienen dadas en primera instancia a través de otros (no sólo su mirada nunca es suya, porque contiene y asume siempre “los ojos del otro”), sino que además requerirá durante toda su existencia de la confirmación de la mirada ajena y del diálogo con el otro: “Ser quiere decir comunicarse. La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado” (Bajtín, 2000: 163).

Son los otros los que nos hacen poseer una identidad, ser “alguien”, los que nos permiten o no ser esos “otros” que potencialmente somos. La construcción de la identidad está constreñida por la visión que los demás tienen de nosotros. No dejamos de ser, a la postre, personajes de ficción de los demás, que nos piensan, nos crean a su antojo. Pasavento lucha por la libertad de crearse a sí mismo, de convertirse en el personaje que sólo él elija, de escoger su identidad, sus identidades, sin necesitar de la mirada ajena para confirmarlas:

“Que Yvette no se hubiera creído que parte de mi juventud había transcurrido en el Bronx y que, además, hubiera considerado que Daisy Blonde era simplemente una invención, me confirmó que *los otros* nos obligan siempre a ser como ellos nos ven

¹⁴⁹ “No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro (...) desde mis ojos están mirando los ojos del otro” (Bajtín, 2000: 156).

o como quieren vernos. En este sentido, la presencia o compañía de los otros es pernicioso, reprime la plena libertad de la que deberíamos disponer para construirnos una personalidad e identidad adecuadas a nuestra forma de vernos a nosotros mismos. Pensar que somos lo que creemos ser es una de las formas de la felicidad. Pero ahí están siempre los otros para vernos de otra manera e impedirnos la construcción de nuestra ilusa felicidad y de paso la construcción de nuestra personalidad favorita (...) Me resultaba imposible no pensar en mi voluntad, todavía reciente pero ya firme, de ser yo mismo a pesar de saber que eran siempre los demás los que nos creaban” (Vila-Matas, 2005: 252).

Andrés Pasavento asume, por tanto, la perspectiva bajtiniana del yo como lugar de cruce con el otro y es plenamente consciente de que, ciertamente, la soledad total, el que nadie más que tú tenga certeza de tu existencia, equivaldría a dejar de existir. Por eso, sea su afán el de convertirse en otra persona, abandonar su identidad de escritor de éxito, o el de desaparecer del todo, esfumarse, Andrés sabe bien que primero ha de ser reconocido, percibido, visto, por los demás: «Cuando en la puerta de La Cartuja el fantasma se situó ya muy cerca de mí, pude ver que carecía de rostro. Me habló, arrastró mucho la voz para decirme: “Para desaparecer tiene que haberte visto antes alguien”» (Vila-Matas, 2005: 360). Para desaparecer se necesita al Otro, se necesita a un otro que nos dé por desaparecidos. No se puede desaparecer sin haber estado antes presente. La dialéctica presencia/ausencia, existencia/inexistencia¹⁵⁰, se torna esencial: para estar presente o ausentarse hay que existir para alguien. Si nadie da fe de tu existencia, sencillamente no eres, no existes: “Ese conductor (...) era en cualquier caso la primera persona en mucho tiempo que tenía el detalle de fijarse en mí y, por tanto, dar fe de algo que casi empezaba a dudar, dar fe de mi existencia. Y es que ya decía Beckett que *ser* no es otra cosa que ser percibido” (Vila-Matas, 2005: 117).

Por eso Pasavento, en su empeño por dejar atrás esa identidad de escritor de éxito que siente como una “carga pesadísima”¹⁵¹, decide, en primer lugar, desaparecer del lugar en que lo esperan, en Sevilla, para dar una conferencia, y huir a un sitio donde nadie pueda re-conocerlo, donde nadie lo conozca aún. Sólo en un lugar donde sea visto

¹⁵⁰ “...me estaba habituando a la idea de que no era *percibido* por apenas nadie, lo que podía interpretarse como que iba perdiendo, a notable velocidad, *presencia*” (Vila-Matas, 2005: 168).

¹⁵¹ Andrés no soporta por más tiempo esa sensación de ser “igual” a sí mismo a cada instante, de poseer una identidad cerrada, un nombre propio, una imagen pública determinada, que le impiden llegar a ser esos “otros” *Pasaventos* que potencialmente podría ser. Envidia al personaje de Hamlet precisamente por su indefinición, por esa capacidad de transformarse, por no poseer identidad ni rostro propios: «“Cansado del yo”, comenzaría diciendo aquella tarde en Sevilla. Es más, lo afirmaría rotundamente. “Cansado del yo”. Y pasaría a disertar sobre esa cualidad tan exquisita de Hamlet que consistía en no tener identidad y menos aún un rostro propio. “La identidad es una carga pesadísima y hay que liberarse de ella”, diría entre otras cosas» (Vila-Matas, 2005: 46).

por primera vez por los otros podrá Andrés dejar de ser Andrés para conseguir librarse de esa identidad que le resulta un lastre. Cuando Andrés baja del tren en Sevilla, se da cuenta de que un tipo ha usurpado su personalidad, haciéndose pasar por él ante el taxista que venía a recogerlo para llevarlo hasta La Cartuja (donde lo esperan para pronunciar una conferencia), y ve la oportunidad perfecta para desaparecer y para dejar atrás su identidad de escritor afamado. Su primer plan a seguir, antes de tomar la decisión de convertirse en el doctor Pasavento, consiste simplemente en desaparecer, en ocultarse de las miradas ajenas, aislarse y escribir sobre su huida, sobre su desaparición: “De pronto, decidí que debía dejarme de rodeos y desaparecer yo mismo. Desaparecer, ése era el gran reto” (Vila-Matas, 2005: 41). Escribir para ocultarse, para desaparecer¹⁵², pero a la vez, y volvemos a tropezarnos con la paradoja, escribir para seguir siendo él, para conservar su existencia interior:

“Me encerraría en un cuarto de hotel, con mi identidad convertida en un hueco vacío. Y en ese cuarto, por ocupar mi tiempo en algo (los días son muy largos) y a la espera de ver si yo era o no buscado, me pondría a escribir con cierta minuciosidad— con la lentitud que da el lápiz y sintiendo que éste me acerca más que una pluma a la idea de eclipse- la historia de mi viaje a Sevilla, la historia de mi desaparición. Por ocupar mi tiempo en algo, he dicho. Pero sobre todo porque escribir constituye mi única posibilidad de existencia interior” (Vila-Matas, 2005: 69).

Justo al llegar a Nápoles, después de huir de Sevilla, después de desaparecer habiendo dejado a un desconocido usurpando su lugar, de librarse de su viejo yo y de su antiguo nombre, convertida su identidad, pues, en “un hueco vacío”, Pasavento ya siente la urgencia de llenar ese hueco con una nueva identidad: surge por primera vez la idea de convertirse en el doctor Pasavento (y surge, curiosamente, no en la soledad de su cuarto de hotel, sino en mitad de un breve diálogo con el conserje de ese hotel, al que Andrés indica que puede llamarlo “doctor Pasavento”).

A partir de ese momento, Andrés se siente ya efectivamente ese “otro” que acaba de inventar, pero sabe que el camino será largo hasta dejar definitivamente atrás a Andrés, convertirse efectivamente en el doctor Pasavento y, finalmente, desaparecer del todo, que no deja de ser su objetivo final. Para convertirse en el doctor Pasavento, lo primero que debe hacer es comenzar a actuar como ese doctor y dejar de actuar como lo hacía Andrés. La primera y más importante diferencia entre Andrés y el doctor

¹⁵² “Llegando mi aparición como escritor acompañada de una fuerte voluntad de ocultamiento y de desaparición en el texto” (Vila-Matas, 2005: 35).

Pasavento tendrá que ver con la escritura misma. Si la escritura para Andrés era su profesión, algo público que le daba cierta fama, que lo exponía ante el mundo, para el doctor la escritura es una afición secreta, privada, que desarrolla ahora que disfruta de un periodo sabático en su trabajo como psiquiatra y que le sirve para ocultarse, para lograr su propósito de eclipsarse hasta desaparecer: “Continúo -a pesar de ser ya *otro*-siendo escritor, pero sobre todo soy ahora un discreto doctor en psiquiatría, el doctor Pasavento. Retirado temporalmente de mi trabajo, me he aficionado a la escritura, que en todo caso ejerzo como una actividad estrictamente personal, muy privada” (Vila-Matas, 2005: 75).

No tarda mucho el nuevo doctor Pasavento en darse cuenta de que, para convertirse en un yo con existencia “real” y autónoma (no en una simple máscara del viejo Andrés) ha de poseer una biografía propia, completamente distinta de la biografía de Andrés. Para ser ese hombre nuevo, no basta con actuar como tal en el presente, precisa armarle un pasado, una memoria, a su nuevo yo (volvemos a ver la estrecha, indisoluble ligazón entre identidad y memoria):

“Sería ese doctor un hombre nuevo, con la misma *conciencia de ser único* que tenía yo antes, cuando me llamaba Andrés Pasavento, aunque en este caso con escasa, por no decir nula, biografía. ¿Debía pensar en una para él? De cualquier modo, sabía algo muy concreto, conocía su presente: el doctor Pasavento era un hombre que, recién aparecido en el mundo, se sentía ya desaparecido o *separado* de éste” (Vila-Matas, 2005: 81).

Pasavento es consciente de la fragilidad de su nuevo yo, de un yo que aún no cuenta con un pasado propio ni casi con un presente, al no haber sido aún su nueva identidad apenas reconocida ni confirmada por los otros, y ve en la necesidad de dotar al doctor en psiquiatría que desea ser de una biografía personal, la posibilidad idónea para librarse de lo más molesto y doloroso de su antigua biografía como Andrés Pasavento:

“Quizás debiera pensar en construirse mentalmente una biografía. Y es que sin duda no podía ser por mucho tiempo un individuo si infancia ni juventud. Si continuaba así, podía convertirse en un ser muy vulnerable y acabar volviendo a ser el que había sido. Debía, como mínimo, buscarse unos padres diferentes, más sensatos y alegres, no unos tristes suicidas, unos muertos trágicos en el río Hudson. Y, por qué no, debía

buscarse una mujer que no le hubiera dejado” (Vila-Matas, 2005: 81-82).

Una vez solucionada la falta de pasado, de historia, del doctor Pasavento, y sintiéndose fortalecido tras haberse construido una biografía a su antojo, decide salir al mundo para presentarse ante él como esa persona nueva que siente que es. Sin embargo, ocurre algo imprevisto que lo obliga a volver a su viejo yo: se encuentra con Leonor, una ex-amante que lo dejó en otro tiempo por el profesor Morante. Andrés trata de fingir y negarse a responder por su nombre, pero Leonor no le permite hacerlo. El pasado de Andrés vuelve de pronto a fastidiarle su presente. Su vieja identidad reaparece cuando la mirada de otra persona lo reconoce como Andrés, impidiéndole ser el doctor Pasavento. Los otros, nuevamente, son los que nos hacen ser, a la postre, quienes somos.

Leonor explica a Andrés cómo el profesor Morante, ese hombre por el que su ex-amante lo abandonó, está ahora recluido en un sanatorio mental y desmemoriado. Hay desde el comienzo un empeño claro en establecer un paralelismo entre Walser, ese ídolo de Pasavento omnipresente en su narración, y Morante:

“Y tenía una pasión medio oculta pero que en realidad todo el mundo en la residencia conocía. Se dedicaba a escribir, en la pequeña biblioteca del centro, compulsivos textos en breves cuartillas, que luego archivaba en una carpeta roja. Pero había días en que no escribía, no leía, no separaba los garbanzos de las lentejas, no ayudaba a hacer las camas, entraba en un tenebroso malestar mental y lo mejor para él entonces era dar largos paseos por los alrededores de aquella residencia” (Vila-Matas, 2005: 93).

En cuanto Pasavento escucha la historia del profesor Morante y sabe de su amnesia, ve la oportunidad perfecta para actuar por primera vez ante el mundo como el doctor que siente que es. Al estar Morante recluido en una institución psiquiátrica y al ser imposible que lo reconozca como Andrés, que traiga de vuelta al presente su identidad pasada y le impida así ser ese nuevo yo, se le ocurre que puede visitarlo como a un paciente más, es decir, que puede por primera vez ejercer su nueva profesión a la vez que reafirmar su recién creada identidad, presentándose ante alguien que formó parte de su pasado, pero que ahora no recuerda ese pasado, como el doctor Pasavento. Gracias a la desmemoria de Morante, Andrés puede por fin poner en escena su nueva identidad y librarse de un plumazo de la vieja. Para el profesor, Pasavento será un

completo desconocido, alguien, pues, que le permitirá afirmar su nuevo yo¹⁵³:

“Era imposible no pensar en ciertos parecidos entre el profesor y Robert Walser. Estaba diciéndome esto cuando caí en la cuenta de que, en calidad de doctor Pasavento, especialista en psiquiatría, podía ir a visitar a Morante. Si él no se acordaba para nada de mí, sería en el fondo perfecto, me permitiría no sólo ensayar ser otro, sino ser de verdad otro, al menos a sus ojos. El profesor Morante podía otorgarme la legitimidad que como doctor Pasavento andaba yo necesitando” (Vila-Matas, 2005: 94).

Andrés no necesita sólo armarle un pasado, dotar de biografía al doctor Pasavento, conformar un relato de ese pasado, poseer una memoria como Pasavento, para que éste pueda efectivamente “existir”, adquirir entidad real, sino que precisa también de la desmemoria, de la pérdida de pasado del profesor Morante. Andrés ha de llenar un hueco vacío, el del pasado y el presente del doctor Pasavento, y para ello va a valerse del hueco, del vacío en la propia memoria del profesor Morante. Así, Andrés pide visitar a Morante, en calidad de doctor, en el sanatorio donde se encuentra recluido. Esa primera visita al sanatorio permitirá a Pasavento ser por primera vez de forma completa el doctor Pasavento y poder actuar como un doctor en psiquiatría, ejercer su nueva profesión, a los ojos tanto del propio profesor Morante como del personal del sanatorio: la enfermera y el doctor Bellivetti. Pasavento sabe que, en principio, no ha de ser difícil pasar por el doctor Pasavento ante el personal del sanatorio, ya que para ellos él es un perfecto desconocido y nadie cuestiona de antemano la identidad de otro, si ésta parece verosímil y coherente: “La enfermera me dijo: “Doctor Passavento, le estábamos esperando, tendrá que firmar un permiso, un breve trámite”. La seguí, fui a una oficina, donde saludé al doctor Bellivetti, y me tomaron los datos, firmé unos papeles, todos como doctor Pasavento, me sentí muy feliz al poder actuar por fin de esa forma, como el doctor en psiquiatría que era” (Vila-Matas, 2005: 96).

Pasavento goza de esa primera puesta en escena de su nueva identidad, incluso se atreve a tener una larga conversación sobre psiquiatría con el doctor Bellivetti. Por fin puede ser otro ante ojos ajenos y no sólo ante sí mismo y sólo entonces comienza a

¹⁵³ Y Pasavento no duda en construir su pasado, su biografía como doctor Pasavento, robando los recuerdos, la biografía de otro: “La infancia del doctor Sánchez en el paseo de San Juan me la sabía de memoria, y me la he apropiado yo esta mañana, ha pasado a ser mi infancia desde hace unas horas” (Vila-Matas, 2005: 127).

reafirmarse su nuevo yo. Sin embargo, Pasavento sabe que la prueba de fuego que ha de pasar, con todos los riesgos que ésta conlleva, sobrevendrá al enfrentarse a la mirada del profesor Morante. La obsesión por saber si Morante lo reconoce o no, planeará durante todos los encuentros que tenga con el profesor. En todos ellos, Morante mostrará una actitud ambigua que llegará a desquiciar a Pasavento.

En todo momento, Morante confirma su propia desmemoria y hace ver a Pasavento que no lo conoce de nada, que no lo recuerda, aceptando su nueva identidad de doctor en psiquiatría con naturalidad. Sin embargo, a ratos, ciertas actitudes y respuestas del profesor harán sospechar a Pasavento que está engañándolo, que está fingiendo ante él no acordarse de nada y que en cualquier momento puede volver a traer al presente ese pasado de Andrés al que Pasavento cree haber dado esquinazo y con él, traer de vuelta al propio Andrés. Todo el rato sobrevuela, como una terrible amenaza para Pasavento, la posibilidad de que la memoria de Morante siga intacta y, con ella, siga intacto y presente el propio pasado de Andrés, su vieja identidad. La posibilidad de que Morante en realidad recuerde perfectamente a Andrés, angustia a éste: “La sospecha creciente de que se acordaba perfectamente de mí comenzó a volverse terrorífica” (Vila-Matas, 2005: 135).

A pesar de la sospecha de que Morante recuerda perfectamente su pasado como Andrés, Pasavento trata de ignorarla y utilizar los encuentros con el profesor para ensayar su nueva identidad, para redondear su nueva biografía, para descubrir en quién se está convirtiendo, pues su nuevo yo es un yo en proceso, que se va haciendo a la vez que se narra a sí mismo y que actúa como tal ante los demás:

“Llegué a la conclusión de que su locura era ante todo ambigua, a veces real y otras muy fingida, lo que significaba que en realidad se acordaba a veces perfectamente de mí, algo que no tenía por qué molestarme pues, a fin de cuentas, lo que me interesaba era que me permitiera ensayar mis primeros pasos en firme como doctor Pasavento, ir descubriendo yo mismo quién era yo, es decir, quién era ese doctor en el que me había convertido” (Vila-Matas, 2005: 99).

Pronto, Andrés se da cuenta de que conservar su vieja memoria, su vieja identidad y que ésta cohabite con su nuevo yo, no es un problema, sino una ventaja. Ahora Pasavento es un ser doble, que cuenta con dos pasados, dos biografías, dos memorias, dos vidas que atenúan esa sensación de aburrimiento, esa conciencia de la

identidad como una pesada carga:

“Morante era la persona ideal para que me olvidara del día en el que estábamos y también para que empezara por fin a olvidarme de parte de mi pasado y me volcara, ya de una vez por todas, en mi nueva biografía. Una nueva biografía que, por otra parte, no excluía a la otra. Yo estaba haciéndome con una vida con dos juventudes, por ejemplo. No estaba mal. Uno podía respirar así mejor, con dos juventudes. Donde no llegaba una, alcanzaba la otra” (Vila-Matas, 2005: 135).

Pero el nuevo doctor Pasavento, que cohabita con el viejo Andrés, desaparece en el mismo momento en que Morante revela a Andrés que lo recuerda perfectamente y que su desmemoria ha sido un fingimiento. Con la memoria de Morante, vuelve el pasado de Andrés y peligra su nueva identidad como doctor en psiquiatría:

“Morante comenzó a recordarme toda mi juventud. Lo que tanto había estado temiendo, me había comenzado a suceder. Morante sabía más sobre mí que yo mismo. Con gran horror, confirmé por fin que él representaba todo aquello de lo que precisamente yo huía. Ya sólo le faltaba llamarme Andrés. Comenzó a recordarme mi vida de profesor en Nápoles, y luego a hablarme de los libros que yo había tenido “la osadía de publicar”, y hasta me reprochó mi deserción de los principios morales de mi primera juventud. Lo recordaba o lo sabía casi todo sobre mí (...) La vuelta imprevista del pasado. Con su vuelta, paradójicamente mi identidad se volvía aún más precaria, pero en el sentido menos deseable. Con Morante, no sólo había reaparecido aquel sujeto llamado Andrés Pasavento, con Morante volvían enteros los días del ayer” (Vila-Matas, 2005: 142).

Al recordarle a Andrés su pasado, Morante impide que pueda ser esa otra persona que desea ser. La memoria del profesor, como veíamos, es un obstáculo para la conservación de la nueva identidad de Pasavento y para la feliz cohabitación de las dos biografías, de los dos *yoes*, dentro de sí, que creía haber conseguido: “...[Morante] se convirtió en el voceador de mi pasado, se convirtió en el más serio obstáculo para que yo fuera *otro* y pudiera cambiar de vida y obra, pudiera escribir sobre cómo iba poco a poco desapareciendo para luego, en el momento oportuno, intentar desaparecer del todo” (Vila-Matas, 2005: 143).

Esa doble identidad, esa cohabitación en el interior de Pasavento del escritor y el doctor, se verá también amenazada en sentido contrario, al comienzo de la tercera parte de la novela, titulada “El mito de la desaparición”. Pasavento despierta horrorizado al darse cuenta de que su pasado como Andrés, su vieja memoria, ha desaparecido. Ya no tiene ningún recuerdo que no pertenezca por entero al doctor Pasavento. Ya no tiene esa

memoria doble que lo convertía en un yo múltiple. La identidad como doctor Pasavento se convierte de pronto en identidad fuerte y sin fisuras, cerrada, única, y eso le espanta:

“Había pasado yo a tener *única y exclusivamente* la memoria del doctor Pasavento, esa memoria y ninguna otra. Mis otros recuerdos habían quedado todos pulverizados (...) Como mi mente ya no funcionaba del mismo modo que la noche anterior cuando era todavía un precario Frankenstein de los recuerdos, es decir, cuando era un puzzle de diversas memorias personales que convivían entre ellas, no tardé en comprender que mis intentos de cambio de identidad habían ido demasiado lejos y mi imprudente juego había terminado por propiciar que de la noche a la mañana mi imperfecta personalidad de doctor Pasavento hubiera dejado de tener fisuras pasando a ser espantosamente compacta y perfecta, tan perfecta que ahora tenía única y exclusivamente la memoria de ese doctor” (Vila-Matas, 2005: 165-166).

Paradójicamente, cuando el objetivo de Pasavento de dejar atrás su viejo yo para ser ese hombre nuevo en el que ha procurado concienzudamente convertirse, se satisface, lo que sobreviene es un miedo atroz a ser ya para siempre tan sólo ese doctor en psiquiatría con una sola vida, un solo pasado, una identidad única, sólida y perfecta¹⁵⁴. Pasavento se da cuenta de que sus anhelos de ser otro son en realidad anhelos de no ser Uno, de no verse atrapado por una única identidad, de no convertirse en ese Sujeto de una pieza de la *Modernidad normativa*. En cuanto desaparece su identidad doble, Pasavento vuelve a sentirse como al principio de su aventura, atrapado en un yo que ha dejado de ser “otro” para convertirse en “el único”, por lo que vuelve a percibir ese yo como una carga:

“A la mañana siguiente, transformado inequívocamente en el doctor Pasavento y horrorizado de tener una identidad tan compacta y única que una vez más me confirmaba que la identidad es una carga pesadísima, abrí bien los ojos, sin atreverme a moverme de la cama [...] No podía resignarme a pensar que me tocaba ser únicamente el doctor Pasavento el resto de la vida [...] Tal vez es un castigo por mi intento de llevar, como si nada, una doble vida. Ahora, debido a tanta osadía, ya sólo podía ser aquel doctor que tanto últimamente me había empecinado en *ser*” (Vila-Matas, 2005: 172-173).

Lo que se está cuestionando en la novela, al hilo de los delirantes esfuerzos de Pasavento por dejar atrás su identidad cerrada de escritor, por convertirse en otra

¹⁵⁴ Como si Pasavento quisiera seguir los dictados bajtinianos, no permanecer nunca idéntico a sí mismo: “No se puede vivir y actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo -así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida-; valorativamente, hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene” (Bajtín, 2000: 32).

persona, por poseer una identidad doble, es nuevamente la propia consideración *monológica* del Sujeto. De ahí que al comienzo del texto Pasavento nos advirtiese que le obsesionaban dos ideas: la de su propia desaparición y la historia de la disolución del Sujeto moderno. Esa historia es la que va a encarnar el propio Pasavento (de ahí que busque desaparecer, como ha desaparecido el sujeto en la historia de Occidente), que pasa de ser un yo cerrado y único, un Sujeto fuerte, a poseer una identidad doble, para finalmente disolverse en el marasmo de varios *yoes*, hasta ser habitado por la alteridad por completo y desaparecer en el seno de ese “delirio de muchos”, de esa multitud en la que él mismo se acaba convirtiendo. Es una crítica a la ideología que subyace a ese Sujeto moderno y una apuesta por las propuestas filosóficas ligadas a la *Modernidad crítica*, que supieron intuir que el yo, como la vida misma en que se integra, como el mundo, es una realidad cambiante, que la identidad es un proceso y nunca un producto, que lo que somos varía a cada instante y nos transforma continuamente:

“En cuanto al poema, éste decía que no hay identidad sino identidades y que también las identidades son una carga pesadísima, y hablaba de paso de lo mucho que hay que desconfiar de las ideologías que exaltan los méritos discutibles del concepto de identidad. En fin, el poema no era de ninguna parte, iba a la deriva, y en su perpetuo movimiento, hablaba de la errancia fúnebre en la que viajan los nombres” (Vila-Matas, 2005: 187).

El yo no es ya ese Sujeto unitario, ese todo coherente y cerrado que pretendió construir la ideología fuerte y unívoca de la *Modernidad normativa*, sino un haz de percepciones, un yo fragmentado que busca en vano su recomposición construyendo un relato coherente de sí mismo:

“Hablando del cuento de Svevo vino más o menos a decirme -lo hizo de una forma un tanto confusa- que el individuo de hoy en día, falto de unidad, no puede ya desear nada, porque no es ya individuo de los de antes, ya no es sujeto capaz de pasiones, ahora sólo es un manojo de percepciones, una especie de hombre fragmentado, que es nada y al mismo tiempo una carcajada desesperada” (Vila-Matas, 2005: 140).

Y hasta que Pasavento no vuelve a ser ese yo fragmentado, ese ser múltiple y cambiante, hasta que no recupera su memoria doble, sus dos biografías, esas dos vidas en las que entrar y salir a su antojo, no vuelve a respirar tranquilo. Cuando esto sucede y para no volver a poner en peligro su precario doble yo, decide que debe convertirse no

ya en un ser doble, sino triple, para preservar la multiplicidad de su identidad. Vila-Matas busca un *entre-lugar*, un *Tercer Espacio* entre Andrés y el doctor Pasavento, donde instalarse, para no correr el peligro de caer definitivamente en ninguna de las dos identidades que posee y quedarse atrapado en ellas. Pasavento comprende que la solución pasa por buscar una tercera vía de la verdad, un lugar intermedio, de diálogo, desde el que salir y entrar en uno y otro yo, en una y otra identidad, sin miedo a recalar definitivamente en ninguna. Algo muy similar a lo que planteamos nosotros con la propia dialéctica Modernidad-Posmodernidad y a lo que plantea Vila-Matas con su propia escritura:

“A cada minuto que pasaba, recuperaba cada vez más mi memoria doble. De nuevo y felizmente, como antes de la Nochevieja, los recuerdos del doctor y el escritor se mezclaban. Vi que por fin volvía a ser un hombre de pasado doble. Entonces, me animé y sin miedo alguno decidí que lo más coherente sería resumir en un tercer nombre mis dos personalidades, instalarme en una especie de tercera identidad, tercera vía de la verdad” (Vila-Matas, 2005: 181).

A partir de entonces, la identidad de Pasavento se multiplica. Varias voces suenan a la vez en el interior de ese yo en constante proceso de transformación que cada vez posee una identidad más abierta y plural. Pero todas las voces que dialogan entre sí en el interior de Pasavento: la del doctor Ingravallo, una especie de alter-ego o voz del inconsciente, la del cantante Serge Reggiani y las de los dos Pasaventos¹⁵⁵, no son suficientes para atenuar la inmensa sensación de soledad que, a la postre, es lo que atormenta a Andrés (y ésta es la auténtica reflexión de fondo de la novela): “Lo primero que me dije fue que ser uno mismo era muy aburrido, ser dos no tardaba en ser también tedioso y, además, no te salvaba de la soledad, como tampoco ser tres te salvaba de ella” (Vila-Matas, 2005: 218).

No pocas veces ha asegurado Vila-Matas, al hablar de Doctor Pasavento, que el verdadero “tema” del libro es la reflexión sobre la soledad, sobre la profunda soledad de su personaje que, ni en su vida como escritor de éxito ni en su identidad como doctor en psiquiatría -ni en su antigua vida pública ni en su nueva vida de retiro y escritura privada-, consigue dejar de sentirse terriblemente solo en el mundo. El tema de la soledad, ligado al de la muerte (Pasavento y sus padres muertos, su hija muerta,

¹⁵⁵ “En mi cabeza tenía yo un potente guirigay, formado esencialmente por las voces de los dos Pasaventos, de Reggiani y del doctor Ingravallo” (Vila-Matas, 2005: 185).

abandonado por su mujer) y la locura (la locura de Walser y el profesor Morante, incluso su propia locura siempre agazapada, esperándolo), conforman un hilo invisible que recorre toda la trama. El tener una identidad múltiple, el estar habitado por varios *yoes*, otorga a Pasavento una efímera sensación de compañía que, sin embargo, no tarda en desvanecerse. Por eso, a la postre, ser dos, incluso tres, sigue siendo una carga pesadísima:

“El doctor en psiquiatría que se quedó acurrucado y después dormido en aquella cama de hotel tenía cuatro padres, ocho abuelos, dos infancias, dos juventudes y dos edades maduras, dos padres ahogados, un matrimonio fallido, un oso babeante en el interior de sí mismo, una triple identidad que era una carga pesadísima, una sola escritura (privada), ningún amor ni alegría alguna, o tal vez sólo una, esa escritura privada que apuntalaba la belleza de su desdicha” (Vila-Matas, 2005: 189).

Cuanto más disuelto está su yo en la multiplicidad de sus distintas personalidades¹⁵⁶, cuanto más cerca está su identidad de ser sólo un “delirio de muchos”, más próximo se siente Pasavento a desaparecer, a lograr su objetivo. Él sabe que para desaparecer ha de disolverse en su propio interior habitado por muchos, por tantos que sea imposible hallarse a sí mismo entre todos sus *yoes*. Cuando Pasavento vuelve por segunda vez a Herisau, al sanatorio donde Walser pasó los últimos años de su vida, le propone al doctor Farnese, que prepara una obra de “teatro terapéutico” sobre Walser con sus pacientes como protagonistas, que cambie por completo su representación y titule a su pieza teatral *Los Pasavento*, con el propósito de desaparecer entre todos los actores que, sobre el escenario, representarían el mismo papel, serían el propio Pasavento:

“Me hubiera gustado también decirle que trabajar en una obra con ese nombre, *Los Pasavento*, podía ser terapéutico para mí, podía ayudarme a perder mi identidad de doctor en psiquiatría, pues habría tantos Pasavento en el escenario que resultaría ya imposible localizarme, me perdería entre ellos. Tanto los locos como los enfermeros se llamarían Pasavento, y así mi identidad

¹⁵⁶ Pasavento imagina un viaje a La Patagonia, a lo largo del cual sus tres personalidades, los dos Pasavento y esa especie de voz interior, de alter-ego que es Ingravallo, conviven dentro de sí, contribuyendo a dejar atrás la identidad: “En cualquier caso, es una alegría poder decir que atrás va quedando fulminada para siempre la identidad, atrás va quedando esa carga pesadísima. Yo aquí para unos soy el doctor Pasavento y para otros Pasavento a secas. Por eso a veces trato de hacerles ver que cuando están conmigo están con los Pasavento, incluido el doctor Ingravallo, al que no nombro para que no crean que es mi fantasma” (Vila-Matas, 2005: 283).

se disgregaría lo suficiente como para que, aunque fuera sólo en el teatro, lograra desaparecer, que era mi proyecto más obsesivo en los últimos tiempos” (Vila-Matas, 2005: 270-171).

Toda la narración de su desaparición precisa de un constante movimiento; su aventura es un viaje perpetuo¹⁵⁷, real o imaginado, que lo lleva a Barcelona, Sevilla. Nantes, Nápoles, París, la Patagonia, Lokunowo, huyendo de sí mismo y de los demás: huyendo, en realidad, de la propia intuición de lo solo que está, de esa conciencia de no tener a nadie que lo persigue a todas partes y de la cual (por más que consiga librarse de sí mismo, de su vieja identidad, ensayar nuevas personalidades, perseguir al fantasma de Walser, entregarse a una escritura privada, planificar su propia desaparición) no se puede evadir. De hecho, el gran drama de Pasavento es que no precisa desaparecer, porque hace tiempo que nadie repara en su existencia y que, por tanto, es alguien que prácticamente no “existe”. Desde el principio de esa huida, de ese viaje sin fin hacia su propio eclipse, Andrés estará, paradójicamente, tan obsesionado por desaparecer como porque lo busquen¹⁵⁸. Pasavento necesita saber que los demás notan su ausencia, que lo están buscando, que no está, pues, tan solo como se siente. Él mismo sospecha que, en el fondo, su deseo de desaparecer es deseo de ser hallado:

“Sólo sé que he pasado once días en Nápoles y que ayer, como si iniciara una fuga sin fin, me marché de esa ciudad. Me marché súbitamente, aunque nadie lo notó, me marché sin ser visto. Y ahora estoy en este hotel de la rue Vaneau de París, tan familiar en los últimos tiempos para mí. Me pareció que en mi caso, a la hora de esconderme, era uno de los lugares más seguros del mundo ya que a nadie se le ocurriría, por ser un sitio demasiado evidente, buscarme en él. Aunque, desde que llegué, me he preguntado si no será todo lo contrario, si no será que vine a esconderme a este Hotel de Suède con la esperanza de que pronto me encuentren. ¿No estaré en realidad deseando ser hallado?” (Vila-Matas, 2005: 73).

Pero lo cierto es que, a medida que pasan los días y que la novela avanza, Pasavento confirma lo solo que está. Consulta constantemente su correo electrónico con

¹⁵⁷ “La única manera que encuentra el narrador de liberarse de la carga de su identidad es librarse de su nombre, lo cual permite a las identidades reprimidas en el arcón surgir a la superficie y tomar partido en la acción. La pérdida del nombre lleva también a una fuga espacial, a un continuo desplazamiento evasivo para evitar que un lugar determinado lo atrape y lo convierta en parte de su historia. El sujeto tiene que seguir un viaje continuo hasta desaparecer como hiciera Antoine de Saint-Exúpery, escritor y piloto cuya desaparición también se rememora en la novela” (Romero-Jódar, 2010: 255).

¹⁵⁸ “Y aquí estoy ahora, varado en este cuarto de hotel que me aísla del mundo, atado a una escritura privada y sintiéndome eclipsado en vida y sin que nadie en el mundo se interese por mi desaparición. En realidad, debería afrontar ya decididamente, sin miedo, la verdad. Nadie me echa en falta. Nadie pregunta por mí” (Vila-Matas, 2005: 60). “Creo que ahora lo habría dado todo para que alguien en el mundo se hubiera puesto en marcha para buscarme” (Vila-Matas, 2005: 61).

la esperanza de que alguien le escriba preguntándole dónde se ha metido, extrañándose por su ausencia. Lee la prensa y mira los informativos televisivos esperando encontrar alguna noticia sobre su propia desaparición. El deseo de desaparecer no es otro que el deseo de que te busquen, de que tu ausencia sea advertida por alguien. La soledad, la falta de afecto, de lazos con los demás, resuenan como ruido de fondo en la narración de Pasavento:

“Creo que he desaparecido y nadie lo ha advertido. A nadie le importo. Creí que me buscarían como en su momento buscaron a Agatha Christie (...) Sospecho que nadie se pregunta dónde estoy porque nadie piensa en mí y menos aún piensa que haya podido desaparecer. La verdad es que la vida sigue igual. Pero sin mí. Cada vez me parece más claro que haber intentado remedar la gesta de Agatha Christie (esos once días en que la buscaron hasta por fin encontrarla) ha acabado por hundirme del todo, porque ha dejado a la vista lo más esencial y patético de la verdad de mi vida: no tengo el afecto de nadie, soy el ser más prescindible, el más superfluo de la tierra (Vila-Matas, 2005: 74).

Ese lamento por no estar siendo buscado, esa conciencia de la soledad propia, aparecerán a lo largo del relato de Andrés en diversas ocasiones: “Actúo como si conociera de sobras la indiferencia del mundo hacia mí” (Vila-Matas, 2005: 77); “Nadie se plantea la posibilidad de que haya desaparecido. Nadie me busca, ésa es la realidad. A cada hora que pasa, más dolido me siento” (Vila-Matas, 2005: 114); “He podido comprobar que nadie, absolutamente nadie, da la noticia de que he desaparecido y, por no dar, no dan la menor noticia sobre mí (Vila-Matas, 2005: 115); “Nadie me buscaba y, además, no tenía a nadie en el mundo” (Vila-Matas, 2005: 148).

La idea de desaparecer en Pasavento está puesta en todo momento al servicio del impacto que en los demás pueda tener su desaparición. Se busca desaparecer con la paradójica ilusión de que esa ausencia repercuta en el mundo, en los otros, deseando que los demás reaccionen ante nuestra pérdida, porque se sabe, como hemos visto, que para desaparecer, al igual que para aparecer, hay que hacerlo ante los ojos de alguien, ante la mirada del otro, que, si los demás ni siquiera saben quién eres¹⁵⁹, no posees una identidad:

“Me marché de forma muy brusca, me marché súbitamente, y pensé que esta vez por fin iba a notarse mucho que me iba de un lugar, iba a verse perfectamente que desaparecía. En mi fulgurante salida derribé una torre

¹⁵⁹ Que si nadie te percibe, no estás: “Hoy no estoy para nadie. Me gusta sentirme así, me encanta experimentar esa sensación extrema de notar que, cuando estoy solo, no estoy. Y es que, si nadie puede percibirme, evidentemente y por pura lógica, *no estoy*” (Vila-Matas, 2005: 298).

entera de cajas de cartón, que no me detuve a recoger. De golpe, volvía a estar con mi maletín bajo la lluvia. Pero entonces tuve la nefasta idea de volver a entrar para ver qué impresión había causado mi marcha. Ninguna. Se limitaban a recoger del suelo las cajas. Y Morante, en un rincón, estaba arrojando a la papelera su microensayo, y se reía” (Vila-Matas, 2005: 162).

Incluso cuando Pasavento siente que ha conseguido realmente desaparecer, que ya ni siquiera necesita ser muchos, porque al fin “es” nadie, porque ya no tiene la necesidad de ser nada¹⁶⁰, la felicidad por haber logrado el objetivo que tanto le obsesionaba sigue empañada. Tras su largo periplo del yo único al yo múltiple y fragmentado que termina en un yo convertido en vacío, en hueco, en ausencia, a Andrés sigue atormentándole la idea de que nadie se preocupe por esa ausencia, de que nadie repare en ese hueco en que se ha convertido:

“Por el momento sólo sabía que había desaparecido, que era lo que yo anhelaba, y que estaba alcanzando un estado de bella felicidad y de ausencia radical que me acercaba al silencio y la dignidad del secreto Walser. Pero también sabía que habría agradecido -y lo habría agradecido mucho- que se hubieran puesto a buscarme, aunque hubiera sido una sola persona la que lo hubiera hecho. Me parecía excesivamente cruel que, después de tantos días, aún no le hubiera preocupado a nadie mi ausencia” (Vila-Matas, 2005: 244).

La paradoja de desear perderse y ser buscado, de desear eclipsarse como “yo” a la vez que reafirmarse como “yo”, esa ambigüedad de la actitud de Pasavento durante toda la narración, es para él una prueba más de la multiplicidad interior del yo, de ese sujeto fragmentado y diverso que es. Es la actitud típica de un yo que surge en la crisis del pensamiento metafísico y la filosofía esencialista moderna, con plena conciencia de la imposibilidad de creer ya en el Sujeto que armó esa Modernidad, pero también incapaz de renunciar del todo al yo, a la verdad, al sentido: “La frase comentaba la tensión metafísica en la que vive el hombre moderno cuando ve que es tan imposible creer en Dios como vivir sin él” (Vila-Matas, 2005: 342).

Pasavento acepta que la identidad es un misterio, que nacemos y morimos cada día¹⁶¹, que somos alguien distinto a cada instante y a la vez somos muchos y que, dado

¹⁶⁰ “De pronto me di cuenta de que podían pasar siglos, una eternidad, sin que ni el joven ni la mujer supieran quién era yo. Aquel autobús era un lugar perfecto para desaparecer del mundo. El anonimato puro. Todo aquello que buscaba lo acababa de alcanzar plenamente en aquel autobús (...) Allí, en aquel interior, ni siquiera era necesario ser doctor en psiquiatría, no era necesario ser nada” (Vila-Matas, 2005: 157).

¹⁶¹ “...nuestra identidad es un misterio. Morimos cada día y nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo. Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas

que la alteridad nos habita, en realidad nunca estamos solos. Al final del libro, la soledad de Pasavento se atenúa en conversación con esa voz interior que es Ingravallo: “Otro largo silencio hasta que Ingravallo me ha dicho que, por muy lejos que uno se encuentre en un sentido físico (aunque esté en una isla desierta o encerrado en una celda solitaria), descubre que está habitado por otros” (Vila-Matas, 2005: 380). Ése es el consuelo a la profunda soledad de Pasavento; ésa, quizás, la razón por la que ha puesto tanto empeño en poseer varias identidades, en contener a muchos en el interior de sí mismo, para así nunca más sentirse solo.

metafísicos. Porque los otros problemas son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. ¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros?” (Vila-Matas, 2005: 361).

III.3. La figura del escritor en la trilogía vilamatasiana

No busco, encuentro raros. Y esos raros tienen siempre algo que ver con la literatura.

Vila-Matas

...Porque todavía se puede escribir con alto sentido del riesgo y de la belleza con estilo clásico.

Vila-Matas

III.3.1. Del escritor como *auctoritas* a la “muerte del autor”

Los posmodernos, en sus disquisiciones en torno a la creación literaria, han puesto mucho empeño en rebatir, deconstruir o abolir por completo la noción de autor. Esta negación del concepto de autor obedece, en sus versiones más radicales, al impulso *antiintelectual* y *antiteórico* típico de la *Posmodernidad triunfal*; sin embargo, las lecturas de la “muerte del autor” llevadas a cabo por el estructuralismo y la deconstrucción, ponían el acento en otro lugar: se trataba de rechazar la figura del intelectual como *auctoritas*, como instancia de poder que producía y reproducía la ideología dominante, a la vez que se desmontaba la noción de Sujeto moderna y la ilusión de que el texto, inscrito en un lenguaje siempre social e histórico, pudiera concebirse como creación “original” del yo, como propiedad privada o como espejo del “alma” de quien escribía.

Se trataba de denunciar el concepto de autor en sus versiones cartesianas y capitalistas, pero también en sus versiones metafísicas neoplatónicas. El intelectual, el poeta, el escritor, no se considera ya alguien más próximo a una “Verdad” esencial en la que ya no se cree y que, además, se señala como impositiva, totalitaria e invisibilizadora de toda voz discordante (una “Verdad”, al fin, instrumental e interesada, y nunca universal e incuestionable como la *Modernidad normativa* pretendió). Esa “Verdad” que en la Modernidad tenía como garante la figura de la *auctoritas* intelectual

en sus distintas versiones (el librepensador, el *bel sprit*, el poeta, el novelista, el filósofo, el científico, el artista...), es puesta bajo sospecha. Se señala que la fe en la racionalidad moderna se sostenía gracias a las instituciones intelectuales de diverso tipo que eran, principalmente, las que sostenían un determinado inconsciente ideológico, una fábula sobre el mundo que el sistema precisaba poner en circulación.

A lo largo de prácticamente toda la historia de Occidente y aún hoy (a pesar de que los posmodernos se empeñen en negarlo), ya fuera en virtud de sus atribuciones casi mágicas o divinas (en la línea de la concepción platónica del poeta como un ser “inspirado”, “tocado” por los dioses, se reescribirá más tarde cierta visión metafísica del escritor, tanto en la poesía mística religiosa del medioevo como en la propia *Modernidad negativa* o crítica, desde el Romanticismo a las vanguardias, pasando por el simbolismo, parnasianismo y modernismo), ya fuera por el reconocimiento de una “capacidad” especial para hallar la “Verdad” esencial de las cosas, de una altura de “espíritu” superior, que le dotaban de una mayor capacidad para interpretar el mundo y facilitar su comprensión a los demás (en la línea de la función didáctica que otorgara la Poética aristotélica a la tragedia y cuya herencia acompañó a prácticamente todas las concepciones de la poesía hasta el S.XVIII), el escritor, el intelectual, ha gozado de un estatus social diferente, que lo ha situado *por encima* del resto de sujetos, ejerciendo como *auctoritas* moral e intelectual, como instancia de poder. En las postrimerías de la Modernidad, varias escuelas y corrientes desnudan de ese halo de autoridad al escritor y tratan de señalar también los residuos del pensamiento metafísico que se esconden en determinadas versiones neoplatónicas de las alternativas críticas al concepto ilustrado de autor (ponen sobre la mesa cómo la contramodernidad propuesta por la estética romántica, incluso por las vanguardias artísticas, participa de una mitificación de la figura del poeta que sigue sin negar su superioridad y, por tanto, su poder). Para estas corrientes, la solución pasa por rechazar que exista un autor detrás de los textos o por reducir su figura a una mera *función* dentro de los mismos.

El desmontaje teórico de la noción de autor en la literatura pasó por varios momentos clave y fue el correlato en el terreno literario de la crisis del Sujeto de la Modernidad (los escritores de la *Modernidad negativa* quebraban desde el interior del enunciado literario la noción monolítica de la identidad del ser, mostrando las grietas por las que la alteridad, la *otredad*, el deseo, la locura o el sinsentido penetran en el yo,

descentrándolo, escindiéndolo: ejemplos célebres de identidades múltiples y sujetos escindidos, fragmentados o, sencillamente, vacíos, son los heterónimos pessoanos, los personajes-máscara del Lorca vanguardista de *El público* o *Comedia sin título*, el extraño *innombrable* de Samuel Beckett, el teatro del doble de Artaud, *El hombre del subsuelo* de Dostoievski, *El hombre sin atributos* de Musil o el propio Borges (obsesionado con el tema del doble), pero fue en los años 60 del pasado siglo cuando con más ahínco se procedió al cuestionamiento del “yo” autor desde una perspectiva estructuralista y deconstructivista, sobre todo.

El famoso texto de Barthes, “La muerte del autor”, y la indagación foucaultiana en la función-autor desarrollada en “Qué es un autor”, junto con la concepción derridiana de la *escritura* como tejido *intertextual* que desposee al autor del texto (la obra, al ser continuación de ese tejido, participa de todas las voces que lo configuran, no es propiedad del autor, pues la *huella* de los otros está plenamente presente en ella), se encargan de deconstruir el concepto de autor y de denunciar la raíz burguesa que en él anidaba. Los tres autores franceses intentan combatir, sobre todo, la noción de autor instituida por el realismo decimonónico en alza y la imagen ilustrada o racionalista del escritor de salón, del escritor burgués. El recorrido que el Sujeto moderno lleva a cabo desde ese momento en que comienza a configurarse en el Renacimiento, pasando por la etapa iluminista ilustrada, hasta su ocaso postestructuralista, tiene, evidentemente, su correlación en el camino que transita ese “tipo” especial de “sujeto”, de “yo”, que es el autor.

Pero el desmontaje de la noción de autor tiene particularidades dignas de consideración aparte, una vez explorados largamente los derroteros del sujeto en el anterior epígrafe. Cuando se niega el concepto moderno de autor, no sólo se está haciendo una crítica efectiva al sujeto o se está evidenciando que, una vez que se cuestiona la noción cerrada, autocentrada, monolítica, de la identidad, ha de volver necesariamente a reflexionarse sobre la figura del escritor, sino que, sobre todo, se está llevando a cabo una crítica al autor como instancia de poder. Si en el anterior epígrafe veíamos cómo el Sujeto moderno, a partir de las “filosofías de la sospecha”, se concebía como un yo producido en y por el lenguaje -un lenguaje “legislado” por el poder, por el inconsciente capitalista que producía y reproducía a los sujetos del modo en que más le convenía-, la crítica al concepto de autor pone sobre la mesa cómo los

escritores se convierten en esos *legisladores del lenguaje*, en las autoridades que contribuyen con sus discursos a producir/reproducir esa noción de sujeto cuyo sustrato son los intereses del capital. Los intelectuales modernos, efectivamente, producen y reproducen en sus textos, de manera consciente o inconsciente, la ideología dominante. A los autores y a los críticos (exégetas privilegiados de los textos) se les presupone la capacidad de dar con la interpretación correcta del texto-mundo, se les atribuye la posesión de las claves de sentido de la obra de arte (son los únicos que pueden “descifrar” la verdad oculta y última del texto, que se concibe en términos de la verdad “íntima” expresada por el autor en la obra)¹⁶². Así, el intelectual se convierte en una figura de poder que, no sólo pone en circulación una serie de textos que producen y reproducen una determinada ideología, sino que, además, dirige la interpretación de los textos/discursos ajenos, de la tradición cultural en que se inscribe, hacia uno u otro lugar. Es el tiempo del intelectual y el artista ligados al poder económico y político a través de mecenazgos y patrocinios, que atan al autor, aunque éste se sienta o se declare “libre”, a los intereses del sistema (lazo que, por otra parte, sigue siendo efectivo en la Posmodernidad donde supuestamente ya no hay autor ni sujeto, ya que los patrocinios y subvenciones siguen sosteniendo económicamente a la industria cultural y los mecanismos de autocensura de los profesionales de la escritura siguen funcionando y afectando a sus producciones textuales, aunque vengan ya marcados por exigencias mercantilistas, además de ideológicas).

Tras la crisis de la Razón moderna, con la hermenéutica del “giro lingüístico” y la estética de la Escuela de Constanza, el intelectual como instancia de poder queda puesto en entredicho. La hasta entonces bastante olvidada instancia lectora comienza a reivindicarse con fuerza y su papel activo en la generación del sentido textual se revela tan importante que se habla de la lectura como un proceso de *coautoría* de la obra, distinguiéndose entre el *texto*, como entramado de signos, y la *obra* (esta distinción la desarrolla sobre todo Iser en *El acto de leer*), resultado de cada lectura particular y momento donde, efectivamente, se constituye el sentido del texto. Se borra la ilusión de que existe una sola lectura apropiada o correcta del texto y comienza a reconocerse el texto-mundo como un entramado de símbolos sometido a un proceso de *semiosis*

¹⁶² En la Modernidad, como ocurría en el medioevo, se cree que hay un sentido último en los textos, una verdad que el lector/intérprete ha de desentrañar, aunque no se trate ya de una verdad metafísica (puede ser filosófica, científica, ética...).

infinita, con tantas interpretaciones posibles como lecturas reales o potenciales (eso sí, se trata de acotar esa libertad en la interpretación apelando a consensos intersubjetivos de sentido; se reconocen unos límites en la interpretación –Umberto Eco-, la existencia de unas lecturas más apropiadas o que fuerzan menos que otras el texto).

Para la teoría posmoderna, el enunciado literario es el resultado de un *juego de lenguaje* más. Un *juego de lenguaje* con unas reglas especiales, pero al que no se concede mayor valor, profundidad o carácter de verdad que a cualquier otro. Este planteamiento pretende hacerse extensivo, pues, al concepto de canon literario. Si ningún *juego de lenguaje* posee mayor valor ético, estético u ontológico que los demás, el propio proceso de formación del canon literario encubre, como ya puso sobre la mesa la crítica feminista y poscolonialista, intereses y juegos de poder. Se denuncia, además, cómo los intelectuales se han encargado de ser los únicos legisladores de las *reglas del Arte*, so pretexto de poseer los criterios válidos para decidir qué obras incluir y cuáles desechar de la tradición literaria; cómo se han aferrado a esa *auctoritas*, a esa posición privilegiada en que ellos mismos se han colocado, para borrar u ocultar ciertas textualidades incómodas para el sistema, que desafían deliberadamente esas *reglas del Arte*, convirtiéndose, a la postre, en los *guardianes de la norma* (de una norma configurada por entero por intereses de todo tipo, no sólo estéticos).

En este contexto, la crítica postestructuralista y posmoderna se preocupa por rescatar las *petites histoires* y reivindicar las literaturas marginadas por el canon, denunciando los intereses de clase, raza o género que subyacen a la formación de dicho canon. La equiparación de las tradiciones culturales hasta la fecha invisibilizadas u olvidadas con las que pasaron a formar parte de la historia literaria elevadas a obras canónicas, mediante lo que se consideran falsos e interesados conceptos que se hacían pasar por universales y desinteresados (como el de lo sublime, el genio, la originalidad), lleva a los *Estudios Culturales*, sobre todo en Estados Unidos, a perder de vista o negar radicalmente cualquier valor estético *per se* y esforzarse en recuperar, en muchos casos, literaturas y autores de dudosa calidad. El equilibrio entre la recuperación de esos “otros” invisibles y olvidados por la historia de la literatura, entre el cuestionamiento de un canon efectivamente blanco, masculino y ligado ideológicamente a los intereses del sistema, y el consenso sobre ciertos criterios o valores estéticos que nos sirvan de brújula a la hora de discernir qué vale la pena recuperar e incluir en el canon y qué no,

será la clave de ese *entre-lugar* que nosotros buscamos como alternativa a la Modernidad y la Posmodernidad al uso.

Mientras la *Posmodernidad triunfal* se encalla en este atolladero, negándose a sí misma las herramientas que nos sirven para conceder o no valor a una obra literaria (reconociendo siempre la historicidad de tales herramientas) y considerarla digna de estudio, los estereotipos del escritor actual se acomodan a la nueva lógica neoliberal imperante, a la lógica del *Mercado Total*, convirtiéndose los autores en personajes públicos, acogidos o despreciados por el público y por el Mercado en función exclusivamente del número de ventas de sus libros. Los nuevos valores en alza en el nuevo mundo del “todo vale” que medirán la importancia de los escritores serán el número de apariciones que hagan en los medios, la fama y el éxito comercial que alcancen. Un panorama igual de desalentador, sin duda, que el que se pretende haber dejado atrás y que sigue colocando en posición de poder e influencia a los escritores, ahora valorados socialmente sólo en función de su éxito en términos puramente neoliberales.

El caso es que la instancia emisora y productora del discurso literario, bajo los distintos nombres que ha adoptado a lo largo de la historia (poeta, autor, escritor), ha ido adquiriendo diferente estatuto y funciones sociales, pero siempre ha sido considerada, de una forma u otra, una autoridad. En la antigüedad clásica, la *poiesis* (en tanto creación, producción) emparentaba a los poetas con los dioses, pues eran las Musas, poseedoras de la verdad en su naturaleza divina, las que inspiraban sus versos (la inspiración es para los griegos una especie de arrebató, un hálito de locura, esa posesión divina que dicta los versos del poeta). Excepto en la racionalización poética de los sofistas, la estética clásica concibe la inspiración poética como un rapto de la voluntad del poeta por los dioses. Incluso Platón, que expulsará a los poetas trágicos y cómicos de su República por considerarlos reproductores del mundo de las apariencias, mentirosos y éticamente perniciosos para la sociedad, al conminar al espectador a dejarse llevar por los sentimientos más bajos de lo humano, reconoce un don que los dioses otorgan al poeta en su creación artística.

Será a partir de Aristóteles cuando se conciba la *poiesis* como mera ficción, invención, sin revestirla de ese halo divino. Pero, incluso negando que el poeta tenga acceso privilegiado a una verdad divina a través de la inspiración, Aristóteles no

cuestiona la autoridad del poeta. La poesía, como arte mimético, e incluso como invención, como ficción, cumple para Aristóteles una clara función didáctica: la tragedia, que será para él el género más alto de la poesía, enseña al hombre a ser mejor de lo que es; inspira en él compasión y temor para, mediante la *catarsis*, conseguir precisamente que los espectadores se libren de tales debilidades.

Las estéticas cristianas de corte neoplatónico de la Edad Media, muy influenciadas por el pensamiento de San Agustín y Santo Tomás, siguen considerando la Belleza en su ligazón con la Bondad y la Verdad. La Belleza de la forma está emparentada con el concepto de Armonía, de un orden ideal dado por cierta iluminación divina. La estética literaria sigue siendo, pues, esencialmente metafísica, y la figura del escritor sigue poseyendo, por tanto, una conexión especial con Dios:

“La noción de autor insiste en una de las funciones-autor acentuadas por los griegos, el Renacimiento y el Romanticismo (muy al contrario de la sospecha propia del Clasicismo y, si podemos decirlo así, de la Era estructuralista): la función creadora, o si se lo prefiere, la función heurística (...) Revisado y corregido por la lógica escolástica, el autor continúa siendo un Dios, pero, más que un Dios creador, el autor es garantía de verdad. Desde entonces, el autor no es aquel que engendra un nuevo mundo, sino aquel a quien toda una tradición inmemorial de respeto, una larga cadena de juramentos, ha otorgado el estatus de autoridad. Haber ejercido en un pasado inmemorial la función heurística le otorga el derecho de constituirse perpetuamente en una instancia jurídica de veracidad: tal es su manera, determinada por la Historia, de ejercer esta función de autoridad espiritual que es la función simbólica” (Díaz, J.L, 2011: 210).

El escritor pasa de ser en la Grecia clásica un poeta, un creador, un pequeño dios, a ser en la Edad Media una autoridad moral e intelectual con la misión de guardar e interpretar la palabra divina y la de los padres de la Iglesia. En cualquier caso, las estéticas clásicas y medievales son claramente metafísicas y el papel del escritor es trascendente, apunta a ese mundo de las ideas platónico que se opone al de las apariencias. Será en la Modernidad cuando se intente romper con la tríada platónica Verdad-Bondad-Belleza e introducir una visión laica de la realidad, que sitúe al *hombre* en el centro hasta entonces ocupado por los dioses, cuando la literatura comience a percibirse como un territorio autónomo. El terreno para la aparición del autor moderno está abonado, pues, por el racionalismo burgués que comienza a gestarse en las literaturas prerrenacentistas y tiene ya en la literatura del amor cortés y en la que Juan Carlos Rodríguez llama *literatura del pobre*, sus primeras manifestaciones.

El nacimiento del sujeto moderno y de la noción de autor están claramente enmarcados en la nueva lógica *animista* que preside el paso de la Edad Media a la Modernidad capitalista. Y sin esa noción de Sujeto libre que construye la filosofía animista (que se reflejará tanto en el humanismo como en el proyecto de la Ilustración, y que poseerá ideólogos tan influyentes como Hegel o Kant, tal y como advierte Sánchez Trigueros en su artículo *Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario*¹⁶³), no hubiese sido posible hacer de la vida privada, de la vida cotidiana de un personaje, el eje central de la narración literaria en toda la literatura moderna. Esta primera aparición de la *vida* como enunciado literario, que nace unida al surgimiento de las primeras relaciones capitalistas, de la relación mercantil entre supuestos sujetos “libres” para vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario, se desarrollará paralelamente al propio capitalismo, desembocando en el S.XIX en esa Novela realista en la que la importancia del individuo y de su vida se convierte en la matriz generadora de todas las narraciones.

De ahí que Juan Carlos Rodríguez defina la *literatura del pobre* como “todos aquellos textos cuyo enunciado/enunciador es la *vida propia* contada por un yo dependiente de la estructura ideológica de la *libertad* y la *pobreza*” (Rodríguez, 1994: 20). Junto con la noción de la pobreza como institución, y su enunciación literaria, Juan Carlos Rodríguez ahonda en la noción de libertad que construye el animismo y sin la cual esa figura del pícaro no podría existir. Juan Carlos Rodríguez explica por qué es necesaria la construcción de este nuevo hombre *libre* para el desarrollo de las nuevas relaciones sociales y económicas, así como argumenta la necesidad de la lógica *animista* de sustituir al siervo por este Sujeto libre: “Un siervo pegado a la tierra y a la sangre no podía valer para nada en la primera estructura del capitalismo (...) El alma bella y libre es originaria y fundadora de todo. Es el soporte del sujeto libre y autónomo” (Rodríguez, 1994: 41).

Para el profesor Sánchez Trigueros, la noción de hombre libre que se construye en el Humanismo y el Renacimiento, indispensable para la quiebra del sistema de dependencias entre señores y vasallos que impera en el sistema feudal (y que se perpetúa gracias a la lógica organicista), se presenta también como noción esencialista, natural y final. El hecho de poner al hombre en el centro de este nuevo orden, observa

¹⁶³ Sánchez-Trigueros, 1999: 465-480.

Trigueros, es el producto de unas necesidades históricas que hunden sus raíces principalmente en motivaciones económicas. La nueva burguesía necesita desmontar el orden social feudal y sus relaciones de dependencia, necesita hombres libres capaces de prestar su fuerza productiva, su trabajo, a cambio de un salario.

La *lógica organicista* concebía al hombre sólo en tanto miembro de la comunidad, como el eslabón de una cadena que siempre remitía a Dios. La burguesía subvierte esta relación y construye esa noción de Sujeto “libre” plenamente capitalista; la literatura, configurada ya como espacio autónomo, contribuye a crear y afianzar, a producir y reproducir, sin ser ya sospechosa de adhesiones ideológicas gracias a ese estatuto de autonomía con respecto a la realidad que se le otorga, esa noción de Sujeto que la nueva economía reclama.

Así, volviendo a Juan Carlos Rodríguez, las primeras apariciones de la vida cotidiana, de la vida privada, en las literaturas que aún están a caballo entre la Edad Media y la Modernidad (que constituyen un *Tercer Espacio* que no es ya plenamente feudal ni enteramente moderno), cada vez más lejos de la *lógica organicista* y más cerca de la nueva *lógica animista*, configurarán los géneros del amor cortesano y la picaresca. En “La Celestina”, “El Lazarillo” o “El Buscón”, al convertirse la realidad en algo “literal y desacralizado” y el tiempo en algo con valor propio (el tiempo se medirá ya en función de las ganancias que se obtengan mediante el trabajo asalariado: el tiempo será, a partir de ahora, “oro”), la vida cotidiana del Sujeto “libre” capitalista, se torna la matriz textual de la literatura moderna, hasta dar a luz su propio y novedoso género: la Novela. “El Quijote” de Cervantes será la primera Novela propiamente moderna y con ella se configurará el concepto de autor tal y como se ha entendido hasta que el último estructuralismo barthesiano, la deconstrucción derridiana y el postestructuralismo foucaultiano se dedicaran con ahínco a desmontarlo.

El autor nace en la era moderna, ligado íntimamente a la lógica capitalista, al Sujeto “libre” y autónomo que ésta genera y, por supuesto, al concepto de propiedad privada en que se sustenta la misma. La propiedad intelectual de la obra por parte de su autor se hace necesaria para la lógica moderna en el momento en que surge la imprenta y, con ella, la literatura entra en el Mercado, pasa a convertirse en un producto de compra/venta. Los estereotipos del escritor moderno en la Ilustración navegarán entre el “hombre de letras”, el “librepensador”, el “bel sprit” y el “honnête homme”; en

cualquier caso, todos compartirán el velo de la autoridad intelectual y moral, hasta que en el S.XIX, con la estética kantiana, se vuelva a recuperar cierto neoplatonismo que ponga en circulación de nuevo una concepción metafísica del arte. El Genio, pues, viene a sustituir al autor en sus distintas versiones ilustradas, tal y como explica José Luís Díaz:

«Más allá del entusiasmo por el escritor, será la proclamación de la majestuosa supremacía del Genio la que va a predominar desde entonces. Un genio “creador”, tal y como lo denominan Shatesfury y Sébastian Mercier. No ya una mezcla de pérfa retórica y de afán comercial (características propias del autor según la visión de los pre-románticos, en especial Senancour y Sébastian Mercier), sino un ser poderoso, de talante paternal, a quien, en sus inicios, se le atribuirá un aspecto jupiteriano y real, pero que, con el tiempo, desembocará en la figura de Prometeo. En síntesis, una suerte de Dios oximórico: seguro de su poder, pero alienado por el “entusiasmo”, con centro en sí mismo, pero arrebatado por el “furor”. Todo lo contrario de ese sujeto correcto, bien puesto, bien centrado, seguro de sus derechos y de su propiedad, contento de sus sentencias, que constituye el autor. Un “autor”, si se quiere, pero en el sentido etimológico, para entonces olvidado por completo» (Díaz, 2011: 222-223).

Esta figura kantiana del Genio será la que inspire el ánimo de los Románticos, y supone una especie de re-sacralización de la escritura, sobre todo de la poesía, de la que participará en cierto modo la *Modernidad crítica*, incluidas las vanguardias históricas. Se coloca un velo de *cuasi* divinidad alrededor de la figura del poeta y se recuperan y reescriben los conceptos metafísicos de la Estética clásica, tamizados ya por el racionalismo moderno (la estética hegeliana conjuga a la perfección ambas cosas): el arte como expresión de lo sublime, la inspiración como arrebató místico, el poeta como un ser tocado por los dioses, con especial sensibilidad para percibir la Verdad esencial, vuelven a aparecer, en sus versiones laicas (el arte es ya un territorio autónomo y el poeta no está emparentado con Dios, sino que se convierte él mismo en un pequeño dios que crea su propio mundo dentro de la literatura) y, esta vez, bajo el velo trágico de la imposibilidad, de la nostalgia, del anhelo de algo que se busca aunque se sepa perdido de antemano. Sobrevienen entonces los paraísos perdidos, los mitos adánicos de la infancia y las épocas remotas, siempre mejores, y se instala cierta intuición de que, ese mundo que se ha desenvuelto en el desencanto weberiano, puede ser más

auténtico, más profundo, más bello, y de que son los literatos, los poetas, los que tienen la capacidad de imaginar y crear mediante su palabra un mundo mejor.

La estética romántica, desde el Schiller para el que el arte se eleva por encima de la realidad convirtiéndose en la máxima expresión de la libertad del espíritu y el artista en el único capaz de reconciliar en una síntesis perfecta la razón con la emoción (lo que desliga al arte de las funciones sociales y morales que la Ilustración le había otorgado para observar en el placer estético su única finalidad), hasta el Schelling que saca al arte de la historia al convertir la Belleza en un concepto eterno, atemporal y trascendente, situando al arte más cerca de la esencia que de la apariencia (capaz de comunicar verdades eternas e inmutables), está de lleno inmersa en esa metafísica neoplatónica. Incluso para Hegel “el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza o el de la historia” (Luis Alvarenga, 2010: 8).

El correlato filosófico que la estética romántica tendrá en Nietzsche, emparentará estas cuestiones a las del lenguaje y la verdad. Para el filósofo alemán, la natural inclinación del hombre hacia la verdad se ve siempre insatisfecha porque lo que intercede entre la intuición de la verdad y su comprensión y expresión es el lenguaje, y el lenguaje es incapaz de contener verdades, puesto que es resultado de convenciones sociales, es un producto humano, fruto de la necesidad, que no participa del mundo de las esencias. Para Nietzsche, los conceptos con los que el lenguaje trata de hacer comunicable la verdad del mundo, lo que hacen en realidad es alejarnos si cabe más de ésta, al petrificar la realidad. Sólo el artista, capaz de un pensamiento intuitivo más que racional, tiene el poder de terminar con los petrificados *conceptos* del lenguaje y dar a luz, crear, nuevas *metáforas* que reparen en las particularidades de las cosas. Sólo el “sujeto artísticamente creador”, señala Nietzsche, renunciando a la verdad, aceptando que sus metáforas no son más que eso, que el lenguaje son tropos y antropomorfismos, tendrá capacidad para expresar su propia intuición sobre las cosas, fundar nuevas relaciones entre las cosas, desligarse de las imposiciones del lenguaje convenido socialmente. Mientras el hombre de ciencia y el arrastrado por la moral del rebaño, actúan como “si la relación del impulso nervioso original con la imagen producida fuese una relación de causalidad estricta”, el hombre intuitivo no olvida el origen arbitrario y humano de las palabras. El arte, pues, es un discurso que rompe con las seguridades infundadas del hombre, de su confianza en el poder de verdad del lenguaje.

Utilizando las metáforas construidas por el hombre de una forma nueva e inesperada, desafiando, incluso, las reglas convencionales de la lengua, el poeta logra romper con el anquilosamiento del lenguaje. Las metáforas artísticas, pues, no se constituyen como conceptos, sino como imágenes o intuiciones, que tienen en cuenta las individualidades que obviaba el concepto¹⁶⁴.

Como explica Joan Oleza, desde el comienzo de la Modernidad y hasta las vanguardias históricas, e incluso en las neo-vanguardias de los años 60, el autor es concebido como un héroe. Tras la crisis de la razón ilustrada y desde mediados del S.XVIII, comenzando por la “Sturm und Drang”, siguiendo por el Romanticismo, la estética modernista (simbolismo y parnasianismo incluidos) y terminando por las vanguardias de entreguerras, la manera en que se cuestiona y combate la noción moderna-ilustrada de autor, el *bel spirit*, el intelectual del racionalismo, es creando su contracara irracionalista, pero no menos heroica y mitificada: el autor adquiere estatuto de profeta, el genio creador es casi una divinidad (se retoma cierto platonismo y se recupera el concepto de inspiración como arrebató de las pasiones, en su versión romántica; como la verdad profunda e inefable del lenguaje que habla a través del poeta, en su versión simbolista –en ambos casos, la escritura se configura como una alta tarea de calado metafísico, como respuesta a la llamada de misteriosas e insondables fuerzas que muestran al poeta las conexiones ocultas entre el mundo en crisis en que estamos atrapados, la intuición de la falta de sentido y la imposibilidad de hallar la verdad esencial, y el eco de un mundo original, la huella atávica de un mundo ya perdido-). La sacralización de la figura del autor, del poeta, llega hasta las vanguardias (para Oleza, incluso está presente en las neo-vanguardias de los 50-60):

“La crisis del sistema liberal crea las figuras contrapuestas del poeta maldito naufragado en la bohemia y del sacerdote de la belleza encerrado en su torre de marfil, pero ambas coinciden en el culto a la personalidad diferente del poeta y en la ruptura con el sistema burgués liberal, así como en la creación de un dominio aparte, lejos de las leyes del mercado, y tanto en las tabernas de la bohemia como en los refinados templos interiores de la belleza el poeta se mueve en un universo de clausura, el de una minoría corta en número pero inmensa por su valor estético, como la quería Juan Ramón, y tiene una alta misión, igualmente heroica: la de preservar la religión de la belleza. Si en lugar de revestir la condición de poeta reviste la de intelectual, que se ha ido

¹⁶⁴ Esta idea nietzscheana perdurará en el formalismo ruso de autores como Shklovski y en su explicación de cómo el lenguaje literario *desautomatiza* la percepción.

configurando en la segunda mitad del XIX, entonces (...) asume una misión no menos elevada, la del profeta que, armado con el poder de la inteligencia se constituye en azote del poder, en transgresor de las normas establecidas [...] En el período de entreguerras, con las Vanguardias, y en la década de los sesenta, con las Neo-Vanguardias, se vuelve a convocar al autor a una tarea heroica, la de dinamitar los fundamentos de una civilización opresora” (Oleza, 2010: 45-46).

En la Posmodernidad, se asume la máxima *barthesiana* de la muerte del autor y las teorías postestructuralistas. En el célebre texto barthesiano “La muerte del autor”, el crítico francés desmonta la noción de autor mostrando, como vimos que se hizo en otros contextos con el resto de nociones capitales de la Modernidad (el Sujeto, la Razón, la Verdad...), precisamente su carácter histórico, su naturaleza de construcción discursiva impregnada de la ideología burguesa del capital. Se rechaza la figura del autor como invento de la Modernidad burguesa, el autor como autoridad moral e intelectual, pero también se rechazan esas contralecturas que en plena crisis de la Modernidad surgen de la mano del Romanticismo, el Modernismo y las vanguardias. El poeta que deja traslucir su alma, su yo más íntimo, en el discurso lírico, el Autor-Dios, el poeta-profeta, son también expresiones de esa concepción moderna del Sujeto que pone en jaque el estructuralismo. No hay sentido último, en términos de verdad íntima y original del autor, inscrito en el texto. No hay un significado a descifrar ni un alma a la que acceder a través del texto. El texto nunca es original, en el sentido de que jamás puede rastrearse su origen, siempre diferido en y por el propio lenguaje: “El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original. El único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera “expresarse”, al menos debería saber que “la “cosa” interior que tiene la intención de traducir no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto” (Barthes, 2009: 80).

Si resulta imposible saber quién habla en el texto, si la cuestión del yo que se esconde tras el texto se torna irresoluble, precisamente porque al estar todo texto recorrido por todas las voces de la cultura, nunca es el sujeto el que escribe, sino la propia escritura la que se escribe a sí misma, el autor desaparece completamente del tablero de juego. El texto parece la única realidad tangible y analizable. Un texto que no pertenece a nadie, incapaz de responder a la pregunta de quién habla en o a través de él. Se asume, en clara correspondencia con las teorías de la disolución del sujeto, que el

texto es un entramado de signos donde convergen todos los textos que le preceden, una conjunción de voces, tejido *intertextual* (“el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”, dirá Barthes).

En la estela de Barthes, Blanchot y Derrida, los posmodernos retiran del campo de juego al escritor, para situarse ante “la escritura” y ante los “textos”, haciendo desaparecer de escena también la consideración de las condiciones materiales del escritor y la escritura, negando la radical historicidad de los textos, rechazando la pertinencia y validez de la crítica marxista, la historiografía literaria (no sólo en su versión positivista, sino también en la del materialismo histórico) o a la crítica biografista, y llevando la cuestión a un terreno de abstracciones resbaladizas y gelatinosas que parecen olvidar lo que de producción cultural tiene todo texto, y dejan de señalar las relaciones entre el capitalismo y sus producciones textuales/discursivas, entre literatura y mercado.

Si estamos de acuerdo en que el escritor no puede volver a sus viejos disfraces (tanto a sus ropajes de auctoritas intelectual, de Autor, como a sus vestidos metafísicos de Poeta-Profeta), creemos que aún existen criterios, herramientas, para discernir el valor estético e histórico de los textos (quizás precisamente por su capacidad de transgredir la norma y de enfrentar la ideología dominante, de abrir nuevos caminos al lenguaje y la creación verbal, de llevar a cabo propuestas arriesgadas y experimentales que recojan lo mejor de la tradición en que se inscriben a la vez que cuestionen la penosa mercantilización de la literatura en nuestras sociedades). Situar al escritor en un *entre-lugar*, en una línea de frontera donde no ejerza ya como esa *auctoritas* incuestionable al servicio de los intereses del poder, pero tampoco sea ese personaje que obtiene consideración social en función de su éxito en el Mercado, nos resulta vital para repensar el *campo* literario.

III.3.2. La figura del escritor en la trilogía vilamatasiana

*Quien escribe con sentido del riesgo
anda sobre un hilo y, además de
andar sobre él, tiene que tejerse un
hilo propio bajo sus pies.*

Enrique Vila-Matas

Lo que nos interesa de este recorrido histórico por la figura del escritor (que, como hemos visto, tanto en su concepción más metafísica como en la más racionalista, guarda cierto halo de autoridad, cierto estatuto de superioridad, ya sea espiritual, moral o meramente intelectual) y el desmontaje de la noción de autor que lleva a cabo la crítica postestructuralista, es ver cómo en este punto, nuevamente, la posición de Enrique Vila-Matas abre un *Tercer Espacio*, un entre-lugar que no es plenamente moderno, por cuanto reconoce el *continuum* semiótico, el tejido *intertextual* que genera cada nuevo texto, la presencia de todas las voces que entrecruzan la voz “propia” (nunca tan propia, pues, como se pretendía en la Modernidad) de cada escritor, ni tampoco plenamente posmoderno, ya que pone todo su empeño en encontrar una identidad de escritor “original”, una voz “genuina”, aunque exista una conciencia de que ésta sólo puede surgir de la mezcolanza o la reinterpretación del conjunto de voces y escrituras de las que se nutre la literatura de todo autor.

Vila-Matas apuesta por una literatura de “riesgo” -según sus propias palabras-, por una literatura que, en el cruce con otras muchas literaturas ajenas, en la asimilación y reelaboración de otras voces, explore un camino nuevo, lejos de las convenciones y las fórmulas preestablecidas; una literatura que transgreda límites y ensanche fronteras, que transite zonas oscuras, que ronde el silencio y se escriba desde la experiencia de esa indagación en lo hasta entonces inexplorado. La del autor de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento es una noción de la escritura y la literatura que guarda estrecho parentesco aún con las concepciones del arte del modernismo y la vanguardia estéticas, incluso con la consideración nietzscheana del poeta como el único capaz de dar cabida en el lenguaje a lo particular y lo singular, de salvar a la palabra de los petrificados conceptos de la ciencia y la filosofía y explorar sentidos insospechados, dar a luz una

realidad nueva a través de sus metáforas.

Sigue habiendo en la manera en la que aparece lo literario en las obras vilamatasianas una cierta sublimación e idealización, no sólo de la escritura y la literatura mismas, sino de ese universo conformado por una “estirpe” de escritores que él llama de la “sección angélica”: por esos escritores de riesgo que en su momento, de distinto modo, supieron dislocar los propios códigos literarios al uso y producir una suerte de escritura extraña, desasosegante, turbadora, ya fuera a través del desafío de las convenciones literarias en la forma o el estilo o por la creación de mundos y realidades completamente personales, con gusto por los desafíos a la lógica moderna, la introducción de lo inverosímil, del absurdo y de lo insólito (todos los autores, sin apenas excepción, que se nombran en la trilogía -Joyce, Kafka, Musil, Beckett, Walser, Marguerite Duras, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cravan, Gimferrer, Perec, Verlaine, Cheever, Sebald...- tienen en común, a nuestro parecer, el haber procurado una agitación de la noción instituida de lo literario dentro de sus textos en el horizonte histórico en que se inscriben sus producciones). Y en esa figura del escritor que se proyecta en la obra de Vila-Matas está aún muy presente cierto valor *aurático* de la obra literaria, cierta consideración, cercana a la *Modernidad negativa*, del autor como un ser en cierto modo “superior”, con unas cualidades especiales que hacen de él una persona rara, diferente, extravagante y, por ello, singular y original (sus diferencias lo apartan del resto de los hombres e incluso imposibilitan que sea comprendido por los demás, pero lo capacitan para inventar mundos de ficción “superiores”, mejores, que la realidad misma; de ahí que Vila-Matas y sus personajes insistan en su deseo de vivir en la literatura, de creer en la literatura por encima de la realidad).

Así, en la serie Bartleby-Montano-Pasavento, esa figura moderna del autor (o *contramoderna*, en tanto heredera de las narrativas que, desde dentro de la Modernidad, dieron cuenta de forma crítica de la crisis de la racionalidad ilustrada) está muy presente, pero a la vez la escritura, a la manera barthesiana, se sabe y reconoce en todo momento recorrida por infinidad de escrituras precedentes, se declara siempre escritura “parasitaria”. La figura del escritor en la trilogía vilamatasiana participa, por tanto, a la vez de ese halo mitificador del “poeta” como héroe o semi-dios (una personalidad que sobresale por encima de la anodina y aborregada masa: el escritor atormentado, el bohemio, el visionario, el rebelde, el artista provocador y transgresor en armas contra la

sociedad *biempensante*) y de las teorías barthesianas y blanchotnianas de la muerte del autor, pero tanto Marcelo como Andrés Pasavento y Rosario Girondo, los escritores-personajes de Vila-Matas, siempre conciben un espacio de posibilidad, albergan la esperanza y el anhelo de generar una literatura nueva, distinta, de poseer una voz propia, una personalidad “original”, singular. Precisamente en la manera en que estos “parásitos” de la literatura ajena escogen y re-ensamblan la palabra de los otros para re-significarla, son conscientes de estar diciendo ya algo distinto, algo que les pertenece a ellos, que los convierte en “autores”.

Existe en Vila-Matas, como nos cuenta el propio autor catalán que explicaba Sergio Pitol refiriéndose a Gombrowicz, “la voluntad de ser uno mismo a pesar del conocimiento de que son los demás quienes nos crean” (Vila-Matas, 2008: 14). Una frase resume magistralmente esta posición vilamatásiana con respecto a la problemática del autor: “Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces” (Vila-Matas, 2011: 304). En uno de los artículos más apreciados por la crítica de Vila-Matas, porque contiene las claves de la escritura vilamatásiana analizadas por él mismo, “Me llamo Tabucchi, como todo el mundo”, se percibe esa idea del escritor que navega entre el concepto moderno de genio, de originalidad, entre la concepción modernista y vanguardista del escritor, y la idea posmoderna de la escritura como un lugar en el que nadie habla o desde el que habla toda la literatura a la vez, desmontando el concepto moderno de autor: “Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito” (Vila-Matas, 2011: 304).

En las primeras páginas de *Doctor Pasavento*, queda clara esta consideración del escritor (de cierto arquetipo de escritor) como alguien diferente al común de los humanos: “Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos” (Vila-Matas, 2005: 13). Esta reflexión, a más de adelantar el que será el tema central de *El mal de Montano*, donde ese pensarlo todo desde la literatura dará a luz la patología que sirve de título al libro, continúa subrayando la especial fascinación del narrador-personaje de la novela con esa “estirpe” de escritores de la que venimos hablando. La metaliteratura y la *intertextualidad* en Vila-Matas surgen de la convicción de que la literatura y sus buenos autores son “mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un

mundo con un lenguaje distinto” (Vila-Matas, 2005: 13). Los escritores que el futuro *Doctor Pasavento* incluye dentro de lo que llama “sección angélica” son “seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o no serlo, se las apañan para parecerlo” (Vila-Matas, 2005: 13).

La imagen que en los textos de Vila-Matas se ofrece de la literatura no deja de estar, en cierta medida, idealizada, *mitologizada*. Sus personajes, aunque intenten curarse de la sublimación a la que someten a lo literario (aunque lleguen, incluso, a considerarse “enfermos de literatura” y conciban su obsesión por lo literario como una auténtica patología, que es bautizada en la segunda obra de la trilogía con el nombre de “mal de Montano”) introduciendo la ironía y el humor como vetas escépticas, no dejan de estar fascinados por una imagen ideal del escritor y de la escritura, por un arquetipo del escritor “raro”, existencialmente angustiado, alejado de la realidad, a la que parece tender también el propio Vila-Matas a fuerza de ficcionalizar su propia existencia. La de sus narradores-escritores no deja de ser la actitud de los jugadores que, aun poniendo en jaque las reglas del juego en el que participan, no pueden evitar amarlo hasta el extremo. Y, como en toda relación amorosa, no falta cierta sublimación del “objeto” amado. De ahí que los personajes vilamatásianos tiendan a la operación de dividir la literatura en la buena, la auténtica, la verdadera, la que vale la pena, frente a la que se ha anquilosado, la que ocupa el centro de un sistema literario cada vez más ligado al Mercado, la que se desprecia por falsa o mediocre. En *El mal de Montano*, el empeño de Rosario Gironde será acabar con esos enemigos de lo literario, esos “topos” que confabulan en contra de la alta literatura y buscan su destrucción. La verdadera, la auténtica literatura, pues, estaría emponzoñada, cubierta por el lodo de una literatura mediocre y masiva contra la que hay que luchar para rescatar la dignidad literaria de los grandes escritores que no consintieron ni consienten plegarse a los dictados de la moda y del mercado.

En cierto modo hay un retorno o una búsqueda edénica del paraíso de lo literario, configurado a través de la mirada de un auténtico mitómano, amante de autores minoritarios y de una literatura de culto, pero siempre “excéntrica” (reconocida por la academia e inscrita en el canon, pero siempre transgresora, rupturista, displicente con las convenciones de su tiempo y con los gustos al uso, situada “en la periferia del

centro”, por decirlo de algún modo). Los personajes vilamatasianos no rompen la baraja, aunque hagan trampas más que evidentes a la mayoría de los jugadores. Aunque periférico, marginal, situado siempre en los límites, en las fronteras, su discurso literario no está exento de una perspectiva canónica de la literatura y su idea del canon está más cerca de las instituciones académicas que aún se rigen en muchos aspectos por valores y normas estéticas surgidos en la *Modernidad normativa*, que del canon mercantil que impone la *industria cultural* en el neoliberalismo.

En los textos que configuran la “trilogía metaliteraria” de Vila-Matas, toda escritura que merece la pena y que, además, entrecruza, conforma la voz y la propia escritura de sus personajes-narradores, nace siempre de cierta sensación de incomodidad, de extrañeza con la identidad propia y con la alteridad, con el interior y con el exterior, con el mundo de la conciencia y con el territorio de lo “real”. Esa incomodidad, esa sensación de extranjería, de incompreensión, que no tiene por qué llegar a manifestarse como desavenencia o desazón¹⁶⁵, sino que puede simplemente aparecer como desajuste, es el motor de la literatura que aman los personajes vilamatasianos y de la suya propia. Y, en cierto modo, es fácil pensar que todo proceso de escritura, de ficcionalización, parte siempre de cierta incomodidad con la realidad. No habría una necesidad de rehacer el mundo, de interrogarlo o dislocarlo a través de la ficción, si se estuviera del todo cómodo vistiendo la propia piel y si se tuviese una posición mansa o plenamente reconciliada con respecto al imaginario social al que se pertenece, con respecto al pensamiento y la concepción de la realidad que impera en el horizonte histórico desde el que se escribe. La mayoría de escritores que persigue Vila-Matas en sus obras, la mayoría de autores en los que se miran y reflejan sus personajes, no son personas “felices” o acomodadas a la realidad “dada”, no al menos de manera pueril y aborregada, sino que son más bien lo que él llama “grandes tarados”:

“Caminan sin rumbo, desorientados solitarios, creadores constantes de mundos únicos y excepcionales, grandes tarados. Últimos supervivientes de un agónico modo de mirar. Nada que ver con los escritores que consideramos normales, todos tan felices, siempre con buena conducta y las rodilleras impolutas,

¹⁶⁵ “No somos de aquí. Y sólo la literatura parece ocuparse con seriedad de nuestro espanto (...) Los hombres normales han mirado a Kafka siempre con extrañeza, en realidad con la misma extrañeza con la que él les miraba a ellos, consciente de que no tenía un lugar en este mundo (...) un Kafka que siempre quiso transmitirnos que aquello que se nos antoja una alucinación inimaginable es precisamente la realidad de cada cual” (Vila-Matas, 2005: 115)

buenos chicos que no añoran sus mesas de trabajo, pues tienen el vacío instalado en ellas, lo que les permite precisamente pasear con naturalidad por los salones del mundo” (Vila-Matas, 2013: 53).

Los escritores que conforman el heterodoxo canon vilamatasiano se caracterizan por no saber moverse en el mundo en que les tocó vivir con holgura: en unos el resultado evidente de esta incomodidad es cierta angustia existencial o cierta sensación de incapacidad para comprender y ser comprendido por el prójimo (Kafka), cierta tendencia a la melancolía (Pessoa), cierta rebeldía para con lo instituido (Walsler); en casi todos, su incomodidad con la realidad se traduce en una tendencia casi enfermiza a la soledad, en una incapacidad casi total para relacionarse dentro de las convenciones sociales preestablecidas; en muchos casos, la sensación de extrañeza o disconformidad con la realidad imperante se lleva al extremo del silencio, la locura o el suicidio. En cualquier caso, es esa incompreensión de la realidad, del afuera de la literatura, lo que hace a los escritores-personajes de referencia en la trilogía metaliteraria de Vila-Matas refugiarse en sus respectivos mundos de conciencia y en aquellos *mundos posibles* que se perfilan en los libros ajenos, a generar a través de la escritura realidades y mundos alternativos (de ahí la pasión por el retiro y la necesidad de una actividad solitaria como la escritura, en la que las relaciones con los otros sólo tienen lugar en la esfera de lo simbólico). Esos seres excéntricos, cada uno a su modo, con pensamientos a menudo siniestros acerca del mundo y la sociedad que habitan, no son, en cualquier caso, personas que se identifiquen y asuman el *Zeitgeist* imperante. Esa sensación de ser “diferentes” a veces los convierte en seres atormentados, otras en personas excéntricas, de extravagantes costumbres, llegando, como decíamos, en los casos más extremos, a desembocar ese alejamiento de los demás en la locura o en el suicidio.

En sus novelas, Vila-Matas ha conseguido crear, a fuerza de recorrer y reescribir los arquetipos literarios modernos, su propia mitología sobre el ser escritor: los *shandys*, *bartlebys*, *oblomovs*, *pasaventos* y *montanos* se nos aparecen ya en todas partes, se nos presentan como formando una divertida tipología con la que intentamos catalogar a todos los escritores que conocemos. Reescribiendo los modernos arquetipos del escritor *dandy*, el bohemio, el raro, el loco, el extravagante, el poeta maldito, el genio atormentado y otros tantos modelos de escritor que el Romanticismo, el modernismo y las vanguardias habían conceptualizado, Vila-Matas ha desarrollado una

serie de mitos, en relación directa con un concepto de escritor que es plenamente moderno. El autor en las novelas vilamatásianas conserva, y mucho, esa *aura* de la que hablaba Benjamin. El escritor que le interesa retratar a Vila-Matas en su trilogía no es el “escritor funcionario” tan al uso en nuestro tiempo, ese tipo completamente asimilado al sistema y al mercado cuyo contrato editorial obliga a redactar una novela anual. No es el escritor “profesional” de la Posmodernidad, un trabajador como cualquier otro que pasa ocho horas al día frente a la pantalla de su ordenador y que recorre, una vez publicada su obra, medios de comunicación y ferias del libro promocionando su “producto” como haría un vendedor de aspiradoras.

Los autores que Vila-Matas retrata en su trilogía no son los escritores que sobreviven a la “muerte del autor” y que aceptan incólumes el papel de mercaderes/mercancía que la industria cultural les asigna. Son escritores pertenecientes en la mayoría de los casos a otro tiempo, a la fase moderna del capital, donde el ser literato está cargado aún de una serie de connotaciones intelectuales y morales, donde funciona aún cierta metafísica de la excelencia de espíritu, la “aristocracia del alma”. En los casos en que los personajes literarios de la trilogía son escritores contemporáneos, su excentricidad los salva de pertenecer a la adocenada mayoría. Son escritores de una “estirpe” particular, escritores valientes, arriesgados, que tienen la osadía de rebelarse contra las normas economicistas del mercado literario actual y de perseguir una literatura nueva, de pelear por sacar a su escritura del lodazal posmoderno y devolverle el “brillo”, “el genio”, que tuvo en otros tiempos. El propio Pasavento es un crítico literario que quiere combatir con fiereza a esos escritores que él llama “topos”, “enemigos de lo literario”, a esa figura capitalista del escritor de oficio enfangado en la hoguera de las vanidades, el escritor de éxito que repite obra tras obra las mismas fórmulas manidas y fáciles que le hicieron obtener el favor del público. Andrés Pasavento es alguien que se siente demasiado cerca de ese tipo de escritor que Vila-Matas critica con dureza en su obra y cuya obsesión es alejarse lo máximo posible de esa identidad de escritor de éxito integrado en el mercado, y acercarse lo más posible a la figura de Walser, que se convierte en paradigma del escritor vocacional, privado, secreto, que escribe para sí, que detesta por vulgar y estúpida la fama y los honores, que quiere “respirar en las regiones inferiores”, porque es desde allí, y no desde una posición servil y acomodada a la industria cultural, desde donde puede extraer el

material para seguir escribiendo, desde donde puede configurar una voz literaria propia e independiente. Los escritores de la trilogía vilamatasiana son, como lo es el propio Vial-Matas (o como desea serlo), escritores con cierto aire *underground*, criaturas de la periferia, autores de culto, con un lector potencial minoritario. Y en esa posición minoritaria es donde buscan y encuentran su prestigio, su valor, su distinción.

El escritor vilamatasiano es, además, un ser excepcional, con cualidades que lo diferencian y separan de la masa. Posee una “sensibilidad” especial y una predisposición a hallar en el mundo “destellos de poesía”, fogonazos de la “verdad” perdida, extraviada en algún momento de nuestro viaje moderno hacia el “progreso”. Es un escritor completamente moderno, con el poder simbólico que poseía el escritor moderno, aunque consiga esa distinción y poder, en lugar de en la asimilación al estereotipo dominante de intelectual moderno, que ha dejado ya de funcionar en términos de prestigio, en un lugar distinto, pero moderno aún (más típico de las postrimerías de la Modernidad, de esa tradición moderna de la negatividad, de ese momento de crisis de la racionalidad ilustrada): el valor es ahora estar fuera de gozne, salir del centro (estar des-centrado, ser un ex-céntrico), situarte en el límite, pulular por la periferia, desafiar la norma.

Marcelo, el narrador de *Bartleby y compañía*, con su inventario de escritores del No, convierte en mito literario al personaje de Melville y lo transforma en un “tipo”. Montano, como repite el propio protagonista de la novela en no pocas ocasiones, es “un Quijote en armas contra los enemigos de los literario”, una reescritura del mito moderno de Don Quijote profundamente metaliteraria, que amplía su efecto en relación a la locura de Alonso Quijano: si ésta pasaba por creer que la realidad era una novela de caballerías, la de Rosario Gironde se empeña en transformar todos los signos de la realidad externa en literatura. Para él, toda realidad posee carácter literario y toda fantasía literaria es más real que la vida misma, hasta el punto de que su único deseo es encarnarse en la literatura misma y así, convirtiéndose él mismo en “la literatura”, combatir a sus enemigos hasta hacerlos desaparecer. Pasavento, por su parte, se esfuerza por perseguir al fantasma de Walser a lo largo de casi 400 páginas, y convierte al escritor suizo en el mito por excelencia del escritor solitario y secreto cuya dignidad mayor reside en el rechazo frontal de la fama y el reconocimiento, en empeñarse en desaparecer y en ser “un cero a la izquierda”, optando por la soledad y el silencio, por la

reclusión en el sanatorio de Herisau y la escritura privada de sus ininteligibles microgramas. La obsesión por desaparecer, emulando a Walser, de Andrés Pasavento es, a la postre, deseo de dejar de ser el escritor reconocido y “vulgar” que es para acercarse al tipo/mito de escritor que admira.

Pero hay algo más que aleja de las posturas posmodernas al uso la concepción vilamatasiana del escritor. Para Vila-Matas, escribir conlleva un deber moral, el de no dejar las cosas tal y como estaban, el de no conformarse con asumir la línea dominante y de éxito y reproducirla con más o menos destreza. El escritor debe tener la voluntad de decir la verdad (de creer, a fin de cuentas, en lo que dice y decir aquello en lo que cree), tiene la tarea moral de ir más allá de lo fácil, de lo cómodo, de lo establecido, de transitar la línea de frontera, indagar en ella y tratar de ensancharla:

“En una descripción bien hecha, aunque sea obscena, hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral (...) El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio, el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de siempre” (Vila-Matas, 2002a: 39).

Hay, pues, en la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento, dos tipos de escritor opuestos y claramente diferenciados: el escritor de riesgo y el acomodado; el escritor que se niega a cumplir con el papel que la Posmodernidad neoliberal le ha reservado (un escritor a las órdenes del Mercado y cuya producción se pliega a las exigencias de éxito en términos meramente comerciales) y el escritor adocenado, aborregado; el escritor rebelde frente al escritor servil, el escritor de vanguardia frente al escritor normativo. Ambos tipos de escritor reflejan, a la postre, la moral nietzscheana del señor y la moral del esclavo, respectivamente. Los tres narradores *homodiegéticos* de la trilogía, anhelan llegar a ser el tipo de escritor indómito al que admiran y cuya estela persiguen con auténtica veneración; para Marcelo, Gironde y Pasavento, todos los autores que citan, glosan, estudian, rastrean y reescriben en sus textos pertenecen al primer tipo de escritor. El segundo tipo de escritores es despreciado, tratado como detestable, como no merecedor de dedicarse a la literatura (en el caso de *Doctor Pasavento*, toda la novela arrancará del sentimiento de arrepentimiento de Andrés, que

intuye haberse convertido en ese tipo de autor que odia y que se propone, como purga, como forma de redención, un viaje iniciático hacia la desaparición).

Hay, pues, en la trilogía vilamatasiana, una sublimación de la literatura como actividad intelectual y moral que trasciende el mercadeo típico de la *industria cultural* de nuestros días. Hay una clara sublimación de la figura del escritor que en nada casa con las propuestas posmodernas de la “muerte del autor” o con los discursos apocalípticos del ya está todo dicho, no hay normas estéticas que puedan determinar qué es buena literatura y qué no lo es, no hay escrituras que posean más valor estético o ético que otras... En los narradores de la trilogía, hay un compromiso con la verdad y con la belleza, aunque se asuman como conceptos históricos y revisables:

“Es innegable que la prosa se ha convertido en un producto más del mercado: algo que es interesante, distinguido, esforzado, respetado, pero irremediamente insignificante. Queda preguntarse, sin embargo, si no hay una sola salida (...) Y entonces, a veces uno cree ver señales para seguir navegando, porque vislumbra los casos de un puñado de escritores que captaron la gravedad del momento y lo que escribieron fue enfermizo y canibalesco, absurdo y exasperado, pero paradójicamente también feliz y auténtico. Fueron esencialmente gente zumbada –escritores obsesivos, maníacos, trastornados en el buen sentido de la palabra- que escribieron de un modo más desesperado que la revolución, lo que en cierta forma los convirtió en herederos indirectos de los misántropos desahuciados de antaño. Sus obras fueron increíblemente honestas y tuvieron un poder liberador” (Vila-Matas, 2013: 37).

Y no sólo el “tipo” de escritor que está presente en la serie Bartleby-Montano-Pasavento es un sujeto aún cercano al concepto romántico de “genio” y, sobre todo, a los estereotipos modernistas y vanguardistas del escritor: la propia noción de literatura que maneja Vila-Matas en la trilogía está situada sin duda en un *entre-lugar* que no es moderno ni posmoderno, sustentada por un tipo de sujeto que es el que hemos rastreado y reivindicado en el epígrafe anterior (que no está dispuesto a dejarse arrastrar por la vorágine posmoderna de la indiferencia moral, un sujeto que siente la necesidad de regresar sin regresar del todo a cierto momento, a cierto lugar que había considerado su hogar, su casa). Con ese concepto de la literatura que funciona en la trilogía vilamatasiana se abre ese *Tercer Espacio* y se explora el lugar desde el que puede surgir ese nuevo sujeto ético que hemos tratado de conceptualizar: “La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada

contemporánea, cada día más inmoral, pretende desligarse con la más absoluta indiferencia” (Vila-Matas, 2002a: 40).

Hay, pues, un deber ético o moral en el escritor “de riesgo”, en el buen escritor, que consiste en no dejar resbalar la mirada por la superficie de las cosas, en detener la tendencia, tan celebrada por cierta Posmodernidad irresponsable, a la indiferencia (porque de esa indiferencia se beneficia el poder, que tiene luz verde para imponer de manera violenta sus imaginarios, sus *metarrelatos*, sus fábulas interesadas sobre el mundo), en seguir la máxima juanrramoniana (“Ni más nuevo al ir, ni más lejos: más hondo”) de ir a lo profundo, de bucear, de indagar, de mirar la realidad de una forma insólita de tal modo que salgan al paso aspectos de la misma hasta entonces no vistos (porque una mirada atenta y distinta es capaz de cuestionar la realidad dada y asumida por la mayoría, la fábula del mundo instituida, y generar una fábula distinta). Hay, pues, una visión de la literatura y de la figura y el papel del escritor mucho más cercana al Romanticismo, al Modernismo y a las vanguardias históricas que a la indolencia posmoderna. Hay una responsabilidad moral en la literatura y el escritor está obligado a intentar imprimir un punto de vista único y distinto, aportar algo nuevo, un matiz diferente, a no dejar las cosas como estaban antes de llegar (porque, de no ser así, de limitarse a repetir fórmulas y temas, a reforzar tópicos, la mejor opción, dice Vila-Matas, es el silencio). El escritor no tiene el deber de conseguirlo, pero sí de intentarlo una y otra vez, incansablemente, de no acomodarse, de no conformarse en pasar de puntillas por la literatura, sin desbaratarla. Y para Vila-Matas, la literatura que realmente es digna de llamarse así (la “auténtica” y actualmente escasa literatura) es un oficio de raros y de locos, de ese tipo de gente que no está dispuesta, quizás porque sencillamente es incapaz, porque no sabría, ni aun queriendo, hacerlo de otro modo, a caminar por el redil de la repetición de la norma, mucho menos cuando la norma es la pura indiferencia, la concepción de la literatura como un negocio terriblemente desapasionado:

“Si intentamos trazar una línea de flotación que sostenga alguna forma de coherencia de los modelos constantemente convocados por Enrique Vila-Matas la hallaríamos entre dos puntos. Por un lado estaría la reflexión: casi todos los autores citados han construido una literatura fundamentalmente reflexiva, ubicable en un quicio entre novela y ensayo. Y por otro, estará el hecho de que se trata siempre de una literatura inestable, descentrada, a la que es difícil asignar una racionalidad determinada (...) Podría decirse que los autores preferentemente citados por Vila-Matas coincidirían con ese

momento de la cultura europea en que el sujeto estable, que proporcionaba una entidad sólida, se ha disuelto. Serían todos, y no sólo los filósofos allegados, herederos de Nietzsche” (Pozuelo Yvacos, en Ríos Baeza, 2012: 259).

III.3.3. El selecto *Club Bartleby*

Bartleby y compañía es un inventario de autores, una red infinita de referencias *intertextuales* plagada de anécdotas biográficas y citas (directas, indirectas e, incluso, directamente inventadas) de una serie de escritores reales y apócrifos que, por razones dispares, se convirtieron en algún momento de sus vidas en ágrafos. Pero no cualquier escritor puede formar parte del selecto “Club Bartleby”, destinado a albergar tan sólo a personajes tan “raros” y atípicos como sin duda lo es el propio Marcelo, el narrador-protagonista de la primera novela de la trilogía vilamatasiana. *Bartleby y compañía* es, mucho más que un muestrario de escritores que dejan de escribir (de los que, sin duda, habrían podido rastrearse ejemplos más anodinos o convencionales), una galería de personajes extraños, de seres diferentes y raros, singulares y excéntricos, cuya especial sensibilidad e imaginación los aleja por completo del resto de personas, los convierte en grandes solitarios, en personas incapaces de moverse por el mundo con la “normalidad” que proclaman las costumbres y mentalidades al uso de su tiempo y, quizás precisamente a resultas de esto, en seres capaces de imaginar, de crear, de inventar mundos únicos a través de la escritura. Escritores excepcionales, brillantes, geniales, cuyos atípicos rasgos y comportamientos Marcelo se encarga de subrayar hasta hacerlos parecer personajes sacados de las páginas de un libro.

El propio compilador de esta serie de *bartlebys*, Marcelo, un mitómano empedernido con una visión idealizada de cierto estereotipo del escritor surgido en el Romanticismo y apuntalado en el Modernismo (sobre todo en sus variantes francesas, Simbolismo y Parnasianismo), es un tipo físicamente raro (jorobado, feo, arisco, desagradable), con serias dificultades para relacionarse con otros seres humanos (incapacitado para el amor y con un único “amigo”, Juan, cuya relación con el rastreador de escritores del No se sustenta en la lástima y la compasión que éste le merece, más que en una empatía o filiación real), con una fuerte tendencia al aislamiento social y a una soledad que lo mismo cultiva con celo que lamenta

amargamente, según el momento. En no pocas ocasiones, Marcelo se revela como un personaje descentrado, extraño, casi al borde de la locura (con un carácter obsesivo, que sufre constantemente bruscos cambios de humor y da en varias ocasiones serias muestras de estar claramente perturbado¹⁶⁶), que busca en la escritura la posibilidad de cambiar y que, sin embargo, ve cómo a lo largo de su búsqueda se acentúan cada vez más aquellos rasgos de su carácter que impiden su “normal” desenvolvimiento en el mundo real y que lo fuerzan a permanecer solo. Desde el comienzo de la novela, Marcelo nos recuerda a un personaje de Gogol o de Beckett, alguien que nos provoca una especie de simpática lástima, una personalidad tragicómica que no sabemos si compadecer o admirar. Vila-Matas se vale de la ironía para conseguir que este personaje condenado a la soledad e incapaz de una relación profunda con sus congéneres se nos aparezca, más que como un pobre desgraciado que inspire nuestra lástima, como un ser curioso y extraño cuyas excentricidades nos resultan simpáticas e ingeniosas: “Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz” (Vila-Matas, 2002a: 11). Justo después de la enumeración de las terribles circunstancias vitales de Marcelo, éste se declara, “por lo demás”, un hombre feliz.

Su consuelo es el proyecto literario y vital que decide emprender para salir de un bloqueo literario que le dura ya 25 años (su primera y única obra de juventud es también una oda a la negatividad, a la imposibilidad del amor, lo que nos vuelve a poner sobre la pista de la soledad de Marcelo y de su incapacidad para las relaciones interpersonales). En la primera página de la novela, el dibujo de la personalidad excéntrica y rara de Marcelo queda trazado de forma magistral con unas cuantas pinceladas. Oculta, pues, como en el doble fondo de una maleta, está la terrible, rotunda soledad de Marcelo, que se convierte en el verdadero motor de su escritura (aunque el

¹⁶⁶ Los episodios oníricos que Marcelo nos describe, como cuando sueña que es visitado en su casa por Pepín Bello (Vila-Matas, 2002a: 97), no son más delirantes y surrealistas que aquéllos que imagina que suceden o que asegura que han tenido realmente lugar: “Una vez pasé todo un verano con la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche esa idea se volvía casi obsesiva, venía a mí como a un cobertizo de mi casa. Fue terrible. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo” (Vila-Matas, 2002a: 93). Así, el delirante encuentro en un autobús de Nueva York con Salinger y su amante Shirley (97-105), que navega entre lo que Marcelo imagina que le diría a cada uno de ellos y lo que narra como lo que “realmente” ocurre, o los recuerdos de Marcelo sobre su amistad adolescente con el compañero de escuela Luis Felipe Pineda (151-161), escritor de enigmáticos poemas de dos versos, resultan episodios tan hilarantes e inverosímiles como los que sólo tienen lugar en la imaginación o en los sueños del narrador.

compilador de *bartlebys* se presente a sí mismo como un misántropo, aunque finja que su aislamiento se debe a su falta de interés en los demás, cuando no a un altivo rechazo, Marcelo escribe para no estar solo, para reconstruir su nexo con lo humano). Marcelo escribe para dejar de ser quien es y para dejar de estar solo, pero su radical aislamiento se acrecienta a medida que avanzan sus notas a pie de página; en lugar de cambiar, Marcelo ahonda más en su soledad y en las “rarezas” de su carácter, se siente cada vez más incapacitado para compartir sus inquietudes o pensamientos con otros seres humanos, ni siquiera con su amigo Juan, del que cada vez se siente más desvinculado. El coleccionista de *bartlebys* se aparta de la vida (él quiere creer que voluntariamente) y, en ese apartarse, es más consciente aún del sinsentido de la misma, lo que lo lleva a refugiarse cada vez más en la ficción y a jactarse de aquello que hace de su existencia algo irreconciliable con la de los demás:

“La radical soledad de los últimos días me está convirtiendo en un ser distinto. De todos modos, vivo a gusto mi anomalía, mi desviación, mi monstruosidad de individuo aislado. Encuentro cierto placer en ser arisco, en estafar a la vida, en jugar a adoptar posturas de radical héroe negativo de la literatura (es decir, en jugar a ser como los protagonistas de estas notas sin texto), en observar la vida y ver que, la pobre, está falta de vida propia (Vila-Matas, 2002a: 63).

Pero Marcelo no decide escribir sobre quienes dejaron de escribir de modo inocuo. El bloqueo literario de los otros, el abandono de la literatura, el silencio, la agrafia, funciona de nuevo como el *phármakon* griego, veneno y antídoto a la vez. La fascinación del narrador por las historias y razones de esos autores que dejaron de escribir es, a todas luces, una manera de curarse (porque exponerse a una dosis extrema del veneno de la negación de la escritura puede dar como resultado, paradójicamente, la inmunidad a tal veneno) de su propio bloqueo literario de décadas. Al escribir sobre cómo otros dejaron de escribir, Marcelo consigue, por un lado, no sentirse solo en su silencio literario (es más, logra aproximarse, acercarse, hermanarse, a una serie de escritores que admira y ama), dejar de percibir como un fracaso el hecho de no haber sido capaz de convertirse en el escritor que en su juventud pensaba que llegaría a ser, de no haber podido volver a la literatura después de publicar su primer libro y único libro, 25 años atrás y, por otro lado, salir de su parálisis literaria, volver a escribir. Al recopilar

las historias de esta serie de escritores más o menos reconocidos (de todo hay en esas notas a pie de página), aunque todos ellos sin duda minoritarios, situados en la periferia en relación con la literatura más leída y aceptada en sus respectivos contextos históricos -creadores de narrativas radicalmente atípicas, de universos literarios singulares e irrepetibles que supusieron, de un modo u otro, cierta ruptura con los gustos y las modas literarias imperantes-, que cayeron en el silencio literario, el narrador se reconcilia con su propio silencio.

La maniobra es clara: Marcelo quiere justificar su propia incapacidad para la escritura intentando compararla con la de sus *bartlebys*, con la de esos escritores que admira de forma entusiasta, defendiendo así su propio silencio literario como una digna e inteligente elección personal, como un signo de distinción que lo aproxima a los *bartlebys* que idolatra. Escribir sobre ese selecto *Club Bartleby* es la forma que tiene Marcelo de incluirse en él, de convertirse a sí mismo en socio de honor del club, de codearse con sus escritores más queridos. Además, una vez asegurada su propia inclusión en el club, prepara el paracaídas que ha de amortiguar su propio golpe en caso de caída, de fracaso, de no conseguir llevar a término su obra, acabar sus notas a pie de página, de caer de nuevo en el silencio (es obvio que esa posibilidad y ese miedo están ahí desde el comienzo) con una lista de admirados escritores con los que se identifica en virtud de esa opción, de esa decisión de dejar de escribir. Por tanto, la maniobra es doble: a la vez que justifica su propio silencio literario de 25 años, Marcelo consigue salir al fin de él, volver a ensayar el convertirse en el escritor que desea ser¹⁶⁷. Gracias a su persecución de escritores que dejaron de serlo, Marcelo logra al fin dejar de ser el triste oficinista que siente que es, para empezar a ser al fin el escritor que su bloqueo de 25 años no le permitió llegar a ser.

Marcelo, además, a lo largo de sus 85 notas a pie de página (la primera excentricidad de nuestro narrador es, desde luego, la opción formal de su propia escritura, donde todo es *paratexto* sin texto)¹⁶⁸, introduce a una serie de autores y de

¹⁶⁷ “A fin de cuentas, en estas notas a un texto invisible me dedico yo también a comentar los comportamientos literarios de otros para así poder escribir y no ser escrito” (Vila-Matas, 2002a: 124).

¹⁶⁸ Recordemos que, al comienzo de *Umbrales*, la continuación de sus *Palimpsestos*, Genette describía los *paratextos* como elementos “que no sabemos si debemos considerar o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo” (Genette, 2001: 7). Esos elementos que normalmente rodean al texto y que configuran un umbral del texto sin que pueda precisarse si forman o no parte de él (lo que Genette llama un “vestíbulo” o “zona indecisa”), se constituyen en sí mismos en texto, en el único texto al que nosotros, como lectores, tenemos acceso. *Paratexto* que rodea un texto invisible, un texto que no existe o que, cuando menos, está

personajes de ficción que son tratados por igual, a los que se otorga el mismo estatuto de “realidad”, de “verdad”. Las biografías de los escritores “reales”, sus nombres y anécdotas, son narradas en términos exactamente iguales que las “vidas” de personajes de ficción como Bartleby o Von Gunten. Se desdibujan las lindes entre literatura y realidad a fuerza de una operación que se lleva a cabo en ambos sentidos: del mismo modo que los escritores “reales” se insertan en el texto como si fuesen personajes de ficción, *literaturizados*, por decirlo así, los personajes de ficción son tratados como personas de carne y hueso. El resultado es una borradura de los límites entre la literatura y la vida, la construcción de una “realidad” radicalmente literaria y diferente donde, a la postre, acaba por importar poco lo *extraliterario*: todo lo que se introduce en el enunciado literario, lo que pasa a formar parte de la ficción, es tratado con carácter de ficción, pero a la vez toda ficción se dibuja como más “real”, más “auténtica” (desde luego, más apasionante, ingeniosa e interesante) que la propia “vida”. Refiriéndose a Bartleby y Wakefield, los personajes de Melville y Hawthorne, Marcelo llega a afirmar: “Qué habría dado yo para que esos sujetos fueran mis mejores amigos” (Vila-Matas, 2002a: 125). En esa sencilla frase quedan plasmados, tanto el estatuto que da Marcelo a los personajes de ficción, tratados con el mismo grado de “verdad” que las personas “reales”, como el deseo que señalamos un poco más arriba de asemejarse a los escritores y personajes de ficción que forman parte de sus notas, de acercarse a ellos con el deseo de ser capaz de mimetizarse como un camaleón, por contacto. Marcelo escribe sobre un tipo de escritor que le fascina y apasiona no sólo por su narrativa, por su literatura, sino por su propia personalidad: el tipo de escritor que protagonizó una vida tan insólita e inverosímil como literaria (una vida que parece en sí misma una ficción).

El narrador de *Bartleby y compañía* escribe sobre ese tipo de escritor que él mismo ansía llegar a ser; y, al escribir sobre ese tipo de escritor, lo persigue, lo asedia,

ausente. ¿Cuál es ese texto ausente o inexistente? ¿De qué hablaría, cómo hablaría ese texto ausente de estar presente, de no ser un vacío, un hueco, una ausencia?, será una pregunta que ronde al lector en todo momento; ese texto ausente, invisible, está funcionando todo el tiempo, generando un determinado efecto en el lector, que viene a incidir de manera clara en esa imposibilidad de la literatura cuya historia y motivos se rastrean en las 85 notas a pie de página de Marcelo. Ya que Marcelo cree que la única literatura posible después del giro lingüístico ha de ser aquella que se erija sobre su propia imposibilidad, que indague en esa imposibilidad y sólo desde ella se torne posible, la ausencia del texto a favor del *paratexto* es una clara metáfora del reconocimiento de esa imposibilidad de la literatura que paradójicamente se transforma en posibilidad sólo convirtiéndose en discurso sobre la duda radical acerca de sí.

lo acecha, para saltar dentro de él, para ser él, para usurpar su lugar o, al menos, para tratar de convertirse en su doble. Marcelo quiere a toda costa ser él mismo un escritor y un personaje de la misma estirpe de aquéllos sobre los que escribe sus notas a pie de página; se esfuerza en buscar filiaciones, por más peregrinas que sean, entre sus *bartlebys*, en elaborar cuidadosamente el álbum familiar de sus escritores favoritos, para ganarse así un lugar en él, para colar su propia foto y colocarla a hurtadillas entre las demás, para crear una tradición en la que poder inscribirse. Como explica Enrique Schmukler: “Bartleby pasa de ser un personaje literario único, a un modelo y a sus dobles que, por ende, no volverán a significar lo mismo. Vila-Matas multiplica Bartlebys, inventa una serie. Pone en escena una familia de Bartlebys. Crea o propone crear una tradición” (Schmukler, 2008: en línea)¹⁶⁹.

Marcelo tiene una tendencia casi enfermiza a querer parecerse a los autores que ama. La nota 57 (Vila-Matas, 2002a: 151-164) es especialmente interesante para observar esa tendencia de Marcelo a desear secretamente suplantar a los escritores que admira, a perseguirlos, a convertirse en su sombra, y conseguir, por proximidad y por imitación, ser uno de ellos. El episodio en el que Marcelo narra su relación con Felipe, su amigo de infancia (ese personaje estrambótico que escribe poemas de un solo verso, escucha jazz, lee libros completamente desconocidos para él y está obsesionado con ser moderno, con no resultar anticuado), resulta revelador: “Me dije que tenía yo que convertirme en su sombra, ser su amigo y contagiarme de su distinción” (Vila-Matas, 2002a: 152). La admiración de Marcelo por los autores sobre los que escribe se convierte en pura mitomanía (él desea más que cualquier otra cosa hacerse “amigo” de sus autores favoritos, estar cerca de ellos, parecerse a ellos, formar parte de sus vidas, aunque sea gracias a las más nimias casualidades), hasta el punto de llevarlo a imaginar encuentros que nunca tuvieron lugar, a conversar en sueños con ellos, a fantasear constantemente con tenerlos cerca.

Marcelo se empeña en demostrar que esta estirpe de escritores que admira de manera casi patológica (que desea secretamente imitar, incluso suplantar) son miembros de una misma “familia literaria” cuyo árbol genealógico se encarga de dibujar cuidadosamente, obcecado en encontrar las relaciones de parentesco entre ellos y, a la postre, algún detalle, por pequeño que sea, que los ligue a su propia persona, que

¹⁶⁹ Schmukler, E. (2008): “*Bartleby y compañía*, del mito literario al mito del autor” [en línea: http://www.academia.edu/1257478/Bartleby_y_compania_del_mito_literario_al_mito_de_autor]

justifique su sentimiento inconfeso de pertenencia al *Club Bartleby*. Marcelo necesita que sus *bartlebys*, sus escritores de referencia, sus ídolos literarios, estén emparentados entre sí, conectados en red, porque sólo a través de ese hilo invisible que une todas esas literaturas dispersas geográfica y temporalmente (y muy dispares entre sí) puede él mismo insertarse en esa gran foto de familia, inscribirse en la genealogía como un *bartleby* más, como un hijo menor de esa tradición de la negatividad (Vila-Matas, 2002a: 131-137)¹⁷⁰. Aunque el nexo de unión más evidente entre todos los autores que aparecen en las notas a pie de página es el hecho de formar parte de esa tradición que instaaura y propone el propio Marcelo (la de los escritores del No o ágrafos tristes, como él los llama), creando un sustantivo, los *bartlebys*, para denominar a los escritores que dejan de escribir (previa conversión en mito literario del personaje de Melville), ya hemos visto cómo los escritores que Marcelo reúne en su serie responden a un determinado mito de autor (el bohemio, el raro, el solitario, el excéntrico) que surge en pleno corazón de la Modernidad más crítica.

Marcelo pone a los personajes Wakefield y Bartleby en relación directa, respectivamente, con los personajes que después poblarán los cuentos y novelas de Walser y Kafka: personajes que quieren desaparecer, esconderse, negarse, que “preferirían no hacerlo”. Esos personajes de ficción son, para Marcelo, precedentes también de los propios Walser y Kafka, lo que pone a estos autores en relación, por tanto, a su vez, con Hawthorne y Melville. Marcelo, una vez más en ese juego de disolución de los límites entre la literatura y la vida, busca en la biografía de Melville

¹⁷⁰ La tradición que propone Marcelo no es otra que la que acompaña a la filosofía del “giro lingüístico”, al pensamiento crítico que, en plena Modernidad, desmonta la noción de Razón y de Verdad del racionalismo y, con ellas, al sujeto solipsista cartesiano. Esa tradición, que se entrevé ya en las literaturas románticas del S.XVIII, tiene su máximo apogeo en el S.XIX y en la narrativa de la llamada “Viena de Wittgenstein”. Se trata de una literatura que parte de la premisa de que la única escritura posible en plena crisis de la Modernidad es aquella que se cuestiona su propia existencia, que duda de su propia condición y, sólo en esa duda, se torna posible. La tradición a la que se liga Marcelo y, en lo extraliterario, el propio Vila-Matas, no es posmoderna (no es una negación que lleve al nihilismo y al inmovilismo), en el sentido de que hay una fe en la literatura como utopía, un deseo de salvar a la literatura de la superficialidad en la que cae una vez absorbida por el capital y de devolverle la dignidad moral y la altura intelectual que poseyó en otro tiempo. Nada tiene que ver esa tradición de la negatividad con la proclamación posmoderna de una era “post mortem” donde todo pasó ya, donde nada queda y nada vale. En la negación vilamatasiense de la literatura hay una afirmación contenida o, al menos, la esperanza en una afirmación: una afirmación estética y moral, una afirmación de la belleza y de la verdad, aunque asomen tímidas ya, pequeñas, variables y, sobre todo, sin proclamarse objetivas e inapelables. Es un afirmación flexible, pero no blanda, que en nada se parece a la pastosa plastina con la que está hecho ese puré posmoderno donde todo se mezcla y triturada hasta la confusión y cualquier ingrediente posee el mismo valor.

parecidos razonables con su personaje Bartleby y cree percibir una proximidad entre el escritor de *Moby Dick* y su escribiente. Aunque Melville no renunció a la literatura, no dejó de escribir, fue haciéndolo cada vez más a la manera de su célebre copista: “Todo lo que escribió en los últimos treinta y cuatro años de su vida fue hecho de un modo bartlebyliano, con un ritmo de baja intensidad, como prefiriendo no hacerlo y en un claro movimiento de rechazo al mundo que le había rechazado” (Vila-Matas, 2002a: 136). De nuevo, lo que une a esos escritores y sus personajes, además de sus respectivas crisis literarias, de sus dudas sobre las posibilidades expresivas del lenguaje, es la conciencia del sinsentido de la existencia, una profunda sensación de soledad y de estar apartados de la vida del resto de los hombres, una rareza extrema. Marcelo sigue cosiendo su red de pescador, interrelacionando a sus escritores y atrapándolos dentro. Dos ejemplos claros son la descripción de la extraña amistad de dos seres radicalmente raros: Beckett y Joyce (Vila-Matas, 2002a: 138) y los parecidos razonables entre Musil y Gadda, a los que sus novelas se les convertían en infinitas hasta el punto de obligarlos a abandonarlas, a dejarlas a medias (Vila-Matas, 2002a: 188).

A fin de poder incluir en su *Bartleby's Club* a algunos de sus autores favoritos que, en realidad, nunca dejaron de escribir –y no podrían considerarse, por tanto, estrictamente *bartlebys*-, Marcelo reflexiona sobre cómo la acción de poner un punto final a una obra significa también convertirse en un *bartleby*. Acabar un texto implica siempre caer en el silencio literario, convertirse momentáneamente en un escritor del No, del mismo modo que negarse a terminar un texto supone también, en cierto modo, convertirse en *bartleby*. Por eso en las notas de Marcelo aparecen varios escritores que, no habiendo dejado de escribir, no habiendo caído en la agrafia, en el silencio literario, presentan una resistencia casi patológica a terminar sus textos. Es el caso de Felisberto Hernández, que deja siempre sus cuentos huérfanos de final, o de Felipe, el amigo de infancia de Marcelo, hacedor de poemas de un solo verso que deja deliberadamente inacabados, o de Carlos Emilio Gadda, que dejaba sus novelas sin terminar, porque, como él mismo decía, se le iban haciendo infinitas a medida que las escribía (Vila-Matas, 2002a: 186). Todos ellos conforman una clase especial de *bartlebys* que, aun “prefiriendo hacerlo”, por alguna razón, no eran capaces de hacerlo del todo, de llegar hasta el final, de contemplar un cierre a su escritura. Ellos representan una particular manera de aceptar esa imposibilidad de la literatura de llevarse a término, una forma

peculiar de asumir los presupuestos teóricos surgidos en plena crisis de la Modernidad, sin renunciar por ello a la escritura. En esta particular manera de presentarse el síndrome *bartleby*, el silencio literario se produce dentro de la propia obra, que jamás concluye, que se deja voluntariamente coja, como metáfora tal vez de la cojera de la propia realidad: “Felisberto Hernández, escritor y al mismo tiempo pianista de salones elegantes y de casinos de mala muerte, autor de un espacio fantasmal de ficciones, escritor de cuentos que no acababa (como indicando que en esta vida falta algo), creador de voces estranguladas, inventor de la ausencia” (Vila-Matas, 2002a: 95).

Los *bartlebys* por derecho que protagonizan las notas a pie de página del texto invisible de Marcelo son, sin excepción, personajes extravagantes que dejan de escribir por razones igualmente singulares: la muerte del tío Celerino (en el caso de Rulfo), el hecho de “no hablar bien el inglés” (en el caso de Alfau), la sensación permanente de “no estar en disposición” (en el caso de Emilio Adolfo Wesphalen, de quien Marcelo nos cuenta que permaneció 45 años en estricto silencio poético y, las pocas veces que aparecía en público, lo hacía “cubriéndose el rostro con la mano izquierda” -Vila-Matas, 2002a: 192-). Hay casos, como el de Enrique Banchs, que enmudece misteriosamente tras publicar *La Urna*, en los que el silencio literario carece de toda explicación, lo cual hace que adopte cierto aire de leyenda (Vila-Matas, 2002a: 108). Hay otros casos, como el de Henri Roth, en los que un silencio de décadas se rompe impredeciblemente cuando ya nadie lo espera (ante el primer fracaso de su novela *Llámala sueño*, Roth decidió dedicarse a otras cosas y dejar de escribir; sólo cuando, treinta años después de publicar esa primera novela, ésta se reeditó con gran éxito, Roth se propuso que, en el caso de traspasar el umbral de los ochenta años, volvería a publicar. Así, en los últimos años de su vida, se editó *A merced de una corriente salvaje*, donde Roth ironizaba ferozmente sobre el mundo del arte y la figura del escritor de prestigio). En la nota 60, el personaje apócrifo Paranoico Pérez, del autor igualmente apócrifo Antonio de la Mota Ruiz, se niega a escribir porque asegura que, cada vez que tiene una idea para un nuevo libro, Saramago se adelanta a él y acaba por robársela.

En la galería de autores de Marcelo, insistimos, no desfila un solo personaje común –él mismo dirá: “Me he quedado pensando en lo mucho que me gustan los tipos inverosímiles” (Vila-Matas, 2002a: 98)-. El narrador de *Bartleby y compañía* procura presentar biografías excepcionales, hacer hincapié en las anécdotas que convierten las

vidas de sus autores en vidas atípicas y singulares¹⁷¹. Incluso en su silencio, en su forma de callar, en su manera de no hacer (tal y como le ocurría a Barteby, el personaje de Melville, que era en su inacción, en su omisión, en su no-hacer, donde se desvelaba como tremendamente irreverente, original y subversivo), los escritores que protagonizan las notas a pie de página de Marcelo se dibujan como seres especiales, fuera de lo común. Marcelo cataloga distintas formas de callar y va esbozando, a partir de una serie de coincidencias más o menos accidentales, ese árbol genealógico que emparenta a unos escritores con otros. Los hay que renunciaron a escribir porque comprendieron que nunca iban a ser capaces de superar lo que ya se había escrito, porque adquirieron el compromiso moral con la literatura de escribir una obra maestra o no escribir nada, y acabaron aplastados por el peso de tamaña responsabilidad. Hay también escritores desaparecidos, personajes misteriosos que acaban adquiriendo aire de leyenda, de irrealidad, convertidos en escritores ocultos a la manera de Salinger, Pynchon o Gracq (Vila-Matas, 2002a: 46-47), eternamente disfrazados, como Craven (que se ocultó tras una infinidad de pseudónimos y se inventó para sí varias biografías y nacionalidades) o cuyo silencio literario se asocia a su desaparición física, como el caso de Crane perdido en México¹⁷².

De cualquier modo, como estamos viendo, todos los autores de las notas de Marcelo son personajes insólitos, que andan a disgusto con la realidad y con sus congéneres, que a menudo sienten que no encajan en el mundo, que les falta algo, algo

¹⁷¹ De nuevo esas vidas, sean reales o ficticias, pertenezcan a los autores o a sus heterónimos y personajes, se intuyen como acechadas por una angustia vital irreparable, por cierta sensación de desencaje entre la realidad interior y exterior del sujeto, por la sospecha de que se es completamente incapaz para la vida: “Álvaro de Campos, experto en decir que no había en el mundo más metafísica que las chocolatinas, y experto en tomar el papel de plata que envolvía a éstas y en tirarlo al suelo como antes –decía- había tirado al suelo su propia vida” (Vila-Matas, 2002a: 112).

¹⁷² A Marcelo le fascinan los escritores que se ocultan, que se esconden, se le vuelven personajes aún más irreales, más fantasmáticos, más cercanos a la ficción. Es el caso de Julien Gracq, de quien dice que “vive en su propia imaginación mundos fuera de los reales, vive en paisajes interiores y a veces en mundos perdidos, en territorios del pasado” (Vila-Matas, 2002a: 196), a quien Marcelo llega a considerar “el último gran escritor francés de antes de la derrota del estilo, de la abrumadora edición de la literatura llamémosle pasajera, de antes de la salvaje irrupción de la *literatura alimenticia*” (Vila-Matas, 2002a: 197). Observamos de nuevo, como analizábamos en el anterior epígrafe, que para Vila-Matas hay dos tipos de escritores en clara oposición: el escritor de mercado, el escritor-funcionario, un profesional adherido completamente al sistema, y ese otro tipo de autor atípico y genial que en Barteby se mitifica y que proviene mucho más del imaginario moderno que del posmoderno. Cuando irrumpe con más fuerza en el mercado la literatura -podemos colegir-, cuando el capitalismo se apodera de la industria cultural, muere la gran literatura, de la que quedan apenas pequeños islotes aislados, convirtiéndose en algo muy minoritario en comparación con la imparable tendencia a la mala literatura, repetitiva y superficial, a la cultura del best-seller, que parece imperar en el panorama actual.

difícilmente identificable que, de un modo u otro, buscan en la escritura; personajes de otro mundo, que parecen ellos mismos salidos de dentro de la ficción y que debido a sus anomalías, que a menudo son percibidas por su entorno como extravagancias y sinsentidos, sufren la incompreensión, la soledad, el aislamiento, llegando incluso sus desencuentros con el mundo al punto de arrastrarlos a la locura o al suicidio -Beckett, Alfau, Walser, acaban recluidos en asilos (Vila-Matas, 2002a: 24)-, pero que, precisamente por ser especiales, distintos, consiguen dar a luz universos de ficción originales, únicos, valiosos (y aquí el adjetivo “valiosos” resulta imprescindible, porque contraviene totalmente las teorías posmodernas que tratan de desnudar de toda aura y de todo prestigio a la literatura a fin de acabar con el estatuto de poder, de autoridad, del autor, y nos pone sobre la pista de una noción de lo literario con claras reminiscencias de cierto idealismo moderno).

Los escritores que aparecen en la trilogía son atípicos de maneras muy distintas, desde el misterioso Salinger, paradigma del escritor oculto, al joven Rimbaud, un poeta alucinado con una imaginación tan poderosa como incompatible con la realidad asumida por la mayoría, pasando por aquellos escritores cuyas anomalías se trasladan también al plano físico y se nos presentan como personajes extravagantes y raros en su indumentaria y sus maneras (es el caso de la descripción de Sócrates en la que Marcelo cree estar viendo retratado al poeta Pere Gimferrer –Vila-Matas, 2002a: 25-)¹⁷³. No es, repetimos, cualquier escritor que haya dejado de escribir el que aparece en las notas a pie de página de Marcelo: es un tipo de escritor excéntrico, raro, peculiar y, en cualquier caso, completamente fuera de la norma social y literaria del momento, que casa perfectamente con el mito del autor surgido en plena crisis de la Modernidad.

El selecto *Club Bartleby* es un club de inadaptados, de tarados, de auténticos lunáticos a ojos de las gentes de bien. Es el club al que pertenecen todos los autores de la literatura “auténtica”, de “alto riesgo”, que Vila-Matas defiende a ultranza. Marcelo traza una genealogía, une a esos autores dispersos que ama por sus distintas rarezas (y, sobre todo, por su capacidad de llevar esos caracteres singulares, esas personalidades a contracorriente, al interior de sus literaturas y dar a luz propuestas narrativas o poéticas innovadoras y fascinantes) y rastrea con su ejercicio historiográfico una tradición literaria con el propósito de inscribirse él mismo en ella. Y, al unir bajo su particular

¹⁷³ Escritores cercanos al Modernismo y las vanguardias, a las nociones francesas tan literarias de la bohemia y lo bizarro.

mirada histórica a autores aparentemente inconexos (desde el punto de vista de la historiografía positivista al uso, de la historiografía científicista de las literaturas nacionales, las generaciones de escritores, las escuelas y los movimientos literarios), los separa radicalmente del resto de escritores, de ese otro tipo de autor acomodado y normativo que a Marcelo, al igual que al propio Vila-Matas, le genera un rechazo radical. Los *bartlebys* de Marcelo, sujetos por el hilo argumental en cierto modo caprichoso (o, al menos, fuera de toda ortodoxia teórica) de haber abrazado, aunque de formas muy dispares, el silencio en algún momento de sus trayectorias como escritores, forman un heterodoxo grupo que, por encima de todo, los sitúa en clara oposición al escritor-funcionario que, cuando se aleja de su escritorio, se convierte en un tipo “normal”. En no pocos lugares ha postulado Vila-Matas su teoría de que la literatura incapacita para la vida, aparta de la vida, porque el auténtico escritor no sabe leer la vida, el mundo que le rodea, si no es en clave literaria. El escritor tiende a *literaturizar* la vida de tal modo que ficción y realidad se entremezclan y confunden y, por ello mismo, lo que otros llaman la vida “real” se le escapa por completo de las manos. Para Vila-Matas, es quizás porque hay de antemano en ciertas personas una tendencia a alejarse, a distanciarse de la realidad oficial, impuesta, y de las “verdades” que la gran mayoría parece aceptar sin problemas, que existe en ellos un impulso hacia la escritura, hacia la literatura. Para cierto tipo de “inadaptados”, para aquéllos que no saben “vivir”, sólo queda el refugio de la ficción. Las lindes entre literatura y realidad, entre vida y ficción, se desdibujan, pero, a la vez, ambas se presentan como agua y aceite, como insolubles e irreconciliables: se escribe porque se deja de vivir o se elige en un determinado momento la vida y, por ello, se deja de escribir, se calla (es el caso de Petronio –Vila-Matas, 2002a: 98-). El tipo de escritor que de verdad es capaz de vivir en la ficción, de configurar su propio universo en la palabra, está incapacitado por ello para lo que el común de los mortales denomina “la vida”. Vivir y escribir no son, para Vila-Matas, empresas compatibles.

La enfermedad, el dolor, la soledad, las distintas patologías psicológicas y físicas, son contempladas por Marcelo, de una manera altamente nietzscheana, como motores de la genialidad, de la originalidad, generadores de nuevas sensibilidades: “La enfermedad no es catástrofe sino danza de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad” (Vila-Matas, 2002a: 149). Esa incapacidad para la

vida de cierto tipo de escritor que predomina en las notas de Marcelo, tiene algo de “monstruosa”, de “inhumana” (de un modo muy parecido al Zaratustra de Nietzsche); Marcelo habla de una “frialidad del alma” y una distancia para con la realidad, para con los otros. Pero esa distancia, esa sensación de extranjería con respecto a su propia especie, esa falta absoluta de empatía con lo normal, con lo común, es precisamente la que hace posible que el escritor conciba ficciones que, por irreales, por estar tan fuera de lo común, nos resultan fascinantes. Ese tipo de escritor extraño, extranjero en el mundo, mira constantemente la realidad con las lentes de la ficción, de lo literario (lo cual la mayoría de las veces lo vuelve insensible al dolor de los otros, a las vidas “reales” de los otros, que a él le parecen anodinas y carentes del más mínimo sentido). Convierte la realidad en ficción desde el mismo momento en que la observa y para él las personas muchas veces no son más que posibles personajes de lo que anda escribiendo. Su tendencia hacia la escritura, hacia la literatura, los aleja radicalmente de los demás, los aparta de los otros, los convierte en “grandes tarados sin sentimientos” (Vila-Matas, 2013: 50).

Muchos de los escritores que aparecen en las notas a pie de página de Marcelo fueron incomprendidos, incluso rechazados, por el mundo de la crítica y por el público. En el momento en que publicaron no tuvieron mucho éxito (es el caso del propio Melville, de Roth). Para Marcelo, ese dato confirma aún más la genialidad de sus literaturas y, de paso, lo redime de su propio fracaso literario. En cierto modo, también Vila-Matas se venga a través de Marcelo y de los ejemplos de grandes autores ignorados o rechazados en su tiempo, del desdén con que la crítica trató sus primeras obras en el Estado español y de la escasa recepción lectora que su obra tenía hasta la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*. Pero, lo que en última instancia nos está diciendo Vila-Matas es que prefiere aquella literatura que, por su complejidad, por su veta experimental, rupturista, vanguardista, ha necesitado tiempo para ser reconocida y aceptada. Se maneja, pues, un concepto de autor muy cercano a la mitología modernista y vanguardista: el “poeta maldito”, *l'enfant terrible*, el “genio loco”, el visionario que resulta incomprensible o escandaloso; una literatura minoritaria, que dota de cierta distinción al que la sabe valorar, con la que Marcelo, al igual que Vila-Matas, guarda una relación casi de coleccionista, de fetichista. El concepto de literatura que se maneja en *Bartleby y compañía* es elitista, aristocrático, plenamente

moderno, por tanto.

Antes de terminar este repaso al mito de autor que funciona en las notas de Marcelo, queremos señalar que nos resulta muy sintomática la ausencia de mujeres *bartlebys* en la novela vilamatasiana, cuando la historia de la literatura está plagada de ellas. Son muchas las mujeres que, pudiendo escribir, no llegaron a hacerlo o que se dedicaron a una escritura secreta que jamás publicaron o que cayeron en el silencio literario tras el rechazo social que generaron sus obras. La historia literaria está plagada de mujeres que firmaron sus obras con nombre de varones, una muy particular e interesante forma de *bartlebyismo* a la que Vila-Matas tristemente sólo dedica una mínima nota, cuya pluma estuvo detrás de los escritos publicados por sus esposos. Mujeres dedicadas a una escritura secreta, privada, que precisamente no es que “prefirieran no hacerlo”, sino que se vieron forzadas a ello. Si hay silencios literarios numerosos y desconocidos que rastrear en la historia de la literatura son los de las mujeres, y la elaboración de ese catálogo de ágrafas forzadas sería una interesante réplica al texto vilamatasiano.¹⁷⁴ Sólo aparecen tres mujeres escritoras en las notas de Marcelo: María Lima Mendes¹⁷⁵ (una escritora apócrifa luso-cubana que comienza su novela *Le cafard* y queda bloqueada por culpa del *chosisme* de Robbe-Grillet y a los críticos más renombrados de la revista *Tel Quel*, como Kristeva y Barthes, de los cuales María no entiende una sola palabra -no podemos dejar de señalar que la clave humorística de esa nota y la crítica irónica que Marcelo hace a través de ella de la *Nouvelle Critique* francesa y el *Nouveau Roman*, salpican de paso al propio personaje femenino de María, que se presenta como un personaje cómico que roza la caricatura, no dejando muy bien parada a una de las tres únicas mujeres que aparecen en las notas

¹⁷⁴ Los esfuerzos de la crítica literaria feminista, desde que surgiera en los años 70, de hecho, han estado volcados en dos ingentes tareas: mientras la llamada crítica de “imágenes de mujer” indaga en cómo la mujer ha sido representada en la literatura escrita por hombres (o no representada, porque su ausencia es, sin duda, también significativa, elocuente, como ocurre en el propio texto de Vila-Matas que estamos analizando), y la crítica que rastrea en la historia extraoficial de la literatura en busca de mujeres escritoras con el objetivo de sacarlas del interesado olvido en el que el patriarcado las ha sumido durante siglos. De esa segunda tendencia en la crítica literaria, los estudios *Literary Women* (Ellen Moers), *The madwoman in the Attic* (Gilbert y Gubar) y *A literature or their Own*, traducida al castellano como *La loca del desván* (Elaine Showalter) son los pioneros de una serie de necesarios ensayos que rescatan a toda una serie de silenciadas escritoras (en el ámbito de la lengua castellana, son destacables los estudios de Iris Zavala o el volumen editado por Nieves Ibeas bajo el título *La conjura del olvido*).

¹⁷⁵ Vila-Matas, 2002a: 53-62.

de Marcelo-), Klara Whoryzek¹⁷⁶ (escritora también apócrifa, autora de una sola novela, *La lámpara íntima*, que deja de escribir porque sus libros “no se dirigen a nadie” y muere de hambre en 1915 como protesta contra la guerra) y Marianne Jung, única escritora real de las tres, autora secreta de algunos de los poemas de Goethe, tal y como confesó el propio poeta antes de morir¹⁷⁷.

III.3.4. *El mal de Montano*, una cruzada contra los enemigos de la literatura

Con una falta tal de literatura como hay hoy, ¿que puede hacer un hombre de genio sino convertirse él sólo en una literatura?

Fernando Pessoa

Sin la literatura, la vida no tiene sentido.

Girondo

He seguido inmerso –en riguroso secreto- en la construcción de la geografía del mal de Montano y en mi plan de choque contra la muerte de la literatura.

Girondo

Si *Bartleby y compañía*, como acabamos de ver, es un inventario de ese tipo de escritores que Vila-Matas convierte casi en mitos literarios a lo largo de la trilogía (el escritor *aurático* de la Modernidad negativa: el loco, el raro, el genio, el solitario, el excéntrico cuya inusual forma de ser es la que le lleva a crear un universo de ficción único, a articular una voz propia, un estilo personal apartado de las convenciones literarias), en *El mal de Montano* va a aparecer ya su antagonista: un tipo de escritor

¹⁷⁶ Vila.Matas, 2002a: 199-200.

¹⁷⁷ Vila-Matas, 2002a: 209-210.

contrapuesto a los miembros de ese secreto *Club Bartebly*, alejado por completo del concepto de literatura que maneja y defiende Vila-Matas. En la primera parte de la novela, Gironde va a obsesionarse por combatir a este *antihéroe* literario, a este *archienemigo* de la literatura (para nuestro narrador, un farsante, un timador, un polizón, un infiltrado, una amenaza enmascarada para la “auténtica” literatura) que, en nuestro tiempo, ocupa los escaparates de las grandes librerías y se pasea por ferias del libro, programas de televisión y tertulias radiofónicas, reduciéndose él mismo a mero soporte publicitario de su obra (a la que convierte a su vez en un producto más, en una mercancía más de la maquinaria productiva del capital). Para Gironde, el escritor aborregado, mercantilista, servil con las convenciones y las modas literarias que ocupan el centro de un sistema cultural dominado hoy por una lógica puramente economicista, es un claro enemigo de la literatura. El escritor comercial, el escritor de éxito que se pliega a los dictados del mercado, el escritor profundamente amoldado al capitalismo neoliberal, a la Posmodernidad más vacía y relativista, resulta, a principios del S.XXI, ser la amenaza más peligrosa para la literatura.

Para el narrador de esta segunda novela de la trilogía, ese otro espécimen de escritor que abunda en la literatura actual es el que pone en peligro a la literatura misma, es responsable de su agonía, quien está llevándola hacia su extinción. En la primera parte del libro, titulada como la propia novela (*El mal de Montano*), Gironde, el crítico literario que se convierte en escritor a través de la redacción de un falso diario que va transformándose en novela a medida que avanza en la escritura -ese enfermo crónico de literatura, Don Quijote contemporáneo que lee la realidad en clave de ficción-, se erige en armas contra esos escritores-*topos*¹⁷⁸ que trabajan bajo tierra para acabar con la literatura, contra esos enemigos de lo literario que confabulan en la sombra poniendo en peligro la vida de la auténtica ficción. Gironde se convertirá en el adalid de un tipo de literatura casi extinta, una literatura de riesgo, ajena al mercadeo y los porcentajes de ventas; una literatura en vías de extinción en la Posmodernidad

¹⁷⁸ Creo que es genial la metáfora de Gironde, porque esa clase de escritor se describe en *El mal de Montano* como un “topo”, lo es no sólo en alusión a ese animal medio ciego que escarba sus túneles en la tierra -la actividad contraliteraria de este tipo de escritores es, por tanto, soterrada; una actividad invisible que, sin embargo, va convirtiendo imperceptiblemente la tierra firme en terreno inestable, hueco, minado de agujeros-, sino también en el sentido figurado en que se utiliza en el argot de los espías: un enemigo infiltrado, un oponente encubierto que se introduce en una organización haciéndose pasar por aquello que no es con el objeto de reventarla desde dentro. Los enemigos de lo literario son para Gironde farsantes, simuladores que se hacen pasar por escritores sin serlo y que, con su presencia y su escritura, ponen en peligro a la literatura misma.

complaciente con el neoliberalismo. Desde su trinchera, convocará al frente de resistencia a una serie de autores, en su mayoría pertenecientes a otro tiempo (al tiempo en que la Modernidad, aun siendo cuestionada en muchos de sus presupuestos, conservaba aún cierta fe en la belleza, en la verdad, en el sentido), que se definirá como más digno y auténtico, en el que la literatura no se había convertido aún en un negocio mundial, en una industria para masas, pero también a un puñado de autores contemporáneos que mantienen vivo hoy el espíritu de las vanguardias modernas, con la esperanza de ganar la batalla a los enemigos de lo literario. En ese ejército de insurrectos que enfrentan al batallón de topes dispuestos a acabar con la literatura, vuelven a aparecer muchos de los nombres que habían desfilado por *Bartleby y compañía*, e ingresan nuevos soldados: Justo Navarro, Julio Arward, Sergio Pitol, Perec, Kafka, Sebald, Walser, Walter Benjamin, Macedonio Fernández, André Gide, Beckett, Pessoa, Borges, Gombrowicz, Valéry, Renard, Michaux, Pavese, Blanchot, son, junto al raro escudero de Gironde (que a veces funciona, al modo cervantino, como contrapunto a las excentricidades de nuestro protagonista, y otras como instigador de las mismas), Tongoy (el hombre más feo del mundo), los aliados de nuestro narrador en su intento de frenar la conspiración de proporciones mundiales que tiene lugar bajo tierra y que amenaza con exterminar a la literatura.

El enfrentamiento entre estos dos tipos de escritor diferenciados claramente a lo largo de la trilogía, aparece en *El Mal de Montano* desde el comienzo y es el que mantiene la tensión narrativa durante toda la primera parte del libro, reapareciendo más adelante y convirtiéndose en la clave del final de la novela: las últimas palabras que cierran *El mal de Montano* son un gesto de dignidad y de resistencia contra esos enemigos de lo literario, una clara amenaza contra esos escritores que, aun pareciendo haber vencido, haber arrinconado completamente el concepto de escritor y de literatura que dominaba en la Modernidad, aun pareciendo haber conquistado el mundo de las letras, “con Praga nunca podrán”. Queda Praga, pues, como reducto invulnerable a las embestidas de la literatura posmoderna, del imperio de la industria cultural, del mercado global de las letras. Queda Praga, la ciudad de Kafka, como último bastión de la auténtica literatura, metáfora de toda una tradición literaria que siempre fue minoritaria, pero que asomó la cabeza sobre el fango y siguió respirando, gracias a su calidad ética y estética, a su sentido del riesgo, a su valentía a la hora de navegar a

contracorriente y desoír las modas y los clichés literarios de su tiempo, a su firme voluntad de no limitarse a repetir las fórmulas de éxito comercial. Una tradición literaria poblada de raros, de excéntricos, de marginales, de escrituras únicas, de mundos delirantes, inverosímiles, desquiciados (y, por ello, profundamente literarios) que, aunque mucho menor en cantidad y en lectores que las escrituras dictadas por el mercado, sigue adelante. Una literatura en vías de extinción, pero no extinta, condenada a ser minoritaria, marginal, periférica, pero que existe y seguirá existiendo siempre, porque “Praga es intocable” (Vila-Matas, 2002a: 316).

Frente a la respuesta posmoderna, al nihilismo pasivo que, bajo fórmulas discursivas derrotistas o de celebración, se sitúa ya más allá de la literatura, en un tiempo “post mortem” desde el que festeja como algo liberador el fin de la literatura y del autor modernos o llora en oscuros cementerios el mausoleo del *Gran Estilo*, recordando con pesimista nostalgia que “cualquier tiempo pasado fue mejor”, Gironde se muestra rotundo: efectivamente, hoy, la literatura está amenazada por los dictados del mercado, por las desproporcionadas dimensiones que ha adquirido el capitalismo neoliberal, capaz de absorberlo todo, pero la agonía de lo literario no puede llevarnos a proclamar sin más su muerte, sino a seguir luchando por su vida. Las narrativas de resistencia nunca morirán y, mientras no lo hagan, la literatura permanecerá a salvo. Aunque sólo quede una isla remota en mitad de un océano plagado de petróleo, los habitantes de esa pequeña isla permanecerán insobornables, en pie de guerra, en armas contra la nada literaria que los acecha.

En el mapa mundial del estado de la literatura que Gironde cartografía durante la primera parte de *El mal de Montano*, con su siniestra orografía de montañas, volcanes, zonas de sombra y galerías subterráneas donde esos enemigos de lo literario se ocultan y desde donde planean la destrucción definitiva de la literatura, hay un lugar pequeño, una ciudad amurallada, un espacio intacto que jamás capitulará: Praga. Praga representa, obviamente, toda una tradición literaria, que es la misma que los narradores vilamatasianos rastrean, estudian, se esfuerzan en poner en relación, y en la que, a la postre, desean inscribirse, tanto ellos como el propio Vila-Matas. Se trata de esa tradición de dignidad y resistencia literarias de la que formaban parte los escritores del selecto *Club Bartleby* y a la que se suman, en esta segunda entrega de la trilogía vilamatasiana, muchos otros nombres.

La presencia en el panorama de las letras contemporáneas de estos dos tipos enfrentados de escritores da como fruto la existencia de dos formas de literatura contrapuestas: para Gironde, por un lado está la literatura “real”, “auténtica”, la literatura resistente que tiene en Praga su residencia simbólica y con la que “nunca podrán”, y, por otro, la falsa literatura de los que fingen ser escritores y no son otra cosa que mercaderes. La ventaja del primer tipo de literatura sobre el segundo es, sin duda, su pervivencia en el tiempo, su resistencia al desgaste de los años. Para Gironde, la buena literatura, a pesar de no irrumpir casi nunca en el mercado con grandes aspavientos, a pesar de aparecer siempre de forma más discreta, a pesar de pasar muchas veces desapercibida para el tiempo en que se genera, siendo incluso rechazada en el contexto en que se produce, cuenta con el tiempo como su mejor aliado. Lejos de las obras anunciadas a bombo y platillo, de los éxitos tan rápidos como fugaces de la literatura comercial, la “auténtica” literatura establece un misterioso lazo con el ser humano que la mantiene viva en otros tiempos, en otros contextos sociales, más allá de aquéllos en los que se produce:

“Permítanme decirles que desde siempre la literatura real, la verdadera, se ha desarrollado serenamente hasta alcanzar la categoría de duradera. La de los dueños de los topos de Pico, en cambio, es toda apariencia, pues la practican animales que se hacen pasar por escritores y cuya literatura va al galope a través del ruido y de los gritos de aquellos que la practican, y presenta cada año millares de obras en el mercado, aunque al cabo de los años uno se pregunta dónde están y qué ha sido de su renombre tan rápido y ruidoso; es, pues, una literatura pasajera, a diferencia de la real, que es permanente, aunque en los tiempos que corren la real tiene que hacer un esfuerzo cada vez más duro para resistir la embestida de los dueños de los topos” (Vila-Matas, 2007a: 224).

Es en la literatura (en la auténtica y minoritaria literatura, en ésa que está desde hace siglos en peligro de muerte constante) donde pervive el alma del ser humano, refugiada de las embestidas de este tiempo miserable que nos ha tocado vivir. La literatura no sólo indaga en el espíritu del ser humano y en nuestras relaciones con el mundo haciendo más comprensible la vida misma, sino que es la prueba irrefutable de que somos capaces de pensar otros mundos, otras formas de existencia y re-existencia que, sin duda, son moral e intelectualmente más dignas, más “altas”: “Me pregunto por qué debo pedir disculpas por ser tan literario si a fin de cuentas la literatura es lo único

que podría llegar a salvar el espíritu en una época tan deplorable como la nuestra. Mi vida debería ser, ya de una vez por todas, total y únicamente literatura” (201).

De ahí la obsesión por lo literario de Gironde. De ahí que el narrador de *El mal de Montano*, que acude a Valparaíso a finales del S.XX para curarse de su “mal de Montano”, de su enferma tendencia a leer el mundo y la realidad en clave literaria, acabe decidiendo, por prescripción de su amigo Tongoy, sustituir su obsesión por *literaturizar* su propia vida por una misión aún más “literaria”: la de preocuparse por la muerte de la literatura, la de convertirse en el guardián de la “auténtica” literatura. Hay aquí una clara ironía contra esa tendencia posmoderna a dar por fallecida a la literatura, a ese sentimiento de pérdida que no es en absoluto vivido por los narradores de Vila-Matas como algo que haya de celebrarse, pero a la vez hay un grito de resistencia, una llamada de atención clara a los enemigos de lo literario, que reconoce la agonía de lo literario en el mundo contemporáneo, pero que nos recuerda que, aunque en vías de extinción y cada vez más arrinconada, pervive una noción de la literatura aún moderna, que otorga a la escritura, a la ficción, un valor inmenso. La literatura constituye un “refugio ante la aspereza de la vida” (Vila-Matas, 2002a: 157), es “un mundo autónomo, una realidad propia” (Vila-Matas, 2002a: 178), que incluso supera en muchos aspectos a la vida: “Después de todo, el tránsito instantáneo hacia otras voces y otros ámbitos es una de las secretas ventajas de la literatura sobre la vida, porque en la vida ese tránsito nunca es sencillo, mientras que en los libros todo es posible y además, muchas veces, de una forma asombrosamente fácil” (Vila-Matas, 2002a: 170).

La muerte de la literatura, tema presente casi desde el comienzo de la Modernidad (una Modernidad contradictoria que, como hemos explicado largamente, se cuestiona a sí misma, se pone en crisis, casi desde el mismo momento en que surge), no se encara al modo posmoderno, no se narra como un hecho de facto ya acaecido, sino que se tantea a la manera de la *Modernidad negativa*: es vivido como una amenaza, como algo que se adivina al final del horizonte pero que aún no ha sucedido y contra lo que hemos de luchar. Hay en la forma de enfrentar la realidad agónica de la literatura de nuestro posmoderno mundo, una crítica radical, rotunda, a nuestro tiempo, a la conjunción de Posmodernidad y capitalismo neoliberal. Es la ligazón de la literatura con el mercado la que está provocando, precipitando la muerte de la literatura. Es el dominio del mercado sobre el propio concepto de arte lo que convierte el nuestro en un

tiempo dominado por la farsa, el fraude, los fuegos de artificio, los bailes de máscaras, la mentira voraz que lo consume todo. Y en ese tiempo, sólo podemos mirar hacia el pasado con nostalgia por aquello que hemos perdido, pero también con la clara y firme intención de recuperarlo:

“Una lenta, envolvente, cada vez más profunda nostalgia por todo aquello que la literatura había sido en otro tiempo se confundía con la niebla a la hora del crepúsculo. Yo me veía como un hombre muy engañado. En la vida y en el arte. En el arte me notaba rodeado de odiosas mentiras, falsificaciones, mascaradas, fraudes por todas partes. Y cuando miraba lo que tenía frente a mis ojos veía siempre lo mismo: la literatura a comienzos del S.XXI, agonizando” (Vila-Matas, 2007a: 245).

La proclamación de la muerte de la literatura no es algo deseable y liberador para Gironde, sino un hecho terrible que se viene acercando desde hace mucho tiempo y que, sin embargo, afortunadamente, nunca termina de ocurrir. La literatura agoniza, sí, pero no ha muerto todavía, aún puede “salvarse”. Gironde no es el superhombre nietzscheano (tal y como la Posmodernidad ha leído, ha interpretado este concepto del filósofo alemán) que se jacta de estar ya más allá del bien y del mal, que se ha desembarazado de todo valor y de toda moral y proclama con su inhumana risa la muerte de Dios. El suyo es el gesto de un hombre profundamente moderno (aunque la de Gironde sea una posición crítica con la Modernidad central, con el discurso dominante) al que le aterra quedarse a la intemperie, que duda de la existencia de Dios (como símbolo del sentido, de la verdad, de la metafísica)¹⁷⁹, que es plenamente consciente de que éste es un invento nuestro, pero que no sabe o no quiere renunciar del todo a creer en él, porque intuye que desterrarlo de su imaginario sólo le dejará una heladora sensación de orfandad, de desamparo. Gironde es el hombre crítico de la *Modernidad negativa*, que sabe que la fábula de la Verdad, fábula es, pero que, aún así, no quiere renunciar a seguir fabulando (en realidad, ésa es la verdadera fórmula que propuso Nietzsche, quien nos invitó a “seguir soñando sabiendo que soñamos”):

“La muerte de la literatura. Allí en la terraza del Brighton, al oír

¹⁷⁹ “Y me vienen a la memoria Pessoa y las metafísicas perdidas por los rincones de los cafés de todas partes, las ideas causales de tanto casual, las intuiciones de tanto don nadie. Quizás algún día, con fluido abstracto y sustancia imposible, formen un Dios o un tejido nuevo y con la luz de otra vida ocupen el mundo” (Vila-Matas, 2007a: 195).

las palabras de Tongoy, primero miré de nuevo hacia la bahía, después a Margot, que me sonreía –como diciendo: exacto, en la muerte de la literatura-, y acabé volviendo a mirar a la bahía y al horizonte e imaginando que en el filo mismo de ese horizonte se veían unas nubes difusas que anunciaban una dura tormenta y, con la llegada de ésta, el fin de los libros, el triunfo de no lo literario de los escritores falsos” (Vila-Matas, 2007a: 61-62).

La medicina que Tongoy ofrece a Gironde para curarse de su “mal de Montano”, resulta ser una píldora envenenada. Gironde no tarda en caer en una especie de delirio de grandeza que le lleva a pensarse como el único salvador posible de la literatura, como un “Quijote lanza en ristre contra los enemigos de lo literario” (Vila-Matas, 2007a: 62) y, emulando a Nietzsche, se imagina a sí mismo como alguien cuyo nombre evocará en un futuro el recuerdo de una crisis sin precedentes de la literatura que fue superada sólo gracias a su heroicidad. Obviamente, la propuesta de Tongoy para sanar a Gironde se convierte, en la mente enferma del narrador, en la excusa perfecta para no abandonar sus pensamientos literarios, so pretexto del deber moral que acaba de contraer con la literatura misma, a la que se ha propuesto salvar de la muerte. Para ello, y llegando a la cota más alta de su enfermedad, decide encarnarse en la Literatura, convertirse él mismo en la Literatura (ya unas páginas antes, Gironde nos cuenta que ha recibido un cuento de su hijo Montano que “contiene toda la memoria de la literatura” y que se está planteando “ser” él mismo ese cuento –pag. 58-):

“Me dije que (...) sería en aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, que me convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: encarnarme pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura” (Vila-Matas, 2007a: 63).

Gironde traslada así su delirio personal en clave metaliteraria al ámbito general del estado de las letras contemporáneas. Ya no es él el amenazado por el mal de Montano, sino la literatura misma. A partir de ese momento, todo su afán será el de cartografiar el “mapa” de los peligros que asedian a la literatura y estudiar de cerca a los enemigos de lo literario para poder combatirlos. Vila-Matas, a través de su

quijotesco narrador, de esta delirante caricatura del personaje cervantino con el que nació la narrativa moderna (obviamente, esa relectura de Cervantes no es casual, está preñada de significado), arremete, parapetado tras el humor, contra el panorama literario actual y hace una crítica despiadada a la irresponsabilidad de una industria cultural cada vez más poblada de firmas y al clima mismo de tolerancia editorial que hace que todo tipo de libros tengan cabida sin que opere ningún criterio de calidad estética o de valor intelectual, guiándose las publicaciones exclusivamente por las razones propias del dios Mercado. La mayoría de las editoriales únicamente se dejan convencer por las previsiones de éxito comercial, de tal modo que pareciera que “todo el mundo se siente capaz de escribir una novela sin haber aprendido nunca ni siquiera los instrumentos más rudimentarios del oficio” (Vila-Matas, 2007a: 64).

Es claro el rechazo ético y moral a una industria literaria absorbida completamente por la lógica del capitalismo neoliberal y por el “todo vale” impuesto en la *Posmodernidad triunfal* (un “todo vale” que, como hemos visto ya, es equivalente a decir que nada posee un “valor” en el sentido moderno del término –un valor moral o estético; a nada se le exige ya un compromiso mínimo con la “verdad”, la “belleza” o la “bondad”, ni tan siquiera reformuladas éstas desde el escepticismo o la mirada crítica propios de nuestro tiempo-, sino que el valor que pueda tener una obra es ya mero valor de uso y de cambio, el valor de cualquier mercancía). Girondo rastrea en la historia de la literatura la existencia de ese mal de Montano de las letras y lo localiza en el corazón mismo de la Modernidad (cuando las relaciones entre literatura y capitalismo comienzan a configurarse):

“Acabé concentrando mis pensamientos en la provincia más mundana y necia del mal de Montano de la literatura, y me dije que no era una zona geográfica con pocos años de existencia, pues en realidad Milton, por ejemplo, ya hablaba de ella cuando decía haber visitado una nebulosa zona gris, una provincia en la que sus habitantes se dedicaban, por costumbre, a machacar la elegancia de espíritu y las más nobles corrientes de la tradición literaria” (Vila-Matas, 2007a: 64)

Así, la agonía de la literatura está estrechamente vinculada a la aparición y el desarrollo del capitalismo. Es, pues, una cuestión plenamente moderna, aunque también lo es el esfuerzo por generar discursos al margen de esa tendencia del Mercado a

absorberlo todo, el esfuerzo por mantener viva la literatura, tal y como se entiende en la *Modernidad crítica*. Girondo se dedica a trazar ese complejo mapa del mal de Montano de la literatura, a analizar los males propios de la literatura de finales del S.XX. En ese mapa, España es sólo un “suburbio” de las afueras que el narrador ni siquiera se molesta en dibujar. En ese suburbio se repiten las fórmulas manidas del realismo decimonónico y se desprecia el pensamiento, dice Girondo:

“Casi en las afueras se halla un suburbio al que llaman España –aún ni lo he dibujado-, donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio por el pensamiento. Una perla de suburbio. Por si fuera poco, ese suburbio está conectado a través de un túnel submarino con una especie de territorio que recuerda a aquella isla del Realismo que descubriera Chesterton, una isla en la que sus habitantes aplauden apasionadamente todo lo que les parece arte verdadero y gritan: ¡Eso es arte verdadero! ¡Así es como son las cosas verdaderamente!” (Vila-Matas, 2007a: 65).

En el plano *extraliterario* (en el circuito externo de la comunicación literaria, que, en el caso concreto de la escritura vilamatasiana, suele “colarse” a menudo en el circuito interno, en forma de *autoficción*), intuimos una clara contrarréplica vilamatasiana a aquellos críticos que, tras la publicación de *Bartleby y compañía*, enfrentan al autor catalán con la acusación de ser excesivamente *metaliterario*. Vila-Matas, con una habilidad sorprendente y utilizando a su narrador como portador de los dardos envenenados que él mismo quisiera lanzar a sus críticos, se radicaliza en sus posiciones para defenderse de sus acusadores de la forma más inteligente: aparentando no defenderse, autoinculpándose, confesando su “crimen”, dándoles la razón. Al convertir en literatura y trasladar al interior de *El mal de Montano* las propias acusaciones que se le hacen como autor e introducir su respuesta, en forma de ficción, en el interior del enunciado literario, Vila-Matas da una vuelta de tuerca que deja sin armas a sus detractores. Es más que sabida, y lo hemos constatado en este trabajo a partir de diversas entrevistas al autor, la inquina de Vila-Matas hacia esa tendencia al realismo costumbrista que sigue imperando en la narrativa del estado español, así como es conocido por todos (porque él mismo lo reconoce abiertamente) el rencor que Vila-Matas guarda a los críticos que despreciaron sus novelas al comienzo de su carrera

literaria sólo porque se salían de esa norma realista, porque les inquietaba el no saber dónde encasillarlas. No en pocas ocasiones Vila-Matas se ha referido a lo mucho que le costó hacer algo nuevo y diferente en un contexto totalmente adverso. Girondo, pues, es una caricatura del propio Vila-Matas visto a través de los ojos de esos críticos que rechazan su escritura por considerarla “demasiado metaliteraria”. Vila-Matas, una vez más, utiliza las críticas a modo de trampolín, hace gala de aquello que le reprochan y lo convierte en su propio programa estético (demostrando así que aquello que le reprochan ciertos críticos es, precisamente, lo que lo convierte en un escritor con voz propia, distinto a los demás). En otras palabras, muestra a los críticos el error de considerar algo negativo sus continuas referencias literarias y demuestra que, no sólo no es un vicio de su estilo, sino que es el mayor logro de éste, la fórmula de su éxito.

Pero regresemos al interior del enunciado literario, donde el narrador está solo y Vila-Matas ni importa ni existe. A Girondo, el nuevo papel de salvador de la literatura que se ha autoimpuesto siguiendo el consejo de Tongoy, le sirve como coartada para dar rienda suelta a su enfermedad, a su personal *mal de Montano*, sin tener ya que preocuparse de lo que piensen su mujer o sus nuevos amigos y sin tener que defenderse, habiendo transformado a sus propios ojos su patológica obsesión en la heroica, loable e ingente tarea de rescatar a la literatura del cenagal en que la ha sumido su inclusión en la industria capitalista del ocio para masas:

“Yo había pasado a disfrutar de mi recién inaugurada y muy responsable posición moral ante la grave situación de lo verdaderamente literario en el mundo. Y estaba encantado de encontrarme al servicio de una causa noble y superior que de paso me ofrecía en bandeja una coartada perfecta para seguir teniendo, reforzado incluso, mi mal de Montano personal, que ahora quedaba más que plenamente justificado por el interés general y además me eximía del engorro de tener que pedir disculpas por ser tan literario” (Vila-Matas, 2007a: 67).

Lo cierto es que, a Girondo, la excusa de ocuparse del mal general de la literatura va a servirle como pretexto para dar rienda suelta a su obsesión por leer la vida en clave literaria hasta límites insospechados. Tras recibir y leer el cuento de su hijo Montano (un cuento que presume de contener y condesar en sus páginas la historia entera de la literatura; una historia de memorias robadas, de escritores asaltados por los

recuerdos de otros escritores –un cuento, pues, que da cuenta nuevamente de la literatura como *continuum intertextual*¹⁸⁰ que se maneja en la trilogía-), se afianza en su delirio de megalómano en ciernes que pretende encarnarse en la literatura misma (es Montano, con su idea de escribir un cuento que contenga dentro de sí la memoria de todos los textos precedentes, el que termina de dar alas a su padre en su disparatado deseo de convertirse él mismo en la encarnación humana de la literatura): “Estoy en Faial y soy un manuscrito, o mejor dicho, imagino que lo soy, juego a soñar que soy la memoria andante de la literatura” (Vila-Matas, 2007a: 72).

El mapa del mal de la literatura contemporánea se convierte en la nueva obsesión de Girondo. Los enemigos de lo literario, esos topos que trabajan en el interior de la tierra, ocultos a nuestros ojos, para rematar a la malherida literatura de comienzos del siglo XXI, no sólo ponen en riesgo lo literario, sino lo humano mismo. En el prototipo de escritor que Girondo quiere combatir hay una deshumanización que es igualmente denunciada en el texto. El representante de ese tipo de escritor deshumanizado (precisamente por vivir como una fiesta el haberse librado de toda moral y de todo compromiso con la verdad que anidaba en la Modernidad, incluso en los resquicios que quedaban de éstas en la tradición moderna más crítica), es Teixeira, el autor oculto en la isla de Faial que Girondo y Tongoy visitan una tarde lluviosa:

“Saco del escondite el mapa, mi geografía íntima del mal, y vuelvo a mirarlo, pero no lo hago con demasiada atención, y de pronto, distraídamente, descubro que en las galerías subterráneas del interior del volcán, allí donde el lápiz ha obrado con mayor ligereza, ha florecido un abismo que no conocía y que probablemente ha surgido –al igual que los topos- del viciado y rugoso subsuelo mental y moral que me ha parecido ver en las grietas de la patética risa de Teixeira, el hombre del futuro, el hombre que vendrá” (Vila-Matas, 2007a: 79).

Hay, pues, en *El mal de Montano*, una crítica al sujeto posmoderno descrito por Baudrillard o Lipovetsky (ese sujeto neonarcisista, consumista, que huye de toda responsabilidad para con la alteridad y de todo compromiso con la realidad), y una

¹⁸⁰ Por tanto, como la prueba inequívoca de que ese sujeto autónomo y solipsista moderno no ha existido nunca, de que somos seres contruidos por la alteridad, entrecruzados por las voces ajenas, habitados por los otros, y de que, en consecuencia, ninguna escritura nace de manera aislada, sino siempre imbricada en ese *continuum* literario que convierte necesariamente al enunciado literario en enunciado dialógico y al sujeto de la escritura mismo en sujeto múltiple y descentrado.

reivindicación de cierto humanismo (que no es estrictamente el humanismo de la *Modernidad normativa*, sino una relectura crítica del mismo desde nuestro tiempo), de cierta existencia ética y estéticamente comprometida. Los topos, los enemigos de lo literario, animales medio ciegos que cavan sus túneles bajo tierra, que trabajan contra la literatura sin que podamos verlos, sospecharlo y hacerles frente, y ese nuevo hombre que representa Teixeira, un hombre deshumanizado por completo, ponen en relación a la tradición literaria que reivindica el texto vilamatasiano con un determinado concepto de sujeto que opera en esa tradición. Si la literatura está en riesgo es, al fin, porque el propio sujeto moderno lo está; no hay posibilidad de subsistencia para la literatura en el mundo de ese hombre nuevo que está por venir, de ese hombre cuya risa hiela la sangre:

“He confirmado así que Teixeira no era desde luego un artista sino un criminal moderno o, mejor dicho, el hombre por venir o tal vez el hombre que ya ha llegado, el hombre nuevo con su indiferencia por el arte antiguo y el actual, un hombre de risa amoral, deshumanizada. Un hombre de risa de plástico, de risa de la muerte [...], uno no ve todos los días al hombre sin alma del futuro, uno no ve cada día el rostro glacial y risible que tendrá la humanidad en el extraño mañana que nos espera” (Vila-Matas, 2007a: 91-92).

La Posmodernidad, con su negación de la literatura, del sujeto fuerte, sólido, de la Modernidad, favorece la aparición de un yo profundamente individualista, desvinculado de todo compromiso ético, estético e intelectual con la realidad (un ser despiadadamente indiferente ante cualquiera de los tres ideales clásicos de Verdad, Bondad y Belleza que, aunque replanteados en cada época y adaptados a las necesidades del inconsciente hegemónico en cada momento, habían sido una constante en el pensamiento occidental desde Platón a Kant, pasando por San Agustín). La crítica a ese sujeto deshumanizado nos sitúa de nuevo en ese *entre-lugar* teórico que andamos rastreando desde el comienzo de este capítulo y de esta tesis. En *El mal de Montano* se observa la búsqueda de un nuevo concepto de sujeto ético, consciente de que su mundo está permanentemente en crisis y capaz de enfrentarlo con un pensamiento crítico que no caiga en fundamentalismos ni dogmas (como sí hizo el inconsciente moderno del poder), pero que tampoco celebre con una mezquina irresponsabilidad la ruptura de todo nuestro anclaje con el pasado, la muerte y el fin de todo aquello que nos ligaba a la Modernidad.

Girondo, el escritor que lucha contra los enemigos de lo literario, que desea salvaguardar lo que quiera que quede aún en pie de un viejo concepto de la literatura que está desapareciendo desde hace siglos, pero que se resiste a desaparecer del todo, no se identifica en absoluto con ese nuevo ser humano que ha de llegar o que ya ha llegado, con ese sujeto desalmado que representa Teixeira. Girondo mantiene una actitud (como ocurre con el resto de narradores-personajes de la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento y con el propio Vila-Matas autor) con respecto a la literatura, a la escritura y a la manera misma de ser/estar en el mundo, mucho más próxima al espíritu del Modernismo y las vanguardias históricas, a esa tradición plenamente moderna (que lo es incluso en su crítica a la Modernidad y en su subversión de los valores establecidos en su tiempo), que a la tan cacareada Posmodernidad. Girondo navega, a la manera descrita por Magris, entre Escila y Caribdis, entre la utopía y el desencanto y, aunque cree que el paraíso está perdido, guarda el anhelo de que en algún momento haya existido, de que queden al menos algunas de sus huellas. En Girondo, como ocurría en los poetas modernistas o en la Generación del 27, está presente el mito adámico del paraíso perdido, mito esencialmente moderno, como lo está la también usual idea moderna (típica de la literatura centroeuropea del S.XIX y de gran parte de la literatura del S.XX) de que aquello que nos aleja de ese paraíso, lo que siembra la confusión primera de los hombres, la raíz del malentendido que nos alejó para siempre de la verdad, no es otra cosa que la única herramienta que hemos sabido crear para entender y explicar el mundo: el lenguaje, que en algún momento dejó de servirnos para acercarnos a la verdad, a la bondad, a la belleza, para perseguirlas (aunque esa verdad, esa bondad, esa belleza fueran desde siempre residuales, cambiantes, inestables):

“El tejido ajado tal vez esté en algún paraíso donde en otros tiempos, en un día con una luz de otro mundo, murió el hilo lógico de un tejido verbal que le daba a la vida sentido. Eran tiempos mejores. Pero alguien desquició en ese paraíso al inventor del lenguaje y el tejido se fue ajando y nuestras vidas se volvieron absurdas, sin el antiguo orden y el antiguo sentido. Ese tejido, hoy irreconocible, podría ser el mismo que intuye Sebald que, aunque ajado, existe. Existe pese a que a nosotros sólo nos llegan, cuando nos llegan, fugaces pero asombrosos centelleos que tal vez estén confirmándonos que no sabemos qué exactamente pudo ocurrir y cuál fue el malentendido, pero sin duda hubo disparos en algún paraíso” (Vila-Matas, 2007a: 192).

La segunda parte de *El mal de Montano*, se convierte en un diccionario de autores de diarios íntimos o literarios, donde vuelve a aparecer ese tipo de escritores que habían dominado *Bartleby y compañía*, esos escritores que componen el ejército de resistencia contra los enemigos de lo literario, y comprobamos de nuevo cuán modernos son los referentes literarios de Gironde (igual de modernos que el propio género del diario íntimo, que no puede surgir más que en el tiempo del imperio del sujeto, uno de los géneros literarios que sirve para construir y apuntalar la nueva subjetividad moderna)¹⁸¹. A través de las referencias a Pessoa, Kafka, Sebald, Walser, Valéry, Michaux, Pavese, Pitol..., y de las reflexiones en torno a sus literaturas y a sus diarios personales, se va dibujando el perfil de ese escritor comprometido con la moral, la belleza y la verdad que anhela la vuelta a otro tiempo en el que aún era posible creer que la literatura puede hacernos mejores como seres humanos:

“Si algo oscuramente persiguen estas páginas de diario que escribo son la creación de mí mismo y una mejora moral, que busco por medio del trabajo y la reflexión sobre la precaria situación de mi vida, de la vida de los otros y de la vida de la literatura, a la que tanto necesito para sobrevivir y que a comienzos de este siglo recibe como nunca los furiosos asaltos de los enemigos de lo literario” (Vila-Matas, 2007a: 181).

Ese tipo de escritor al que Gironde dedica la segunda parte de *El mal de Montano*, un diccionario de autores que escribieron diarios íntimos o literarios (diccionario en el que se entrecruza la escritura del propio diario personal del narrador), el modelo de escritor estética y moralmente comprometido con la literatura (el escritor de riesgo, el “auténtico” escritor) vuelve a aparecer junto con su antagonista, el escritor-topo, representante de los enemigos de lo literario que asedian a la literatura de principios del S.XXI. Es fácil leer este dualismo, esta oposición entre ambos modelos de escritor, como la contraposición entre las maneras en que se concibe la literatura en la Modernidad y en la Posmodernidad. Sin embargo, ya sabemos que el modelo de escritor que persigue Vila-Matas en sus textos no encaja en ninguno de los estereotipos

¹⁸¹ Aunque el concepto de diario íntimo que Gironde maneja es precisamente uno que desdibuja las fronteras entre realidad y ficción, entre literatura y vida, y que pone en entredicho la propia noción de género literario; un tipo de diario que se escribe también desde los entre-lugares de la Modernidad, navegando a caballo entre esa filosofía de la fe en el sujeto autodeterminado, en el sujeto racional moderno, y su *contra-cara* crítica, la negación de esa intimidad del yo y la conciencia de que el yo es siempre un yo narrativo y, por tanto, en cierto modo, ficcional.

modernos dominantes, sino que, aun formando parte de la Modernidad, proviene de una tradición marginal, subversiva, crítica, dentro de la propia Modernidad. A una tradición que surge precisamente como contramodernidad, en la periferia, y no en el centro del sistema cultural moderno. Además, se trata de un tipo de escritor y de sujeto que, como hemos visto ya, adelanta muchos de los rasgos típicos de la Posmodernidad: un sujeto escindido, atravesado por la otredad, con una identidad abierta y cambiante. Se trata de un escritor, de un sujeto, pues, situado en un *entre-lugar*, en un espacio fronterizo, de intercambio y diálogo, un espacio por el que transitan, si nos fijamos, las narrativas de la mayoría de los autores que aparecen en ese diccionario de escritores de diarios (Pessoa, Kafka, Walser, Pitol, Magris, Sebald) y casi todos los autores que desfilan por la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento. Se trata de alguien que escribe “situándose siempre al borde de ese abismo, pero aferrándose a él en difícil equilibrio” (Vila-Matas, 2007a: 208).

Girondo tiene como referente en su lucha contra el mal de Montano de la literatura un momento de su pasado reciente en que ésta, aun siendo crítica con el proyecto humanista, advirtiendo de sus peligros y sus trampas, aun no haciéndole el juego al poder, creía todavía, necesitaba creer que había una salida. Y aunque esa salida no era ya la puerta grande, el arco del triunfo que los ideólogos de la Modernidad habían prometido, el gran pasaje de las utopías cumplidas, del paraíso recuperado (sin dioses ya, o con los dioses encarnados en los hombres); aunque es ya una salida sin alfombras rojas bajo nuestros pies ni música de fondo de clarines (porque ya no podemos ser tan ingenuos como para no ver que, cuando el capitalismo nos prometía la liberación, la emancipación del ser, la salida de nuestra minoría de edad por esa alfombra roja del humanismo ilustrado, evitaba mencionarnos a esos “otros invisibles” que tendrían que tejerla, limpiarla, ponérsela bajo los pies; que no todos éramos, ni hermanos, ni iguales, ni, mucho menos, libres dentro de un sistema basado en la explotación), pero sí un lugar donde, aun sin salida aparente, hubiese pequeños orificios, boquetes, ranuras que poco a poco y con el trabajo de todos se fueran ensanchando, hasta abrirnos el paso. Por eso recurre a la literatura que tiene lugar en ese momento de tránsito, de crisis, de ocaso, de la Modernidad, a ese momento en que es posible articular un discurso contramoderno que, sin embargo, no es posmoderno aún, está preñado de los valores modernos y no deja de aspirar a todo aquello que la utopía

humanista prometía, aunque sepa que el suyo es un anhelo imposible.

En la cuarta parte de *El mal de Montano*, titulada “Diario de un hombre engañado”, Gironde fantasea con que se llama Walser y tiene un encuentro con Musil en el Café Sport. Ambos hablan de Kafka, otra figura que se convierte en símbolo de la escritura que Gironde pretende salvar de la nada posmoderna que amenaza engullirlo todo. Musil le relata a Gironde-Walser su idea de organizar un grupo llamado *Acción sin Paralelo* (en homenaje a la *Acción Paralela* de *El hombre sin atributos*):

“Si Kafka anduviera aún por Praga, iría a esa ciudad y le pediría que se uniera a Acción sin Paralelo, estoy pensando en reunir a mis amigos resistentes en algún lugar del mundo (...) Resistentes, gente de letras y de catacumba. Luchadores contra la destrucción de la literatura. Me gustaría reunirlos en algún lugar y allí empezar a poner bombas mentales contra los falsos escritores, contra los granujas que controlan la industria cultural, contra los emisarios de la nada, contra los puercos” (Vila-Matas, 2007a: 258).

Gironde ya no está solo en su empresa de salvar a la literatura. Todos los escritores que ama y que respeta lo acompañan en su imaginario frente de batalla contra los enemigos de lo literario. En pleno horizonte posmoderno, a comienzos del S.XXI, Gironde convoca a Musil, figura clave de esa escritura fronteriza, de esos *entre-lugares* de la Modernidad que venimos rastreando a lo largo de toda nuestra investigación, de esos *Terceros Espacios* donde es posible posicionarse en precario equilibrio al borde del abismo, explorarlo y sentirlo, sin llegar a lanzarnos al vacío; donde aún es posible encontrar una salida, inventar un gesto de resistencia:

«Al amanecer, al desviarme de la carretera perdida, vi a Musil junto a un abismo. Camisa blanca con el cuello abierto. Abrigo muy negro hasta los pies y rojo sombrero ancho. Estaba pensativo mirando al suelo. Levantó la cabeza y me miró. Ante nosotros no había más que vacío. “Es el aire del tiempo”, le dije. Miró hacia el borroso horizonte. “No nos resignemos a ofrecernos a la época tal como nos ansía”, me dijo» (Vila-Matas, 2007a: 246).

Esa hermosa frase pronunciada por un imaginado Musil (“No nos resignemos a ofrecernos a la época tal como nos ansía”) se convierte en la consigna de los resistentes, en una llamada a la disidencia contra esa *Posmodernidad hegemónica* que amenaza lo

humano y lo literario. Gironde nos invita a repensar al ser humano desde el escenario posthumano en que se ha convertido nuestro mundo. Hace una crítica a la indiferencia posmoderna, pero también se encarga de señalar que esa indiferencia es el fruto de la crisis de la razón moderna y del fracaso de un proyecto de emancipación, el del humanismo ilustrado, en cuyo corazón anidaba ya un germen antihumanista. La propia empresa humanista (ésta que terminó por mostrarse, con su carácter eminentemente burgués, masculino y blanco, totalitaria, unificadora de la conciencia, impositiva, cómplice con las necesidades del capital, que funcionaba ocultando la huella de la explotación, de la marginación, invisibilizando toda diferencia) portaba el germen de su propio fracaso. La pérdida de fe en ese proyecto ilustrado que fracasó cuando el sueño de la razón produjo sus propios monstruos, nos ha llevado a esto otro, a esta pérdida de confianza en cualquier tipo de sentido, a esta negación de cualquier valor, a este escepticismo, a este relativismo absoluto, a este *nihilismo pasivo* que nos convierte en seres vacíos, en concordancia absoluta con los requerimientos del capital en su paso de la fase industrial a la fase neoliberal. Gironde intuye, sugiere, aunque no lo explicita en términos claramente marxistas, cuánta parte de culpa tiene el capitalismo en esta deriva de la sociedad, en este vaciamiento de lo humano. La solución pasa por desvincular la literatura del mercado y volver a traerla al lado de lo humano, a la búsqueda de lo universal y la recreación en la diversidad infinita de lo particular, al reconocimiento del Otro (“Ver a los demás. Y no hacer estudios de mercado”); de un Otro con el que en ningún caso podemos relacionarnos a través de la relación explotador/explotado:

“Crear una realidad distinta desde la realidad empobrecida sin sentido del mundo de hoy. Explorar los innumerables, infinitos sentidos de la realidad por crear y que sólo podremos inventar desde dentro de esa realidad. Ser inteligentes y bondadosos (...) Ver a los demás. Y no hacer estudios de mercado. Luchar contra la maquinaria destructora del mal de Montano de la sociedad, luchar contra el vaciamiento de la figura humana producido por la perversión de la misma empresa humanista” (Vila-Matas, 2007a: 295).

Y el libro se cierra, después de todo, con una última proclama desde la trincheras de los resistentes, con una esperanza, con una mínima, hermosa victoria. Gironde-Walser y Musil vuelven a encontrarse, con la música de fondo de Kafka¹⁸², para

¹⁸² Kafka, Musil y Walser se convierten en *El mal de Montano*, adquiriendo un peso determinante, en los símbolos claros de ese tipo de escritura fronteriza y “auténtica” que defienden Gironde y el resto de

regalarnos un precioso final, una afirmación de la literatura, de la dignidad, de la vida (aunque sean una literatura, una dignidad y una vida asediadas por diversos peligros, por un ejército que supera con creces en número a la pequeña facción de escritores resistentes), que invalida las teorías de la muerte de la literatura, los oscuros presagios que vienen cerniéndose sobre nosotros desde hace más de dos siglos, y nos invita a pensar que siempre habrá un futuro para el pensamiento crítico, la transgresión, la valentía, la búsqueda del sentido y la belleza; un pequeño reducto, Praga, con el que nunca podrán los que se empeñan en arruinarlo todo: «Musil miró hacia el incierto horizonte. A lo lejos, muy lejos, más allá de todo, como un espejismo de salvación surgido del vacío y del abismo, se veía el mar, con sus bandadas, con sus enjambres de velas blancas, tringulares. “Praga es intocable”, dijo, “es un círculo encantado, con Praga no han podido, con Praga nunca podrán”» (Vila-Matas, 2007a: 316).

III. 3. 5. Pasavento, el fantasma de Robert Walser y los escritores de la sección angélica

Doctor Pasavento es la novela vilamatasiana en la que el escritor suizo Robert Walser se convierte, definitivamente, no sólo en un personaje de ficción del escritor catalán, sino, sobre todo, en un mito literario. El Walser que retrata Andrés Pasavento (o, lo que es lo mismo, el Robert Walser que ha “inventado” Vila-Matas en sus novelas y artículos) es un escritor claramente mitificado y *ficcionalizado*, a consecuencia de esa tendencia a *literaturizar* la realidad típica de la trilogía. Un Walser hecho de retazos de ficción, de la ficción vilamatasiana, pero también de la propia ficción walseriana, ya que el escritor “real” se mezcla con los personajes de sus libros (el Walser de Andrés Pasavento es también Joseph Martí, protagonista de *El ayudante*, o Jacob Von Gunten, o el Simón de *Los hermanos Tanner*) y está pasado también por el tamiz de la mirada de Karl Seeling (quien contribuyó a convertirlo definitivamente en un mito literario), que inmortalizó al escritor suizo en sus *Paseos con Robert Walser*. Vila-Matas se inscribe, pues, en una tradición de escritores fascinados por la figura de Walser (Canetti, Kafka,

personajes-narradores de la trilogía. La figura de Walser, que planea por esta segunda parte de la trilogía vilamatasiana, adelanta ya *Doctor Pasavento* y sirve de hilo conductor entre los dos libros, convirtiéndolos en un *continuum* semiótico inseparable.

Seeling, Calaos, Coetzee...), para los que el escritor suizo es un símbolo de honestidad y de humildad, de entrega a la literatura y de rechazo de las banalidades que a menudo se asocian a ésta (en cierto modo, un símbolo de la literatura “pura”, no contaminada por el mercado). Pero, sobre todo, Walser se convierte, tanto en la narrativa vilamatasiana como en las distintas recuperaciones que de su figura se han hecho desde la literatura, en un símbolo de rechazo absoluto al poder, a la Modernidad monológica y sus axiologías, que llevaban la marca de la explotación capitalista marcada a fuego en cada uno de los conceptos que pusieron en circulación: “Su profunda e instintiva aversión por cualquier tipo de *altura* –escribió acerca de él Canetti–, de elevación o de pretensión lo convierte en uno de los poetas esenciales de nuestra época henchida de poder”. Walser se convierte, pues, en símbolo ético y en mito literario. El propio Andrés, el narrador de *Doctor Pasavento*, reconoce que no puede ver en Walser a una persona, sino a un personaje literario:

“A Walser le veía sólo como un fascinante personaje literario, un poeta muerto en la nieve el día de Navidad. No me lo podía imaginar, por ejemplo, sentado en esta cama junto a mí, o comprando aspirinas en la farmacia Dupeyroux, o tomando un café en el bar de la esquina. Su leyenda literaria -esa biografía tan fascinante del escritor callado durante veintitrés años en un manicomio rodeado de nieve- había hecho que le hubiera visto siempre a una distancia irreal e infinita” (Vila-Matas, 2005: 204-205).

Vila-Matas se ha convertido en uno de los principales responsables de la inscripción en el canon de ámbito hispano de Robert Walser, de su recuperación, de su rescate del olvido y de su difusión (es de recibo reconocerlo y subrayarlo), gracias, sobre todo, a *Doctor Pasavento*, pero también a la recurrente presencia del escritor suizo en el resto de sus novelas y artículos a lo largo de los años. Como advierte Roberto Solano en su artículo “La inquebrantable ingenuidad”, Vila-Matas convierte a Walser en un héroe moral de la literatura, en el paradigma de una literatura henchida de dignidad, una literatura de altos vuelos, una literatura minoritaria que, en ningún caso podrá ser una literatura de masas, comercial, con todo lo que ello conlleva. Tanto ha influido la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento en el rescate de Walser en el ámbito de las letras hispánicas, que podría decirse que, para muchos lectores, Walser es, antes que el autor de *El ayudante* o *Jakob Von Gunten*, un escritor profundamente vilamatasiano, casi un personaje más salido de la ficción del escritor catalán. La lectura de Walser en la

última década está sin duda ligada a la lectura de la trilogía, pasada por el filtro de la escritura de Vila-Matas, que condiciona completamente la recepción de la obra del autor suizo en las nuevas y no tan nuevas generaciones de lectores (incluso las traducciones de Walser y reediciones de su obra en español, si nos fijamos en las fechas de edición, repuntan claramente al albor del éxito de *Doctor Pasavento*). Vila-Matas ha convertido a Walser en un mito literario y en el prototipo por excelencia de ese tipo de escritor que venimos rastreando a lo largo de este epígrafe: el escritor “puro”, “auténtico”, “verdadero” (qué lejos quedan todos estos adjetivos del imaginario posmoderno al uso); el escritor ética y estéticamente comprometido con la literatura y con la verdad (aunque ésta sólo pueda ser ya “su” verdad); el escritor disidente, que resiste a pesar de la terrible tendencia neoliberal a convertir la literatura en una industria capitalista vacía de todo contenido “revolucionario”¹⁸³.

Como hemos visto, la transición de *El mal de Montano* a *Doctor Pasavento* se hace de forma suave y precisa. Se trata de un engarce perfecto, medido al milímetro que, sin embargo, está orquestado de un modo tan armónico que queda por completo oculto su mecanismo, el artificio que lo sustenta. En *El Mal de Montano*, la presencia de Robert Walser va *in crescendo* hasta convertirse en central en las últimas dos partes del libro (tan decisiva que Gironde llega a identificarse con el escritor suizo hasta el punto de adueñarse de su nombre, de presentarse ante los demás como Walser), y va adelantando los temas centrales en torno a los que girará la paradójica y metafísica búsqueda del narrador-protagonista de la tercera obra de la trilogía, Andrés Pasavento (la búsqueda de una pérdida, el anhelo de desaparecer para poder ser). Pero es que hay más. Desde el *paratexto* que abre *El mal de Montano*, la cita de Blanchot “¿Qué haremos para desaparecer?”, se está apuntando ya al tema central de *Doctor Pasavento*, el tema de la desaparición o la disolución del sujeto moderno. Antes de comenzar siquiera el texto de la segunda novela de la trilogía vilamatasiana, están puestas las piedras, pues, del edificio narrativo que constituirá la última parada en ese recorrido desordenado en tres partes por la historia del sujeto y de la literatura del yo que es la trilogía Bartleby-Montano-Pasavento.

Ya Gironde, a partir de la página 250 de *El mal de Montano*, sufre un episodio

¹⁸³ Y hablo de “revolucionario” no tanto en su sentido más político cuanto en su sentido puramente etimológico, tan visual que funciona como imagen poética: algo que te hace revolverte, que te sacude; algo inquietante que te cambia rápida y profundamente, impidiéndote volver a ser la misma, como sin duda ocurre con la buena literatura.

de lo que podríamos llamar “pasaventismo”: juega a ocultarse, sueña con desaparecer y reflexiona una y otra vez sobre la figura de Robert Walser, que se convertirá después en el héroe moral de Andrés Pasavento, en alguien a quien éste pretende a toda costa emular, en quien sin duda desea convertirse. El cerco se estrecha. Las dos novelas, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, comienzan del mismo modo, aunque inmediatamente después cada una tome su propio camino. Una de las primeras frases que abren *Doctor Pasavento* es, como lo era también la cita de Blanchot que constituía la puerta de entrada a *El mal de Montano*, una pregunta, un interrogante sobre la desaparición: “¿De dónde viene tu pasión por desaparecer?”. Un interrogante tan sólo precedido por un “nosotros” (indicado por el verbo “paseábamos”), por un yo y un “tú” que bien podría ser un “ellos”, porque ni eso aún tenemos claro (“me preguntaron”). Todo permanece en una indefinición absoluta en esa pregunta que no posee, para el lector, al ser enunciada, ni un emisor ni un receptor claros todavía (una interrogación que, a tenor de la cita que abre *El mal de Montano*, podría estar dirigida al mismísimo Blanchot, incluso al pobre Girondo, quien sin duda vuelve a nuestra memoria en el instante en que la leemos). A renglón seguido, aparece de nuevo la indefinición y, ahora también, la *autoficción* como forma de jugar al equívoco, de intentar hacernos confundir al autor del plano *extraliterario* con el narrador-personaje que nos interpela desde dentro del texto: “Mi acompañante deseaba saber de dónde venía esa idea de desaparecer que tanto anunciaba yo en escritos y entrevistas, pero que no acababa nunca de llevar a la práctica” (Vila-Matas, 2005: 11).

El tema de la desaparición (como elección ética, como acto de resistencia y como búsqueda, paradójicamente, de una afirmación del yo más “auténtica”) estará, tanto en *El mal de Montano* como en *Doctor Pasavento*, ligado indisolublemente a la figura de Robert Walser, que se convierte en el paradigma por antonomasia de ese tipo de escritor fuera de la norma, que desprecia la fama (para quien el éxito, el reconocimiento, son auténticos lastres) y las concesiones a las que ésta obliga y pone todo su empeño en retirarse del mundo, en quedarse solo, en empequeñecerse, en adelgazar (literal y metafóricamente) cada vez más su escritura hasta borrarla, para desaparecer él mismo con ella. De nuevo se enfrentan dos conceptos de literatura, optándose claramente por uno: el autor de éxito comercial -que repite las mismas fórmulas literarias manidas una y otra vez, que escribe en función de lo que cree que

gustará al público, que dedica más tiempo a la promoción de sus libros que a su propia escritura, más volcado en el marketing que en la literatura, que pugna por ser cada vez más “grande”, por estar más presente, por ocupar más espacio-, y el escritor “auténtico”, entregado a la “verdadera” literatura, ajeno a las modas y gustos de los lectores, a las exigencias del mercado -el escritor que escribe, sobre todo, para sí, porque desea encontrar una forma más digna de existencia-. El segundo tipo (del que hemos visto ya diversos subtipos en las dos anteriores novelas de la trilogía), se personifica ahora en la figura de Robert Walser y en su rechazo tajante a todas esas cosas que en el capitalismo rodean a la literatura sin ser estrictamente asuntos “literarios” (el éxito, la gloria, el mercado, las ventas, el mundo editorial, la publicidad, los medios...). La negativa del escritor suizo, en un momento determinado, a seguir siendo un “escritor público”, su firme propósito de retirarse a Herisau, de guardar silencio ante los demás y entregarse a una escritura privada, secreta, que huye deliberadamente del lector (los *microgramas* indescifrables escritos con lápiz del último Walser son, según interpreta Pasavento, intentos de volverse ilegible para los demás, a la vez que una manera de ir borrando poco a poco la propia escritura y, con ella, ir borrándose a sí mismo; la escritura del Walser que está recluido en Herisau es una manera de disolverse, de procurar su propia desaparición), se convierte en un símbolo claro de resistencia al *establishment* cultural, en un símbolo del rechazo de Walser al sistema y a sus diversas formas de poder.

Vuelve a configurarse el mismo eje dicotómico que hemos visto tanto en *Bartleby y compañía* como en *El mal de Montano*: vuelven a establecerse dos maneras de entender la literatura de las que se desprenden dos perfiles contrapuestos de escritor, asociados claramente a dos opciones éticas, estéticas, incluso políticas; a dos formas claramente enfrentadas de concebir los textos y la vida. De hecho, la inquietud que lleva a Andrés Pasavento a iniciar su *fuga sin fin*, esa huida del centro de su propio yo, se despierta en el momento en el que éste se da cuenta de que, sin quererlo, él mismo se parece cada vez más al tipo de escritor que desprecia. El *establishment* cultural ha comenzado a absorberlo; la maquinaria capitalista que todo lo engulle ha empezado ya a masticarlo, a contaminar con sus leyes y sus estudios de mercado una parte de su propia vida, de su yo. La dialéctica capitalista del éxito y el fracaso y los “antivalores” que comporta están penetrando en su interior, de tal modo que el acto de huir, de

ocultarse, de retirarse, de procurar hacerse invisible, de empeñarse en desaparecer, se convierte en un acto de resistencia, en una afirmación de lo que en él hay del tipo de escritor que ama y que recuerda haber sido antes de comenzar a publicar, antes de entrar a formar parte de la industria literaria: “Pienso en lo escasamente saludable que a la larga fue publicar libros y haberlo hecho en gran parte para tener cierta fama y luego poder administrarla como un buen burgués y acabar diciendo banalidades en periódicos y revistas, incapaz de ser el dueño de la más pequeña partícula de terreno de índole privado, personal. Escribir para esto” (Vila-Matas, 2005: 58).

Para Andrés Pasavento, la decisión de Walser de apartarse del mundo, de romper su silencio literario únicamente para entregarse a la escritura privada, íntima, de sus *microgramas*, esos diminutos textos casi ilegibles, escritos con lápiz (y por tanto, prestos a desaparecer, sin voluntad alguna de permanencia)¹⁸⁴, se convierte en un gesto de dignidad y de rechazo a todo lo que conlleva publicar, tener lectores, ser un escritor público, formar parte del mercado editorial. El escritor suizo se convierte en un héroe moral para Andrés, que decide, mientras viaja a Sevilla para dar una conferencia, no presentarse en el lugar en el que se le espera, huir a Nápoles sin avisar y encerrarse en un cuarto de hotel a escribir en un cuaderno, y sólo para narrársela a sí mismo, la historia de su transformación en otro escritor, en otra persona (que será, a la postre, transformación en otras personas). Huir sin dejar rastro, sin comunicar a ningún otro ser humano su paradero, convertirse en un escritor oculto a la manera de Salinger o Pynchon, pero, sobre todo, a la manera de Walser, es la maniobra de Andrés para alejarse de esa persona en que se había convertido, para ensayar ser alguien diferente, con Walser como brújula con la que guiar sus pasos:

“Me convertí en un escritor del que espero estar ahora librándome en este cuarto de hotel, escribiendo sólo para mí mismo. Encerrado aquí, cuento la historia de mi viaje a Sevilla y simultáneamente voy ensayando ideas que me sirven para estudiarme a mí mismo y a mis soledades. Creo que quien está escribiendo todo esto, con su frágil lápiz (...) ya no es exactamente el escritor de antes, el que había conseguido un nombre, una cierta fama, y que había comenzado a sentirse muy agobiado por haber atraído la atención de algunos lectores. Ahora soy un más que discreto literato escondido que mira desde una ventana al vacío y al mar y sabe que

¹⁸⁴ “Escribo a mano en este cuaderno Moleskine, y lo hago con un lápiz, sintiendo que éste me acerca más cálidamente que una pluma a la idea de desaparición, de eclipse (...) A medida que el lápiz va trezando las letras de este texto, noto que cada vez más detesto ese aspecto tan mecanizado de la escritura en ordenador, me encanta, me exalta haber regresado al lápiz” (Vila-Matas, 2005: 32-33).

si uno mira largo rato al abismo, el abismo acabará observándolo a él también” (Vila-Matas, 2005: 36)

Desaparecer, como lo hizo Walser en el sanatorio de Herisau, será el *leitmotiv* de la larga aventura de Andrés Pasavento, de su interminable búsqueda de una identidad nueva y de su intento, sobre todo, de volver a las “regiones inferiores”, de acercarse al tipo de escritor que fue Walser para alejarse lo más posible del tipo de escritor en que él mismo sospecha haberse acabado convirtiendo antes de comenzar su huida. Pero se trata de procurar la propia desaparición de un modo paradójico que no podemos dejar de subrayar: se trata de desaparecer tal y como nos hemos/han construido, para poder reaparecer siendo ya otros; se trata de dejar de ser quienes creíamos ser, de dejar de llevar una existencia *inauténtica*, en términos heideggerianos, para poder “realmente” llegar a ser. Se trata, a la postre (desde nuestra lectura marxista), de borrar la huella del *inconsciente ideológico y libidinal* capitalista que nos entrecruza, para poder ser otros que no hablen ya el *lenguaje del Amo*. Y esa clave de sentido de *Doctor Pasavento* se nos ofrece desde la primera página del libro, cuando el protagonista afirma: “Sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo” (Vila-Matas, 2005: 11).

La identidad del sujeto moderno es un traje ceñido y hecho tan a medida que, con el tiempo, se pega a la piel de forma tal que llegamos a creer que es la piel misma. Entonces, la identidad se convierte en un caparazón adherido a nuestro cuerpo, del que nos es imposible separarnos. Ese traje ceñido es un molde prefigurado por el inconsciente del poder. Somos hombres o mujeres, obreros de fábrica o escritores, personas de éxito o fracasados, siempre según la escala de valores de la lógica capitalista. El traje está hecho de todas las etiquetas que fueron adhiriéndose a la piel, de la ideología que asimilamos y con la que fuimos construyendo nuestro yo redondo y perfecto, clausurado hasta la asfixia. Pasavento lucha durante las casi 400 páginas de su relato por desprenderse de esa identidad-escama, de esa identidad-caparazón de escritor de éxito que no le permite ya ser ninguna otra cosa, y juega a disfrazarse de otros con la intención de que, al superponer las más diversas prendas, el traje ceñido quede sepultado, desaparezca a la vista de los demás, y a la suya propia. Se trata, al fin, de no olvidar que la identidad es un vestido, por más que a veces nos quede tan ajustado que lleguemos a creer que muestra nuestro cuerpo tal y como éste “realmente” es (cuando

ocurre lo contrario, ese traje ceñido hace las veces de faja y presiona, constriñe y moldea nuestro cuerpo hasta hacerlo encajar en sus costuras). Andrés Pasavento juega a cambiar de prenda, a vestirse con identidades estrambóticas, con zapatones de payaso y nariz roja, con pajaritas de colores y pelucas naranjas, con prendas mucho más cercanas al disfraz que al traje, porque el disfraz es siempre menos engañoso (se reconoce en el juego de intentar ser otro): estar disfrazado significa huir de la idea misma de que existe un vestido que encaja a la perfección con nuestro cuerpo (hasta el punto de no ser algo externo e intercambiable sino algo que forma parte de nosotros, nuestra piel misma), para abrazar la ambivalencia de la máscara, para fingir ser otros sabiendo que toda asunción de una identidad cerrada es un fingimiento. El traje de la identidad moderna intenta hacerse pasar por verdad aséptica, por una prenda que resalta nuestras cualidades personales, lo que de únicos hay en nosotros, fiel a la verdad de nuestro desnudo (que, aunque oculto, queda pretendidamente representado o sugerido por esa prenda en la que los demás nos reconocen), mientras el disfraz cambia nuestra fisonomía por completo, nos transforma, nos aleja de eso que supuestamente somos, permitiéndonos ser cualquier cosa. El disfraz no se pretende fiel reflejo exterior de una verdad interna e invisible; por el contrario, el disfraz pone en evidencia cuán lejos estamos de cualquier identidad “originaria” y cuán fácil es mudar de yo a cada instante.

Para el protagonista de *Doctor Pasavento*, desprenderse de la identidad que nos han/hemos endosado es siempre un acto liberador. Por eso Walser, que decidió dejar de ser el escritor público que era (porque repudiaba todo lo que en el capitalismo significaba ser un escritor público y los propios valores que preconizaba la Modernidad: el éxito, el poder, el progreso, el reconocimiento...) para convertirse en un ser silencioso que practicaba una escritura privada y presta a desaparecer, en un observador, en un paseante, es el héroe moral de Pasavento:

“Fue un escritor que supo deslizarse lentamente hacia el silencio y que, al entrar en el sanatorio de Herisau, se liberó de los oficios que había tenido que practicar hasta entonces y también se desprendió del agobio de una identidad contundente de escritor, sustituyéndolo todo por una feliz identidad de anónimo paseante en la nieve. Para él sus largas caminatas alrededor del sanatorio de Herisau no eran sino un modo de abandonar el “cuarto de los escritos o de los espíritus”. Y, en cuanto a su estilo, fue más bien de prosas breves y tentativas de fuga, un estilo hecho de aire libre y de un muy personal sentido del vagabundeo (...) Buscaba desaparecer en la inmensidad de la vida” (Vila-Matas, 2005:

47).

A la sombra de Walser, los temas centrales de *Doctor Pasavento* van entretrejiéndose: el silencio, la desaparición, la muerte, la soledad, la locura, pero también la dignidad humana, la resistencia, la lucha personal e íntima por no asumir cierto estado de cosas (una actitud completamente ajena a las celebraciones irresponsables de la muerte de la literatura y de cualquier tipo de humanismo), por huir de la tendencia cada vez mayor de las sociedades a la obediencia ciega a vestirse el uniforme que dicta la norma, a asumir la “moral de los esclavos”:

“En Walser pensaba yo a menudo. Me gustaba la ironía secreta de su estilo y su premonitoria intuición de que la estupidez iba a avanzar ya imparable en el mundo occidental. Me intrigaba la gran originalidad de sus relaciones con el mundo de la conciencia. Y siempre había encontrado infelices, pero muy bellos sus melancólicos paseos alrededor del manicomio de Herisau, donde (...) estuvo internado durante veintitrés años, hasta el final de sus días (Vila-Matas, 2005: 15).

De nuevo, y como hemos visto tanto en *Bartleby y compañía* como en *El mal de Montano*, los escritores que la trilogía vilamatásiana convierte en referentes literarios y morales son seres a los que la “realidad” les incomoda, seres que se sienten en cierto modo extranjeros en el mundo, que perciben como extraña su propia existencia y que, en muchos casos, renuncian a ella de distintos modos (unos a través del silencio literario, otros con el suicidio, otros reconociéndose en la locura antes que en la norma social establecida). Son seres profundamente solitarios y su soledad está ligada a cierta sensación de incompreensión y a cierta angustia vital. Los “escritores de la sección angélica” de Pasavento son “seres atormentados que parecen estar viviendo en un lugar aparte. Suelen estar angustiados y ser muy inteligentes y, de no estarlo o no serlo, se las apañan para parecerlo” (Vila-Matas, 2005: 13).

Así, de la misma manera que le ocurría a Marcelo o a Girondo, Pasavento también se siente mucho más cercano, mucho más hermanado con ese pequeño grupo de escritores “con ángel” con los que se relaciona a través de la literatura que con los congéneres con los que comparte “realidad” a diario: “Pensé en lo mucho que los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos” (Vila-Matas, 2005: 13). La *metaliteratura* y la *intertextualidad* en la trilogía vilamatásiana surgen de la

profunda convicción de que la literatura y los escritores (ojo, sólo ese tipo de escritores que venimos rastreando, la “extraña sección minoritaria de escritores que tienen ángel”, en palabras del propio Pasavento) son “mucho más fascinantes que el resto de los mortales, pues son capaces de llevarte con asombrosa facilidad a otra realidad, a un mundo con un lenguaje distinto” (Vila-Matas, 2005: 13). Esto puede leerse en clave nietzscheano-heideggeriana: si el lenguaje construye la realidad, inventar un mundo distinto, una ficción, debe implicar también inventar un lenguaje distinto o darle al que tenemos, al heredado, a ese *horizonte* al *estamos arrojados desde siempre*, un soplo de aire fresco, revivificando las palabras, convirtiendo los escombros de un lenguaje petrificado en bosque vivo).

De nuevo el protagonista de *Doctor Pasavento*, como le ocurría a Marcelo o a Gironde, desea ser uno de esos escritores “con ángel”: “Recuerdo muy especialmente a un escritor de esa sección angélica que en una película que se titulaba *En un lugar aparte* vivía en un hotel con una gran ventana frente a un abismo y un mar en una ciudad sin nombre. Y también recuerdo que siempre deseé ser algún día como el protagonista de aquella película y vivir en algún lugar que tuviera el mismo duende que aquel hotel frente al abismo” (Vila-Matas, 2005: 14). Más adelante, cuando Andrés imagine/viva su huida de Sevilla y tome la decisión de transformarse en el doctor Pasavento para acercarse a su héroe moral, Walser, y dejar atrás al escritor de éxito en el que se ha convertido, el primer escenario de esa huida será la habitación de un hotel con vistas al abismo, en un nuevo intento de emular a los escritores que admira, porque los escritores de la sección angélica “viven siempre en lugares muy abismales” (Vila-Matas, 2005: 14). De todos los autores que Pasavento tiene como referentes literarios, Walser es el “discreto príncipe de la sección angélica de los escritores”, su “héroe moral”, de ahí que durante todo el libro persiga la sombra de Walser, a quien encontrará un claro doble en el personaje del profesor Morante, y se esfuerce por mimetizarse con el escritor suizo: “Admiraba de él la extrema repugnancia que le producía todo tipo de poder y su temprana renuncia a toda esperanza de éxito, de grandeza” (Vila-Matas, 2005: 15).

La forma en que Vila-Matas convierte en mito literario a Walser vuelve a alejarlo de las posturas posmodernas al uso. Intentemos explicar en qué forma. La *Posmodernidad triunfal* interpretaría ese rechazo walseriano a toda forma de poder, ese

esfuerzo por habitar las “regiones inferiores” del ser, por reclamar todo lo que en la Modernidad era rechazado, desvalorizado, como una ruptura con la propia dicotomía moderna alto/bajo y extraería las consecuencias propias de una época post-moral, post-ética (todo vale, puesto que todo está al mismo “nivel”, puesto que no operan ya las axiologías alto/bajo, bueno/malo, superior/inferior, moral/inmoral) y supuestamente postmetafísica, que habría roto definitivamente con la lógica de las oposiciones metafísicas propia de la Razón moderna. Sin embargo, Vila-Matas eleva a héroe moral a Walser precisamente por reivindicar esas “regiones inferiores” del ser como más dignas, auténticas y “elevadas”. Ese desprecio walseriano a la fama y el éxito, esa tendencia a pasar desapercibido, a callar, ese deseo de que lo dejen en paz es para Vila-Matas, paradójicamente, el mayor ejercicio de dignidad humana y de altura ética y estética. En la línea de la *Modernidad negativa*, se lleva a cabo una inversión de los valores, de las axiologías: lo que antes estaba arriba (éxito, gloria, fama) en la versión capitalista de lo moderno, ahora queda abajo, mientras adquiere valor la parte hasta entonces despreciada por la lógica moderna triunfante, pero la dicotomía sigue operando (esa oposición metafísica sigue funcionando, no se desmonta ni se desarticula, tan sólo se invierte). Ahora lo minoritario, lo selecto, lo que casi nadie aprecia, lo aparentemente raro, lo que transgrede la norma, es lo que adquiere valor. Lo diferente, hasta ahora rechazado o invisibilizado en el imaginario dominante, se convierte en lo realmente “bueno”, interesante, elevado. Se rompe con la lógica capitalista que se había instalado en el imaginario moderno dominante, pero se siguen manteniendo las mismas coordenadas metafísicas, por decirlo de algún modo (lo bueno/lo malo, lo bajo/lo alto, lo verdadero/lo falso, lo superficial/lo profundo...). Se sigue, a la postre, participando del pensamiento utópico moderno, aunque se rechace y denuncie la falsa utopía que alentaba la fábula del poder en la *Modernidad normativa*.

Es por eso que la escritura vilamatásiana se sitúa en un *entre-lugar* de la Modernidad. Vila-Matas habita una línea de frontera, un cruce entre la *Modernidad negativa* y cierta *Posmodernidad crítica* que nunca conformaron el centro del sistema, sino sus márgenes. Y es en esos márgenes de lo establecido, del centro, de la norma, de lo canónico, de lo asumido y asumible por el poder, donde aún podemos soñar con ser “otros” y armar con nuestras luchas ese nuevo sujeto ético, ese *sujeto colectivo* capaz de enfrentar la voracidad del sistema.

CAPÍTULO IV

LA IMPOSIBILIDAD DE LA LITERATURA: EL “GIRO LINGÜÍSTICO” EN LA “TRILOGÍA METALITERARIA” DE VILA- MATAS



IV. 1. El “giro lingüístico” de la filosofía: de dónde queda el mundo cuando se reside en la palabra

*Es el lenguaje el que capacita al
hombre para ser precisamente
ese ser vivo que el hombre es
como hombre.*

Martin Heidegger

*Lo que nadie dijo
está bajo las máscaras
que la verdad necesita.*

Juan Gelman

*Cual los hombres se nombran,
como si se conocieran.*

Hölderlin

IV.1.1. De Hamann a Heidegger: de la conciencia lingüística a la conciencia hermenéutica

Aunque el concepto de “giro lingüístico”, popularizado por Rorty, puede llevar a equívoco (pareciera que en la filosofía occidental se produjo un viraje simultáneo y hacia una única dirección en lo que a la colocación del lenguaje en el centro de la reflexión gnoseológica se refiere), nosotros nos valdremos de tal etiqueta para referirnos a los distintos momentos históricos en que, desde varias corrientes y escuelas filosóficas y bajo presupuestos diversos, se rompió con la filosofía de la conciencia (que, desde el racionalismo cartesiano hasta el idealismo kantiano-hegeliano, había configurado el pensamiento moderno), y se puso por primera vez el foco en la *función de apertura del mundo* del lenguaje; esto es, el momento en que comenzó a entenderse que, sin lenguaje, la comprensión e interpretación del mundo resultan imposibles o, dicho de otro modo, que para el ser humano no hay mundo ni pensamiento posibles

fuera del lenguaje (la ruptura que esas distintas reflexiones en torno al lenguaje que se engloban bajo el membrete de “giro lingüístico” llevan a cabo, por tanto, consiste en dejar de considerar por separado lenguaje y conciencia, rompiendo así con la metafísica racionalista y con su concepción de la conciencia como fuente de la que emanan pensamientos *prelingüísticos*, con capacidad para conocer las realidades *extralingüísticas* de manera objetiva y transparente).

Ese “giro lingüístico” del que habla Rorty, como venimos sugiriendo, comprende varias tradiciones de pensamiento diferenciadas, aunque coincidentes entre sí en lo que a su ruptura con la filosofía de la conciencia respecta: por un lado, estaría la denominada “tradicción Hamann-Herder-Humboldt” (en el ámbito de la filosofía del lenguaje alemana), de la que las hermenéuticas de Heidegger y Gadamer se consideran continuadoras; por otro lado, la tradición estructuralista, que iría de De Saussure a Sapir-Whorff; por último, la reflexión sobre el lenguaje que se lleva a cabo desde la filosofía analítica (Carnap, Ayer, Wittgenstein y Austin). Rojas Osorio asegura que puede hablarse, incluso, de un “giro lingüístico” del formalismo (que incluiría, no sólo a Bajtin o Voloshinov, sino a la propia semiótica lotmaniana). A modo de planeta aislado, de cuya órbita pueden considerarse satélites prácticamente todos los pensadores postestructuralistas y posmodernos, estaría el siempre irreductible a etiquetaje, Nietzsche, que, junto con Heidegger, convierte ese “giro lingüístico” en “giro hermenéutico”, desmontando casi todos los presupuestos acerca de la verdad y del ser de la ontología moderna.

El panorama, cuando hablamos de “giro lingüístico”, es, pues, complejo y algo confuso. Tanto que, aunque todos los autores coincidan en indicar la importancia que conlleva el susodicho “giro” (como responsable del desmontaje de la ilusión moderna e ilustrada de un conocimiento universal, objetivo y *esencialista* del mundo), cada cual lo interpreta de modo bien distinto. Los estructuralistas, obviamente, señalan a De Saussure como el artífice del viraje, mientras que para Foucault, por ejemplo, es Nietzsche el responsable indiscutible de quebrar la concepción moderna del lenguaje, del mismo modo que para Lyotard es Wittgenstein, con su concepto de los “juegos de lenguaje”, quien posibilita el anuncio de la “muerte de los *metarrelatos*” y el fin de la Modernidad. Otros, como Deleuze, buscan las raíces de esta concepción del lenguaje como el molde del pensamiento humano en la propia filosofía clásica, en los sofistas

griegos, y establecen una línea de continuidad que se opondría a la tradición metafísica heredada de Platón y Aristóteles y que, aunque marginal y periférica, habría existido ya en la filosofía clásica.

De cualquier modo, la conciencia de la *lingüística* del ser, que empapa el pensamiento y la literatura del S.XX, viene marcada por ese “giro” copernicano que protagoniza la filosofía y que tendrá, sobre todo en el pensamiento estructuralista y postestructuralista, desde Barthes y Blanchot a Derrida y Deleuze, pasando por Foucault, un eco innegable. Lo importante del llamado “giro lingüístico” del pensamiento, más allá del relativismo absoluto a que terminó dando lugar en sus interpretaciones posmodernas más recientes (sobre todo, en la lectura de los “juegos de lenguaje” wittgenstenianos que hacen autores como Lyotard o Baudrillard), es la quiebra con el racionalismo cartesiano que sustentó el *inconsciente ideológico* hegemónico de la Modernidad. La crisis de ese Sujeto de la Razón moderno, que hemos rastreado a lo largo del anterior capítulo y que hemos dado en concebir como la matriz de sentido de la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana, está conectada por entero con la cuestión del lenguaje y el cambio de paradigma epistemológico que ese giro filosófico invita a realizar.

Las concepciones *esencialistas* de la Razón y de la Verdad con las que se había construido y apuntalado el edificio de la Modernidad y en torno a las que se había pensado a un Sujeto *solipsista* y *autoconsciente* (que a través de esa Razón todopoderosa era capaz de acceder al “en sí” de las cosas), se sostenían gracias a una determinada concepción del lenguaje que es precisamente la que comienza a resquebrajarse con Hamann-Herder-Humboldt y termina de venirse abajo con Nietzsche, Heidegger y la lingüística estructuralista. La racionalidad moderna suponía al ser humano la capacidad de acceder a la Verdad (una Verdad metafísica, en tanto se suponía única y universal, intemporal e inmutable), al conocimiento, a la esencia de las cosas, bajo el presupuesto de la transparencia de un lenguaje que se concebía como mero instrumento, herramienta con la que la mente hacía comunicables conceptos previamente elaborados por la conciencia. La hermenéutica del “giro lingüístico” va a enfrentarse a la tradición de la filosofía de la conciencia y a la noción de lenguaje que ésta comportaba; va a oponerse, pues, a la concepción del lenguaje dominante en la filosofía occidental, para la que, como explica Adriano Fabris, éste se

tiene por “espejo de una realidad a él correspondiente, o sea, como un discurso estructurado que asume la función de instrumento comunicativo” (Fabris, 2001: 8).

Tal y como señala Vattimo, las palabras no pueden entenderse más, una vez inaugurada esta línea de pensamiento que se abre temporalmente con Hamann, como signos neutros que remiten a una realidad *extralingüística* y a la que se limitan a designar, ni puede sostenerse por más tiempo la presunción de transparencia y objetividad del lenguaje que esta concepción instrumental del mismo conlleva (lo que nos interesa visibilizar es cómo esa forma de entender el lenguaje sustenta las nociones modernas de Razón y de Sujeto).

El lenguaje no es, para los pensadores que impulsan el “giro lingüístico”, una mera herramienta de la que nos valgamos para designar el mundo o para expresar pensamientos *prelingüísticos*. El lenguaje es, tal y como Heidegger advirtió, el horizonte en el que residimos, nuestra única morada posible, “la casa del ser”. Si vivimos, si comprendemos, si percibimos ese “mundo” que nos rodea, es porque habitamos en un horizonte lingüístico que pre-configura nuestra comprensión y nuestra percepción; las cosas salen a nuestro encuentro, aparecen para nosotros, en y desde el lenguaje que vertebra nuestro *Dasein*: “El ser es lenguaje, y, por lo tanto, el lenguaje no es, en sí mismo, ante todo un puro instrumento de comunicación, signo a descifrar remontándose exhaustivamente a un objeto extralingüístico, sino un acontecimiento del mismo ser” (Vattimo, 1986: 38).

Tanto la “tradicción Hamann-Herder-Humboldt” como el posterior pensamiento de Nietzsche y Heidegger (cada uno desde presupuestos y perspectivas muy distintas), contribuyen, pues, al desmontaje de la Razón moderna de tradición cartesiana y su posterior elaboración idealista kantiano-hegeliana. La raíz de la crítica emprendida por la hermenéutica del “giro lingüístico” a la filosofía de la conciencia es la negación de que existan pensamientos *prelingüísticos* (los *a priori* kantianos), de que pueda hablarse de una “razón pura”, eterna y esencial, que se expresaría por medio del lenguaje, encontrando para cada cosa el nombre que le pertenece. Es, por tanto, la separación de conciencia y lenguaje lo que se pone en duda y, con ella, la idea de que la conciencia del “sujeto trascendental” sea anterior al habla, capaz de expresar pensamientos que están en nosotros mucho antes de ser verbalizados: “El denominador común de dicho *giro lingüístico* lo constituye, indudablemente, la crítica a la

concepción tradicional del lenguaje como un instrumento para la designación de entidades independientes del lenguaje o para la comunicación de pensamientos *prelingüísticos*” (Lafont, 1993: 15).

Se trata de dismantelar la vieja imagen del ser como ente capaz de acceder a *lo real* de manera directa (gracias a una conciencia omnipotente), de aprehender un mundo ordenado, coherente, objetivo, independiente a él, que la Razón captaría en su esencia y designaría después a través del lenguaje. Para que esto fuese posible, para que la verdad y objetividad de nuestro conocimiento pudieran garantizarse, habríamos de asumir, en primer lugar, que poseemos la medida perfecta de las cosas, la capacidad de escuchar el silencioso mensaje del mundo y traducirlo a nuestra propia lengua de forma fidedigna e inequívoca y, en segundo lugar, que ese mundo de “lo real” posee un orden y una lógica que, de por sí, casarían con los nuestros. Para los pensadores que dan cuenta de la crisis de la *Modernidad normativa*, el mundo se ajusta a los esquemas de nuestra racionalidad sólo porque nosotros lo forzamos, lo moldeamos a nuestro antojo, hasta hacerlo encajar en ellos: “La lógica es nuestro intento de comprender el mundo real, o más exactamente, de hacérselo formulable y calculable con arreglo a un esquema ontológico que nosotros mismos hemos establecido (...) El mundo nos parece lógico porque primero nosotros lo hemos logificado” (Nietzsche, 2006: 102-103).

Hablar, además, de lenguaje, cuando son muchos los sistemas de símbolos, los lenguajes, que nos constituyen, y muchas las lenguas existentes, es típico de una concepción metafísica del mundo que defiende la existencia de una esencia de las cosas aprehensible bajo el sustrato de un lenguaje primario, universal: “Esta concepción presupone también la tesis de que en el fondo de las lenguas históricas hay una suerte de lenguaje primario, una lengua fenomenológica capaz de aprehender los objetos en su inmediatez, tal y como ellos se dan” (Fabris, 2001: 17). Manuel Ángel Vázquez Medel, en el artículo *Los signos de la violencia / La violencia de los signos*, aclara algo que resulta imprescindible para nuestro análisis, al señalar la coexistencia de distintos códigos en la construcción de la realidad a través del discurso, abandonando la concepción del lenguaje en términos exclusivamente lingüísticos:

«No quiero decir –es evidente- que los seres, los objetos y los procesos que constituyen el universo material sean *flatus vocis*, un “soplo de la voz”, un engendro de palabras. Pero sí lo es la representación (mental y cultural) que cada uno de nosotros

tenemos de los objetos del mundo, de sus valores y sus relaciones. Bien es cierto que tampoco quiero indicar que el mundo, como construcción cultural, sea una configuración sólo de palabras. Cuando utilizo el término “lenguaje” apunto a todo sistema de representación de la realidad, sea visual, auditivo, táctil, etc.» (Vázquez Medel, 2004: 107).

Los lenguajes no pueden considerarse por más tiempo herramientas con las que expresamos pensamientos “puros”, “objetivos” y “verdaderos”, que llegan a nuestra mente de manera espontánea o convocados por una fuerza divina (como aseguraba el racionalismo cartesiano), pero tampoco a través de la exactitud de las matemáticas y la ciencia (en la línea positivista): el lenguaje es el germen de cualquier pensamiento, la materia con la que se moldea y construye nuestra conciencia, aquello que permite que convirtamos las sensaciones y percepciones del exterior en algo comprensible. Nuestra mente discurre sólo a través de los signos¹⁸⁵. *Lo real* es siempre inaprensible, inasible, escurridizo y silencioso. No así la *realidad* (o mejor, las realidades), la manera en que interpretamos el mundo de modo que adquiera sentido y orden para nosotros, que pueda ser comprendido. Accedemos siempre, en tanto nuestras estructuras mentales están determinadas por el lenguaje, a una construcción lingüística de lo real. Transformamos lo real en realidad a través del discurso, de un discurso histórico que no puede hablar, pues, en términos de fundamento ni esencia ni puede pretenderse universal o unívoco. Así, “lo real”, concebido como un mundo “inefable” cuya verdad esencial no puede ser alcanzada por el sujeto, y la “realidad”, la conversión de lo real en discurso a través de los distintos lenguajes que nos pueblan, se separan, truncando la ilusión metafísica del conocimiento que imperó en la Modernidad. El ser toma conciencia de que “nombrar es construir un discurso en el que la realidad se levanta y lo real se aleja -o se tapa” (Alsina, 1989: 23).

Nuestro encuentro con “el mundo” y su sentido, se resuelve desde la conciencia del carácter paradójico del lenguaje, que actúa a la vez como límite y como posibilidad de nuestra comprensión y nuestro pensamiento, siendo lo que nos permite “vivir” entre las cosas a la vez que nos niega la posibilidad de una aprehensión sin filtros, objetiva, de esas cosas (como advierte Heidegger, es a través de las palabras como el mundo sale

¹⁸⁵ “El citado giro va esencialmente ligado a la capacidad del ser humano para representar intelectualmente el mundo. *Representar* supone despojar las cosas de su densidad natural y elevarlas a realidades en el pensamiento” (Lafont, 1993: 20).

a nuestro encuentro, es cuando nombramos las cosas cuando éstas se presentan ante nosotros). De ahí el famoso aserto wittgensteniano: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Nuestra relación con el mundo se encuentra atrapada dentro de los márgenes del lenguaje. La nuestra es una existencia mediada por los signos; habitamos en un mundo simbólico. El signo, como se ha encargado de definirlo la semiótica, es siempre *aliquid pro aliquo*, “algo” puesto en lugar de “algo”, sustitución de un “algo” primero que nos es inaccesible:

“El reconocimiento del carácter simbólicamente mediado de nuestra relación con el mundo tiene como consecuencia que éste ya sólo resulta accesible de un modo mediato, como aquello sobre lo que los sujetos hablan, es decir, como la totalidad de estados de cosas posibles, sobre los cuales los hablantes tienen que ponerse de acuerdo en cada caso” (Lafont: 1993: 227).

Si bien la filosofía tradicional creía en la “autonomía del sentido intelectual en relación con los signos, reconociéndole suficiencia y prioridad sobre el lenguaje” (Maceiras, 2002: 20), el pensamiento del “giro lingüístico” señala la imposibilidad de separar conciencia y lenguaje y el error de situar la conciencia en un estadio anterior, como “a priori” que posibilita el uso del lenguaje, dando cuenta así de que “el entendimiento actúa por actos vertebrados discursivamente (...) La palabra configura primero y da acceso después al ámbito subjetivo, intelectual o de conciencia” (Maceiras, 2002: 21).

De tal modo, no hay un movimiento, una carambola metafísica que nos permita salirnos de nosotros mismos para observar el mundo desde fuera y acceder a él de manera pura, usando las palabras a modo de lentes, de cristales transparentes que nos permitan captar y expresar esas verdades esenciales que la naturaleza esconde. No hay razón pura que funcione con una serie de categorías y esquemas incondicionados y universales, fuera del tiempo y del espacio. Lo que se está poniendo en cuestión, a la postre, es la filosofía de la conciencia (en última instancia, heredera del platonismo y su fe en la existencia de un mundo de las ideas, verdadero, a cuyo desvelamiento debemos aspirar) en su versión idealista de corte kantiano-hegeliano (el dualismo kantiano cuerpo/mente y la consecuente elevación del espíritu como algo capaz de trascender los límites de nuestra fisicidad, por tanto los de la percepción de nuestros sentidos, para

alcanzar una suerte de conocimiento puro y objetivo):

“Tanto Hamann como Herder se adelantan a Humboldt al advertir que tal purismo no es fácilmente justificable, porque la razón es inconcebible, incluso en sus posibilidades estructurales, sin la vinculación a la historia y sin dependencia de la experiencia. En la mutua conexión razón/experiencia, el lenguaje se presenta, para Herder y Humboldt, como condición necesaria que hace eficaz lo a priori, en cuanto que éste se dota de contenido a partir del conocimiento y del uso de las palabras” (Maceiras, 2002: 83).

La aportación de Humboldt va a resultar imprescindible para quebrar la racionalidad moderna, por cuanto el filósofo alemán pone el énfasis en la interdependencia de conciencia y lenguaje, alejándose así del ingenuo ideal de una conciencia pura que elaboraría conceptos e ideas y que las traduciría a palabras para poder comunicarlas. Humboldt señalará que no podemos concebir la conciencia al margen del lenguaje, el pensamiento sin las palabras. Tal disociación es falaz; ambos elementos se necesitan, están profundamente imbricados. Tampoco hay experiencias puras, percepciones a nivel intelectual que permanezcan ajenas a la palabra: el lenguaje “es la condición de posibilidad de toda experiencia” (Lafont, 1993: 41). La crítica emprendida por la filosofía del “giro lingüístico” descansa, pues, en la “consideración del lenguaje como constitutivo del pensar” (Lafont: 21), en la conciencia de que “las facultades de la razón no se realizarían sin el lenguaje” (Maceiras: 84). Y ese nexo descubierto por Hamann y Humboldt, la indisoluble relación entre pensamiento y lenguaje, será la base de la crítica a la Modernidad de Nietzsche y Heidegger. Para Heidegger, las cosas salen a nuestro encuentro, se presentan ante nosotros, se muestran, se tornan visibles, sólo cuando ya están inscritas en el horizonte lingüístico que nos cobija, fuera del cual la *comprensión* no sería posible. El otorgar al lenguaje la *función de apertura del mundo* es la consecuencia principal de este giro de la filosofía emprendido por Hamann, que es el primero en observar que, sin palabra, no hay razón ni mundo.

Será Humboldt, en su obra *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, el que profundice en las consecuencias que la *función de apertura del mundo* del lenguaje tienen en nuestro conocimiento; un conocimiento que siempre estará mediado por la

conciencia/lenguaje que nos separa de la *res extensa*, de ese “mundo de los objetos” inaprensible, al que nos aproximamos siempre poniendo en juego todo lo que está ya en nuestro interior, en forma de palabras: “Nosotros distinguimos entre intelectualidad y lenguaje, pero en la realidad tal escisión no existe” (Humboldt, 1995: 77). El lenguaje es la columna vertebral que estructura nuestro pensamiento. No podemos concebir el acto de pensar al margen del lenguaje, ni siquiera el discurrir silencioso del pensamiento de un individuo está exento de palabras: “El hablar es condición necesaria del pensar del individuo en apartada soledad” (Humboldt: 93). Nuestro mundo, pues, es mundo elaborado lingüísticamente, dotado de forma a través de las lenguas, siempre históricas y contingentes, sin las cuales tan sólo percibiríamos un caos informe y carente de sentido que en nada se parecería a la realidad que habitamos. No nos rodeamos de los objetos en sí y nos relacionamos con ellos de manera directa, sino que nos acercamos a ellos de manera tentativa, siempre a través de los conceptos elaborados mentalmente en y por los lenguajes que poseemos: “El hombre vive con los objetos de la manera como el lenguaje se los presenta” (Humboldt: 99).

Los lenguajes, los sistemas de símbolos, transforman lo real en realidad, construyen el mundo humano, lo informan, lo moldean desde una serie de parámetros y categorías que cada lengua histórica imprime sobre lo percibido¹⁸⁶. Habitamos la *semiosfera* lotmaniana, vivimos en un mundo mediado simbólicamente (mediación que nos permite acercarnos a los objetos que nos rodean, aproximarnos al mundo empírico, comprenderlo, pero que, a la vez, nos aleja de él en un doble movimiento de desvelamiento/encubrimiento que fue señalado por Heidegger de manera magistral). Gracias a la asunción de esa *función de apertura del mundo* del lenguaje, adquirimos conciencia de que el mundo que habitamos es una construcción simbólica y, por tanto, histórica, eventual, cambiante, lo cual desmonta la fábula del racionalismo y el cientificismo modernos basada en la presunción de la objetividad del conocimiento humano, de la correspondencia entre las cosas y las palabras que usamos para designarlas:

“Las palabras señalan efectivamente el mundo, y en este señalar, además de nombrarlo, lo dicen, lo interpretan (...)

¹⁸⁶ “El orden lingüístico se eleva a primer plano en cuanto que es por su uso discursivo, dialógico y comunicativo, por donde cabe la posibilidad de hacer aparecer el sentido del mundo y las cosas” (Maceiras, 2002: 23).

Por encima de la naturaleza, el hombre ha sido capaz de levantar un complejo y sutil mundo de significaciones (...) Nacemos, pues, en un mundo de significados, y estos significados acabamos convirtiéndolos en nuestro mundo” (Lledó, en Humboldt, 1995: 29).

Emilio Lledó explica cómo el reconocimiento de la *función de apertura del mundo* del lenguaje obliga, ante la constatación de la existencia de diversos lenguajes históricos, a reconocer que cada lengua informará lo real de distinta manera, es decir, que cada lengua construirá y constituirá un mundo: “El lenguaje, por consiguiente, no sólo señala el determinado espacio de una consciencia individual que a través de sus percepciones y reacciones dice su experiencia del mundo, sino que cada lengua es, por sí misma, mundo: una representación abstracta de las condiciones de posibilidad ante las que se han encontrado sus hablantes” (Humboldt, 1995: 12).

Para Albert Chillón, Humboldt hace que reparemos por primera vez en que pensamiento y lenguaje están entreverados, “son una y la misma cosa”, abriendo así el camino al resto de pensadores para la toma de *conciencia lingüística* que ha sido vital en la filosofía de los últimos doscientos años, desbancando a la tradición que hasta entonces había concebido el lenguaje como herramienta de conocimiento capaz de representar la realidad objetiva percibida por el hombre:

“El lenguaje no es meramente el vehículo o la herramienta con que damos cuenta de las ideas previamente formadas en nuestro magín: éstas se forman sólo en la medida en que son verbalizadas. A la sombra de las revolucionarias ideas de Humboldt sobre la identidad entre lenguaje y pensamiento, la otra tradición lingüística a que aludíamos líneas antes –proseguida sobre todo por Nietzsche, pero también, en el siglo XX, por autores como Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Edward Sapir, Benjamin Lee-Whorf, Mijail Bajtín, Hans-Georg Gadamer, George Steiner o José María Valverde, entre otros– ha caído en la cuenta de algo esencial: que no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento en el lenguaje; y que, a fin de cuentas, la experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente” (Chillón, 2001: 28).

Así, sigue Chillón, una vez que aceptamos “que toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras”, que, por tanto, “conocemos el mundo, siempre de modo tentativo, a medida que lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados” (Chillón, 2001: 29), no podemos creer ya en el acceso directo y objetivo a las cosas “en sí”, en la noción

metafísica de *Verdad*.

El reconocimiento de que nuestra percepción y comprensión del mundo, nuestra categorización de los objetos y las cosas que nos rodean, se gesta y posibilita en y por el lenguaje, será la tesis de la que parta más tarde también Whorf para elaborar su *principio de la relatividad lingüística*. En la línea iniciada por Humboldt, Whorf analiza la existencia de diversas lenguas y trata de probar que las diferencias lingüísticas observadas comportan divergencias esenciales en el pensamiento y la racionalidad de cada “pueblo”, de cada comunidad histórica. El argumento de Whorf pasa por analizar cómo las categorías de pensamiento que en Occidente han sido tomadas como universales y eternas, resultan extrañas para ciertos pueblos cuyas lenguas determinan y condicionan la percepción y comprensión del mundo de maneras completamente diferentes a la nuestra. La racionalidad occidental, el conocimiento que tomamos por objetivo e inequívoco, depende por entero de unos esquemas de pensamiento que se tejen con el entramado del lenguaje que posibilita nuestra comprensión y comunicación. Por ello, Whorf enfatiza en la necesidad de reparar en la relatividad de cualquier sistema de pensamiento, de las categorías de las que se vale la razón y, por tanto, de las conclusiones o verdades a las que pueda llegarse a través de ella:

“El sistema lingüístico de fondo de experiencia (en otras palabras, la gramática) de cada lengua, no es simplemente un instrumento que reproduce las ideas, sino que es más bien en sí mismo el verdadero formador de las ideas, el programa y guía de la actividad mental del individuo (...) Diseccionamos la naturaleza siguiendo líneas que nos vienen indicadas por nuestras lenguas nativas (...) El mundo es presentado en un flujo caleidoscópico de impresiones que tiene que ser organizado por nuestras mentes” (Whorf, 1970: 141).

En la línea de la tradición Hamann-Herder-Humboldt, se sitúa también la fenomenología de Heidegger, que convierte esa conciencia lingüística recién adquirida en conciencia hermenéutica. Si existe un autor que haya desarrollado con mayor rigurosidad la idea de la *lingüisticidad* del ser humano, que haya convertido el problema del lenguaje en el centro de su filosofar, ése es, sin duda, Heidegger. Ya desde *Ser y Tiempo*, y con mayor ahínco en las últimas etapas de su pensamiento, Heidegger concibe el lenguaje como “la casa del ser” y se refiere al hombre como “el hablante” o “el intérprete”. Para el filósofo alemán la posibilidad de comprensión del mundo por

parte del ser viene dada por el horizonte lingüístico en el que éste *está ya arrojado desde siempre*. Como advierte Vattimo en *Las aventuras de la diferencia*, para Heidegger “el lenguaje es el modo fundamental del ser. Toda experiencia del mundo está mediada por el lenguaje” (Vattimo, 1986: 28).

Cristina Lafont apunta a la hermenéutica filosófica de Heidegger y Gadamer como la continuación de los planteamientos esbozados por Humboldt: “La radicalización realizada por Heidegger y proseguida por Gadamer puede verse como un consiguiente desarrollo de la concepción del lenguaje centrada en su función de apertura del mundo” (Lafont, 1993: 68). Para Heidegger, somos arrojados a un horizonte de lenguaje que predetermina nuestra comprensión del mundo: “La estructura primaria de nuestra relación con el mundo sólo puede analizarse como *comprender*” (Lafont: 71). Esa pre-estructura de comprensión que precede a cualquier experiencia del mundo (pre-estructura lingüística e histórica) hace que no podamos percibir de manera *pura*, inmediata, el mundo que nos rodea, porque ese horizonte que orienta y determina nuestra experiencia del mismo actúa como condición de posibilidad misma de esa experiencia. El horizonte lingüístico es el que hace emerger el mundo a nuestro entendimiento (el que permite la comprensión del mundo): “El hablar del hombre no tiene su fundamento en sí mismo, sino que remite siempre al horizonte de sentido de un lenguaje que está ya abierto, donado” (Fabris, 2001: 30).

Si hay un mundo que sale a nuestro encuentro, una realidad coherente y ordenada, comprensible para nosotros, y no un aluvión desordenado de impulsos sensoriales sin sentido, es porque el horizonte lingüístico al que pertenecemos *ya desde siempre* contiene lo comprendido con anterioridad a nuestra propia comprensión, de tal modo que no podemos concebir percepciones puras e incondicionadas, ni podemos hablar, pues, de la posibilidad de un conocimiento objetivo del mundo: “La supuesta *pura percepción* de los entes en realidad sólo es una abstracción derivada de nuestra experiencia cotidiana del *ser-en-el-mundo*, en la que todo nos aparece *ya siempre* comprendido” (Lafont, 1993: 71).

De ahí que, como señala Vattimo, para Heidegger la verdad sea ya una noción hermenéutica e histórica, y no esa Verdad eterna y esencial de la filosofía metafísica. El horizonte al que estamos arrojados es histórico, cambiante, finito, por eso la verdad tiene que ser entendida ya como *evento*; tal y como lo explica Vattimo en *El fin de la*

modernidad: “Heidegger no entiende ya la verdad en sentido platónico sino como apertura de horizontes históricos, experiencia del mundo en la que se reconoce cierta comunidad histórico-social. Y es en el lenguaje donde se despliega la familiaridad con el mundo que posibilita este reconocimiento. La apertura de la verdad no es una estructura estable, es histórica” (Vattimo, 1986: 61).

Así, si podemos conocer es sólo porque fuimos *ya arrojados desde siempre* a un horizonte de comprensión que posibilita que el mundo salga a nuestro encuentro. Ni tan siquiera las “verdades” de la ciencia se salvarán de ser interpretativas, históricas, porque ellas dependerán también de esa pre-estructura de comprensión configurada en la racionalidad moderna. Sin embargo, para Heidegger, el hecho de que se pierda la fe en la verdad esencial, platónica, metafísica, no significa renunciar a la verdad, sino tener claro que la verdad a la que podemos aspirar, la que podemos proclamar, ha de ser entendida como evento: cada horizonte lingüístico despliega sus verdades, de modo que éstas tendrán siempre un carácter *epocal*, histórico.

En ese sentido habla Heidegger del arte como *puesta por obra de la verdad*. La poesía es para Heidegger el discurso en el que se despliega un decir originario. Frente al lenguaje convencional, apegado al esquema sujeto/objeto de conocimiento, que trata de fijar las cosas que nombra perdiendo de vista su carácter eventual, “el lenguaje poético, en cambio, no fija cosa alguna, sino que corresponde a la dinámica del desvelamiento con que los fenómenos nos salen al encuentro, o sea, trata de adherirse al carácter dinámico de aquéllos” (Fabris, 2001: 26). La poesía es *Sagen*, decir originario por el que el mundo sale a nuestro encuentro (Vattimo, 64; 1986). En el ensayo *Lenguaje tradicional y lenguaje técnico*¹⁸⁷, Heidegger alude al poeta como el único ser capaz de alumbrar lo no visto, de sacar a la luz aspectos del mundo nuevos, mediante su decir, insertándose en el horizonte lingüístico de su tiempo:

“La tradición del lenguaje, así entendida, es efectuada por el lenguaje mismo y, por cierto, de modo que el hombre es empleado para decir de nuevo el mundo desde el lenguaje así mantenido, haciendo de este modo que salga a la luz, que salga a brillar y verse lo todavía no visto. Ése es el oficio del poeta. La obra de arte es considerada puesta por obra de la verdad, en tanto responde a la experiencia histórica de una comunidad que

¹⁸⁷ Los fragmentos de los textos de Heidegger han sido tomados de la web *Heidegger en castellano*: www.nietzscheana.com.ar

se reconoce en ella” (Vattimo, 71; 1986)¹⁸⁸.

Esta concepción de la poesía como el discurso capaz de alumbrar nuevas verdades (entendidas ya en sentido hermenéutico, histórico) ha impregnado la teoría estética y la escritura de la “Modernidad negativa”. La fe en el descubrimiento de una *realidad poética* capaz de provocar un acercamiento más profundo y auténtico, un encuentro del sujeto hablante con el mundo, estaba en la base tanto del movimiento simbolista como de las vanguardias históricas de principios del S.XX, hasta tal punto que en ciertas ocasiones llevó a una recaída en la filosofía metafísica y la noción platónica de verdad. La búsqueda de una realidad más auténtica y una verdad más profunda, ha de entenderse siempre, tal y como lo hizo Heidegger, en un sentido hermenéutico e histórico: el arte ha de concebirse, pues, como el decir más cercano a las verdades de una determinada época en la que participa, como el discurso que más puede acercarse al sentir histórico de una comunidad, a la experiencia del mundo que esa comunidad lleva a cabo desde el horizonte lingüístico en que tiene lugar su encuentro con la realidad. Así, en ningún caso Heidegger, tal y como subraya Vattimo, está hablando de la posibilidad de un encuentro inmediato del ser con el mundo, tal y como ciertos autores han interpretado (justificando así la acusación de que Heidegger estaba aún atrapado en el sistema metafísico de pensamiento que pretendía desmontar).

La conciencia de la *lingüisticidad* del ser lleva, en último término, a un cuestionamiento del paradigma epistemológico, del modelo de conocimiento sujeto/objeto que imperaba en la concepción metafísica del mundo y que era la base del pensamiento moderno (Vattimo, 1986: 27), por tanto, está indisolublemente ligada a la crisis de la Modernidad que termina suponiendo para muchos el fin de la Modernidad misma y la consiguiente entrada en la Posmodernidad. Pero, ante todo, nos interesa la ruptura que comporta con la filosofía de la conciencia de herencia platónica y el consiguiente desarrollo de la filosofía del lenguaje, por cuanto tal paso se relaciona en lo profundo con el cuestionamiento del sujeto y de la racionalidad que sostienen la Modernidad fuerte o normativa. La “tradicón Hamann-Herder-Humboldt” continuada por Heidegger y Gadamer, junto con la particular ruptura del estructuralismo lingüístico

¹⁸⁸ Este planteamiento se acerca, pues, al que desarrolla Gadamer en *Verdad y Método*; la obra se inscribe, forma parte de un *horizonte de sentido* en el que los lectores pueden o no reconocerse. Así, en el acto de lectura se produce como una *fusión de horizontes*, en la que “algo alejado es traído hacia esta parte”, en la que la distancia temporal e histórica entre el texto y el lector, se borra.

con la filosofía de la conciencia, contribuyen a desmontar, a la postre, también al Sujeto:

«No en vano la lingüística saussureana, bajo el impulso del estructuralismo, va a pasar a ser un punto de apoyo para el cuestionamiento del sujeto. La época clásica concibe el lenguaje desde la subjetividad pensante. El estructuralismo decodifica el sujeto al cuestionar la soberanía del pensamiento y hacerlo depender de la lengua. “Sujeto” es una posición dentro de la lengua» (Rojas Osorio, 2006: 24).¹⁸⁹

De nuevo la Modernidad se nos aparece como un momento en el que conviven varios imaginarios y paradigmas de conocimiento, por más que impere el impuesto por el racionalismo (la Modernidad es un sistema simbólico del que forman parte tanto su centro como su periferia). La crisis de esa *Modernidad normativa* se produce, y con el “giro lingüístico” de la filosofía nos reafirmamos en ello, en el corazón mismo de lo moderno. Los elementos principales de esa crisis son inseparables. La puesta en duda de la omnipotencia de la Razón, la conciencia del lenguaje como nuestro horizonte de comprensión y cognición y, por tanto, la aceptación del carácter interpretativo, retórico, histórico e *intersubjetivo* de nuestras verdades –que quedan despojadas ya de toda correspondencia metafísica con “lo real”–, la intuición de la fragmentación y multiplicidad de ese yo que se había concebido a sí mismo como sujeto autónomo, autoconsciente, con una identidad fuerte y cerrada que hace aguas en el universo del subconsciente y los deseos, forman parte de una “Modernidad negativa” o “Modernidad crítica” que funciona casi desde el surgimiento de lo moderno y que, en la medida en que el proyecto racionalista va mostrando sus fisuras (y la utopía del progreso moderno comienza a revelarse distopía) va ganando posiciones. Cuando afirmamos que esa *Modernidad crítica* opera en el corazón mismo de lo moderno, señalamos que su discurso participa aún en gran medida de la propia lógica racional que se dedica a cuestionar, incluso de la metafísica que pretende desmontar. También en lo posmoderno hay una pervivencia de lo moderno, no sólo porque el germen de la Posmodernidad anide en esa *Modernidad negativa*, sino porque muchos de los rasgos de esa racionalidad fuerte siguen funcionando en muchos sentidos (tal y como analizamos en

¹⁸⁹ Rojas Osorio, C.: Genealogía del giro lingüístico. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2006.

el primer capítulo, la Posmodernidad en su versión neoliberal parece instaurar incluso su propio Gran Relato, regido por un pensamiento utópico y una fábula emancipadora concretos) y porque nunca llegamos a romper con las estructuras lógicas de la razón moderna, porque seguimos sin poder pensar más allá del lenguaje dado, como pone de relieve la deconstrucción derridiana, en los márgenes de las *oposiciones metafísicas* del lenguaje de la Razón (estamos encerrados en sus categorías y en su gramática; pensar fuera de esas categorías es imposible e intentar romper del todo con esa gramática haría ininteligible nuestro discurso). La lógica del racionalismo moderno sigue compartiendo con la lógica aristotélica clásica el *principio de no contradicción* y el *principio del tercero excluido* (*tertium non datur*): es una lógica dual, opositiva. Y, a pesar de los intentos de romper con esa lógica binaria en la Posmodernidad, a través de la aceptación del pensamiento paradójico y de la contradicción, de la ruptura con la gramática, de la búsqueda de un lenguaje capaz de superar las categorías de pensamiento opositivas, lo cierto es que en muchos aspectos éstas, aunque puedan forzarse los significantes procurando un desplazamiento de las mismas, siguen funcionando porque, como señaló Barthes, sólo se sale del lenguaje al precio del silencio.

IV.1.2. El lenguaje, el Sujeto y la Razón en Nietzsche o de cómo caen las fichas de dominó una tras otra

Tras las cosas tal como son hay también una promesa, la exigencia de cómo debieran ser; está la potencialidad de otra realidad, que empuja para salir a la luz, como la mariposa en la crisálida.

Claudio Magris

Nietzsche es un campo de batalla; la suya es una escritura sembrada de minas de la que difícilmente uno puede salir ileso. Nada está a salvo de su crítica a la Modernidad normativa; todo es puesto bajo sospecha: la Verdad, la Razón, la Ciencia, las axiologías heredadas de la moral judeo-cristiana, el Sujeto, el lenguaje..., de modo que el sistema mismo se revela sistema enfermo, decadente, una vez recorridos los

velos. Nietzsche denuncia las miserias de una racionalidad henchida, *prometeica*, y desenmascara la *voluntad de poder* que guía el relato moderno, la prepotencia de sus ansias redentoras, pero también el despotismo oculto tras su utopía emancipadora, la sogá invisible que sus promesas de libertad colocaban alrededor de nuestro cuello, mientras decían liberarnos. Con Nietzsche, la Modernidad resulta herida de muerte y comienza una larga agonía de la que nuestro tiempo es un claro producto. Desde entonces, todo parece estar siempre a punto de desaparecer, de disolverse (como el propio Andrés en las páginas de *Doctor Pasavento*), de borrarse, sin hacerlo del todo. Llevamos más de un siglo despidiéndonos de todo aquello que durante un tiempo fue presencia fuerte y firme, pero seguimos prolongando ese momento en que se agitan los brazos en señal de adiós. El tiempo parece haberse suspendido en ese instante en que la mirada sigue vuelta hacia aquello que se aleja y lo que está presto a marchar nunca termina de doblar la esquina tras la que desaparecería de una vez por todas de nuestro campo de visión. El corazón de esa *contramodernidad* o *Modernidad negativa* (ésta que sigue mirando la silueta que camina y se aleja, que cada vez parece más pequeña, que se adelgaza hasta el punto de casi borrarse, viviendo con nostalgia o angustia el anuncio de su pérdida) que venimos rastreando a lo largo de esta tesis y cuyo análisis nos resulta la clave de bóveda, tanto para comprender la narrativa vilamatasiana como para poner en diálogo lo moderno y lo posmoderno sin recalar en sistemas de pensamiento totalitarios ni en relativismos inmovilistas, reside en el pensamiento nietzscheano hasta tal punto, que bien vale la pena rescatarlo de ciertas lecturas irresponsables, detenerse en la fuerza de su obra, en la potencia crítica de sus ideas.

Hoy, nadie pondría en duda que Nietzsche es uno de los pensadores más influyentes del S.XX. La crítica nietzscheana al pensamiento de los fundamentos y su cuestionamiento de las nociones capitales del imaginario social moderno (la Razón, la Ciencia, la Verdad, el Sujeto *autoconsciente*, en fin, todas las nociones con las que la filosofía metafísica había conseguido pervivir en la nueva *discursividad* antropocéntrica moderna), están presentes, de una forma u otra, en casi todos los intelectuales que le suceden y, por supuesto, también en los ideólogos de la Posmodernidad, que no dudan en usarlo como fuente recurrente de sus teorías. Ampliamente leída, discutida, glosada, parafraseada y, también, por qué no decirlo, “inventada” en cada lectura una y otra vez (toda interpretación es una re-apropiación), la obra de Nietzsche sacude la Modernidad

desde sus cimientos, provocando un movimiento sísmico tras el que nada volverá a ocupar exactamente el mismo lugar que antes o, como reza nuestro título, tras el que caen las fichas de dominó una tras otra.

La filosofía nietzscheana es, sobre todo, una crítica al pensamiento metafísico que anidaba en la concepción moderna de la Razón. Pero esa crítica lo alcanza todo, no deja una sola construcción simbólica del imaginario moderno sin zarandear. Del mismo modo en que Heidegger denuncia la hermandad entre metafísica y humanismo, Nietzsche advierte cómo la racionalidad moderna y la fe en las verdades de la ciencia no suponen una superación de la etapa de la metafísica cristiana, sino una reafirmación de sus “viejas imágenes”, una continuación del pensamiento de los fundamentos y los orígenes. La racionalidad moderna pretende, de la misma manera que la filosofía medieval de herencia platónica, afirmar la existencia de las esencias, del “en sí” de las cosas, de una “verdad” a la que el ser tendría acceso, esta vez no a través de Dios, sino gracias a la Razón que le habría sido dada: “Tanto la ciencia como el ideal ascético crecen en el mismo terreno de discurso. Tanto el cientificismo como la razón metafísica son incapaces de criticar el mismo valor metafísico de un valor en sí de la verdad, objeto del pensamiento nietzscheano” (Cano, 2001: 214).

Contra esta concepción *esencialista* del mundo, el *nihilismo activo* de Nietzsche supone una negación del pensamiento de los fundamentos e implica una subversión total de los valores que se imponían como inamovibles e incuestionables en el imaginario moderno. Pero, ante todo, el nihilismo nietzscheano, muy lejos de la asimilación popular del término, quiere ser una apuesta por la vida, en toda su cambiante e inabarcable complejidad. Ese *nihilismo activo* (que se opone al *nihilismo reactivo* o *pasivo* al que parecen invitar determinadas lecturas posmodernas de Nietzsche) por el que apuesta el filósofo alemán, no niega la vida; por el contrario, la afirma a gritos, la busca desesperadamente, y nos invita a llevarla hasta sus últimas consecuencias, rechazando el miedo y el dolor que provocan la renuncia a las verdades y las axiologías que antes creíamos universales e incuestionables. El *nihilismo activo* se acerca al flujo continuo de la vida mediante la creación de nuevas “metáforas” lingüísticas, en el espacio de la intuición y los instintos, dando la vuelta a los valores establecidos y a las axiologías de la Modernidad dominante. Nietzsche apuesta por “lo otro” de la Razón moderna (lo irracional, lo instintivo, lo relativo al mundo de las

pasiones y los deseos) como reacción ante las formas totalitarias y asfixiantes que el racionalismo había adoptado desde la Ilustración (sobre todo en su versión científicista), en una línea que corre en paralelo con las praxis artísticas que le son contemporáneas al filósofo alemán (Romanticismo y simbolismo), y reivindica la necesidad de apostar por los conceptos que permanecían invisibles, negados o rechazados en los ejes axiológicos de la racionalidad moderna.

El caos frente al orden, la multiplicidad frente a la unidad, lo fragmentario frente a la totalidad... Para Nietzsche, la vida es devenir, inestabilidad, caos que no puede recomponerse en totalidad orgánica alguna. No puede haber unidad, orden, certeza, sin forzar y reducir el mundo, y cualquier pensamiento que pretenda establecer categorías cerradas, describir la vida desde nociones estancas, no puede estar más que falseándola, olvidando su riqueza y su multiplicidad, el perpetuo movimiento heraclitiano que hace que las cosas constantemente cambien, condenándola a estar encadenada a una concepción cerrada de la realidad que sacrifica el resto de posibilidades que podríamos haber elegido para seguir ejerciendo su poder, ocupando el centro del sistema, negando entidad a todo lo que escapa a esa lógica, a lo que está ya del otro lado de la Razón, a lo impensable, a lo innumerable. Reconocer que hubiesen sido posibles otras concepciones del orden, otras realidades, otros lenguajes, no significa renegar de la necesidad de ordenar, de organizar mediante sistemas simbólicos los “inputs” que recibimos. Nietzsche reconoce en el lenguaje y la racionalidad que poseemos una utilidad: para nuestra propia autoconservación como grupo, los humanos precisamos sentar un orden en el devenir, en el universo *entrópico* que habitamos. Pero ese orden necesario para vivir, ese impulso *negentrópico*, no puede hacerse pasar por “verdadero” en sentido metafísico, no puede apoyarse en argumentos que recurran a un supuesto “en sí” de las cosas. Podemos ver en *lo real* un orden porque lo acotamos y reducimos previamente, porque lo hacemos encajar en un esquema preestablecido, porque tomamos determinadas partes de *lo real* y construimos con ellas un todo, la *realidad social* en la que nos movemos. Tal reducción de *lo real* es inevitable; lo que Nietzsche denuncia no es el hecho de que hayamos inventado una fábula sobre el mundo para poder sobrevivir en él como grupo, sino la pretensión de hacer pasar ese orden proyectado desde nuestro interior sobre el mundo por un orden ajeno a nosotros, objetivo, natural, esencial, eterno, incuestionable y verdadero. Nuestra *realidad*, la que

hemos construido, no es el mundo, es tan sólo un relato sobre el mundo, uno de entre los muchos que habría sido posible inventar, y no es más auténtico o verdadero que cualquier otro que podamos imaginar, tan sólo es el relato que hemos convenido aceptar, sobre el que nos hemos puesto de acuerdo (porque nos es más ventajoso), el que establece lo que hemos decidido percibir como orden, el que nos ayuda a sortear el abismo, a zafarnos del vértigo en el que viviríamos si aceptásemos el devenir natural de la vida. Como afirma Oliveira en *Rayuela*, “nuestra verdad posible tiene que ser invención” (Cortázar, 1977: 439).

En ese fluir constante de las cosas, en esa transformación perpetua del mundo que nosotros tratamos desesperadamente de frenar, están sucediendo cosas que nuestra razón no puede aprehender y están presentándose realidades únicas, singulares e irrepetibles que nuestro lenguaje es incapaz de designar. Hay procesos, objetos, cambios, que no podemos conocer desde los parámetros gnoseológicos en los que opera nuestra comprensión, nuestra interpretación del mundo. Tal y como afirma Nietzsche en *La Gaya Ciencia: «Carecemos de órganos para el conocimiento, para la “verdad”: “sabemos” (o creemos, o nos imaginamos) justamente tanto como puede ser útil a los intereses del rebaño humano, de la especie: y aun eso que aquí se llama “utilidad” es, en definitiva, tan sólo una creencia, un producto de nuestra imaginación y a lo mejor, precisamente, esa fatalísima estupidez que un día provocará nuestra ruina»* (Nietzsche, 2011: 272).

Y, si aceptamos con Nietzsche que hubiese sido posible andar otros caminos (caminos en los que no funcionasen nuestra lógica binaria, nuestras categorías de pensamiento, nuestro lenguaje), que podríamos haber inventado cualquier otra fábula sobre el mundo, que todo lo que creemos conocer es sólo una interpretación posible de *lo real*, que podríamos ordenar los *inputs* que percibimos del exterior de cualquier otro modo, concebir otro mapa del mundo que nada tuviera que ver con la realidad que hemos construido, comenzaríamos a ver nuestros propios límites, a tomar conciencia de las demarcaciones que hemos trazado alrededor de nuestra realidad para contenerla y no verla estallar a cada instante, para aprehenderla, para asirla sin que se nos escape, para frenar el devenir al que tiende. Los límites nos parecerían entonces fronteras necesarias pero franqueables, algo que puede desplazarse, ampliarse, haciendo explorable lo que antes quedaba fuera de ellos, lo que estaba al otro lado, más allá de nuestra *realidad*

construida lingüísticamente. Al denunciar a la fábula moderna, al *metarrelato* de la Razón, como una interpretación interesada del mundo, la verdad adquiere un carácter eventual, histórico y retórico. Otras interpretaciones, dice Nietzsche, son posibles y deseables, en tanto la interpretación racional de la vida empobrece y reduce el potencial de sentido de la misma: «Pretender que sólo es justificada la interpretación del mundo que os justifique a *vosotros* (...), una interpretación que no admita más que contar, calcular, pesar, ver y prender, es una torpeza y una ingenuidad, a menos que sea enfermedad mental, idiotismo [...] Una interpretación “científica” del mundo, tal como vosotros la entendéis, bien podría ser una de las más *estúpidas*, esto es, una de las sensualmente más pobres del mundo» (Nietzsche, 2011: 302).

¿Por qué no echar abajo esta fábula moderna del mundo, que encorseta a la vida bajo el yugo de su asfixiante geometría, y crear un relato nuevo, más libre, más digno, en el que quepa todo aquello que ha sido rechazado, negado, marginado por la razón, incluso lo que ha permanecido invisible y sin nombre, sin rostro? La *voluntad de poder* nietzscheana puede entenderse como la voluntad de decidir intersubjetivamente la fábula que queremos inventar, la verdad en la que queremos vivir y creer, los valores con los que deseamos guiar nuestro pensar y nuestro hacer. El crear esa fábula nueva es la tarea del *superhombre*, del *ultrahombre*, del *pensador intempestivo*. Tal y como afirma Germán Cano en *Nietzsche y la crítica de la modernidad*: “Actuar y pensar intempestivamente supone quebrar las certidumbres del presente, con objeto de influir en las posibles luchas para construir el porvenir. El intelectual ha de advertir las trampas y combatir las falsas seducciones” (Cano, 2001: 104).

Así, la voluntad de autoconservación que justifica la creencia en la fábula metafísica del acceso a la verdad y al mundo “en sí”, frena para Nietzsche la vida y el discurrir de *lo real* en pro de una “reducción de lo imprevisible”. La *voluntad de poder* se propone como liberación, apertura a la incertidumbre, ruptura de los valores que nos atan a la fábula del mundo inventada en la Modernidad: “El programa de liberación nietzscheano decidirá apostar así por el sacrificio de las ventajas de la autoconservación y enraizarse en el arriesgado terreno de la problematización valorativa frente a la sustancialización propiciada por un sujeto dependiente irreflexiva y tercamente obstinado en la reproducción de su propia utilidad, es decir, privado de autonomía” (Cano, 2001: 127).

Nietzsche invoca a los *filósofos del peligroso quizás*, a los pensadores capaces de elevarse por encima de los valores y la moral de su tiempo, de dejar atrás las imposiciones de la razón y la ciencia, la fe ciega en cualquier “verdad”, en cualquier fábula sobre el mundo que se pretenda hacer pasar por el mundo mismo (por necesaria e incuestionable). Sólo siendo capaces de salir de la *realidad* que hemos construido a partir de nuestro relato sobre el mundo podremos otear nuevos horizontes, buscar allí donde no nos habíamos atrevido a mirar hasta ahora, explorar las sendas que dejamos atrás al apostar por uno de entre todos los caminos posibles. Porque el mundo, tal y como nosotros podemos conocerlo, nunca nos ofrece su “verdad”, su esencia, en caso de que exista tal cosa (el Nietzsche más radical llegará a decir que no hay rostro detrás de la máscara, sino sólo vacío); porque nosotros no aprehendemos directamente *lo real*, porque el mundo no se nos da más que a través de mediaciones simbólicas y, por tanto, lo que nosotros llamamos conocer es ya siempre interpretar (si aceptamos el carácter hermenéutico de nuestra existencia, si, con Heidegger, pensamos al hombre como “el intérprete”), no hay nada que justifique que sólo pueda haber una interpretación de *lo real* posible, como no hay nada que pruebe que esa interpretación que hemos dado por válida y verdadera sea más adecuada que las demás. La verdad deja de entenderse así como correspondencia o adecuación para establecerse como consenso intersubjetivo (el criterio de “validez” sustituye al de “adecuación” en la relación entre el signo y la cosa a la que éste trata de señalar).

Pero, lo decisivo de la revolución iniciada con el pensamiento nietzscheano no es sólo el cuestionamiento de la verdad y la conciencia de esa crisis de la Razón moderna, sino el hecho de colocar el problema del lenguaje en el centro de su reflexión sobre esa Verdad y esa Razón: “La importancia de Nietzsche tomaba cuerpo a raíz de su acercamiento de la crítica al horizonte lingüístico. Todo el planteamiento crítico-lingüístico ya había actuado como eje determinante en su diagnóstico del nihilismo. Pero también inauguraba un nuevo paisaje filosófico donde el habla funcionaba ya a contrapelo del pienso” (Cano, 2001: 250). Es la conciencia de la imbricación entre pensamiento y lenguaje, de que todo lo que podemos conocer sólo son *signos*, nunca cosas “en sí”, la que posibilita una crítica a la noción metafísica de Verdad y, sobre todo, a la pretensión propia de la racionalidad moderna de pensar en nuestro conocimiento como algo objetivo y desinteresado, libre y exento de poder:

“Al plantear el problema de la verdad desde presupuestos lingüísticos y sociales, Nietzsche desestima como ilusoria toda autonomía libre de supuestos desde la que el sujeto aprehendería una realidad al margen de intereses y evaluaciones [...] Nietzsche buscará ante todo dismantlar la presunta incondicionalidad del valor de verdad como fuente indiscutible de todo valor y abrirse así a la profunda y abismática complejidad de lo real” (Cano, 2001: 69).

La pérdida de fe en el proyecto de la Ilustración, la denuncia de la racionalidad instrumental y empobrecedora que se gestó en la Modernidad, y la nueva conciencia de la *profunda lingüisticidad* de nuestro ser, la conciencia de que esa racionalidad pobre y limitada que Nietzsche denuncia depende del lenguaje (que es el lenguaje el que funda las categorías de pensamiento, los sistemas de captación y comprensión de lo real, que en él transformamos *lo real* inaprensible en realidad social), están profundamente relacionadas. Esa conciencia lingüística es la que hace que seamos ya incapaces de percibir como universal la racionalidad moderna y sus “verdades”. Son el lenguaje y su gramática los que configuran nuestro modo de pensar:

«Nietzsche accede, en un periodo posterior, a una posición más radical. Y es ahí donde se puede situar más propiamente su giro lingüístico. Se trata del hecho fundamental de que es el lenguaje el que estructura el pensamiento, La gramática es la que determina el pensamiento, y no al revés. La gramática indoeuropea está omnipresente en la metafísica elaborada por el pensamiento occidental. Si nuestra gramática fuera diferente, sería diferente nuestra filosofía. El lenguaje impone un determinado sistema categorial con el cual pensamos el mundo. En el mundo no existen sustancias puras al modo de los átomos democríteos o de la química moderna, sino que es el lenguaje el que estabiliza los devenires para convertirlos en “cosas” o “sustancias”. El yo es un entramado de fuerzas en conflicto, pero la gramática nos hace creer en la sustancialidad del yo» (Rojas Osorio, 2006: 71).

Abandonamos la metafísica al observar la conexión entre pensamiento y lenguaje, entre razón y palabra, al entender que (como se constata con la propia existencia de distintas lenguas), existen distintas formas de interpretar el mundo, de ordenarlo y categorizarlo, de percibirlo, de comprenderlo, y ninguna puede considerarse por imperativo metafísico más adecuada, más correcta, más verdadera que las demás. Así, no es posible mantener la separación platónica entre un mundo aparente, falso, y

otro verdadero, en el que las *cosas en sí* nos aguardan, porque lo único que de las cosas poseemos son mediaciones, signos, representaciones, nunca las cosas tal cual (siempre las cosas en las palabras, por las palabras, con las palabras). La distancia entre *lo real* y nosotros es insalvable y está siempre mediada ya por el lenguaje. Y en nuestro lenguaje, dice Nietzsche, reposa la *voluntad de verdad* de la metafísica:

“Todavía ahora palabras y conceptos nos seducen constantemente a imaginarnos las cosas más simples de lo que son, separadas unas de otras, indivisibles, siendo cada una en y para sí. Oculta en el lenguaje hay una mitología filosófica que a cada instante reaparece, por muchas precauciones que se tomen. La creencia en la libertad de la voluntad, es decir, en los hechos idénticos y en los hechos aislados, posee en el lenguaje un apóstol y un representante perpetuo” (Nietzsche, 2005: 154).

Lo más interesante de la crítica a la Verdad nietzscheana (crítica que recorre toda la obra del Nietzsche maduro), es el análisis de la relación de dependencia de esa metafísica de la “verdad” moderna con el lenguaje y su gramática. Si no hay verdades desinteresadas, puras, esenciales, tampoco puede existir ninguna realidad simbólica que no sea producto de la subjetividad y el interés de los “legisladores del lenguaje”. El *inconsciente ideológico y libidinal* del poder, pues, se aloja en las estructuras mismas del lenguaje, de modo que cualquier intento de desmontarlo ha de comportar una ruptura con su gramática (así lo entenderán el psicoanálisis estructuralista de Lacan, con su reflexión sobre la *Lengua del Amo*, el pensamiento del afuera foucaultiano y la deconstrucción derridiana).

A pesar de que la cuestión del lenguaje en relación con el problema de la “verdad” y la racionalidad moderna esté plenamente presente en la última etapa del pensamiento nietzscheano, será un texto de 1873, *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*, el que plasme de manera más rigurosa la concepción del lenguaje que va a influir radicalmente en la filosofía y en el discurso literario del S.XX. Para la profesora Sultana Wahnón, en este texto está el germen de la desconfianza en el lenguaje y su poder de representación del mundo, que será una constante en el pensamiento contemporáneo (Wahnón, 1995: 37).

Lo que Nietzsche afirma al señalar el carácter metafórico de nuestro lenguaje, tal y como Vattimo nos recuerda, es la naturaleza hermenéutica, interpretativa, de

nuestro conocimiento y, por tanto, la imposibilidad de concebir la verdad como adecuación de la proposición con la cosa. Hablar de la verdad *en sí* es un intento de negar la ilusión y el error en los que se basa nuestro conocimiento del mundo: “Toda certeza es siempre ya el resultado de una serie de mediaciones. Esto significa que no hay verdades evidentes por sí mismas, es decir, capaces de aparecérse nos como tales antes de ser enmarcadas en categorías convencionales o históricas” (Vattimo, 2002: 70). Lo que llamamos verdad, por tanto, no es más que un consenso social, histórico; no podemos hablar de significados originales, ni siquiera si pudiésemos remontarnos a la etapa de formación del lenguaje podríamos creer que alguna vez tuvimos acceso a las cosas *en sí*: “Al no existir un significado original, las palabras, los sentidos, son interpretaciones ya prisioneras de otras interpretaciones. La cadena de las diferentes emergencias que se suceden no son figuras de una misma significación, sino efectos de sustituciones, reemplazamientos, conquistas y desplazamientos” (Cano, 2001: 280).

Así, para Nietzsche, “hablar es traducir la lengua muda de las cosas a la lengua del hombre” (Wahnón, 1995: 40). Al ser el lenguaje una construcción humana consensuada, al no poder creer ya que exista un *nombre exacto* para cada cosa y que nosotros tengamos la capacidad de dar con él, hemos de reconocer que éste no nos ofrece ninguna garantía de verdad y, por tanto, que está exento de la presunta objetividad y universalidad que precisaría para contener o expresar “verdades” en sentido *extramoral*. Sin embargo, hemos de admitir, con Nietzsche, que la inclinación hacia la verdad forma parte de nuestra naturaleza humana, aunque esa verdad a la que aspiremos nos esté por siempre vedada. Así, el hombre “sólo percibiría y comprendería el mundo en tanto que cosa humanizada, es decir, en relación consigo mismo: no habría en el mundo, tal como es comprendido por los hombres, nada que sea *verdadero en sí*, real y universal” (Wahnón, 1995: 39). Por tanto, no existen palabras que designen a los objetos a los que aluden de manera exacta, con obligatoriedad. Nos servimos de “metáforas” para designar el mundo: “Lo que creemos es que la verdad, y distinguimos de las interpretaciones, es ya también el producto de una actividad metafórica” (Vattimo, 2002: 102).

Para Nietzsche, la actividad lingüística es aquella por la que el hombre crea, inventa metáforas con las que intenta responder a una intuición, a un estímulo sensorial, de manera subjetiva. Esa metáfora que se crea ante un estímulo sensorial único y

singular, en un momento determinado y ante un objeto concreto, pasa después al lenguaje, se institucionaliza, y pretende ya servir para nombrar a todas las percepciones que se tengan ante objetos similares, con ciertos rasgos comunes, pero nunca idénticos entre sí. Es así como las *metáforas lingüísticas*, fruto de la conciencia creadora de un individuo, se convierten en *conceptos* cuando la comunidad se pone de acuerdo sobre ellas y las utiliza para referirse a realidades dispares que quedan reagrupadas en torno a ciertas semejanzas; con el tiempo, la comunidad olvida el origen arbitrario e instintivo de esa metáfora, hasta el punto de llegar a confundirla con la verdad. El hombre olvida entonces que “a ningún objeto correspondería, por esencia o propiedad, una sola y única palabra que pudiera considerarse su espejo” (Wahnón, 1995: 39).

Para hablar de verdad en *sentido extramoral* tendrían que existir designaciones que coincidieran con los objetos designados, tendría que haber una adecuación entre las palabras y las cosas, que resulta imposible dado el carácter social y convencional del lenguaje, dada su naturaleza esencialmente humana (el lenguaje como producto del hombre no garantiza ninguna comunión entre el mundo y las palabras). De ahí que Nietzsche afirme: “Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una *verdad* en el grado que se acaba de señalar”. Mediante el olvido de este origen convencional del lenguaje el hombre cree que puede alcanzar la verdad a través de la palabra; el hombre olvida que una palabra no es más que “la reproducción en sonidos de un impulso nervioso”, de ahí que “inferir, además, a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón”. Nietzsche sustituye la noción de signo por la de *metáfora*, que no ofrece dudas sobre el carácter retórico de las “verdades” de nuestro lenguaje. Todas las palabras son figuradas, falsas, metafóricas, no hay correspondencia entre la imagen que tenemos de las cosas y las cosas *en sí*. Desde la primera transformación en imagen mental de ese impulso nervioso que recibimos ante la percepción de una cosa, opera ya la subjetividad.

El poder creador del hombre, la capacidad de inventar metáforas respondiendo a sus intuiciones e instintos, esa fuerza que sólo nosotros poseemos, se pierde cuando esas metáforas se petrifican en *conceptos* y, en lugar de llevarnos a percibir la vida en su complejidad y movilidad, las palabras momifican la realidad, la empobrecen, al apelar a un significado estable y universal. Nietzsche escribe: “La naturaleza no conoce

formas ni conceptos, así como tampoco ningún tipo de géneros, sino solamente una *x* que es para nosotros inaccesible e indefinible (...) Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado”.

Lo que Nietzsche denuncia, pues, es el hecho de que hayamos olvidado el carácter ilusorio de nuestras verdades, el carácter, por tanto, poético y retórico de nuestra fábula sobre el mundo. No se pretende señalar el error y la ilusión del conocimiento con el objetivo de hallar una manera de alcanzar un conocimiento o una verdad más fieles a *lo real*; se trata, como advierte el filósofo alemán, de “seguir soñando sabiendo que se sueña”, esto es, de adquirir conciencia de la humanidad de nuestro conocimiento y nuestro lenguaje, de alejarnos de la prepotencia que nos lleva a pensarnos como dioses que poseen la medida perfecta para todas las cosas, que tienen el poder de aprehender el mundo en su esencia, de acceder a su verdad más profunda. Tal y como explica Deleuze en su *Nietzsche*, lo que el hombre ha olvidado es lo mejor que poseía, la imbricación entre el pensamiento y la vida, entre las intuiciones y las palabras, y eso es lo que hemos de recuperar, lo que el *superhombre* ha de restablecer: “El filósofo del futuro es al mismo tiempo el explorador de los viejos mundos, cimas y cavernas, y sólo crea a fuerza de recordar algo que fue esencialmente olvidado. Ese algo, según Nietzsche, es la unidad del pensamiento y de la vida (...) La vida activa el pensamiento y el pensamiento a su vez afirma la vida” (Deleuze, 2000: 24).

Lo que Nietzsche nos recuerda, pues, es que “la creación de las metáforas lingüísticas, es decir, de un determinado vocabulario que lleva consigo una estructura conceptual y, en la sintaxis, una precisa ordenación que el hombre impone originariamente a las cosas, es fundamentalmente un hecho poético y estético” (Vattimo, 2002: 69). De ahí que se ensalce la creatividad del artista, el ser que no ha renunciado a su capacidad de crear, de fundar, de inventar realidades respondiendo a su intuición y a sus instintos. El artista es ese hombre que sueña mundos posibles sin aspirar a que sus sueños pasen por verdades *en sí*, sabiendo que son creaciones individuales, singulares. Frente al artista, Nietzsche sitúa al *hombre de ciencia*, ése que se refugia en los conceptos petrificados del lenguaje, olvidado del carácter ilusorio de su conocimiento, y que pretende aprehender el mundo en su esencia, detener el constante devenir de la vida, simplificar la complejidad y riqueza del mundo que

habitamos: “El andamiaje conceptual es el abrigo dentro del cual la Ciencia vive y prospera, el ámbito de estabilidad con el que se defiende del devenir incesante de las cosas” (Vattimo, 2002: 69).

No se trata de abandonarse a la irracionalidad sin más, se trata de que el artista y el hombre de ciencia se den la mano; lo que Nietzsche propugna es una alianza entre el pensamiento, esto es, la racionalidad moderna encarnada en las verdades de la Ciencia, y la vida, los instintos, el mundo de las intuiciones y las metáforas poéticas que surgen en el Arte. En palabras de Vattimo: “La referencia a lo irracional sirve simplemente para criticar la visión metafísica de la verdad como adecuación de la proposición al dato, como objetividad y evidencia, y para fundamentar la relación con la verdad como una relación interpretativa” (Vattimo, 2002: 101). Se reivindica el papel del artista, porque él es el único capaz de sentir ese flujo de la vida sin tener la tentación de apresararlo, de detenerlo en los conceptos petrificados del lenguaje; el único que trata de encontrar nuevas metáforas lingüísticas que hagan salir a la luz realidades olvidadas, intuiciones hasta ahora no nombradas. En términos foucaultianos, el artista sería capaz, sin olvidar el carácter poético, subjetivo, de sus verdades, de abrir la realidad, el lenguaje, a todas aquellas cosas sobre las que hasta ahora sólo podíamos callar, de transgredir los límites del lenguaje convencional: “Lo que se propugna es que el hablante se libere del concepto y, por tanto, que explore más minuciosa y detenidamente la realidad referencial, *saliéndose fuera de los límites del lenguaje establecido* y dando cabida en él a esas *diferencias* y a esas *notas distintivas* que existen entre las cosas y que no pueden ser recogidas por el concepto” (Wahnón, 1995: 45).

El hablante que puede liberarse de los conceptos, abandonarse a la actividad creadora e intuitiva, a la invención de nuevas metáforas, es para Nietzsche un *artista*: “El hombre de arte, creador de lenguaje (...), el poeta, se entrega a esas fuerzas terribles de lo intuitivo y no muestra ningún respeto por esas metáforas establecidas que los demás consideran vinculantes porque han olvidado su origen” (Wahnón: 46). El arte, pues, es un discurso que rompe con las seguridades infundadas del hombre, con su confianza en el poder de verdad del lenguaje. Utilizando las metáforas construidas por el hombre de una forma nueva e inesperada, desafiando, incluso, las reglas convencionales de la lengua, el artista logra romper con el anquilosamiento del lenguaje. Las metáforas artísticas, pues, no se constituyen como conceptos, sino como

imágenes o intuiciones, que tienen en cuenta las individualidades, las particularidades de cada percepción.

El nihilismo nietzscheano, el anuncio de la muerte de Dios es, en última instancia, el anuncio de la muerte de los valores supremos e incuestionables de la metafísica, de las verdades fundamentales y esenciales que hacían pasar lo real por algo dado e inmóvil, por algo eterno que no podía pensarse ni sentirse de otro modo. Cuando matamos a Dios, cuando damos cuenta del carácter “humano, demasiado humano” de nuestras verdades, de nuestro mundo, podemos al fin cuestionar y cambiar esas verdades, proponer nuevos modelos de pensamiento y acción, abrir caminos inexplorados, no más auténticos ni verdaderos, pero quizás sí más éticos y dignos. Así, el nihilismo por el que apostaba Nietzsche era un *nihilismo activo*, positivo, que nos liberaría de los “imperativos de verdad” que el poder ha ido construyendo a través del discurso, de la tiránica relación con el mundo que imponen las verdades y esencias establecidas por el racionalismo y el *logocentrismo*. Una vez abolido el régimen de Verdad que el discurso dominante nos impone, sólo podemos hablar ya de *validez intersubjetiva del conocimiento*. Afirmar, con el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el carácter convencional y humano de nuestras verdades, significa aceptar la licitud y necesidad de someter a constantes revisiones nuestro conocimiento. Las verdades son castillos de naipes levantados con nuestros dedos, y tenemos derecho a derribarlos con un soplo de aire y erigir nuevos edificios epistemológicos en los que nos sintamos más libres. Como dijo Morris a propósito de la semiótica (algo aplicable a la filosofía del lenguaje y a toda teoría crítica) hemos de estudiar los procesos simbólicos, la construcción de nuestra realidad a través del discurso, para reconocer las manipulaciones, las implicaciones ideológicas, el poder que entrecruza nuestros lenguajes, e intervenir en ellos, modificarlos, con el objeto de llegar a ser más libres.

Sin embargo, existe una lectura irresponsable del pensamiento nietzscheano que ha dado a luz esa versión posmoderna tan afín al neoliberalismo capitalista que parece haber triunfado en las sociedades occidentales contemporáneas. Es la lectura que nos conmina a no creer en nada y a abandonar toda ética, todo compromiso con lo humano, todo sistema de valores, para revolcarnos en el fango de la sinrazón y la ignominia, en la celebración descerebrada del vacío, en la negación de la verdad, no ya sólo en sentido

metafísico, sino incluso en sentido histórico; esta caída libre de la humanidad en un *nihilismo pasivo* que no ofrece salidas, traiciona por completo la radical potencia crítica que poseía y posee el pensamiento nietzscheano. El *Tercer Espacio* que esta tesis intenta tantear, explorar, incluso inventar, emulando la búsqueda, el afán vilamatasiano (continuador de la tradición literaria iniciada en la “Modernidad negativa”), que parte de los *entre-lugares* de la Modernidad para indagar en sus *líneas de sombra*, para explorar el *filo del abismo*, para instalarse en la frontera y allí atender a los discursos que la cruzan justo en el preciso instante en que no están ni de un lado ni del otro, ha de participar forzosamente del *nihilismo activo*, del *pensamiento intempestivo*, del firme propósito nietzscheano de “seguir soñando, sabiendo que soñamos”.

III. Wittgenstein, Foucault, Derrida: forzar al lenguaje para burlar sus límites

...Este lenguaje que nace de un cierto lenguaje abolido cuya aniquilación ha sido procurada por sí mismo.

Foucault

Con Wittgenstein, la *consciencia lingüística* se convierte en conciencia de los límites de nuestro pensar, de nuestro hablar o, lo que es lo mismo, de las fronteras que impone a nuestra cognición la realidad simbólica que habitamos. Pero, como explica Isidoro Reguera en *La miseria de la razón*, para Wittgenstein, el hecho de que existan cosas sobre las que hemos de guardar silencio, cosas que quedan del otro lado de nuestro lenguaje, en un más allá al que no podemos acceder en tanto somos seres que no pueden vivir fuera del lenguaje, posee un signo positivo: trazar un límite es lo que nos permite vivir de este lado de la palabra donde podemos zafarnos del silencio que queda del otro lado de la frontera lingüística:

“La racionalidad, la lógica, el lenguaje, el mundo-totalidad-de-hechos, son nuestro modo y nuestro paisaje obligados de vivir, pero la vida misma y sus condiciones reales (no humanas o racionales) resaltan, en silencio, sobre la estrecha amplitud de

la decibilidad. El silencio es necesario, y no puramente inevitable (...) Solamente por callar de ciertas cosas podemos hablar con sentido de otras” (Reguera, 1980: 31).

Así, nosotros, moradores del lenguaje, habitantes de la palabra, no podemos dar el salto al *no-espacio* de lo que permanece del otro lado, sin nombrar. Sin embargo, y ésta es la gran paradoja que nos constituye, es la conciencia de ese límite lo que nos lleva a desear transgredirlo, a aspirar a trascenderlo, a explorar las fronteras del lenguaje en busca de las fisuras que nos permitan al menos otear el otro lado, saltar, aun a sabiendas de que tal pirueta habría de ser un salto mortal hacia el abismo del sinsentido, del silencio, del vacío, de la locura, en tanto renunciar a la palabra sería renunciar al mundo mismo, una vez aceptado que nuestro único mundo posible, nuestra realidad, es siempre realidad simbólica. La paradoja se transforma así en espiral que se retuerce sobre sí misma, que nos empuja a procurar el salto, la transgresión, el asesinato de la palabra en la palabra, aunque estemos llamados a fracasar en cada intento.

El ser humano es alguien que se interroga constantemente sobre lo desconocido, un ser que no sabe vivir sin preguntarse (no en vano es “el intérprete”, como señaló Heidegger). Aunque las preguntas nos alejen aún más de lo que con ellas queremos alcanzar (en tanto siguen manteniéndonos de este lado del mundo, siguen formulándose a través del lenguaje y la razón, imposibilitando el *afuera* del lenguaje, confirmando que nuestro lenguaje no tiene exterior), aunque las preguntas sólo sirvan para remarcar que *lo real* permanece inasible, interrogar al mundo es nuestro único modo de intentar una aproximación a la verdad (ya en sentido histórico y hermenéutico). Como afirma Steiner en *Gramáticas de la creación*: “Antes de *Homo sapiens* somos *Homo quaerens*, un animal que no deja de preguntar. Un animal que abarrota los límites del lenguaje y de las imágenes (...) con la convicción, elocuente o rudimentaria, metafísicamente arcana o tan inmediata como el llanto de un niño, de que existe otro, que hay un afuera” (Steiner, 2002: 25).

La búsqueda de sentido, la necesidad de un fundamento, nos llevan a no aceptar sin más que los límites estén ahí y que después de ellos no podamos conocer nada (porque para conocer debemos permanecer de este lado en el que las cosas se nos acercan a costa de dibujarlas a través de las palabras y el pensamiento, de traducirlas para que puedan penetrar en la *semiosfera* que habitamos, de convertirlas en símbolos,

de nombrarlas). Porque, como observó Nietzsche, cuando nuestro mundo se ha revelado como un error y una ilusión, cuando llegamos a toparnos de bruces con el muro que hemos erigido nosotros mismos, con los límites que no nos permiten avanzar más allá de esa ilusión, haría falta poseer la *fuerza de voluntad* del *superhombre* para aceptar el dolor del sinsentido y no ceder a la tentación de buscar significados estables, no aferrarse a cualquier suerte de metafísica que nos permita conservar la esperanza en el salto posible, la inútil esperanza de que tras los límites impuestos por el lenguaje y la Razón puede esperarnos *lo real*, un encuentro inmediato con el mundo, el último de los sentidos que andamos buscando (una verdad esencial, una vida auténtica): “Es un barómetro de la *fuerza de voluntad* ver hasta dónde se puede prescindir del sentido de las cosas, hasta dónde se soporta vivir en un mundo desprovisto de sentido” (Nietzsche, 2006: 78).

Y es porque ambicionamos comprender (ya vimos con Heidegger que el ser está orientado a la comprensión, que el hombre es “el intérprete”) y, a la par, no nos contentamos ya con las “verdades” que nos han sido impuestas bajo el subterfugio de la Razón, con la fábula del mundo que inventamos a lo largo de siglos, por lo que nos situamos en las fronteras, nos acercamos lo más posible a nuestros límites, y desde allí golpeamos las paredes del lenguaje con la esperanza de hacerlo estallar y obligarlo a expandirse. La literatura de la *Modernidad negativa*, consciente de que la vida se ha petrificado en el lenguaje de la lógica racional, de que las palabras no sirven ya y están gastadas, pervertidas, corrompidas por el imaginario del poder, por el *inconsciente ideológico* dominante, se propone dinamitar la palabra desde su interior, dislocar el sistema de la lengua, para que ésta sea capaz, al menos, de recuperar el pulso, la fuerza, de dar cabida en su interior a la vida, en lugar de asfixiarla y petrificarla:

“Cuando la realidad coagula y se precipita como colmo inabarcable e incomprensible, la lengua recurre a la crisis del sentido, al escándalo lógico, a la congruencia por desvarío para manifestar esa saturación, ese agolpamiento abrumador que rebasa el enunciado sucesivo y concatenado, que sobrepasa toda capacidad lingüística. Descartado lo disquisitivo y dicotómico, desautorizado el discurso atinado, estas postraciones que anonadan reclaman el lenguaje exaltado, la expresión delirante” (Yurkievich, 2002: 234).

Las opciones de las narrativas y poéticas de vanguardia desde finales del S.XIX

pasan por dar cuenta de la sinrazón de la razón moderna con distintos grados de radicalidad. Retorcer la gramática y la sintaxis, acabar con las formas clausuradas de los géneros modernos, introducir el silencio, el sinsentido, el absurdo, son intentos de destruir esa “Lengua del Amo” lacaniana que nuestro subconsciente habla. Se quiere asesinar a la literatura a golpe de literatura, con el paradójico objetivo de hacerla resucitar. Las vanguardias históricas, en un impulso radical, pero preñado aún de cierto impulso metafísico, creían que todavía era posible retornar a un estado puro, adánico de la lengua. Destruir el lenguaje en una especie de rito de purificación y levantar de las ruinas de la palabra golpeada un lenguaje distinto, primigenio, que sí pueda albergar la vida, que nos permita pensar lo hasta ahora impensado, es la obsesión foucaultiana que alienta la escritura de *Las palabras y las cosas*. La cuestión, después de dar cuenta de los límites en los que nos encierra el lenguaje de la Razón moderna, de su pobreza y su instrumentalización, de la falta de libertad del yo que queda apresado tras los barrotes de su lógica, de los juegos de poder que circulan a través del discurso, es, pues, la de encontrar la manera de desandar nuestros pasos, de reincorporarnos al sistema de la lengua, de ir en busca de esa palabra con pulso y vida interna que podamos volver a sentir como propia:

“¿Cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa en el modo de una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado, esta figura de sí mismo que se le presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda? Cómo puede el hombre sentirse libre en un lenguaje que desde hace millares de años se ha formado sin él, cuyo sistema se le escapa, cuyo sentido duerme un sueño casi invencible en las palabras que hace centellear un instante por su discurso y en el interior del cual está constreñido, desde el principio del juego, a alojar su palabra y su pensamiento” (Foucault, 2005: 314).

Como advierte Cristina Lafont, la *función de apertura al mundo del lenguaje* supone a la par la posibilidad de nuestra experiencia de éste y la aceptación del hecho de que esta experiencia está siempre limitada por la palabra, de que el lenguaje, al fin, es *irrebasable* y no podemos salir de él (Lafont, 1993: 78). Así, lo único que nos espera al otro lado del lenguaje es el silencio: “El lenguaje construye fatalmente el mundo, por tanto cualquier cosa que diga se transforma en hecho de ese mundo, en un modo lógico

y racional de ver las cosas. Poder decir todo es como no poder decir nada (...) La salida del laberinto es el silencio” (Reguera, 1980: 39). Barthes apostará por jugar al juego que el lenguaje propone con la suficiente *picardía* como para conseguir engañarlo: “No puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Pero, como desgraciadamente el lenguaje no tiene exterior, como de él sólo puede salirse al precio de lo imposible, Barthes formula explícitamente en su *Lección inaugural* su propuesta de *hacer trampas a la lengua*” (Wahnón, 1995: 101).

Sabemos que el intento de transgresión del límite es connatural a la propia experiencia del límite. Imposible no intentar que lo impensable pueda ser pensado, que lo no dicho sea alumbrado por el lenguaje. Si Foucault se empeña en forzar a la palabra, violentarla para intentar que salga de sí misma, para Derrida la tarea consistirá en *deconstruir* el lenguaje con una serie de estrategias, estratagemas que consigan burlar la lógica dicotómica en que está encerrado y hacerlo estallar, desplazarse hacia nuevas categorías. El hacer la guerra a la palabra en y con palabras es, desde el punto de vista lógico, una incongruencia, una aporía. Pero, cuando lo que se quiere hacer es precisamente combatir una razón que está tan firmemente anclada en las estructuras lingüísticas que no deja un resquicio para salir de ella, quizás lo más efectivo para dislocarla y dar lugar a un verdadero desplazamiento de sus categorías, sea forzarla a la paradoja, a la incoherencia, a lo que resulta inconcebible dentro de su lógica. Para Derrida, no podemos salir de ese lenguaje y de ese mundo simbólico que habitamos y al que pertenecemos más que desde el propio lenguaje. Se trata de dinamitar el lenguaje, pero para ello hemos de estar dentro, de recorrer sus galerías e instalarnos en su hueco más profundo:

“Nuestro discurso pertenece irreductiblemente al sistema de oposiciones metafísicas. No se puede anunciar la ruptura de esa pertenencia más que mediante una *cierta* organización, una cierta disposición *estratégica* que, dentro del campo y sus poderes propios, volviendo contra él sus propias *estratagemas*, produzca una *fuera de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, figurándolo en todos los sentidos, y *de-limitándolo* de parte a parte” (Derrida, 1989: 32).

IV.1.4. Contra el nihilismo pasivo como única salida

Como hemos visto, es Nietzsche quien descubre las primeras fisuras de la racionalidad moderna al advertir que “la *voluntad de verdad* es el simple deseo de encontrarse con un mundo de lo permanente” (Nietzsche, 2006: 78), de negar el cambio, la contradicción, el devenir propio del mundo. El lenguaje de esa Razón prometeica moderna intenta cristalizar en conceptos una serie de realidades en continuo proceso de cambio, desobedeciendo la propia lógica interna del mundo que se pretende conocer, al que se quiere acceder. La totalidad del mundo es inefable y, si el ser humano no puede interpretar la vida fuera del lenguaje, es obvio que nada garantiza su acceso a la “verdad” en sentido extramoral. Pero eso no significa, como decíamos, que no exista la verdad como *consenso intersubjetivo*, ni que todas las fábulas posibles sobre el mundo posean el mismo valor ético, estético o ideológico.

También la concepción heideggeriana del ser como evento nos remite a la idea de un horizonte histórico, móvil, cambiante, en el que estamos “ya arrojados” para siempre y del que no podemos escapar. Si nuestra existencia se concibe como “*dasein*”, ese estar nuestro está ya inscrito en un *horizonte lingüístico* que predetermina nuestra comprensión y nuestra visión del mundo, posibilitándolas. La noción heideggeriana del lenguaje, del habla como casa del ser, no sólo rompe con la filosofía metafísica y con la ilusión de las verdades esenciales (por tanto, con el esquema de conocimiento objeto-sujeto), sino que, además, nos inscribe en un eje desde el que se maniobra un giro fundamental en la filosofía contemporánea: el “giro lingüístico” que rastreábamos al comienzo de este capítulo. Como hemos visto, el lenguaje va a convertirse en el punto de partida de cualquier reflexión sobre el ser y va a apuntar hacia una quiebra de las verdades inmovilistas de la metafísica. La *función de apertura del mundo* que posee el lenguaje convierte la nuestra en una realidad percibida y comprendida a través de un determinado horizonte lingüístico, que modela nuestra lógica, que determina nuestras categorías de pensamiento, de captación y aprehensión de lo real. Nuestras verdades pues, son siempre históricas y retóricas, en la medida en que las arma la palabra, pero saberlo no puede empujarnos hacia la indiferencia o la celebración insensata del vacío.

La conciencia de la *lingüisticidad* del mundo nos hace más fuertes, nos despoja de la ingenuidad que acepta como universales e incuestionables los discursos

esencialistas e interesados de la fábula moderna capitalista (los que naturalizan, por ejemplo, las diferencias de género, raza o clase), nos insta a sospechar constantemente, a intentar desenmascarar al poder que circula en todo discurso, a desvelar las operaciones retóricas con las que se construye nuestro corpus de verdad. Semiótica y hermenéutica se alían para someter a análisis los distintos discursos sobre la realidad, los diferentes lenguajes, y reconocer que la nuestra será siempre una *lectura* del mundo, una interpretación entre interpretaciones, sin garantía alguna de “verdad” (aunque sí de validez o pertinencia, ya que negar que haya, como señala Vázquez Medel, “mundos que violentan y fuerzan aquello a lo que se refieren” y otros “profundamente respetuosos y benevolentes” con los referentes a los que aluden, tal y como parece invitarnos a hacer cierta lectura neoliberal de la Posmodernidad, comporta un cinismo que no podemos ni debemos permitirnos) y recorrida en su interior por intereses, necesidades y juegos de poder que hemos de ser capaces de ver y señalar.

Con la caída del *metarrelato* de la racionalidad onmicomprensiva y todopoderosa de la Modernidad, el pensamiento se torna crítico, el conocimiento se convierte en revisable, la verdad se antoja experiencia estética y retórica¹⁹⁰; comprendemos que está en nuestras manos armar el mejor mundo posible. “No hay hechos, sólo interpretaciones”, dirá Nietzsche: “Reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad significa también aceptar que ésta tiene que ver con algo más que con el simple sentido común, que tiene que ver con grumos de sentido más intensos, sólo de los cuales puede derivar un discurso que no se limite a duplicar lo existente sino que conserve también la posibilidad de poderlo criticar” (Vattimo, 1986: 20).

El Arte y la filosofía enmarcados en ese “giro lingüístico” del pensamiento proponen nuevas fórmulas de reflexión y acción, denuncian las fisuras del discurso asumido sobre el mundo, el poder que recorre los significantes, el *inconsciente ideológico* que produce y reproduce históricamente una imagen interesada del mundo a

¹⁹⁰ “Gusdorf señala que la narrativa confiere un significado al acontecimiento que éste no tuvo quizás cuando ocurrió. En efecto, la perspectiva que el presente añade al pasado, construyéndolo como una totalidad coherente, establece relaciones entre elementos en sitios donde no existían (40-41). Sucede esto para hacer creíble y coherente la narración de los hechos. Por lo tanto, puede decirse que la inscripción del efecto de verdad en un texto es, en última instancia, una construcción retórica que transforma lo que llamamos normalmente “hechos” en lo que son de verdad: “interpretaciones” (Talens, 2000: 37-38).

través de los *signos*. Los escritores que se sitúan en los márgenes de la *Modernidad normativa*, en la estela de la estética adorniana de la negatividad, utilizan la literatura como arma arrojada contra un lenguaje que sienten ya gastado, manoseado, sucio, corrompido..., una especie de animal disecado en mitad de un museo en el que, además, está reservado el derecho de admisión. El artista lucha por ampliar las fronteras lingüísticas, por salir del lenguaje impuesto y dado, en busca de aquellas realidades y sensaciones sobre las que hasta ahora sentía que sólo podía callar, e intenta incluir a los hasta ahora excluidos por ese lenguaje que “inventó” el mundo. Si hay cosas que se sienten o se intuyen sobre las que nuestro lenguaje no nos permite hablar, hemos de buscar la manera de hacerlo, las palabras que nos permitan cruzar la línea hacia el otro lado, destruir el lenguaje desde el lenguaje mismo (ya lo sugiere Derrida). Éste es el tiempo en que los hijos de Nietzsche y Heidegger, de Wittgenstein y Humboldt, del simbolismo y las vanguardias, prosiguen su labor de derribo, pico en mano, abriendo brechas allí donde se nos había dicho siempre que nada se podía cambiar, que ninguna “verdad” podía ser cuestionada. El relato construye al mundo y al yo a imagen y semejanza del poder:

“Lo que *ocurre* en un relato no es *algo* desde el punto de vista referencial, sino la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento celebramos aún (Barthes). No sólo el sujeto se construye a sí mismo y al mundo como objeto mediante la enunciación, sino que, gracias a una serie de elementos textuales, sitúa el texto en un contexto también construido por él (...) El discurso, por lo tanto, construye una realidad exterior con vistas a validarla. Se trata de una especie de tautología que esconde algo más importante: de qué manera este juego retórico fue instituido para justificar discursivamente lo que estaba pasando fuera del discurso, de qué manera el poder y las diferencias de clase fueron distribuidas, no desde la perspectiva de la explotación, sino de una verdad que se basaba en la capacidad del discurso para construirla” (Talens, 2000:33).

La literatura y la filosofía que devienen tras la crisis del lenguaje quieren a toda costa liberarse de la dictadura del *sentido único* impuesta por el poder, por su Razón omnímoda, por sus *interpretaciones* lingüísticas disfrazadas de verdades metafísicas. Para el Wittgenstein de Lyotard no hay lenguaje ya, sino sólo una serie de “juegos de lenguaje” que se multiplican, que se saben fragmentarios e inestables. Las categorías racionales del conocimiento, la dialéctica sujeto/objeto, saltan por los aires. Como señala Victoria Camps en su artículo *De la Representación a la Comunicación*, en el momento en que el sujeto comienza a desvanecerse a la luz de las reflexiones que

cuestionan su posición central en el universo, cuando el hombre deja de considerarse sujeto cognoscente para asumirse sujeto lingüístico, se diluyen las isotopías sujeto/objeto y lenguaje/mundo: “Ya no hay un sujeto con la función de garantizar la veracidad del lenguaje, su objetividad, incluso importa muy poco quien sea el sujeto que habla. El lenguaje consiste en una serie de juegos o de actos de habla tipificados conforme a unas reglas” (Camps, 1987: 29).

Si hablar es poner en circulación determinados “juegos de lenguaje”, si pensar es traducir algo inefable a los códigos que dominan nuestro imaginario social, encajar en nuestro esquema de presuposiciones y prejuicios lo hasta entonces ignoto (si comprender es, tal y como advirtió Gadamer, un intento de apropiarnos de la alteridad), tal vez sea posible buscar salidas a una dialéctica que nos mantiene encerrados en la noción metafísica de “Verdad” como evidencia incontestable, como correspondencia de las proposiciones con las cosas que enuncian, tal vez podamos, al fin, romper con el orden *logocéntrico* y su lógica dicotómica, con este empobrecedor pensamiento binario del que se vale el racionalismo. Porque “los límites del lenguaje son los límites de nuestro mundo” (Wittgenstein), porque fuera del discurso nada puede discurrir para nosotros, porque el manto de la *semiosfera* nos cobija y a la vez delimita fronteras inquebrantables, podemos jugar a comprender el mundo potenciando ciertos aspectos de la realidad, destruyendo otros, construyéndonos del modo en que queramos, sin perder de vista que la ilusión de comprensión y de orden, de conocimiento y de verdad, nunca dejarán de serlo. Las piezas de nuestro particular juego son intercambiables, sustituibles; sus reglas pueden revisarse y someterse a nuevos consensos. No hay lugar definitivo para ningún elemento en nuestro rompecabezas, y este hecho nos devuelve el poder de componer con las piezas que poseemos la mejor imagen del mundo que seamos capaces de imaginar.

IV. 2. La literatura ante la “herrumbre de los signos”

Tanto en Nietzsche como en Heidegger, esa caída en desgracia de un lenguaje que se revela incapaz de contener la vida que lo excede, lo sobrepasa, lo rebasa –una vida que nosotros, atrapados en los límites que el lenguaje impone a nuestro pensar, seremos siempre incapaces de percibir e interpretar en toda su complejidad–, sólo puede purgarse de su propio descrédito a través de la literatura. La poesía se convierte en bastión de resistencia donde las palabras todavía tienen el poder de acercarnos a una existencia más auténtica, de “hablar” sobre la vida sugiriendo su complejidad e intentando captar sus particularidades, su excepcionalidad (sin petrificarla a través de los conceptos generales y abstractos de la razón científico-técnica). La literatura retuerce las palabras, las limpia del óxido del tiempo, las recupera o las reinventa a su antojo, intentando forzarlas a decir algo hasta entonces no dicho. Explora el lenguaje, procurando siempre llegar un poco más lejos, a los espacios deshabitados aún por la palabra:

«La existencia se rebela ante el lenguaje, que expresa sólo lo universal, puesto que universaliza lo individual; en las *Lecciones sobre filosofía de la historia*, Hegel observa que el detalle individual, el “esto”, es inefable: si el lenguaje dice el “esto” no se refiere a lo inmediato, sino a la categoría del “esto”, su universalidad conceptual; no esta hoja que está aquí ahora, bajo esta luz, ésta y ninguna más, sino la generalidad del pronombre demostrativo, usado siempre para todo lo que se halla cercano a quien habla. De esta manera el lenguaje destruye el mundo, decía Cassirer, relega la inmediatez a la insignificancia e inexistencia. En muchas ocasiones la literatura contemporánea buscará, como el Ireneo Funes de Borges, un imposible lenguaje *anticategorial* y *antilingüístico*, adecuado a la mutación de cada instante de la existencia» (Magris, 2012: 36).

Lo que nos interesa del somero recorrido que hemos hecho por ese viraje de una filosofía de la conciencia a una filosofía del lenguaje (por ese “giro lingüístico” que se produjo en el pensamiento occidental del S.XIX), además de mostrar su relación con la bancarrota de la racionalidad moderna y su Sujeto, es señalar el flujo bidireccional que se produce entre filosofía y literatura al respecto de esa recién adquirida “conciencia lingüística”. La filosofía que da cuenta de la imposibilidad del lenguaje de representar el mundo (de un lenguaje anclado en la razón y la lógica modernas) va a apuntar hacia la literatura como vía de escape o tabla de salvación. En la medida en que las cosas se

nos alejan al nombrarlas, en que el mundo se nos vuelve *fábula*, la literatura, ese discurso que nunca ha pretendido hablar en nombre de la “verdad” y se ha sabido siempre *fábula*, se torna menos falaz, más auténtico (no tiene el afán totalitario de hacerse pasar por verdadero, universal y unívoco) que el discurso de la ciencia moderna o la filosofía metafísica. Qué mejor manera de “seguir soñando sabiendo que soñamos” que a través de la ficción y su invención de *mundos posibles*, de la poesía y su afán por alumbrar una realidad inédita, procurándoles un sentido nuevo a las palabras. Además, en la palabra poética, precisamente por las licencias que ésta puede tomarse con respecto a la lógica (al enunciado literario no se le exige que “diga” la verdad de las cosas, sino que sencillamente sea capaz de inventarla) y a su lenguaje, con respecto a la Razón misma, tiene cabida lo insólito, lo incoherente, lo absurdo; en el nombrar “torcido” de la literatura se intuyen aspectos de la realidad que, en la nebulosa de lo que no está forzado a concretarse, a definirse con rigor matemático, centellean un instante, titilan ampliando los límites de nuestro lenguaje y de nuestro mundo. Es en este sentido en el que Heidegger considera la poesía un decir originario, inaugural.

Pero no sólo la filosofía del “giro lingüístico” va a dirigir la mirada hacia la literatura, hacia el decir poético y sus particulares características y potencialidades (lo vimos ya en la concepción del arte y la poesía en el pensamiento de Nietzsche y Heidegger), sino que la propia reflexión sobre la *lingüística* del ser va a penetrar en la literatura europea, vertebrando las narrativas y las propuestas poéticas más interesantes de los últimos dos siglos (un ejemplo claro lo vemos en los diarios de un Musil atrapado por completo en la lectura de un Nietzsche que impregna de principio a fin *El hombre sin atributos*). La desconfianza en el lenguaje y su poder de representación rebasa las lindes del discurrir filosófico y penetra, como no podía ser de otro modo, de lleno en el enunciado literario. Auspiciada por esa sospecha de que las palabras no pueden “decir” la vida, por supuesto, la literatura inicia la puesta en cuestión de todo el aparato epistemológico moderno (presiente la caída de una determinada concepción del Sujeto, de la Razón, de la Verdad; anuncia el fin del reinado de la totalidad y de lo unívoco y representa en el interior del enunciado literario la atomización de la existencia y la fragmentación del yo). Así, al albor de esa toma de *conciencia lingüística*, comienza a resquebrajarse la racionalidad moderna. El escritor lucha por la conquista de una existencia más “auténtica” y libre de las sujeciones de la

“verdad” impuesta, denuncia la falacia de la objetividad y da cuenta del fracaso del proyecto de emancipación iniciado en la Modernidad, mostrando en el interior del enunciado literario sus fisuras. Son varias las formas en que esa crisis del lenguaje penetra en el enunciado literario y varias las reacciones posibles:

“Pues bien, inmediatamente relacionados con el estallido de la crisis, frente a los que siguen reproduciendo el mismo lenguaje, convencidos de que la historia en todos sus aspectos había llegado a su fin con la supuesta liberación del hombre, están los que, avanzando en ese mismo lenguaje, se refugian en el más puro individualismo (de ahí se sitúan desde la voluntad cientifista de introspección psicológica de un Stanislavski hasta el intimismo del llamado *théâtre du silence* posterior: Vildrac, Bernard, Lenormand) o se aprestan a transformarlo según los principios del socialismo científico (Piscator, Brecht). Junto a ellos se han ido colocando los que, recelando del lenguaje, señalan su fracaso social, su superficialidad comunicativa para representar la complejidad de las relaciones humanas, su esencial carácter alienante, su ausencia de valor, su ineficacia, su logicidad que se vuelve insuficiente para explicar la ilogicidad del mundo, las nuevas crueldades sociales” (Sánchez Trigueros, 1992: 82).

Las narrativas de Dostoievski, Kafka, Musil, Joyce, Walser, Beckett..., de los que Magris llama los “escritores de la perplejidad”, dibujan un mundo fracturado y carente de orden donde los héroes buscan desesperada e infructuosamente algo que dote de sentido sus existencias –un fundamento ontológico o ético, una certeza estable– o se abandonan sencillamente al absurdo y al sinsentido, quedando paralizados por completo. La apariencia de totalidad y orden que imperaba en la *Modernidad normativa* se cuestiona en el contenido y también en la forma. El enunciado literario, para dar cabida a esa atomización de la vida, renuncia a la linealidad, a las formas unitarias, a la obra concebida como un todo cerrado y autoconclusivo. El sujeto moderno se sabe *yo* herido y fragmentado, atravesado por la alteridad, que no duda ya en utilizar el *collage* o el *pastiche* de citas, reconociendo así las múltiples voces que lo habitan, y que trata de utilizar formas (lingüísticas, gramaticales, estructurales) que se adecúen a ese fluir incesante de la vida:

«Cada átomo anárquico de la existencia es elevado a lo absoluto, ningún universal se superpone a los elementos particulares. Si los escritores del gran estilo, como ha escrito Beccaria, son los “escritores de la necesidad”, es decir, que confían en el signo y en su capacidad de unificar lo real, en cambio los escritores de la perplejidad intentan identificarse con el fluir fragmentario y centrífugo de las cosas, dudan del signo, se abandonan al mínimo estremecimiento o al *pastiche* de citas e

intersecciones, al *collage* múltiple y anónimo, a la pluralidad difusa y la atomización» (Magris, 2012: 39).

Sucede así también en la poesía. Si el Romanticismo procuraba la ruptura con la racionalidad moderna apelando a lo Otro de la Razón (pasión, instinto, intuición), pero dentro aún de los parámetros de la metafísica implícita en la filosofía de la conciencia, en la lírica modernista, primero, y en la vanguardista, después, esa ruptura con el racionalismo se hace desde una conciencia plena de los límites que impone el lenguaje a nuestro pensar y de la imposibilidad de “decir” la vida tal cual “es” a través de la palabra. Simbolistas y parnasianistas, con su recurrencia a las imágenes poéticas basadas en la sinestesia y su búsqueda de un lenguaje capaz de expresar las correspondencias ocultas y profundas entre las cosas, con sus intentos de acercarse a la música, de decir lo inefable, pretendían trasgredir esas *oposiciones metafísicas* y la lógica dentro de la que nuestro lenguaje nos obliga a pensar la realidad, empobreciéndola y alejándonos de una verdad esencial que siempre se nos escapa. En *Presencias reales*, Steiner señala a la poesía como el discurso capaz de liberar al lenguaje de ese uso instrumental al que la Razón moderna lo había reducido, y hacerlo así recuperar los “poderes” que originariamente tenía: “Liberado de la servidumbre de la representación, purgado de las mentiras, las imprecisiones y la escoria utilitaria que esta servidumbre conlleva, el *mundo de la palabra* puede, por medio de la poesía y la poética del pensamiento en la filosofía, recuperar su infinitud mágica, formal y categórica” (Steiner, 2001: 129).

En cualquier caso, y esto es lo que nos interesa especialmente, desde Nietzsche, pero, sobre todo, desde finales del siglo XIX y a lo largo de prácticamente todo el siglo XX, esa *conciencia lingüística* va a transformarse en reflexión sobre el lenguaje, sobre las posibilidades mismas de la literatura de constituirse en literatura y sobre los mecanismos propios de la ficción, dentro del enunciado (poético, ensayístico o narrativo) literario: “Con Nietzsche y Mallarmé, el pensamiento fue conducido de nuevo, y en forma violenta, hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil. Toda la curiosidad de nuestro pensamiento se aloja ahora en la pregunta: ¿Qué es el lenguaje, cómo rodearlo para hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud?” (Foucault, 2005: 298). Como señala Sultana Wahnón en el prólogo a su ensayo *Lenguaje y Literatura*, la literatura, haciéndose eco de las líneas de pensamiento propuestas por el discurso

filosófico y teórico, traslada al interior de las obras mismas la preocupación por el lenguaje. Los escritores problematizan las cuestiones del lenguaje, creando una suerte de *metadiscurso* que se interroga sobre el sentido mismo de la escritura en un momento en el que reina la desconfianza en el material verbal y su capacidad de aprehensión de “lo real”:

“Harold Bloom ha hablado de una *obsesión acerca del lenguaje*, que existiría en el moderno discurso literario desde Nietzsche hasta nuestros días. Aunque resulta bastante cuestionable afirmar (...) que antes del S.XIX los escritores clásicos no habrían experimentado el lenguaje como problema sino como pura transparencia, sí es verdad que sólo en el siglo XX la literatura habría sido llevada abiertamente a una problemática del lenguaje, que puede expresarse o bien en términos de obsesión, como lo hace Harold Bloom, o bien, como lo hace Barthes, en términos de desconfianza y de sospecha” (Wahnón, 1995: 7).

Esa “obsesión acerca del lenguaje” de la que habla Bloom, hace proliferar, pues, las reflexiones *metalingüísticas* y los enunciados *metaficcionales* y *metaliterarios* en la literatura de nuestro tiempo, pero no es, como pretenden muchos apólogos de la Posmodernidad, patrimonio exclusivo ni invento de la literatura posmoderna. No podemos perder de vista que durante toda la literatura moderna, desde el propio Quijote cervantino que inaugura el género novelístico, ha estado presente la *metaficción*, y que toda la tradición de la *Modernidad negativa* se hace eco de la imposibilidad de la literatura y de la quiebra de la concepción racionalista del lenguaje (el paradigma de esta desconfianza en los signos llevada al interior del enunciado literario es, sin duda, como señalan tanto Magris como Vila-Matas, la famosa *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal).

Los pensadores del “giro lingüístico” generan, con su crítica a la filosofía de la conciencia (y, por tanto, al racionalismo moderno, heredero en el fondo de la metafísica platónico-aristotélica), una desconfianza en la palabra que va a marcar, no sólo la actividad filosófica posterior, sino también la actividad literaria. Como estamos viendo, los escritores del S.XX van a dudar constantemente de que el lenguaje que poseemos “sirva” para nombrar el mundo, y van a esforzarse en transformar la lengua, en quebrar sus estructuras y su gramática, en forzar sus límites intentando hallar su exterior (aunque sólo sea para llegar al final del recorrido y encontrarse con un espacio vacío, para terminar reconociendo que el lenguaje no tiene exterior, que estamos atrapados

dentro de sus márgenes, condenados a vivir en la palabra sin poder trascenderla). Pero, sobre todo, los escritores y los pensadores de nuestro tiempo van a denunciar la falsa concepción desinteresada y objetiva del conocimiento racional, la creencia metafísica en la transparencia del lenguaje. Basta recordar los versos de Alberti en *Sobre los ángeles*: “Alguien detrás, a tu espalda, / tapándote los ojos con palabras. / (...) Con palabras, vidrios falsos” (Alberti, 1970: 50), para darse cuenta de que, para el escritor contemporáneo, el lenguaje, lejos de ser esa lente que nos permite percibir la realidad de manera exacta, ese cristal transparente del que hablaba la filosofía racionalista, es un “vidrio falso”, un cristal empañado por el que estamos obligados a mirar el mundo siempre ya distorsionado.

El lenguaje, además de no poder pensarse más como instrumento de aprehensión de lo real, de representación del mundo, se sabe atravesado por juegos de poder e intereses (de clase, de sexo, de raza...) que lo alejan aún más de cualquier supuesta “verdad en sí” en nombre de la que pretenda hablar. La literatura reniega de la verdad establecida, de la razón y el lenguaje al uso, porque observa cómo éstos han devenido instrumentos en manos del poder (todo discurso está atravesado por el poder). Las palabras, el material de construcción del escritor, se han ido ensuciando a lo largo de la historia, alejándose cada vez más de sus sentidos originales para desgastarse, perder fuerza, reducir la complejidad de *lo real* y nuestro punto de vista sobre el mundo, empobrecernos, alejarnos cada vez más de la vida. La palabra es ya un material de derribo:

“El fluir de la vida, una e indistinta, se resiste a ser objetivado en formas distintas y discretas, en las cuales se realiza pero a la vez se anquilosa. Formulada con especial vigor por Georg Simmel, la divergencia entre vida y forma impregna la cultura de fines del siglo XIX y principios del XX (...) De esa matriz nace también la gran crisis de la palabra, la insuficiencia de la palabra y la desconfianza en ella, que caracterizan la cultura europea entre ambos siglos y hallan un terreno particularmente propicio en la cultura habsbúrgica, gracias a la experiencia distanciadora de su pluralidad lingüística” (Magris, 2012: 37).

Así, tanto la filosofía del “giro lingüístico” como las corrientes artísticas propias de la *Modernidad negativa* (desde el Romanticismo a las vanguardias), van a estar marcadas por la denuncia de esa fábula interesada del poder y por el deseo de inventar

nuevos relatos sobre el mundo que concilien el pensamiento y la vida, de encontrar un lenguaje *otro* que sea capaz de nombrar todas las cosas que escapan ahora a nuestro lenguaje, de tener en cuenta el carácter único y peculiar de cada objeto, la diversidad y complejidad de los estímulos sensoriales que llegan hasta nosotros o de, sencillamente, nombrar esa imposibilidad del lenguaje, esa imposibilidad de la literatura y, paradójicamente, hacer con ello literatura:

“El lenguaje verdadero, cuando se introduce en una obra literaria, está puesto ahí para horadar el espacio del lenguaje, para darle en cierto modo una dimensión sagital que, de hecho, no le pertenecería naturalmente, de tal modo que la obra finalmente no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada” (Foucault, 1996: 69).

Steiner apunta a la poesía modernista de Mallarmé y Rimbaud como el punto de partida en el que la reflexión sobre el lenguaje que estaba llevándose a cabo en la filosofía de finales del S.XIX, ese “giro lingüístico” del pensamiento, traspasa fronteras discursivas y penetra en la literatura, para convertirse en tema central del discurso poético (aunque otros autores señalan ya en los románticos del “Círculo de Jena” el germen de esa desconfianza en el lenguaje). La etapa de la “postpalabra” (con este término Steiner se refiere a lo que otros autores han denominado *crisis del sentido*, o *angustia del significado*), se instaura para Steiner con Mallarmé y el simbolismo. Los simbolistas pretendían encontrar las *correspondencias* (recordando el soneto de Baudelaire)¹⁹¹ entre el lenguaje poético y una realidad más profunda y auténtica, inaccesible a los sentidos e inasible mediante el lenguaje convencional:

“En la medida en que se acerca a la música y a la autocontenida autonomía del código musical, el lenguaje, para Mallarmé y la modernidad, retorna a su numérica libertad, a desinvertirse del rudimentario y abandonado tejido del mundo (...) Sólo una quiebra tan radical de lo que era un contrato utilitario y filosóficamente falaz puede recuperar para el discurso humano

¹⁹¹ Como señala el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez en su artículo Las portadas de Vila-Matas, el umbral de la intermedialidad (2014, en prensa), el simbolismo y las correspondencias baudelairianas no sólo tienen que ver con la ideología de la música, sino también con los lenguajes plásticos, es decir con la pintura y la imagen en sentido visual. De ahí la coherencia extraordinaria de la apuesta de "Kassel no invita a la lógica" y, según la tesis sostenida por Sánchez-Mesa en el artículo el interés de ese discurso paratextual sostenido en la historia editorial de la obra de Vila-Matas.

el aura, la ilimitada creatividad de la metáfora que es inherente a los orígenes de toda habla” (Steiner, 2001: 130).

Aunque pervive la esperanza de que detrás de la realidad al uso nos aguarde una realidad más auténtica (esperanza, en última instancia, que no rompe con la filosofía metafísica en tanto participa del pensamiento de los fundamentos y las esencias y que es, por tanto, plenamente moderna, en el sentido más normativo de la Modernidad), lo que nos importa es cómo la búsqueda de esa “verdad” profunda y perdida se lleva a cabo a través del lenguaje: es en la palabra donde los simbolistas pretenden encontrar esa realidad oculta y originaria, con lo que existe en su poesía una clara conciencia de la profunda *lingüística* de nuestro ser. Así, el simbolismo y el modernismo comparten con la filosofía del “giro lingüístico”, como venimos sugiriendo, el enfrentamiento a la concepción tradicional del lenguaje como instrumento de comunicación de ideas *prelingüísticas*, para acercarse a la noción humboldtiana del lenguaje como *energeia*. Sin embargo, Mallarmé termina atrapado en los límites señalados por Wittgenstein, incapaz de alcanzar lo impensable foucaultiano, aceptando la imposibilidad de decir y, por tanto, abrazando el silencio como única salida al laberinto del lenguaje. La poética del silencio mallarmeana es el reflejo literario de la filosofía del lenguaje del siglo XIX. Así, pensamiento teórico y representación artística parecen llegar a las mismas conclusiones (o, más bien, terminar el recorrido del pensamiento aceptando la imposibilidad de tales conclusiones): el anhelo de transgredir los límites del lenguaje y del mundo por él construido, la sospecha o la intuición de que por debajo, por encima, más allá, en alguna parte, hay una vida más auténtica esperándonos, choca con la imposibilidad misma de salir en su busca, porque para salir habríamos de trascender ese lenguaje que es, a la vez, el que nos permite anhelar el encuentro con otra realidad y el que nos impide llegar a realizarlo. Es éste el galimatías al que nos aboca la reflexión contemporánea sobre el lenguaje, una suerte de encrucijada en la que el sujeto, ya roto por esa imposible unidad de su ser con el mundo, está atrapado sin poder salir más que al precio del silencio: “Aceptando la imposibilidad de decir, la ausencia de una palabra exacta y ajustada estrechamente a la verdad. Su poética del silencio es el punto culminante de la conciencia que asume su identidad como ilusión o realidad evanescente” (García Montero, 1987: 21).

En las posiciones más rupturistas y radicales de las vanguardias, se sabía que, si

“el lenguaje es la casa del ser”, la revolución poética había de hacerse rompiendo los pilares de esa casa, sus cimientos, para lograr que se tambalease todo el edificio conceptual que sostiene nuestra lógica y nuestra razón. La lucha contra esa fábula del mundo interesada, pobre y preñada de la ideología del poder, se hacía desde y en la palabra, pero, sobre todo, contra la palabra misma. Era el lenguaje instituido lo que la vanguardia se proponía profanar y corromper, para escándalo de la burguesía pasiva que no sólo acataba las convenciones, sino que producía y reproducía los discursos que sustentaban el *inconsciente ideológico* del capital, porque de ellos dependía el mantenimiento de su posición de poder (del mismo modo que la literatura rusa revolucionaria intentó producir y reproducir un *inconsciente ideológico* socialista).

Así, las vanguardias históricas, tanto poéticas como narrativas, procuran desactivar los mecanismos de poder que atraviesan el lenguaje, desbaratando el sistema lingüístico mismo (su gramática, su sintaxis, su estructura). Los surrealistas reivindican el lenguaje del inconsciente para enfrentar el totalitarismo de la Razón y desarticular esa imagen del Sujeto como totalidad clausurada que alimenta la *Modernidad central*. Los futuristas apuestan por la invención de neologismos y vocablos híbridos que amplíen los estrechos márgenes de la lengua (en el manifiesto futurista *Bofetada al gusto público*, Maiakovski y los suyos reivindicaban el derecho de los poetas a “enriquecer el diccionario en su totalidad mediante la creación de vocablos nuevos y desviados”):

“La vanguardia contemporánea, que arranca de Nietzsche, quiere liberar al significante de la referencia tiránica a un significado, que acabaría por imponer a la vida y a la poesía el sistema de valores dominante. El significado remite al pensamiento representativo, que organiza y domina el mundo en la red de su lógica sistemática: en ella la vanguardia percibe el reflejo del dominio social, y por ello se sustrae a esa racionalidad, con su libertad jocosa y negativa [...] A fin de sustraerse de esa falsificación de lo universal, el arte de vanguardia niega la instancia misma de lo universal y se presenta a modo de juego combinatorio y mecanismo textual, cuyo significado queda absolutamente reducido a la norma de uso y la convención formal, es decir, al significante, como en los movimientos sobre el tablero de ajedrez” (Magris, 2012: 38).

La intención de esas primeras vanguardias va a ser teorizada por el formalismo ruso de manera brillante. Las nociones de *desautomatización de la percepción* y *extrañamiento de la lengua* que maneja Shklovski en *El arte como artificio* (1917)

representan las funciones características de la literatura, los rasgos connaturales al discurso poético, lo que diferencia a éste del lenguaje convencional. Ante la petrificación en conceptos de la lengua que denunciaba Nietzsche, ante la automatización de la percepción a la que nos lleva el lenguaje convencional, el arte se rebela procurando, mediante una serie de procedimientos, “la liberación del objeto del automatismo perceptivo”. La lengua común (en este sentido, el planteamiento de Shklovski se acerca a la filosofía nietzscheana) se refugia en un fondo “inconsciente y automático” en el que la vida se pierde, las percepciones no poseen singularidad ni fuerza. Las palabras, repetidas una y otra vez a lo largo de siglos, nos llevan a perder de vista los objetos que pretenden nombrar, de tal modo que, en ese proceso de automatización, dejamos de ver el mundo, de percibirlo. Contra este proceso de automatización, actúa el arte: “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (Shklovski, 1978: 60). De hecho, la idea de la poesía como el discurso capaz de liberar al lenguaje de sus significaciones habituales y, por tanto, de crear una realidad diferente, fuera de la lógica dicotómica y el pensamiento binario racionalista, está presente en casi toda la teoría de la literatura contemporánea.

También en las vanguardias históricas, en la medida en que, como hemos visto, se duda del discurso instituido y se quiere romper con el imaginario social burgués, erigido sobre esa concepción racionalista del lenguaje como instrumento transparente de la conciencia, el discurso *metaliterario* va a ser fundamental; tanto, que García Montero define las vanguardias como “una literatura de interrogación a la literatura”, en la que “la creación y la crítica se sostienen de forma paralela, a veces identificadas absolutamente en los movimientos de vanguardia” (García Montero, 1987: 73).

La *metaficción* y la *metaliteratura*, implican una reflexión sobre el lenguaje a la vez que constituyen en sí mismas actos de habla (la *metaliteratura* es enunciación enunciada, discurso, texto forjador de sentidos). En ese juego de espejos se inscribe gran parte de esa *Modernidad crítica* y, desde luego, la narrativa del propio Vila-Matas. Lo *metaliterario* se convierte en un procedimiento acorde con el anhelo de ruptura propio de las literaturas enmarcadas en la crisis de la Modernidad: se pretende fracturar, no sólo las fronteras *interdiscursivas* e *interdisciplinarias* (en la medida en que las

lindes de la creación estética y la reflexión teórica sobre la misma se diluyen), sino, sobre todo, la concepción misma de la realidad. Los *mundos posibles* que la literatura crea se enfrentan a esa “realidad” socialmente construida y aceptada como verdadera y, al entremezclarse, al fundirse el circuito interior y exterior de la comunicación literaria, el mundo que hemos convenido aceptar como “real”, “verdadero”, se denuncia en su carácter ilusorio, se percibe en lo que de fábula y de narración tiene. Al entreverarse las tradicionales nociones de verdad y ficción y dejar así de concebirse bajo la lógica de contrarios, la *metaficción* está participando de la voluntad de crear nuevas categorías de pensamiento, que rebasen lo dicotómico y disloquen el *orden logocéntrico* en que estamos atrapados. De ahí que el *metalenguaje* vaya a ser una de las principales bazas del escritor contemporáneo en su lucha para denunciar la racionalidad moderna y sus limitaciones. La fusión de práctica y teoría estéticas en la literatura y la disolución de las fronteras entre la filosofía y el arte, son señaladas por Vattimo como hecho inaugurales de la Posmodernidad. Nosotros, sin embargo, consideramos las vanguardias como poéticas inscritas en esa tradición de la *Modernidad negativa*, en esos *entre-lugares* de la Modernidad que señalan su estado de crisis sin pretenderse fuera de su lógica y de su lenguaje:

“La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del S.XX, muestra un fenómeno general de ‘explosión’ de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les ‘impone’, no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia atórica” (Vattimo, 1986: 50).

Lo importante es que ese arte que da cuenta de la crisis de la *Modernidad normativa* se pone bajo sospecha a sí mismo y renuncia a sus propios privilegios. El arte contemporáneo se va a caracterizar precisamente por negarse a sí mismo; cuanto más capacidad tenga una obra de arte de negar el arte mismo, más cerca estará del espíritu de su tiempo. Para el Foucault de *De lenguaje y literatura*, la capacidad de la obra de arte de cuestionarse a sí misma (y, por tanto, cuestionar la propia noción de arte) irrumpe en el discurso literario en el S.XIX y se convierte en una cuestión central en la escritura del S.XX:

“La historicidad de la literatura [en el S.XIX] pasa obligatoriamente por el rechazo de la literatura misma, y este rechazo de la literatura hay que tomarlo en toda la madeja muy compleja de sus negaciones. Cada acto literario nuevo, sea el de Baudelaire, de Mallarmé, de los surrealistas, poco importa, creo que implica al menos cuatro negaciones (...) La tercera: rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y, finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura” (Foucault, 1996: 68).

Señalar la *imposibilidad* de la literatura será para muchos (como veremos, también para Vila-Matas) la única manera posible de seguir haciendo literatura una vez que se ha dado cuenta ya de la “herrumbre de los signos”, de la crisis de la palabra. Se desprecia el lenguaje, pero se hace desde la palabra que, por tanto, se rechaza y se abraza a la vez, en un movimiento ambivalente que precisa de la ironía constante para no resbalar de uno de los lados, para no caer del todo en el lenguaje dócil cuyo descrédito trata de sacarse a la luz, ni en el vacío que espera del lado del silencio. Se trata, pues, de (des)escribir escribiendo:

“Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (...) Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, hay que buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (...) Una tentativa de este orden parte de la repulsa de la literatura; repulsa parcial porque se apoya en la palabra” (Cortázar, 1977: 452).

La literatura que en el siglo XX está auspiciada por el espíritu de las vanguardias, inscrita en la tradición de esa *Modernidad crítica*, sólo puede producirse ya a costa de negarse, de *autocriticarse*, de ponerse en cuestión e ironizar sobre sí misma. Así, la literatura se propone decir la imposibilidad metafísica, la inutilidad o la dificultad de la literatura misma, dando a luz una escritura que se esfuerza en sembrar la duda sobre su propio futuro y que, a la vez, señala como la única vía de escape la ruptura total con la literatura instituida, canónica: “Ante todo, *describir* importa una observación constante de los materiales y los métodos (...), significa destruir el automatismo del lenguaje y de la literatura: sorprender e impedir la cómoda asociación, el encadenamiento lógico, el estereotipo (siempre dispuesto a insertarse en la página), la

consciencia sistemática, los procedimientos narrativos usuales; en una palabra, prevenir la coagulación de la prosa, y la gangrena” (Aronne Amestoy, 1972: 63).

Desescribir es, ante todo, luchar contra nosotros mismos en tanto seres estructurados por la lógica racionalista moderna; denunciar el anquilosamiento de la propia institución literaria, porque se entiende que sus estructuras, su gramática, su lenguaje, son también los de la *Modernidad normativa* de la que se desea claudicar. Romper con el lenguaje literario para coser después con los jirones rotos un traje a nuestra medida, para lograr que la palabra recupere su fuerza, que la carne y el verbo se reconcilien o, al menos, para generar una suerte de literatura y de lenguaje conscientes, críticos con respecto a las propias estructuras de poder que lo entrecruzan y configuran, atentos a las trampas y *las seducciones de la gramática* con los que el *inconsciente ideológico* normativo pretende seguir perpetuándose.

Porque, como dice Guillermo Sucre, “la poesía es simultáneamente una exigencia extrema y una imposibilidad”. Esa concepción de la literatura supone situarse en esos *entre-lugares* de la Modernidad en los que habita la escritura vilamatasiana. También para Vila-Matas, como para casi todos sus autores de referencia, como para casi toda la *literatura de la negatividad*, la literatura es con la misma fuerza, en la misma medida, una exigencia ética y estética, una exigencia humana, y una imposibilidad. Una imposibilidad que, sin duda, ha de ser “dicha”.

IV.3. Bartleby y compañía: la literatura de la imposibilidad como extrema exigencia

No puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura.

Vila-Matas

Aquí acaban las palabras. Aquí finaliza el mundo que conozco.

Raúl Brandao

Sin duda, la materia narrativa de *Bartleby y compañía* es esa pérdida de fe en las posibilidades del lenguaje para representar el mundo y en la transparencia que la filosofía racionalista otorgaba a la palabra. La música de fondo que se escucha por debajo del teclear de Vila-Matas en la primera novela de nuestra trilogía, está orquestada por ese “giro lingüístico” que se produce, tanto en la filosofía como en la literatura, en el siglo XIX y que se convierte, según Bloom, en una auténtica “obsesión acerca del lenguaje” que recorre por entero el siglo XX. De hecho, ese *temblor del lenguaje* recorre de forma transversal gran parte de la literatura vilamatasiana:

“Toda su literatura es fiel ontología de nuestros convulsos días, el ser y el lenguaje (todos los lenguajes lingüísticos y estéticos) como materia de investigación, la expresión como batalla por la significación, la insuficiencia de los lenguajes para la traducción del mundo. Interior sin exterior de la mudez que arde y se interroga mirándose en el espejo de otros autores, otros laberintos, otras escrituras del naufragio, para intentar decir lo que se niega a ser dicho. Sólo es posible encontrar el ser en la ficción, con este hallazgo Vila-Matas supera la tragedia del ser en el tiempo” (Otxoa, en Andrés-Suárez y Casas (eds.), 2007: 31)

El contexto en el que escriben o, más bien, dejan de escribir, los ágrafos que Marcelo registra en sus notas a pie de página, es, pues, ese contexto de crisis de la idea de Modernidad que había triunfado definitivamente en la Ilustración: esa *Modernidad*

normativa, burguesa, patriarcal y etnocentrista denunciada por los *maestros de la sospecha*, que apuntalaba el nuevo sistema socio-económico (naturalizando y elevando a verdades universales e incuestionables una serie de interpretaciones históricas e interesadas del mundo y del yo) al configurar el *inconsciente ideológico y libidinal* capitalista desde todas las producciones simbólicas a su alcance: la filosofía, la ciencia, las artes...

Marcelo, con su lista de “escritores del No”, explora las consecuencias que en el terreno de la creación verbal tiene esa crisis de la racionalidad moderna y subraya su profunda imbricación con la desconfianza en el lenguaje que deviene tras la toma de conciencia de la *lingüística* del ser humano por parte de la filosofía alemana y el estructuralismo francés y con la conciencia del yo como *ficción*, como *texto*. Desde el auge de lo que Adorno llamó “estética de la negatividad” a las “poéticas del silencio”, desde lo que Mèlich denomina “novelas de deformación” –las narrativas de la Viena de Wittgenstein– al teatro del absurdo, desde la poesía simbolista a las vanguardias históricas y las neovanguardias, gran parte de la escritura occidental (en nuestra opinión, la más vibrante y sugestiva), desde finales del siglo XIX, está atravesada por ese temblor que recorre el lenguaje y hace tambalearse a las palabras, amenazadas constantemente por el vacío, por el silencio¹⁹².

Como hemos visto en el anterior epígrafe, la literatura, desde mediados del S.XIX y durante todo el S.XX, como consecuencia de esa crisis de la *Modernidad normativa* y de la noción de lenguaje que ésta había pergeñado, se hace eco, bajo distintas propuestas, de la necesidad de interrogarse sobre sus propias posibilidades de “ser”, una vez asumidos los límites de una Razón elaborada a partir de un horizonte lingüístico que está ya ahí cuando “somos arrojados” al mundo (como señaló Heidegger). La escritura que reflexiona sobre su propia condición de posibilidad, que se analiza a sí misma como producción simbólica desde dentro del enunciado literario, representa una cara más de la compleja crítica que se lleva a cabo a esa *Modernidad normativa* desde el corazón mismo de lo moderno. La escritura del no, las poéticas del

¹⁹² Imprescindible la detallada nómina que el profesor Sánchez Trigueros elabora en *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, en la que se inscriben las poéticas, narrativas y los distintos discursos teóricos que surgen al albor de esa crisis de la *Modernidad normativa* y que llevan a cabo lo que él llama “el desarme del lenguaje y del sujeto” (Trigueros, 2013: 52-62), donde encontramos a Machado, Pirandello, Beckett, Pessoa, Joyce, Jarry, Eco, Barthes, Foucault, Dostoievski, Mallarmé, Artaud...

agotamiento y del silencio, la desconfianza de los escritores en el lenguaje, son imprescindibles, y por eso nos detenemos en ellas, en la puesta bajo sospecha de la racionalidad moderna y de su Sujeto. Esa fragmentación del yo, esa crisis del sujeto moderno entendido como unidad y mismidad, que analizamos en profundidad en el anterior capítulo de esta tesis, es consecuencia directa, en gran medida, de ese “giro lingüístico” o hermenéutico del pensamiento:

“A partir de una distinción neta entre lenguaje referencial y literatura, Mallarmé acepta la imposibilidad de decir, la ausencia de una palabra exacta y ajustada estrechamente a la verdad, la cual también sufre su propia disolución: *mucho, por cierto, mienten los poetas*, escribió Nietzsche; y Baudelaire: *hipócrita lector, hermano y semejante del poeta*, también, por tanto, hipócrita. La poética del silencio en Mallarmé es el punto culminante de la asunción de su identidad como ilusión o realidad evanescente” (Trigueros, 2013: 56).

Es en ese contexto de crisis y desconfianza en el lenguaje cuando el yo comienza a auto-percibirse como un ser arrojado desde siempre a un “horizonte lingüístico” que, siendo el que le permite interpretar la realidad, pensar el mundo y pensarse a sí mismo, sin embargo, siente que no le pertenece y que nada puede “decir” de él. El Sujeto se narra a sí mismo con palabras que le son extrañas, de las que no es dueño y que percibe como ajenas, y comienza a sospechar que es el lenguaje el que “habla” a través de él (de ahí el famoso aserto lacaniano: “El sujeto no habla, sino que es hablado”) y no al revés. El yo se sabe atravesado completamente por la alteridad desde el momento mismo en que la palabra, su única morada posible, nunca ha sido suya (su lenguaje está recorrido, atravesado desde siempre por el eco de los “otros” y, sobre todo, por los intereses de esos “otros” que tienen el poder de legislar ese lenguaje). Marcelo es muy consciente de que su yo escindido está construido en el lenguaje; un lenguaje que habla a través de él o a través del cual él “eso hablado”:

“Soy sólo una voz escrita sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy CasiWatt, mero flujo discursivo (...) Yo les dejo decir, a mis palabras, que no son mías, yo, esa palabra que ellas dicen, pero que dicen en vano” (Vila-Matas, 2002a: 65).

Construimos nuestra identidad en el relato (Ricoeur, Taylor)¹⁹³, a través de palabras que nunca fueron nuestras y con las que sentimos que difícilmente podemos expresar nuestro “yo” más profundo¹⁹⁴. Esa sensación de que las palabras no sirven para designar la “verdad” íntima del poeta aparece ya en los Románticos de Jena (para quienes el lenguaje de la Razón invisibiliza, rechaza y reprime lo subjetivo, lo emocional, lo instintivo, todo lo que el ser siente como más íntimo y propio) y se convierte en la clave del simbolismo y las vanguardias históricas¹⁹⁵. El “Je est un autre” de Rimbaud no sólo anuncia la multiplicidad del ser, resquebrajando al sujeto unitario de la Modernidad, sino que señala que ese “yo es otro”, precisamente, porque está construido por completo a partir de un lenguaje que no le pertenece. El yo, que tiene que “decirse” a sí mismo en el enunciado lingüístico, está destinado a no pertenecerse, a desposeerse a sí mismo del mismo modo que no posee el lenguaje que “habla” a través de él. Cada vez más, el sujeto siente que su “yo” es un relato, un texto escrito con las palabras de otros: “La identidad se construye a partir de mecanismos de autopercepción que se inscriben en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno” (Marcús, 2011: 106). De ahí que el escritor sienta su yo como una ficción, como una ilusión.

Pero, además, o sobre todo, el sujeto siente que no es dueño de sí (ni siquiera de su “yo” más íntimo), en contra de lo que la Modernidad le hizo creer, porque su subjetividad, ese “yo” construido en el lenguaje, en el relato, es producida y reproducida por una serie de prácticas discursivas que están atravesadas por entero por el poder. El lenguaje no es inocente, y cada horizonte histórico está penetrado por un *inconsciente ideológico y libidinal* que producen y reproducen los distintos discursos

¹⁹³ “Como primera aproximación, se puede afirmar que las identidades (individuales o colectivas) son (auto-)comprensiones de carácter discursivo y creadoras-de-sentido. Es su carácter narrativo el que constituye la “esencia” de la identidad, el que la revela como “unidad abierta” (Melucci, 2001) y como proceso, como continua (re-)construcción discursiva que aspira a una narrativa coherente (Taylor, 1989)” (Engelken, 2005: 188).

¹⁹⁴ “Las palabras ya no sirven para nombrar el mundo. Las palabras ya no son dichas por un sujeto, sino que éste “es dicho” por un lenguaje anterior a él, que lo posee y domina” (Mèlich, 18: 2001).

¹⁹⁵ La crítica al lenguaje de los simbolistas, sin embargo, se hace desde el convencimiento de que existe una verdad originaria, invisible e inefable, que permanece en suspenso para el ser, como un misterio que apenas podemos intuir y del que las palabras nos alejan. Sólo en la poesía, a través de las correspondencias que se establecen entre los símbolos poéticos y lo real (el sí metafísico de las cosas), esa huella de la realidad profunda e inefable, esa intuición, se muestra al ser. La crítica modernista al lenguaje no rompe, ni mucho menos, con el pensamiento metafísico; es, en ese sentido, plenamente moderna.

que funcionan en cada momento. Si nuestro inconsciente “habla” la *lengua del Amo* (Lacan), ni siquiera nuestra “intimidad” es ya nuestra, pues incluso nuestros deseos y pulsiones están también configurados por el poder:

“El sujeto no es sólo el sujeto lingüístico de la frase que afirma su yoidad, sino el sujeto de un discurso que desde el andamiaje de estrategias de poder, diseña posiciones subjetivas que interpelan –que revisten y embisten– al sujeto. Así como la música de una época establece la pauta sonora que moldea la sensibilidad del sujeto –las formas de sentir a través de las formas de expresión musical–, así las estrategias discursivas no sólo tejen el tapete por el cual deambula el sujeto, sino que inscriben una partitura –el tono, la tónica, el modo y el ritmo– en la cual se activa el verbo en diferentes sentidos y sentires del actor social” (Leff, 2010: 6).

La conciencia de la *lingüisticidad* del ser y del carácter retórico, histórico y hermenéutico de nuestras verdades (en tanto toda “verdad” se revela una construcción discursiva) es una pieza clave, pues, del desmontaje del sujeto *solipsista* y dueño de sí que sostenía la Razón moderna y de su fe ilimitada en la “transparencia” del lenguaje: “La crisis del signo es ante todo crisis del sujeto, que no sabe situarse como centro jerárquico de la frase, como punto de visión desde donde encuadrar y organizar el mundo” (Magris, 2012: 62). La disolución de la identidad del sujeto, la fragmentación del yo que hemos visto en extenso en el tercer capítulo de esta tesis y que hemos considerado la piedra angular de la narrativa vilamatasiana, está, por tanto, inscrita en esa conciencia lingüística que sacude la filosofía desde Nietzsche hasta nuestro tiempo. Como veremos más adelante, uno de los textos que funcionan como referentes en *Bartleby y compañía*, la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, se erige sobre la conciencia de que “la herrumbre de los signos”, como la llama Magris -esa profunda crisis de la noción moderna del lenguaje que recorre las escrituras del siglo XX-, es sobre también desconfianza en el Sujeto-Cogito de la *Modernidad central*.

Para Pozuelo Yvancos, la crisis de esa *Modernidad central* y de su Sujeto se convierte en uno de los principales “temas” de la literatura de finales del XIX, dando a luz dos correlatos (el interés por la imbricación entre el yo y el otro, por la cuestión de la *otredad*, y la conciencia de la *lingüisticidad* del ser, que reduce el mundo a texto), ambos presentes en la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana:

“La desconfianza respecto a lo real, que es un tema clave de la Europa de *fin de siècle* (obviamente me refiero al XIX y que anidó en la primera fila de escritores de los que Vila-Matas se siente continuador), tuvo dos correlatos que asoman igualmente en su obra: por un lado, prendió en la conciencia de los escritores un gusto por la cuestión de la *otredad*. Pessoa, Borges y Pirandello fueron los que más atrajeron la atención de Vila-Matas, como Unamuno la de otros. El gusto de los escritores por el desdoblamiento, por la otredad se corresponde con el otro correlato: en la teoría literaria de los sesenta cuajó la idea de una *textualidad* omnipresente. La desconfianza en el lenguaje y lo que Derrida llamaría *logocentrismo* de la metafísica occidental llevó a predicar que fuera del texto lo que hay es otro texto. El ciclo literario vilamatasiano que venimos analizando se hace eco de ambos correlatos, y los lleva al eje de cada novela” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 265).

Pero, retrocedamos un poco. Por debajo de la nómina de autores que, por variopintos motivos, dejaron de escribir en un momento determinado y abrazaron la “literatura del No”, optaron por el silencio, en *Bartleby y compañía* burbujea esa crisis del lenguaje que tiene lugar en plena Modernidad y el consiguiente “bloqueo”, la “parálisis” literaria que acarrea irremediablemente la pérdida de confianza en la capacidad de las palabras para representar o designar la realidad. El silencio literario, la “agrafia”, es la más radical de las actitudes que el escritor puede adoptar frente a esa crisis del lenguaje y del yo -el silencio “no sería, pues, sino una de las maneras de escenificarse en los textos la ausencia del sujeto” (Trigueros, 2013: 58)-. Marcelo se interesa por aquéllos que optaron por el silencio al sentir que la palabra era un campo sembrado de minas, que el lenguaje estaba lleno de taras y de trampas, pero, paradójicamente, al tomar como materia narrativa a esos “escritores del No”, Marcelo vuelve a escribir, consigue salir de su propio silencio.

El narrador de *Bartleby y compañía* convoca, pues, en sus 87 notas a pie de página, a una serie de escritores que, en un momento determinado y por razones muy dispares, dejaron de escribir (incluso a una serie de escritores que, pudiendo haber escrito, poseyendo una tendencia natural hacia la literatura, nunca lo hicieron). Pero, a pesar de (en realidad, gracias a) centrar su atención en los autores que quedaron, de un modo u otro, paralizados por esa crisis de la palabra, por esa “herrumbre de los signos”, o que, ante la falta de confianza en el lenguaje, sólo vieron una salida posible en el silencio¹⁹⁶ (y, como el escribiente de Melville, “prefirieron no hacerlo”); a pesar de rendir tributo a los “escritores del No”, en realidad, Marcelo está apostando claramente

¹⁹⁶ “La crisis de la literatura en la modernidad, cuando se expresa en su forma más autocrítica, desemboca en el silencio” (Ródenas de Moya, en Andrés-Suárez y Casas, 2007: 159).

por el sí, por la escritura -afirmando, pues, las posibilidades de la literatura y reconociendo, precisamente, en ese interrogarse sobre su propio ser, en ese “decir” su imposibilidad, un nuevo camino a explorar por la palabra, quizás el único punto de fuga en la literatura actual.

Marcelo nos señala que la literatura, aunque claramente en peligro, asediada por la industria cultural, acorralada por las leyes del mercado, engullida por las convenciones literarias al uso y por fórmulas lingüísticas manidas que se repiten una y otra vez, medio asfixiada en una atmósfera de banalidad irrespirable que parece haberse impuesto en el mundo editorial, tiene todavía una posibilidad de continuidad, de presente y futuro, justamente si se sitúa en un *entre-lugar* crítico con la *Posmodernidad triunfal* y el capitalismo neoliberal y se inscribe en una tradición literaria que viene de lejos y que sin duda tiene más de moderna que de posmoderna, rastreando el pasado en busca de las voces más singulares y renovadoras, más rupturistas y arriesgadas de los últimos dos siglos. El propio Marcelo se inscribe en esa tradición de afirmación de la literatura (aunque sea una afirmación en la negatividad; una afirmación crítica). Escribir, a pesar de todo, y siendo muy conscientes de las limitaciones y peligros connaturales a la concepción moderna del lenguaje (es más, convirtiendo esas limitaciones y dudas acerca del lenguaje en materia narrativa y tratando constantemente de “hacer trampas” a la lengua, de “hurtar” al *Amo* su lenguaje) es la otra cara de la misma moneda, la otra reacción posible ante la crisis de la palabra, que apuesta por abrir caminos nuevos en la literatura, precisamente desde la conciencia de esa “herrumbre de los signos” y convirtiendo esa conciencia en materia literaria¹⁹⁷.

Porque, como sabía Walser y nos recuerda Vila-Matas, “escribir que no se puede

¹⁹⁷ Porque para Marcelo y para Vila-Matas, el escritor, a pesar de estar atrapado en esa Lengua del Amo y sus convenciones, puede aún burlarlas, transgredirlas, y fundar un estilo propio. Es ahí donde le aguarda la única brizna de “originalidad” posible. Su visión se acerca mucho, en este sentido, a la que ofrece Fernando Cruz en su libro *La derrota de la luz*: “Sujetado a la Lengua y a sus códigos y convenciones, como cualquier animal humanizado, el escritor, especie rara en medio de la compleja fronda humana, tiene por oficio debatirse por fundar una especificidad en el dominio de la Lengua que le ha sido dada como un yugo (...) Es a esta astilla de especificidad arrancada al gran tronco convencional de la Lengua a lo que suele denominarse estilo, originalidad, novedad. Por este motivo esencial que me estoy permitiendo sugerir por anticipado acerca del tema del escritor y de su lucha por la conquista del estilo, podría concluirse que el sujeto humano no puede ser reducido sólo a la idea de la sujeción, aunque tampoco a la idea de la libertad deliberativa, y que más bien debe ser representado por la idea de un permanente estado de tensión y malmaridaje entre estos dos términos binarios que, así como lo dramatizan y lo fragmentan, al mismo tiempo lo constituyen” (Cruz Kronfly, 2007: 66-67). Y eso es precisamente lo que será la obra toda de Vila-Matas, así como la escritura misma para sus personajes: una constante lucha por la “conquista del estilo”.

escribir, también es escribir” (Vila-Matas, 2002a: 14). Escribir sobre la *imposibilidad* de la literatura es *hacer posible* la literatura (y quizás sea una de las pocas formas honestas que nos quedan de seguir escribiendo). Para Marcelo, la única literatura interesante y deseable que puede hacerse desde la conciencia crítica contemporánea con respecto al lenguaje, es aquella que, precisamente, traslade al interior del enunciado literario sus sospechas acerca de las palabras, sus dudas razonables sobre la posibilidad de ser de la literatura, convirtiéndolas en su cuestión central:

“Me dispongo a pasear por el laberinto del NO, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está, y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave –pero sumamente estimulante– de la literatura de este fin de milenio” (Vila-Matas, 2002a: 13).

La crisis moderna del lenguaje, esa conciencia de la “herrumbre de los signos” contemporánea, comporta también cierta sensación de agotamiento de la escritura. Esa sensación de agotamiento viene dada por el peso de la tradición literaria en la que cada escritor se inscribe. El concepto de *originalidad*, que la estética romántica elevó a valor supremo en la obra de arte, emparentado directamente con la noción kantiana de *genio*¹⁹⁸ (ambos, fruto de la idea moderna del yo como Sujeto), es cuestionado también cuando la *Modernidad normativa* entra en crisis. El escritor contemporáneo es muy consciente ya de que escribe siempre después de otros y el peso de los referentes de la tradición a la que pertenece comienza a sentirse como un lastre tal que en ocasiones aplasta la propia creatividad. Ese nuevo yo fragmentado y múltiple que surge cuando se cuestiona el Sujeto *solipsista* moderno, sabe que la *originalidad*, entendida a la manera moderna, es una quimera. El escritor se siente permeado, atravesado por las voces de todos los escritores que le preceden y comienza a sufrir lo que Bloom llama el “síndrome de la angustia de las influencias”. Prevalece en él la idea de que todo lo que puede ser dicho en el lenguaje, en ese lenguaje que no le pertenece y que está ya recorrido por todas las voces que le preceden –lenguaje manoseado, gastado, ajado–, ha

¹⁹⁸ Y que, como analiza Adorno en su *Teoría Estética*, surge históricamente imbricado con el inconsciente capitalista moderno: “Si la originalidad ha surgido históricamente, también está enredada con la injusticia histórica: con la prevalencia burguesa de los bienes de consumo en el mercado, que siendo siempre iguales fingen ser siempre nuevos para conseguir clientes” (Adorno, 2004: 231).

sido dicho ya, de que todo lo que podía escribirse ha sido ya escrito por los grandes maestros, y que los autores contemporáneos están condenados a repetir lo que otros hicieron antes. Marcelo expone varios casos de escritores que quedaron paralizados por esa “angustia de las influencias”, al interpretar el hecho de estar recorridos por todas las voces de los grandes escritores que les precedieron como un pesado lastre, como algo que les imposibilitaba construirse una voz propia. Sin embargo, Marcelo consigue purgarse de la “angustia de las influencias” a fuerza, precisamente, de convocarlas en el texto, reagruparlas, emparentarlas, yuxtaponerlas de tal forma que su texto funcione precisamente como acumulación de referentes, como una enorme orquesta de las voces de los escritores que él reconoce como sus maestros. Esa *polifonía* llevada al extremo, ese concierto de voces tan dispares que, de pronto, suenan a la vez, a veces generando armonías, otras en clara disonancia, constituyen la voz personal del narrador. La voz propia de Marcelo surge al hacer sonar a un tiempo todas las voces que lo pueblan.

Además, para Marcelo, ese agotamiento de la literatura resulta también un estímulo para ensayar escrituras de riesgo¹⁹⁹. Apostar por el sí desde la conciencia crítica de ese agotamiento de la palabra escrita, tal y como lo hacían las poéticas enmarcadas en la *Modernidad negativa* que él reconoce como la tradición literaria a la que pertenece, es la opción de Marcelo y, qué duda cabe, la del propio Vila-Matas:

“Ha ido Enrique Vila-Matas a ese lugar que parece asaltar a los novelistas muy reflexivos, cuando se preguntan por el problema de la figuración: la insuficiencia del lenguaje, la imposibilidad de la palabra para salir de la cárcel de los signos. Esa vivencia sería la salvación y la condena de la literatura, el haz y el envés de su creación. Quizás no haya pensamiento más vilamatásiano que éste, el de la lucha con las palabras, no únicamente con las suyas, sino con las de los grandes modelos en que constantemente se mira y en cuyo rostro contempla el espejo que lo subyuga. En el fondo, la paradoja de la obra final de Vila-Matas, que parecía versar sobre la no escritura o la desaparición, acaba siendo una declaración de amor a la escritura y un diálogo del autor con la tradición de los mejores, aquellos que han sostenido idéntica lucha con las palabras: Borges, Cervantes, Kafka, Juan Ramón Jiménez, Melville, Henry

¹⁹⁹ También para Gironde, en *El mal de Montano*, el hecho de saber que no será nunca “original”, porque escribe siempre después de otros de los que se convierte en “parásito” literario, lejos de ser algo que le produce angustia, le resulta sumamente reconfortante y tranquilizador: “Nada tan confortante como esa idea de Pauls de que una importante dimensión de la obra de Borges se juega en esa relación en la que el escritor llega siempre después, en segundo término, en plano subalterno; llega siempre más tarde ese escritor y lo hace para leer, o comentar o traducir o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, como originales. Ya decía Gide que tranquiliza mucho saber que original siempre es el otro” (Vila-Matas, 2007a: 125).

Roth, Hawthorne, J.V. Foix, Rimbaud, Mallarmé, Musil, Walser” (Pozuelo Yvancos, en Ríos Baeza, 2012: 238).

Para Marcelo (y para Vila-Matas), seguir como si nada escribiendo fruslerías después de esta crisis de la palabra y de la Razón, es digno de imbéciles. La literatura no puede ignorar puerilmente esa conciencia crítica del propio agotamiento del lenguaje, ni esa intuición de que casi todo lo que un autor pueda decir está ya dicho, para seguir repitiendo las fórmulas de éxito según los dictados del mercado. En su personal cruzada contra las convenciones literarias a las que obliga el realismo, como tendencia dominante en la Modernidad y aún en esta etapa supuestamente posmoderna, arremete contra los escritores que se dedican a repetir hasta el bostezo o la náusea lo que otros escribieron ya antes²⁰⁰, que siguen usando las palabras como si todavía se pudiera confiar en ellas ciegamente:

“Entre la futilidad de la pura creatividad artística y el terrorismo de la negatividad, quizás haya lugar para algo diferente: la moral de la forma, el placer de un objeto bien hecho. [...] Yo diría que para Del Giudice escribir es una actividad de alto riesgo, y en este sentido, al estilo de sus admirados Pasolini y Calvino, entiende que la obra escrita está fundada sobre la nada y que un texto, si quiere tener validez, debe abrir nuevos caminos y tratar de decir lo que aún no se ha dicho” (Vila-Matas, 2002a: 38).

Se trata de concebir una poética entre el Sí y el No, es decir, una poética que configure de nuevo un *entre-lugar* que desafíe la lógica dual del lenguaje de la Razón. Es un Sí en la medida en que efectivamente se lleva a término, se convierte en escritura e intenta abrir nuevos caminos (decir lo no dicho), pero es un No en la medida en que su materia apunta hacia la propia imposibilidad de la literatura, “está fundada sobre la nada”, hace precisamente de esa conciencia del agotamiento de la palabra poética, de esa dificultad, su motivo, su “cuestión fundamental”. Es, pues, un Sí en el No o un Sí con el No, que estira la propia *lógica opositiva* hasta casi romperla.

El No se convierte entonces en el umbral hacia un Sí distinto. Un Sí que no puede volver a ser el mismo de antes, que no puede ser ya un Sí completo, confiado, inocente (siempre ya un Sí fracturado que trata de volverse a armar, pero que, al

²⁰⁰ Vila-Matas nos recuerda que Valery renunció a escribir novelas porque éstas le obligaban a pergeñar líneas tan banales como “la marquesa salió a las cinco” y que, desde entonces, las novelas siguen llenas de marquesas que salen a las cinco.

recomponerse, coloca ciertas piezas en lugares distintos y deja ver las grietas, las fisuras antiguas que lo hicieron añicos). Es un Sí cuya materia es por entero el No, que surge sólo del hueco que el No previamente ha horadado, que se levanta en el vacío y contra el vacío (contra la muerte, a la postre, pero empapado de muerte, como esas máscaras que se colocan los vivos en México el Día de Todos los Santos para parecerse a los muertos, en un ritual que visibiliza aquello que desea repeler, que nombra a la muerte para sacudirse el miedo a que ésta nos alcance), desde la ausencia, más que desde la presencia:

“En *Lecturas compulsivas*, Félix de Azúa parece sugerir que sólo desde la más firme negatividad, pero creyendo (o deseando) que todavía no está agotado el potencial de la palabra literaria, nos será posible despertar del mal sueño actual, del mal sueño en la bahía de nadie. Y Guerreiro parece decir algo por el estilo cuando sostiene que en la sospecha, en la *negación*, la mala conciencia del escritor, fraguada en las obras de los autores de la constelación *Bartleby* –los Hofmannsthal, Walser, Kafka, Musil, Beckett, Celan– hay que rastrear el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria” (Vila-Matas, 2002a: 204).

A pesar de la fascinación que Marcelo siente por *Bartleby*, el personaje de Melville, él *prefiere*, definitivamente, *hacerlo*. Aunque ese hacerlo no puede ser ya un hacerlo a ciegas y por automatismo, sino que se convierte, gracias a haber rozado, a haber escudriñado el No desde tan cerca, en un Sí con condiciones. Sí, siempre y cuando se intente ir más allá de los lugares comunes visitados ya por tantos. Sí, siempre y cuando el escritor no camine por sendas mil veces transitadas sin apenas conciencia de estar repitiendo fórmulas y argumentos. Sí, mientras que el escritor sepa que es imposible un decir original, que el eco de la tradición literaria en la que se inscribe siempre lo acompaña y que escribir significa jugar a mezclar de forma diferente las palabras de otros. Sí, sabiendo que el lenguaje es una cárcel y una trampa y sin entregarse a él con complacencia. Sí, teniendo claro que podría ser No, que tal vez lo más sensato fuera el No, el extremo terrorista del silencio, pero que se quiere, se necesita seguir escribiendo a pesar de todo y que, para escribir con honestidad, hay que nombrar ese No que planea sobre nosotros como una sombra incómoda, hay que hablar de él y de los fantasmas que convoca. Hay que representar a esos fantasmas e intentar, con la literatura que de ellos surja, con ese Sí que escribe sobre el No, llegar un poco más lejos de lo que se ha llegado antes, más lejos o más cerca, no se sabe: en cualquier

caso, a algún espacio aún inexplorado, intransitado todavía. Todo esto se dibuja claramente en una de las notas de Marcelo, dedicada al autor apócrifo Marcelo Maniere y a la obra de teatro que éste planea escribir, aunque aún no lo haya hecho. En ella, el SÍ y el NO dialogan de la siguiente manera:

“NO: Se ha dicho todo –de lo que era importante y sencillo de decir– en los milenios que los hombres llevan pensando y desviviéndose (...), hoy en día ya sólo nos cabe repetir. Sólo nos quedan unos pocos detalles ínfimos todavía inexplorados. Sólo le queda al hombre actual la tarea más ingrata y menos brillante, la de llenar los huecos con una algarabía de detalles.

SÍ: ¿Sí? Que se ha dicho todo, que no hay nada que decir, se sabe, se siente. Pero lo que se siente menos es que esta evidencia confiere al lenguaje un estatuto extraño, incluso intranquilizador, que lo redime. Las palabras se han salvado, al fin, porque han dejado de vivir” (Vila-Matas, 2002a: 177).

En un determinado momento de nuestra historia, pues, se adquiere esa conciencia de la imposibilidad del lenguaje de decir la vida en su fluir constante y en su singularidad irreductible, y los escritores comienzan a desconfiar de las palabras. Sin embargo, y esto es lo que reivindica Marcelo, decir que no se puede decir lo que se quiere decir o, directamente, que nada puede ser dicho, comporta ya un decir nuevo, supone decir lo hasta entonces no dicho y, por tanto, abrir un camino inexplorado en la creación literaria. Ese sentimiento de orfandad con respecto al lenguaje que experimentan los escritores contemporáneos, busca ya un modo propio de expresarse y, en esa búsqueda, genera algo distinto y nuevo. Al nombrar esa herida del yo contemporáneo (huérfano ya de la palabra, pero también del mundo como totalidad perfecta y plena de sentido que se suponía que la palabra había de representar; receloso ya de la propia posibilidad de hallar en nuestra existencia un fundamento estable o un sentido último e inseguro de su propia identidad), la escritura halla una senda nueva por la que transitar. Poder nombrar esa herida es la única manera posible de curarnos de ella y de seguir adelante:

“Ya se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reivindicar nuestros propios modos de representación (...) Es tan posible que aún debamos atravesar túneles muy oscuros como que el rastreo del único camino abierto que nos queda –el que, en su negatividad, han abierto Bartleby y compañía– nos conduzca a una serenidad que algún día habrá de merecerse el mundo: la de saber que, como decía

Pessoa, el único misterio es que haya quien piense en el misterio” (Vila-Matas, 2002a: 205).

Bartleby y compañía se escribe al cobijo de dos referentes literarios conectados por completo con este diálogo entre el Sí y el No en la literatura. Su sombra planea sobre Marcelo, nuestro compilador infatigable de escritores del No, constantemente. El primero de esos referentes, y el más obvio, es el relato *Bartleby el escribiente* de Melville, del que Marcelo toma el nombre de su personaje protagonista para convertirlo, tal y como analizábamos en el anterior capítulo, en un tipo o mito de escritor. Los *bartlebys* serán, desde ahora, todos aquellos escritores que abrazaron el silencio literario en un determinado momento, por decisión propia o porque, apabullados por el clima general de desconfianza en el lenguaje que recorrió el siglo XX, quedaron literalmente paralizados, “ágrafos trágicos”, guardando silencio para siempre. El otro referente literario de las notas a pie de página de Marcelo es la *Carta de Lord Chandos* de Hoffmansthal, enmarcada en plena crisis de la *Modernidad normativa* y recorrida de punta a cabo por esa desconfianza en el lenguaje típica del pensamiento del “giro lingüístico” que estamos tratando de analizar en este capítulo.

Ambos textos se inscriben en esa tradición de la *Modernidad negativa* que venimos rastreando en la trilogía y de la que creemos que Vila-Matas es un claro descendiente, un hijo tardío cuya escritura traza esa línea de continuidad entre la Modernidad crítica y este tiempo en teoría dominado por los nuevos aires huracanados de la Posmodernidad neoliberal. La escritura intersticial vilamatásiana vuelve a situarse, también en lo que respecta a su reflexión sobre el lenguaje, en un curioso entre-lugar, en ese emplazamiento de cruce e intercambio que termina por generar un *Tercer Espacio* que desafía la lógica dual de la Modernidad (lógica no superada, a la postre, por las versiones complacientes de la Posmodernidad que han acabado triunfando, ni por la propia dialéctica Modernidad/Posmodernidad que defensores y detractores de lo posmoderno ponen en juego). Vila-Matas vuelve a situarse en un umbral que no está ni dentro ni fuera ya de la Modernidad y la Posmodernidad normativas (conectada con los imaginarios marginales y periféricos de una y otra *discursividad*) y que, sin embargo, es capaz de rescatar de ambas fábulas del mundo, de ambos *metarrelatos* (ya analizamos en extenso en el primer capítulo en qué manera la Posmodernidad actúa también, a pesar de las afirmaciones de Lyotard, como *Gran Relato*), los elementos que precisa y

que, una vez traídos hasta ese *Tercer Espacio* no pueden poseer ya ni el mismo valor ni el mismo significado (generan, por tanto, algo nuevo).

El propio personaje de Melville, tal y como explica Deleuze en *Bartleby o La Fórmula* (texto que también conoce y cita el propio Marcelo en sus notas a pie de página), con ese “Preferiría no hacerlo” que utiliza como respuesta recurrente ante cualquier interpelación de los demás, se sitúa en un curioso *entre-lugar* que burla también la lógica del sí y del no, esa *lógica dicotómica* (las *oposiciones metafísicas* del lenguaje de las que hablaba Derrida) propia del *logocentrismo* moderno. Deleuze analiza la reacción de los personajes que giran alrededor de Bartleby en el relato melvilleano y la razón por la que la frase “I prefer not to” causa estupor en todo aquél que la escucha, paralizándolo, desactivándolo por completo. La frase comodín de Bartleby llega a convertirse en una fórmula, su Fórmula: “La Fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez” (Deleuze, 2011: 62).

La fórmula “Preferiría no hacerlo” funciona, pues, a modo de mecanismo que desactiva el lenguaje mismo en su totalidad, de ahí que imposibilite cualquier respuesta, que bloquee de manera tan rotunda a los interlocutores de Bartleby. El hecho de que Bartleby responda siempre a cualquier tipo de pregunta o petición con esa fórmula *agramatical*, al margen de la propia lógica lingüística, y que todo lo demás en él sea silencio, que nadie sea capaz de arrancarle una sola frase o palabra más, deja claro que Bartleby, además de comenzar renunciando a copiar, es decir, a llevar a término su trabajo para, al final del relato, terminar renunciando a ejecutar cualquier acción, incluso las estrictamente necesarias para sobrevivir –comer, dormir–, ha renunciado, sobre todo, al lenguaje (no en vano el trabajo de Bartleby consiste en copiar; no en vano Bartleby trabaja como escribiente, reproduciendo el lenguaje). Si la fórmula “I prefer not to” y el silencio que la rodea implican un claro rechazo al lenguaje, renunciar a hacer su trabajo como copista es también para Bartleby otro modo de renunciar al lenguaje. Lo único que separa a Bartleby del silencio total, de la renuncia absoluta y radical a la palabra, es ese “Preferiría no hacerlo” que desafía completamente la propia lógica lingüística en que se inscribe:

“La fórmula I PREFER NOT TO excluye toda alternativa, sepulta todo aquello que pretende conservar al mismo tiempo que descarta cualquier otra cosa; implica que Bartleby deja de copiar, es decir, de reproducir palabras; inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen; abre un vacío en el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer [...] Bartleby ha inventado una nueva lógica, la *lógica de la preferencia*, que se basta para minar los presupuestos del lenguaje. Tal y como lo ha subrayado Mathieu Lindon, la fórmula “desconecta” las palabras de las cosas, pero también lo actos de las palabras: priva al lenguaje de toda referencia (...), funciona como una expresión auténticamente agramatical” (Deleuze, 2011: 67).

Esa fórmula de Bartleby inscrita en el lenguaje, que sin embargo lo desactiva por completo, podría considerarse un ejemplo de los desplazamientos a los que aludía la deconstrucción derridiana. Lo que resulta claro es que Melville escribe su relato inserto en ese clima de desconfianza en la palabra que empapa la literatura contemporánea. *Bartleby el escribiente* es una muestra brillante de los intentos de ciertos escritores que, desde esa tradición de la *Modernidad negativa*, buscan la manera de zafarse de los límites del lenguaje racional, empujados por ese deseo de transgresión que pretende forzar la sintaxis, la gramática, la palabra, para llevarlas un poco más allá, hasta sus propios límites. Ciertamente, la fórmula de Bartleby desactiva el lenguaje mismo y, sobre todo, imposibilita cualquier acto de habla en sus interlocutores, cualquier intento de respuesta o reacción, por lo que abre ese *vacío en el lenguaje* del que hablaba Deleuze, esa *zona de indeterminación* en la que el lenguaje de los otros, inscrito por completo en la *lógica dicotómica* racional, no puede entrar. Cada vez que el abogado se acerca a Bartleby con la intención de pedirle que deponga su actitud, de rogarle que vuelva a hacer su trabajo, de ordenarle que deje su despacho, de obligarlo a que haga su trabajo, por más determinado que esté antes de enfrentarse al copista y por más que trate de anticiparse a ese “Preferiría no hacerlo” urdiendo posibles respuestas y ensayando reacciones, fracasa estrepitosamente una y otra vez. Nada hay que el abogado pueda hacer o decir para desactivar esa pequeña bomba que estalla cada vez que Bartleby pronuncia su “Preferiría no hacerlo”, justamente porque con su frase, el escribiente ha cruzado una frontera que lo deja fuera del mundo de los otros (se cumple así el aserto wittgensteiniano). El personaje de Melville ha traspasado los límites del

mundo de los demás oyentes y hablantes, en tanto es un determinado lenguaje –el lenguaje del racionalismo moderno– quien los demarca, por lo que se convierte en alguien que queda por completo fuera del alcance de los otros (ni tan siquiera al final, cuando Bartleby es encerrado en prisión, la realidad de los demás, el mundo de los otros, consiguen doblegarlo). Bartleby ha encontrado la manera de no pertenecer más al mundo de los otros, de estar aparte, más allá o más acá; en cualquier caso, fuera de esa sociedad cuyo nexo se entreteje por completo en el lenguaje.

Como estamos viendo, ese “I prefer not to” es una fórmula que, por su ambivalencia, por la manera en que desafía la lógica dual del sí y del no (contiene a la vez una afirmación y una negación) desactiva cualquier respuesta, sencillamente porque quiebra la *lógica opositiva* inscrita en nuestro lenguaje. La Fórmula de Bartleby no sólo confunde y desorienta a sus interlocutores las primeras veces que éstos la escuchan, como sucede con muchos otros enunciados que pretenden desplazar las categorías lógicas del lenguaje; incluso cuando todos están preparados para oírla, cuando la están esperando, cuando están completamente seguros de que el escribiente volverá a pronunciarla, sigue surtiendo el mismo efecto paralizante, angustiante, desorientador y exasperante (de hecho, la fórmula funciona más bien por acumulación, y su efecto es mayor cuantas más veces se repite a lo largo del relato). Con su “I prefer not to” el copista consigue permanecer fuera del alcance de los demás y de sus actos de habla, y es así como logra sobrevivir al mundo de los otros, que permanentemente lo acosa y amenaza, a ese mundo al que ya no pertenece y en el que, sin embargo, sigue físicamente atrapado, a la par que será, al final del relato, lo que le lleve a morir. Bartleby cruza una línea de frontera que los demás no pueden traspasar y, con ese paso al frente que lo arrastra más allá del mundo y del lenguaje de los otros, se sitúa en un no-espacio inhabitado hasta el momento, pero también a la larga inhabitable. Una vez traspasados ciertos límites, una vez situado al otro lado del lenguaje, ya no hay regreso posible. Esa imposibilidad de volver al lenguaje y al mundo de los otros, una vez cruzado el umbral que lo mantiene a distancia de todo, es la que lleva finalmente a Bartleby a morir. En la lectura deleuziana, sin embargo, es precisamente esa fórmula a través de la que Bartleby consigue separarse, distanciarse del mundo y de los demás, la que lo mantiene vivo durante gran parte del relato. El “Preferiría no hacerlo” de Bartleby funciona en sí mismo también, en este sentido, con una cierta ambivalencia

que desplaza la lógica de la Razón; es lo que separa al copista del mundo hasta el punto de inhabilitarlo para la vida misma en ese mundo al que ya no pertenece, a la vez que constituye su única forma de resistir en él:

“Se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Sería un alivio para el abogado si Bartleby no quisiera hacer algo, pero Bartleby no se niega, solamente niega algo preferido (...) Se le presiona para que diga sí o no. Pero, si dijese que no (que no coteja las copias, que no hace recados...), o si dijese que sí (copia), sería inmediatamente vencido, considerado inútil, y no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia” (Deleuze, 2011: 63)

Bartleby el escribiente, al fin, analizado todo esto, constituye un paradigma de la literatura inscrita en la crisis moderna del lenguaje, en la inauguración de la angustia o el vértigo del sentido, de la “época de la postpalabra” (Steiner), a pesar de no tener por materia narrativa estrictamente la reflexión sobre el lenguaje, como sí la tiene la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, el otro gran referente literario de *Bartleby y compañía*. A pesar de que, aparentemente, el relato melvilleano no haga explícita esa desconfianza en el lenguaje que reina en la literatura contemporánea, como hemos visto, la introducción del absurdo y esa fórmula de Bartleby (en quien, por otro lado, todo lo demás es silencio), que abre un vacío en el lenguaje y quiebra su sintaxis y su lógica dual, evidencian la ruptura con el imaginario moderno de la fe ilimitada en el Sujeto, la Razón y su lenguaje.

Pero el referente literario de Marcelo que realmente muestra el indiscutible protagonismo en *Bartleby y compañía* de todas las cuestiones relacionadas con la crisis del lenguaje y con ese “giro lingüístico” del pensamiento que hemos esbozado en este capítulo, es la *Carta de Lord Chandos* o, para ser exactos y justos, la lectura que Magris hace del texto de Hofmannsthal, pues, como veremos, casi todas las reflexiones de Marcelo al respecto de la *Carta* coinciden con las que lleva a cabo Magris en *El anillo de Clarisse*, hasta el punto de existir momentos en que Marcelo está claramente parafraseando el texto magrisiano.

El siglo XX, escribe Marcelo, comienza con la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, que se convierte en ejemplo paradigmático de esa escritura que, aun consciente de la “herrumbre de los signos”, aun impregnada de la crisis del lenguaje,

empapada del recelo y la decepción de quien creyó una vez que era posible nombrar el mundo (que el mundo mismo podía pensarse como una totalidad representable)²⁰¹, no puede o no sabe resistirse a buscar las palabras para “decir” ese malestar, ese fracaso. Hofmannsthal siente la necesidad, a pesar de todo, de escribir sobre el sentimiento de orfandad que le recorre al saber o intuir que la vida no puede nombrarse con palabras. Así es como la imposibilidad de la literatura se convierte, paradójicamente, en literatura: “Nuestro siglo se abre con el texto paradigmático de Hofmannsthal (la *Carta de Lord Chandos* es de 1902), en el que el autor vienés promete, en vano, no escribir nunca más una sola línea. Franz Kafka no deja de aludir a la imposibilidad esencial de la materia literaria, sobre todo en sus *Diarios*” (Vila-Matas, 2002a: 27).

Ese sentimiento de orfandad metafísica, esa herida del lenguaje que punza al ser contemporáneo, se convierte en materia narrativa o poética y recorre el siglo XX con su martilleo insistente. Todos los *bartlebys* de la lista de Marcelo están emparentados, de una forma u otra, con el Lord Chandos de Hofmannsthal. Sin embargo, Marcelo rastrea el inicio de ese síndrome de desconfianza en el lenguaje como instrumento de aprehensión y expresión del conocimiento y deja claro que esa sospecha de que la palabra es insuficiente para representar el mundo viene de lejos, de tan lejos que ya estaba presente en Virgilio. Aunque desde presupuestos metafísicos que daban por hecha la existencia de un mundo de las esencias, para Virgilio el conocimiento verdadero nos está vedado precisamente en la medida en que nuestro lenguaje no sirve para expresarlo y su búsqueda de un lenguaje que permita a los sentidos captar la unidad cognitiva, un lenguaje más allá de la palabra, incluso más allá de la música, comparte ciertas inquietudes con la poesía simbolista que surgirá siglos después:

“Virgilio, al final de su vida, descubre que penetrar hasta el conocimiento más allá de todo conocimiento es tarea reservada a potencias que se nos escapan, reservada a una fuerza de expresión que dejaría muy atrás cualquier expresión terrena, que atrás dejaría también un lenguaje que debería estar más allá de la maleza de las voces y de todo idioma terreno, un lenguaje que sería más que música, un lenguaje que permitiría al ojo recibir la unidad cognitiva” (Vila-Matas, 2002a: 122)

Sin embargo, aunque los *bartlebys* puedan encontrarse, si se buscan con

²⁰¹ Dándose cuenta ahora de que el mundo esencial, de existir, jamás podrá nombrarse, y de que nombrar es siempre inventar la realidad y, precisamente por eso, supone también alejarnos de ella.

detenimiento, en todos los tiempos, es en el momento en que la *Modernidad normativa* es puesta bajo sospecha y entra claramente en una etapa crítica con respecto a sus propias esperanzas, utopías y certezas, cuando los escritores del No proliferan. Una vez que los fuegos de artificio de la Ilustración han dejado de brillar en el horizonte y el optimismo en las verdades universales e indiscutibles de la filosofía y la ciencia ha mostrado su volátil condición de espejismo, la literatura es poblada a menudo por el absurdo, el extrañamiento con respecto al mundo, el sentimiento trágico de pérdida de sentido... La atomización de la vida y la fragmentación de un yo descentrado que ya no se siente dueño y señor de sí, la insuficiencia del lenguaje y la Razón para constituirse en fundamentos de la existencia y el conocimiento, sacuden la literatura. Así, Marcelo reconoce esa “literatura del No” como un fenómeno esencialmente contemporáneo y lo localiza sobre todo en el siglo XX. Por eso para él la *Carta de Lord Chandos* es tan significativa, porque abre un siglo que estará marcado por entero por esas sospechas con respecto a la palabra, por esas dudas y esa desconfianza hacia el lenguaje, por esa conciencia de que el mundo se ha disuelto en un magma informe, de que no hay totalidad representable ni lenguaje capaz de nombrar la complejidad y la singularidad de la vida.

Sin embargo, Hofmannsthal inaugura también una manera de afrontar esa conciencia de la *lingüística* del ser humano y de la caída de la idea del mundo como totalidad aprehensible, que es, a la postre, la misma forma en que la enfrenta el propio Marcelo. La pérdida de confianza en el lenguaje como instrumento de expresión de la conciencia (indisolublemente ligada a la caída misma de la noción de conciencia, de Razón, como la llave a través de la que accedemos de manera directa al conocimiento) se vive trágicamente, en tanto nuestras sospechas nos alejan de toda aspiración a la Verdad esencial a la que la Modernidad nos había dicho que teníamos acceso privilegiado a través de la Razón; nos alejan de una vida que no puede ser comprendida ni representada (siempre nos faltarán las palabras para designarla con exactitud). Ese sentimiento trágico, sin embargo, no lleva al Lord Chandos de Hofmannsthal a renunciar al lenguaje y a la literatura (tampoco, obviamente, a Marcelo) sino a enunciar su renuncia y sus sospechas, su decepción y su desconfianza, en una carta; esto es, a través de la misma escritura cuyas taras y fisuras denuncia. Lord Chandos piensa que el silencio es la salida más honesta y toma la firme decisión de no volver a escribir, pero,

paradójicamente, en lugar de simplemente callar, siente la necesidad de “despedirse” de la literatura, de la palabra escrita, escribiendo.

Algo, por otro lado, y como nos recuerda Marcelo, que le ocurre al propio Wittgenstein, cuya influencia en las narrativas y poéticas de la Viena de finales del siglo XIX en la que se alinea Hofmannsthal es evidente. No sin una dosis extrema de ironía, Marcelo caricaturiza a un Wittgenstein que escribe cientos y cientos de páginas tratando de explicarnos que el lenguaje resulta insuficiente para nombrar la vida y que estamos condenados a no poder cruzar los límites que nos impone, porque “sobre lo que no se puede hablar, hay que callar” [“Para semejante viaje no hacían falta tantas alforjas”, escribe Marcelo (Vila-Matas, 2002a: 173)]. Ni Lord Chandos ni Wittgenstein, pues, se resisten a la seducción del lenguaje, ni siquiera cuando todo lo que tienen que decir es que aquello que desearían decir no puede ser dicho: “La *Carta de Lord Chandos* es un protocolo de la bancarrota de la poesía, un relato que narra la imposibilidad de relatar y denuncia, con una turbación noblemente mesurada, la incapacidad de contener en la palabra el flujo de la vida, que hace añicos las palabras mismas” (Magris, 2012: 52).

Es una determinada concepción del lenguaje, como hemos visto a lo largo de este capítulo, la que se está poniendo en jaque con la filosofía del “giro lingüístico” y la literatura que surge a su abrigo. Es esa noción universal y totalizante del lenguaje como instrumento capaz de decir la vida. La *Carta de Lord Chandos*, en clara filiación con la crítica al lenguaje nietzscheana que veíamos en el anterior epígrafe, denuncia que los significantes, como abstracciones generales, no pueden nombrar lo singular, lo particular, ni decir una vida que cambia a cada instante:

“En su calidad de verdadero poeta moderno, Lord Chandos no puede creer en el significado y su comunicabilidad, porque se da cuenta de que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto en la cual se pierde la epifanía irrepetible de la experiencia. Desconfía de la palabra, puesto que las palabras expresan solamente los significados abstractos y genéricos” (Magris, 2012: 51).

Es esa noción moderna del lenguaje como instrumento de la conciencia la que se pone en entredicho y, con ella, la propia creencia racionalista en la conciencia como algo anterior al habla. En la línea de la filosofía alemana del lenguaje, de la tradición “Hamann-Herder-Humboldt” que analizábamos al comienzo de este capítulo, Hofmannsthal observa que en las particularidades de cada lengua se configura el mundo

de una determinada manera, lo que hace imposible pensar el lenguaje en términos de universalidad y totalidad. El lenguaje nombra de manera sesgada la vida y es incapaz, además, de dar cabida a lo particular, a lo singular de cada objeto o experiencia. Para Marcelo, el texto de Hofmannsthal es la cumbre de la literatura del No y el paradigma de esa crisis del lenguaje que aparece a finales del siglo XIX y recorre con su temblor todo el siglo XX: “Esta *Carta de Lord Chandos* sintetiza lo esencial de la crisis de expresión literaria que afectó a la generación del fin del siglo XIX vienes y habla de una crisis de confianza en la naturaleza básica de la expresión literaria y de la comunicación humana, del lenguaje entendido como universal, sin distinción particular de lenguas” (Vila-Matas, 2002a: 115).

Aunque la *Carta de Lord Chandos* comparta con el último Nietzsche ese sentir de orfandad con respecto a un lenguaje que no nos permite hablar de la vida, en tanto la petrifica en conceptos abstractos y generales, Hofmannsthal se aleja del filósofo alemán en algo esencial. Si Nietzsche terminaba por negar, a través de su crítica al lenguaje, la noción metafísica de Verdad (para él no hay verdad esencial, porque la propia dicotomía entre apariencia y esencia es insostenible y detrás de la máscara hay siempre una nueva máscara: el rostro verdadero es un vacío, un hueco), Lord Chandos sigue creyendo en la existencia de una esencia indecible, una esencia para la que nuestro lenguaje no tiene palabras y que, sin embargo, se intuye o se siente de algún modo impreciso. El suyo sigue siendo un pensamiento metafísico, que confía en la existencia de un sentido último, oculto e inenarrable, de la vida, que se nos escapa a los hombres precisamente por el hecho de que nuestra comprensión esté atrapada en los límites de un lenguaje insuficiente y engañoso, el lenguaje de una razón instrumentalizada. Hay en Lord Chandos, y en gran parte de esa crítica a la *Modernidad normativa* que sigue siendo profundamente moderna, un anhelo metafísico, un deseo de hallar la verdad esencial y el sentido último de la vida, aunque se sepa tarea imposible:

“En la *Carta de Lord Chandos* Hofmannsthal persigue la esencia indecible, el sentido inhallable y oculto, aun a sabiendas de la vanidad de la búsqueda. Hofmannsthal comprende a fondo la feliz contradicción de la gran vanguardia de fin de siglo, que –mientras vive expresa de forma coherente el exilio de lo esencial– *expresa* su desaparición, evoca por contraste y por negación el sentido ausente, padece y denuncia, asumiéndola, la reducción del lenguaje a mera funcionalidad. Hofmannsthal advierte que las afirmaciones de la inefabilidad de la vida o autonomía del signo, tan frecuentes en la literatura de fin de siglo, no

son una definición rigurosa y tranquila de las capacidades del lenguaje, sino que expresan una pugna entre los límites de esas capacidades y la nostalgia de sobrepasarlos” (Magris, 2012: 50)

Tal y como analizamos en el epígrafe anterior en relación a la poesía simbolista y las narrativas de la Viena de finales del siglo XIX, la *Carta de Lord Chandos* está impregnada de ese sentimiento trágico de pérdida de sentido típico de la *Modernidad negativa*, de ese deseo de sobrepasar los límites del lenguaje para acercarnos un poco más a algo esencial que, aun escapándose siempre a nuestro nombrar, nos espera más allá del lenguaje. La conciencia de que nuestro mundo está hecho de palabras y de que esas palabras nada pueden decir de la vida en su fluir incesante, nada pueden decir de la verdad profunda e inefable de las cosas, no implica una renuncia a la búsqueda de esa verdad que se nos escapa.

Lo que los estructuralistas llamarán después la “liberación del significante”, que tanto Derrida, desde los presupuestos de la deconstrucción, como Baudrillard o Lyotard, en su elaboración teórica de la Posmodernidad, vivirán gozosamente, como una auténtica emancipación del yo de las estructuras de poder (como una liberación de esa *lengua del Amo* lacaniana) que atraviesan el lenguaje, es sentida, sin embargo, por Lord Chandos, con gran angustia. La pérdida de un sentido último no se celebra como apertura a la multiplicidad de sentidos. La imposibilidad de una unidad o una totalidad organizadoras del caos en favor de lo disperso, lo indistinto, la pluralidad irreconciliable, la atomización de la vida y el yo, no son vividos como algo liberador y digno de celebración:

“Lord Chandos persigue la epifanía de la vida, pero sufre la bancarrota de la representación lingüística. Para él la crisis de la lengua no es una infracción liberadora, como lo será para muchos escritores posteriores, que verán en la liquidación de las reglas del discurso la emancipación de la esclavitud social, reproducida y organizada en la gramática y la sintaxis dominante. No se siente complacido, sino angustiado por el desmoronamiento del lenguaje” (Magris, 2012: 56)

Lord Chandos lamenta no poder seguir creyendo en el lenguaje y la búsqueda de sentido sigue siendo su aspiración fundamental. Ha perdido la confianza en ese *Metarrelato* de la Razón con que la *Modernidad normativa* pretendió explicarlo todo y a través del que concibió su utopía emancipadora de lo humano, porque es capaz de ver sus trampas, sus límites, y sabe que en su ansia de totalidad oculta, invisibiliza, rechaza

y reduce aspectos de la realidad (se convierte, pues, en totalitaria). Sin embargo, aspira aún a la emancipación del ser, a la utopía, a la verdad, desde presupuestos por entero metafísicos. Sospecha que la búsqueda de fundamentos estables será siempre infructuosa, dada la naturaleza fugaz y cambiante de las cosas y la tendencia a petrificar la vida de los signos que poseemos para aproximarnos a ella mediante el lenguaje, pero saberlo no lo lleva a abandonarse a la aceptación resignada de la imposibilidad de hallar un sentido ni mucho menos a festejar su pérdida. Por el contrario, la “herrumbre de los signos” se deja sentir como una ausencia irreparable y angustiante, como un vacío que hemos de tratar de llenar, aun sabiendo que nunca podremos hacerlo: “Lord Chandos vive en la nostalgia del sentido de la vida y de una palabra que pueda nombrarlo, aunque sepa que es imposible hallarla; quisiera sonsacar al disiparse de los fenómenos una esencia no fugaz, sin encerrarla en un signo muerto y convencional del lenguaje, ni tampoco abandonarla a lo indistinto” (Magris, 2012: 58).

Para Lord Chandos, como para muchos otros escritores de finales del siglo XIX y del siglo XX, existe un camino, una posibilidad aún para la literatura, que consiste precisamente en nombrar ese vacío del lenguaje, esa ausencia de la vida en la palabra, esa “herrumbre de los signos”. El escritor tiene que conformarse con señalar esa incapacidad del lenguaje de decir la vida:

“Poesía y retórica, vida y forma se escinden. El significante –la palabra– no logra ya evocar el sentido de las cosas ni las fantasías de la mente; la obra concluida no corresponde jamás a esa nostalgia de forma que impulsara al escritor a componer la obra. Como para Wittgenstein o Fritz Mauthner, también para Lord Chandos existe una verdad última irreductible a la expresión, y él debe resignarse a hablar, no de la vida, sino solamente de su incapacidad de nombrarla” (Magris, 2012: 55)

Para Marcelo, la *Carta de Lord Chandos* es la más alta expresión de esa crisis de la palabra que sacude la Europa de finales del siglo XIX y el comienzo de una tradición de la *literatura de la negatividad* que se extiende por las letras contemporáneas hasta alcanzarnos. Marcelo menciona a Musil, Bruno Schulz, Elias Canetti u Oscar Wiener, como escritores que siguen la estela de esa *Carta de Lord Chandos* y, al hacerlo, como observamos en el capítulo tercero, lo que quiere conseguir no es otra cosa que colarse en la foto de familia de los escritores del No. Marcelo pretende, a fuerza de escribir

sobre determinada tradición literaria, que su propia escritura dé continuidad a esa tradición, porque confía en que el único camino posible para la literatura sigue siendo hoy el que abrió Hofmannsthal a principios del siglo XX: “Esa *Carta de Lord Chandos*, cumbre de la literatura del No, proyecta su bartlebyana sombra a lo largo y ancho del siglo XX” (Vila-Matas, 2002a: 115).

Pero, la *Carta de Lord Chandos*, y esto es algo que no podemos dejar de subrayar, no es sólo el intento más paradigmático de expresar desde la literatura esa crisis del lenguaje de la Razón moderna que sacude el pensamiento occidental desde el S.XIX, sino que, sobre todo, es una brillante visibilización de la imbricación de esa conciencia de la “herrumbre de los signos”, de la atomización y disgregación de la vida (de ese fluir constante e indistinto de las cosas que no puede ser atrapado en la red del lenguaje), con la caída del Sujeto fuerte, unívoco y cerrado de la Modernidad normativa. Hofmannsthal pone en relación ese “giro lingüístico” de la filosofía y la literatura con la crisis del Sujeto, con el yo múltiple y descentrado que teorizamos en el capítulo tercero de esta tesis y que creemos que conforma el corazón de la trilogía vilamatasiana Bartleby-Montano-Pasavento:

«La obra de Hugo von Hofmannsthal aparece como la primera muestra de la disolución del sujeto en la literatura del siglo XX. En Hofmannsthal descubrimos la íntima relación entre la crisis de la palabra y la disolución de la subjetividad. El “yo” ya no es un sujeto tradicional, substancial, dueño y señor del lenguaje y del conocimiento, sino un sujeto herido, fragmentado y roto, un agregado de elementos simples, de átomos. La identidad del “yo” está amenazada. La palabra entra en crisis y ya no sirve al ser humano para dar cuenta de la vorágine de la vida cotidiana. Lord Chandos desconfía de la palabra que ya no puede comprender la multiplicidad y las transformaciones de la realidad» (Mèlich, 1998: 177)

Lord Chandos siente que el yo, inmerso en ese magma informe y cambiante que es la vida, en esa realidad atomizada y fragmentada, no puede proclamarse ya Sujeto de una pieza, pequeño dios dotado del poder de reunificar a través del verbo el mundo, unidad que sirve de medida de todas las cosas. La identidad es concebida desde ahora como algo provisorio, en precario equilibrio, siempre a punto de disolverse en un lenguaje que no es capaz de nombrar la vida ni la propia experiencia del ser:

“Ciertamente, Hofmannsthal no retorna a ninguna fe positiva y consoladora (...)

El yo que intenta darse una identidad en el límite plástico no es un individuo tradicional que reafirme su unidad compacta; no es un Cogito, un sujeto señor y creador, cuya soberanía sobre la *res extensa*, sobre la extensión de la materia quiera restaurar Hofmannsthal, sino que en cambio el sujeto individual –como sucede en la *Carta de Lord Chandos*– está a punto de perderse y disolverse en ella. La unidad del yo se presenta hendida, reducida a un agregado divisible y provisional de elementos simples, de átomos sueltos y centrifugos. Inseguro y fluctuante en su identidad, Lord Chandos teme ser tragado y absorbido por el informe flujo vital, no logra distinguirse del bullicio de la vida. En su carta, en la que describe el naufragio de su identidad, intenta por última vez dominar su dispersión representándola” (Magris, 2012: 45-46)

Marcelo es plenamente consciente de esa interrelación entre la crisis del lenguaje, la desconfianza en la palabra, y el desvanecimiento de la ilusión moderna del Sujeto como Cogito. El yo como mismidad y unidad, el yo cerrado y centrado que guarda el orden del universo en su propia cohesión y coherencia internas, salta por los aires cuando crecen sus sospechas de los límites de cada lengua particular para nombrar el mundo y de la insuficiencia de la palabra para contener en ella la vida y la experiencia. Esa vida que fluye inapresable y rebasa los límites del lenguaje, esa vida que escapa a la palabra y no puede ser representada por ella, amenaza también la propia representación que el Sujeto se ha hecho de sí mismo a través del lenguaje: “*La Carta* constituye el grado cero, no ya de la escritura, sino de la poética del propio Hofmannsthal. *La Carta* constituye un manifiesto del desvanecimiento de la palabra y del naufragio del yo en el fluir convulsionado e indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje” (Vila-Matas, 2002a: 113).

Sin embargo, ese naufragio del yo moderno en el caos de una realidad en constante cambio que se resistirá siempre a todo intento de representarla a través de la palabra, de re-unificarla (precisamente porque nunca estuvo unida, porque todo intento de presentarla como totalidad coherente y cerrada fue siempre un ejercicio “humano, demasiado humano”, un empeño que respondía a las propias necesidades de subsistencia de la especie humana y nada tenía que ver con ninguna esencia o naturaleza universales), aunque vivido con angustia por el propio Lord Chandos, dota de sentido al silencio. A partir de ahora, cuando el ser humano calle estará señalando esa brecha entre la vida y los signos, esa realidad inefable que late más allá del lenguaje, irrepresentable:

“A través de la hendidura que impide al todo cerrarse de forma

definitivamente compacta brilla el sentido de la vida, íntegra porque no ha sido empobrecida de sus posibilidades, de su capacidad de tornarse continuamente distinta, aun manteniéndose fiel a sí misma (...) El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permite a la vida revelar su sentido a despecho de los signos enmohecidos; la crisis de la palabra y su enmudecimiento establecen las bases del gran estilo en lugar de generar su ruina, crean o recrean ese silencio –violado por el rumor de la literatura– necesario a la esencialidad de la poesía. El gran estilo, escribe Holfmannsthal, es ante todo arte de callar” (Magris, 2012: 79)

Es el tiempo de las poéticas del silencio, de la literatura como rumor, como balbuceo, como murmuración contra la propia palabra confiada en su poder, contra la vanidad del signo que se proclama transparente y de su arquitecto por excelencia: el Cogito moderno. Para Marcelo, como también para Lord Chandos, sólo queda ya hacer de la imposibilidad de la literatura, de esa insuficiencia del lenguaje, la materia central de su propia escritura (de ahí el texto ausente de Marcelo, de ahí que construya su discurso mediante notas a pie de página, para mostrar ese vacío en el lenguaje, esa imposibilidad de la literatura como presencia fuerte y plena). A pesar, pues, de sentirse huérfanos ya con respecto a la vieja ilusión de la concordancia entre los signos y la vida, a pesar de intuir que el mundo que tratan de designar con la palabra rebasará siempre todas las palabras que inventemos para nombrarlo, no abandonan el lenguaje, sino que lo utilizan para obligarlo a señalar sus propias fallas, a revolversse contra sí, a reconocer su propio fracaso. En lugar de renunciar radicalmente a la lengua y abrazar el silencio, Marcelo y Lord Chandos, desafiando la lógica dual del propio lenguaje, deciden in-filtrarse en él, dinamitarlo desde dentro. Utilizan el lenguaje para visibilizar su quiebra:

“Aunque el síndrome ya venía de lejos, con la Carta de Lord Chandos, la literatura quedaba ya del todo expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, haciendo de esta exposición – como se hace en estas notas sin texto– su cuestión fundamental, necesariamente trágica. La negación, la renuncia, el mutismo, son algunas de las formas extremas bajo las cuales se presentó el malestar de la cultura” (Vila-Matas, 2002a: 116)

Marcelo escribe sobre las consecuencias, más o menos radicales, de esa crisis del lenguaje, de esa imposibilidad de la literatura. La parálisis literaria, la agrafia, el mutismo, la salida del lenguaje al precio del silencio, se configura como la actitud más radical ante esa pérdida de confianza en la palabra. Los *bartlebys* de Marcelo sufren, de

un modo u otro, el mal del No, la pulsión negativa que sacude la literatura del siglo XX. Algunos quedan paralizados al ser conscientes de que jamás podrán escribir la “obra total” con la que sueñan. Otros optan por el silencio como un acto consciente de terrorismo contra un lenguaje en el que ya no creen. En unos, el silencio se convierte en una acción voluntaria y elegida. En otros, se presenta en forma de bloqueo, de parálisis involuntaria y angustiante que tratan de superar inútilmente.

La propia crítica y la teoría literarias en torno a la imposibilidad de la escritura que se prodigas en el siglo XX, llevan a María Lima, una vieja amiga de Marcelo, a un bloqueo de décadas que ya no superará en toda su vida (nota 15, de la página 53 a la 62). Marcelo narra la parálisis literaria de su amiga María Lima Mendes, obsesionada con escribir una novela desde los parámetros del *choisisme*. La ironía con la que Marcelo alude al *Tel Quel*, al *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet y a las teorías de la *Nouvelle Critique* (Barthes, Kristeva, Sollers), es demoledora. Es la propia teoría literaria que denuncia esa imposibilidad de representar el mundo a través del lenguaje, la que paraliza todo intento de hacer literatura. La crítica estructuralista y postestructuralista, con su rechazo total al argumento y a cualquier viso de realismo, con su anuncio de la muerte del autor y de la obra, paralizan a una María Lima que no sabe cómo hacer una literatura acorde a la teoría de Barthes y los suyos, porque, además, ni siquiera está segura de entender lo que esos textos teóricos proponen. En el fondo, Marcelo ironiza sobre un tipo de discurso crítico que, al querer ir más allá del lenguaje para desestructurarlo, para quebrar su lógica, a veces se vuelve críptico y difícil de entender. Es genial esa ironía de cómo María queda bloqueada, entre otras cosas, porque no comprende qué es lo que proponen esos críticos que la instan a escribir sin perder de vista que es imposible escribir:

“Por mucho que se armara de paciencia a la hora de analizar la construcción de los escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleyne y compañía, no acertaba a entender bien del todo lo que esos textos proponían. Y lo que era peor: cuando de vez en cuando entendía lo que querían decir esos escritos, quedaba más paralizada que nunca a la hora de empezar a escribir, porque, a fin de cuentas, lo que allí se decía era que no había nada más que escribir y que no había ni siquiera por dónde empezar a decir eso, a decir que era imposible escribir” (Vila-Matas, 2002a: 59).

Marcelo alude también a otra estrategia típica de las literaturas que surgen de la conciencia de ese derrumbe del lenguaje. Se trata de los textos que se proponen dinamitar el lenguaje desde y en el lenguaje: retorcer las palabras, quebrar la sintaxis, acabar con ese lenguaje metafísico de la Razón moderna. Pero renunciar al lenguaje de la Razón supone en muchos casos renunciar a la Razón misma, adentrarse en el terreno pantanoso del absurdo, del sinsentido, que en ocasiones conduce a la propia locura. Lo que queda más allá, en el extremo del lenguaje y de la Razón, sólo puede ser silencio o balbuceo: “La forma extrema por excelencia fue la que llegó con la Segunda Guerra Mundial, cuando el lenguaje quedó encima mutilado y Paul Celan sólo pudo excavar en una herida iletrada en tiempo de silencio y destrucción (...) Si viniera un hombre al mundo hoy sólo podría balbucir” (Vila-Matas, 2002a: 116-117).

El propio Marcelo siente peligrar su propia escritura al adentrarse en esa reflexión sobre la imposibilidad de la literatura. Cuantos más *bartlebys* compila, cuanto más profundiza en las razones e intuiciones por las que otros antes de él decidieron dejar de escribir, más cercadas están sus palabras por el síndrome del No que sus notas persiguen. Cuanto más consciente es Marcelo de que el lenguaje no es herramienta para designar el mundo, sino todo nuestro mundo posible, en tanto moradores del lenguaje, más acechado se siente por la literatura del No:

“Pienso en un tigre que es real como la vida misma. Ese tigre es el símbolo del peligro cierto que acecha al estudioso de la literatura del No. Porque investigar sobre los escritores del No produce, de vez en cuando, desconfianza en las palabras, se corre el peligro de revivir la crisis de Lord Chandos cuando vio que las palabras eran un mundo en sí y *no decían la vida*” (Vila-Matas, 2002a: 163).

Al comienzo de *El mal de Montano*, Gironde habla de cómo su hijo Montano, tras publicar un libro sobre escritores que dejan de escribir, cae él mismo en la parálisis literaria que había rastreado en los demás:

“A finales del siglo XX, el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico” (Vila-Matas, 2007a: 15).

El ejercicio de *autoficción* es obvio, ya que el propio Vila-Matas ha explicado en varias entrevistas y artículos cómo después de publicar su *Bartleby y compañía*, se sintió bloqueado, sin saber sobre qué escribir su siguiente novela. Afortunadamente, en una estrategia típica de él, Vila-Matas superó su parálisis, precisamente, explorando la otra cara del síndrome que aquejaba a sus *bartlebys*. El *mal de Montano* es una especie de síndrome de la literatura del No invertido: es el mal del que todo lo analiza, lo interpreta, en términos literarios, de quien reniega de la realidad para vivir en la literatura. No se trata, pues, de una inversión del bartlebysmo que retorne a la lógica moderna y a la confianza en la palabra como herramienta para designar el mundo, sino que, por el contrario, se trata de llevar hasta el extremo esa conciencia típica del “giro lingüístico” de que todo el mundo de los hombres es lenguaje y, por tanto, toda nuestra realidad es fábula, relato, ficción. En lugar de optar por la ficción convenida por todos como “mundo”, Gironde-Montano prefiere vivir en las ficciones literarias, porque en ellas encuentra, dice, más verdad y autenticidad que en esa otra fábula impuesta como “realidad”. En lugar de vivir de forma trágica esa imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de lo real inaprensible, de nombrar lo que quiera que sea la vida en su “esencia”, Gironde vive como una liberación la conciencia de su *lingüisticidad*: se siente liberado de eso que llaman “realidad” y “verdad” los demás, de ese terreno en el que no sabe moverse con soltura, y encuentra la excusa perfecta para analizarlo, comprenderlo, interpretarlo y vivirlo todo desde la literatura, donde sí se siente a salvo y en casa. Los límites entre realidad y ficción se diluyen, precisamente, cuando se tiene conciencia de que todo es lenguaje y que la propia dicotomía entre la literatura y la vida, entre realidad y ficción, son un invento más de los hombres, una construcción simbólica (Gironde afirmará, en la página 124 de *El mal de Montano*: “Yo diría que existe todo lo que se nombra”). Si, como decía Nietzsche, todo es relato ya, todo es fábula, Gironde-Montano se abandona al placer de vivir en sus ficciones favoritas, de dejar a un lado la “realidad” en favor de la literatura. También Andrés Pasavento, para quien puede que sea imposible hallar ese sentido último de la metafísica, puede que en realidad no entendamos el mundo y nunca vayamos a hacerlo, pero nos queda la literatura para imaginar sentidos y mundos a la medida de nuestra imaginación: “En realidad siempre quise ser escritor para explicar que, aunque no entendamos nada, la literatura le da

sentido a todo” (Vila-Matas, 2005: 319).

La literatura, como discurso que lleva al límite esa conciencia de que la palabra es capaz de armar el mundo, se dedica a explorar en las capacidades del lenguaje de crear realidades, de imaginar mundos posibles, fábulas diferentes, con la libertad que le confiere el no tener que mirar hacia afuera, el no estar obligada a representar el exterior del lenguaje, del mundo de los objetos, de la *res extensa*. La literatura, como discurso que se sabe “mentira” y puro espejismo, que no pretende adecuarse a la realidad material ni convertirse en instrumento para designarla; la literatura como discurso autónomo donde los mundos se levantan a golpe de palabras y no precisan ser demostrados ni encontrar correlato fuera de ellos mismos, está liberada de las servidumbres del conocimiento “objetivo” y escapa a la instrumentalización de los discursos de la ciencia y el conocimiento modernos, que responden a esa necesidad del ser humano de sobrevivir como especie generando una única verdad, una fábula unívoca sobre el mundo, que permita ordenarlo, interpretarlo como totalidad comprensible y aprehensible, actuar sobre él (controlarlo, al fin). De hecho, en *Doctor Pasavento*, Andrés concibe la literatura como un discurso más cercano a la verdad, a la verdad en sentido hermenéutico, que eso que damos en llamar “realidad”: “Todo eso que pasa por ser la realidad he hecho muy bien en cedérselo a Humbol porque es endiabladamente complejo y engañoso y, además, me aparta, con innobles movimientos, de la verdad” (Vila-Matas, 2005: 357).

El problema del mundo como un texto, de nosotros como hermeneutas (Nietzsche, Heidegger, Barthes...) es una de las claves del pensar contemporáneo: si la realidad es ya fábula, relato, todo es literatura. No hay una realidad o una vida “auténtica” frente a la ficción literaria porque, en el momento en el que todo lo percibido pasa en nosotros por el filtro del lenguaje para ser explicado y comprendido, somos fabuladores, cuentistas, literatos. Transformamos constantemente la vida en literatura al narrarla (la diferencia es que unas narraciones son compartidas y aceptadas por una comunidad interpretante determinada, como es el caso de los discursos de la ciencia, mientras otras, como las literarias, no buscan ese consenso intersubjetivo, porque nadie les demanda “certificados” de validez, adecuación o verdad). El tejido de la realidad está ya urdido desde siempre por la palabra, en la palabra; la diferencia es que hay discursos que tratan de ajustarse, de aproximarse lo más posible a ciertos

parámetros de objetividad que aún funcionan en el conocimiento (que dependen, al fin, de lo real, que están dirigidos hacia un afuera que tratan de designar e interpretar el mundo de los objetos al que tratan de adecuarse), mientras que el discurso literario mantiene su autonomía con respecto a lo que damos en llamar “realidad”, responde a criterios de verosimilitud que dependen de la propia lógica que cada texto configura desde su interior, y no a criterios de verdad.

El “giro lingüístico”, y esto es lo que tratamos de decir, da al traste con el pensamiento de las esencias, de la verdad, de la realidad, que había elaborado el Cogito moderno. El planteamiento vilamatasiano se hermana con Nietzsche. Si no hay una esencia en ese mundo de los objetos que nuestra razón sea capaz de captar y expresar a través del lenguaje, menos aún existe una esencia en la literatura. Aún así, y atrapados como estamos dentro de la lógica de nuestro lenguaje, que es el lenguaje de la racionalidad moderna, tratamos de perseguir esa esencia imposible. Pero Marcelo, expresando el sentir de los escritores contemporáneos, no vive ya la conciencia de perseguir una quimera a la manera trágica en que lo hacía Lord Chandos en su carta, sino a la manera postmetafísica de Blanchot. Precisamente en la ausencia de una esencia de la literatura es donde radica la inagotable potencia literaria que pone a salvo a la literatura misma de los constantes anuncios de su defunción, quiebra y desaparición. Esa esencia que perseguimos y que constantemente sentimos que se nos escapa, que intuimos incluso que no existe, que jamás existió fuera de nuestra mente, es la que hace que persistamos incluso sabiendo que no podremos alcanzarla (o precisamente por saberlo). Y es gracias a que esa esencia de la literatura es, cada vez que se la busca, distinta a sí misma, escapando a cualquier intento de determinarla o estabilizarla, que la literatura puede continuar abriendo caminos, intentando descubrir lo que jamás podrá ser descubierto:

“No puede existir una esencia de estas notas, como tampoco existe una esencia de la literatura, porque precisamente la esencia de cualquier texto consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que lo estabilice o realice. Como dice Blanchot, la esencia de la literatura nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo (...) Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir” (Vila-Matas, 2002a: 194)²⁰².

²⁰² También Andrés, en *Doctor Pasavento*, hará una reflexión casi idéntica a la de Marcelo: “La característica más notable de ésta (la literatura) consistía en escapar a toda determinación esencial, a

La grandeza de la literatura consiste, pues, en poseer esa esencia escurridiza, en esa capacidad de escapar a toda definición estable e inmutable: “De adolescente, leyendo a Borges (...) vi dónde estaba la esencia de la literatura. Eso fue definitivo, pero después descubrí, también, que la literatura no tiene una esencia, sino muchas históricas y contingentes” (Vila-Matas, 2007a: 77). Esa constante mutación de lo literario a lo largo de la historia es la que asegura su pervivencia en el tiempo, la que nos da aviso de que, por más que lo literario parezca agotarse, agonizar, tender hacia su propia desaparición, siempre podrá reinventarse, encontrar un resquicio por el que continuar. La literatura moderna encuentra en el paradójico camino de negarse a sí misma su tabla de salvación. Para Marcelo, el caso de Tolstoi es claro en este sentido: “Había renunciado para siempre a la escritura y, con el extraño gesto de su huida, anunciaba la conciencia moderna de que toda literatura es la negación de sí misma” (Vila-Matas, 2002a: 217).

Aunque resulta obvio que, de las tres novelas que componen la “trilogía metaliteraria” de Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, como hemos visto, es la que tematiza de una forma más clara esa desconfianza en el lenguaje que reina en la literatura desde finales del siglo XIX y su profunda relación con el pensamiento del “giro lingüístico”, también en *El mal de Montano* podemos rastrear la huella de esa tradición de la filosofía del lenguaje, con la aparición de esa nueva patología que, aunque pueda parecer una mera inversión del síndrome que padecen los bartlebys de Marcelo (el mal de los que no pueden dejar de escribir, de pensar y vivir a través de la literatura), en realidad, como hemos esbozado, responde también a la lógica inaugurada por esa “época de la postpalabra” (pues parte del desmontaje de la dicotomía realidad/ficción o, al menos, de la manera en que la Modernidad normativa concebía ambos términos, y apuesta claramente por la literatura como discurso en el que Montano encuentra más sentido y más verdad que en esa otra construcción simbólica a la que nos referimos como “realidad”). Andrés Pasavento adopta una actitud similar a la de Marcelo ante la crisis del lenguaje y la desconfianza en la palabra. Sabe que el lenguaje es insuficiente para comunicar la vida y para decir al ser, pero las palabras le sirven de consuelo, de bálsamo para calmar la angustia que siente al sospechar que hay

toda afirmación que la estabilizara, pues uno nunca podía fijarla en un punto cierto, siempre había que encontrarla o inventarla de nuevo” (Vila-Matas, 2005: 21).

cosas que el lenguaje jamás podrá nombrar: “Me gusta escribir por el mero hecho de escribir. Al igual que Walser, desconfío de que pueda comunicarse la angustia, encuentro a veces insuficientes y superficiales las palabras, aunque quizás sirvan precisamente para ocultar la angustia” (Vila-Matas, 2005: 259).

En las tres novelas, además, hay un claro cuestionamiento del pensamiento de las esencias típico de la racionalidad moderna y de su concepción instrumental del lenguaje, a favor de una noción hermenéutica de la verdad, cercana a la semiótica lotmaniana del mundo como un texto que leemos, que comentamos, que interpretamos. Porque el hombre, como señaló Heidegger, es “el intérprete”. Nuestra forma de conocer consiste, pues, en movernos de un comentario a otro, de una exégesis a otra, de un texto a otro. Cuando cae la fábula de la Razón todopoderosa que tejió la Modernidad, cuando el yo es consciente ya de que vive encerrado en una cárcel de signos de la que sólo se sale al precio del silencio y el sinsentido, la verdad se torna retórica e histórica. Desandar el camino del lenguaje, limpiar las palabras sucias y gastadas, retornar a cierto estadio originario del lenguaje, donde se presume que los signos aún no estaban enmohecidos, manoseados, se le antoja al sujeto roto de la *Modernidad negativa* uno de los únicos caminos para volver a sentir esos signos como propios, para recuperar su potencialidad de sentido: se intenta rastrear el origen del lenguaje, retornar al primer comentario, dialogar con el primer hablante. Ése es el sentido que Gironde da a la narración de Kafka en *El castillo*:

“Extraordinario domingo de primavera en el que cierro las ventanas y releo *El castillo*, novela infinita e incapaz de tener final, entre otras cosas porque en ella el Agrimensor no viaja de un lugar a otro, sino de una interpretación a otra, de un comentario a otro (...) Se diría que se dedica a escribir buscando llegar a las fuentes de la escritura, pero mientras tanto va comentando –en un conjunto de comentarios que acaban volviéndose infinitos– el mundo. Parece estar buscando siempre al primero que nombró algo, a la fuente original” (Vila-Matas, 2007a: 162).

Pero la tragedia de un pensamiento que se sabe ya *desfundado* es precisamente su renuncia al mito mismo del origen. El principio no es rastreable, al menos en sentido metafísico. Así se lo advierte Morante a Andrés en Doctor Pasavento: “Mi microtexto es una reflexión sobre la ausencia, la desaparición de una certeza que hasta hace pocos años era entre nosotros incommovible, la certeza de que todo tuvo que empezar en algún momento” (Vila-Matas, 2005: 107). Ha caído, pues, la fábula metafísica del origen. En

todo caso, desandar nuestros pasos, borrar nuestras huellas no nos acercaría más a la verdad originaria, porque aunque halláramos la primera huella, no sería más que eso: una huella (una señal, un rastro, un vestigio, un signo de otra cosa, la presencia que señala una ausencia; el hueco que queda en el mismo momento de nombrar por primera vez; la distancia que los signos interponen entre nosotros y las cosas). En *Doctor Pasavento*, Andrés escribe una reflexión interesante que resume las dos posturas de la literatura de la *Modernidad negativa* que tratábamos de analizar en epígrafes anteriores:

“Pensé en ciertos escritores para los que escribir es avanzar, avanzar en el mundo de las huellas, hacia el borrarse de las huellas y de todas las huellas, pues éstas se oponen a la totalidad, es decir, a la huella original que ya no está. Y pensé también en todos aquellos escritores que se enamoran de la propia disolución de la literatura y cortejan su fin” (Vila-Matas, 2005: 53).

Para empezar, resulta curioso que en el párrafo de Andrés Pasavento no sea la cosa, el objeto que dejó esa huella original lo que no está, sino la huella primera misma. La huella original, el signo primero, el decir inaugural, se concibe en el texto como ausencia que antaño estuvo y “ya no está” (lo original a lo que se pretende retornar, nótese, no es la primera pisada, sino la primera huella que deja esa pisada). El tipo de escritor que persigue borrar esas huellas inscritas en el lenguaje a lo largo del tiempo, esas huellas que separan a la palabra de la vida que trata de decir o contener (y por tanto, también a nosotros, como seres que habitamos ese espeso bosque de los signos), espera, a la postre, poder volver a creer en la idea de totalidad que le ha sido arrebatada (ha sido el precio a pagar por adquirir conciencia de su propia *lingüística* y de los límites de su *Razón prometeica*, de la caída del Sujeto de sus altares), recuperar la sensación de que existe un sentido último que le es negado precisamente por la incompetencia del lenguaje –lo único que posee para interpretar ese texto que es la vida– para nombrar la vida. Pero sospecha que no será posible volver a creer. Y aunque persiste en su búsqueda de ese sentido oculto bajo las huellas, bajo los signos, sabe que debajo de una huella no hallará más que otra huella, que debajo de una máscara tan sólo encontrará ya un antifaz. Es la actitud trágica que hemos visto en la poesía simbolista, en la *Carta de Lord Chandos*, incluso en las vanguardias de entreguerras.

Pero Pasavento habla también de aquellos otros escritores que, ante el

desmoronamiento del mundo que hasta entonces conocían, ante la pérdida de fe en la fábula moderna que otorgaba a la conciencia el acceso privilegiado a la Verdad, ante la sospecha de que la fábula del mundo como totalidad coherente, estable y permanente no sólo era falsa, sino que respondía a los intereses históricos de las élites poderosas, ante el testimonio de la quiebra del lenguaje, en lugar de volver la vista atrás pretendiendo retornar al paraíso perdido²⁰³, se “enamoran” de la disolución de la literatura y “cortegan su fin”; esto es, avanzan a fuerza precisamente de rondar esa *línea de sombra* tras la que parece que la literatura está siempre a punto de desaparecer, a fuerza de poner en palabras la quiebra de la palabra, de nombrar que nada puede ser nombrado con exactitud, de hacer del asunto primordial de su literatura la propia imposibilidad de la literatura. Ese tipo de escritores, además, se liberan de la fábula misma de los orígenes y de la exigencia de una correspondencia entre la palabra y la vida “real”, y conciben la literatura como un territorio autónomo donde las reglas de orden, coherencia, linealidad, totalidad, que exige la razón moderna, dejan de tener que ser obedecidas. Esta manera de concebir el arte puede disolver y dislocar esas fronteras impuestas por la Razón, porque se rige por una lógica y unos principios propios, que pueden ser lo que cada escritor quiera que sean. Y ahí está su potencial para apuntar a otros sentidos y otras verdades que quizás, a la postre, estén más cerca de la “verdad”, en tanto entienden que la vida es un tejido continuo que cambia a cada instante y renuncia al deseo de representarlo como totalidad. Así lo apunta Morante en una charla con Pasavento: “Yo creo que Rosellini era consciente de que, dado que la vida es un tejido continuo y dado que cualquier principio es arbitrario, una narración puede empezar en un momento cualquiera, por la mitad de un diálogo, por ejemplo” (Vila-Matas, 2005: 105).

Esta manera de enfrentar esa crisis de la Razón moderna y de su lenguaje, se

²⁰³ Paraíso perdido, como en los hermosísimos versos de Alberti, precisamente por buscarlo: “A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote. // [...] ¿Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado? / Pregunta con silencio. // Ciudades sin respuesta, / ríos sin habla, cumbres / sin ecos, mares mudos. // [...] ¡Paraíso perdido! / Perdido por buscarte, / yo, sin luz para siempre” (Alberti, 1970: 11). Este poema de *Sobre los ángeles* condensa en apenas unos versos toda la problemática de esa Modernidad negativa, consciente ya de que perdimos el paraíso precisamente al intentar hallarlo, buscarlo con palabras. Por eso la pregunta por el paraíso no puede hacerse ya más que con silencio. Y nada pueden decirnos las ciudades sin respuesta, los “ríos sin habla”, los “mares mudos”. Porque la vida nada sabe del lenguaje con el que intentamos inútilmente nombrarla. Y el poeta tendría que ser sombra para acceder a lo que permanece a oscuras, innominado e innombrable, del lado del silencio y ser capaz de traerlo de este lado, de iluminarlo con palabras. Y, al no ser capaz, se queda él mismo “ya sin luz para siempre”.

asienta sobre la sospecha nietzscheana de que si el mundo nos parece lógico, es porque previamente lo hemos hecho encajar en los moldes de nuestra razón, porque lo hemos *logificado*. Y, ya que todo intento de hallar una correspondencia entre nuestra lógica y la lógica de la vida, del mundo, se vale del lenguaje, todo nuestro pensamiento, incluso el científico, es a la postre relato, narración, literatura: “La literatura, me dijo, consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama. Se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura” (Vila-Matas, 2005: 194). Pretender hallar un orden narrable en la vida, una trama, es ya hacer literatura.

En *Doctor Pasavento*, además, la obsesión de Andrés por desaparecer estará anclada plenamente en lo lingüístico. Para empezar, Andrés subraya la relación entre desaparecer y callar a través de la figura de Walser. Pasavento sabe que desaparecer ha de pasar por deslizarse hacia el silencio, por abandonar el lenguaje, por renunciar a la escritura haciendo que se desplace lentamente hacia el silencio (el vínculo entre los pares escritura/silenció, aparecer/desaparecer, vida/muerte está funcionando simbólicamente a lo largo de todo el texto²⁰⁴), tal y como lo hizo Walser: “Me he puesto a pensar en todas esas frases de Walser que, como las de Jaeggy, siempre me parecieron deslizamientos hacia un gélido silencio” (Vila-Matas, 2005: 122).

Además, Andrés es muy consciente de que la identidad del yo se construye en la narración, está tejida en el lenguaje. Tanto que, cuando intenta dejar de ser Andrés Pasavento para convertirse en el Doctor Pasavento, comienza por emplearse a fondo en la invención de una biografía para el psiquiatra que quiere ser. Construirle a Andrés una memoria propia (el lenguaje es la materia de la memoria, su andamiaje), como vimos, significará inventar un relato de su vida lo suficientemente bien urdido como para sustituir cada detalle de su vieja biografía, como para sostenerse ante los demás y ante él mismo. Quiere hacerse con una identidad a través de la narración, de la ficción literaria, porque sabe que toda identidad (concebida como algo redondo y cerrado, como algo estable que puede narrarse) es una ficción. Por eso, durante toda la novela, intenta, primero, buscar una narración nueva de su vida que sustituya, que reemplace su

²⁰⁴ El escritor público frente al escritor privado; quien escribe para aparecer frente a quien escribe para desaparecer en su escritura; Pasavento queriendo desaparecer para ser buscado, la necesidad de los otros frente a la soledad terrible del personaje... La desaparición, la muerte, el silencio, la soledad, conformando un campo semántico común. La renuncia al lenguaje nos acerca a la locura o a la muerte: “Me pregunté si el ser humano se seguiría sirviendo de la palabra durante mucho tiempo o si recobraría poco a poco el uso del aullido (...) ¿Todos los que enloquecían acababan aullando?” (2005: 170).

“auténtica” biografía y después, y no menos importante, conseguir que ese relato sobre sí mismo sea verosímil, que los demás le otorguen estatuto de verdad, de realidad. En definitiva, Andrés tiene que poder contar y contarse a sí mismo su historia como doctor para poder llegar a ser ese doctor. La identidad del yo es un relato, está hecha por entero de palabras. Haber vivido o no en “realidad” esa biografía resulta del todo irrelevante. Basta con articular verbalmente ese pasado.

Andrés desea por todos los medios librarse de su nombre, porque éste lo ata irremisiblemente a una identidad de la que quiere desembarazarse. Es su nombre propio el que lo mantiene amarrado a una identidad de la que desea desprenderse y lo siente como una pesada carga que le impide ser dueño de sí, es decir, decidir quién quiere ser en cada momento: “sentirme señor de mí mismo, sin la carga de un nombre” (2005: 277). Por eso, a lo largo de su aventura, va cambiando de nombre constantemente (será Andrés Pasavento, Ingravallo, el doctor Pynchon...), porque sabe que para poder ser otro lo primero de lo que ha de librarse es de ese signo lingüístico que otorga contenido y significado a su yo. Pasavento no es el héroe sin nombre, el sujeto escindido y sin identidad de las “novelas de deformación”: “El héroe de las novelas de deformación carece de nombre propio porque ya no posee identidad, porque ha perdido su identidad en el viaje, en el exilio. Sufre una incapacidad de nombrar y de nombrar(se). Si el nombre propio es la forma que tenemos para identificarnos como sujeto, la ausencia de nombre indica la disolución de la subjetividad” (Mèlich, 1998: 178).

Andrés, precisamente, lo que anhela es disolverse como yo, adquirir una identidad múltiple e intercambiable, dejar de ser ese sujeto de una pieza que su nombre le obliga a ser. En su lugar, quisiera ser la imprecisa letra K. que protagoniza las novelas kafkianas, el “innombrable” de Beckett, pero no es más que Andrés Pasavento, un hombre atado a su propio nombre: “Con tu angustia de hombre perdido en el tiempo, pero siempre atado a su propio nombre” (2005: 111). Andrés sabe que no desaparecerá hasta que no pueda librarse de esa identidad que lo persigue, de ese nombre ligado a una memoria lingüística concreta, a un relato único de sí. Por eso busca otras identidades, otras narraciones, otra biografías, otros nombres, con la esperanza de que bajo las máscaras nuevas desaparezca la máscara primera, queriendo extraviarse, perderse, desaparecer, quedar sepultado bajo tanto disfraz.

CONCLUSIONES

Termino esta carrera de fondo, en la que no pocas veces creí desfallecer, con una única certeza: la de todas las cosas que se han quedado fuera de mi escritura, rondándola. Abandono la fórmula académica, el plural mayestático, y me visto de primera persona del singular, porque no puedo asumir las conclusiones de este trabajo sin corporeizar mi discurso (y reconozco que es un alivio escribir, por fin, en femenino). Abandono el tono que he procurado mantener todo este tiempo y me dejo recorrer por una escritura sin bozales, liberada ya de toda precaución. A pesar del esfuerzo primero por inventar unos límites necesarios, a pesar de acotar el corpus textual a ese triángulo vilamatasiano irregular, formado por *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, de lo que más segura estoy tras escribir estas cientos de páginas es de que no he sido capaz de agotar la potencialidad de sentido de las tres novelas que pretendía tomar como ejemplo de la *escritura intersticial* de Enrique Vila-Matas; escritura que a la vez quería constituirse en ejemplo de cómo puede pensarse en los márgenes, de cómo podemos vivir en la frontera (resuena aún esa hermosa cita de Andrés Neuman: “Creo en la frontera como lugar de residencia”) y de cómo ese *no-lugar* que es todo *límite* puede llegar a ser un hogar mucho más confortable que el espacio central en el que el poder nos propone residir a diario.

Se han quedado en el tintero²⁰⁵ centenares de notas al margen de los textos de Vila-Matas, de los textos de otros sobre Vila-Matas, de los cientos de textos que no eran ni una cosa ni la otra y que, sin embargo, se me antojaban imprescindibles para interpretar de una determinada manera, desde un lugar concreto a los anteriores (hablo de todos los textos teóricos que me han servido para armar mi propia reflexión *metateórica* sobre la Modernidad, sobre la Posmodernidad, sobre el capitalismo, sobre la Verdad y las verdades, sobre el Sujeto y los sujetos, sobre la identidad, sobre la

²⁰⁵ Y recurro a esta metáfora porque, a pesar de estar tan manoseada que casi da pudor utilizarla, me parece especialmente significativa la imagen al tratarse de un proceso de escritura en el que no importa sólo la tinta finalmente utilizada, sino también aquella que fabricamos mezclando ingredientes y que al final nos ha “sobrado”.

Razón, sobre el Lenguaje, sobre los lenguajes y sus crisis, sobre la literatura, sobre el autor..., sobre muchas de las cuestiones epistemológicas que resultan apasionantes y vitales en el debate intelectual de los últimos siglos y que han constituido el terreno pantanoso en el que he intentado moverme estos años).

Hay un trabajo subterráneo que late por debajo de estas páginas, en forma de lectura, de subrayado, de signo de exclamación, de intuición entrevista, de reflexión postergada, que me sigue esperando. Sería absurdo que una tesis como ésta creyera en la redondez perfecta de los finales y en la posibilidad de abarcarlo todo, de *concluir*. Por eso estas “conclusiones” no pretenden estrictamente serlo, como ninguna de las “verdades” que he creído vislumbrar a lo largo de este proceso quieren ser definitivas o exactas (aunque en determinados momentos precisen adquirir la apariencia de certezas, aunque yo necesite creer a pies juntillas en algunas de ellas para seguir respirando) a la manera en que lo exige cierta visión *cientificista* de nuestra disciplina.

Termino porque tengo la sensación de que he conseguido “empaquetar” con cierta coherencia una serie de ideas, de intuiciones, de sospechas, pero a la vez siento que esto podría prolongarse eternamente (que, de hecho, se prolonga a cada instante, en cada cosa que pienso o escribo fuera de los márgenes de este texto y que es ya una continuación del mismo) y que mis certezas pronto cambiarán de posición, se desplazarán conmigo (algunas de forma brusca, otras con un movimiento leve, apenas perceptible). Como le ocurre al propio Marcelo, que sabe que su lista de *bartleby*s podría ampliarse y ampliarse hasta convertirse en un texto infinito, el final de esta tesis responde a una necesidad vital que no trataré de disfrazar con argumentos metodológicos ni pseudocientíficos. Sólo creo haber acechado ya lo suficiente a Vila-Matas como para dar por cumplida mi misión de espía.

Durante tres años he despertado, desayunado, comido, cenado y dormido con él y con sus textos. Hemos hablado, guardado largos silencios, discutido a viva voz, incluso nos hemos tirado de los pelos en algunas ocasiones. He llegado a negarle la palabra. Reconozco que a ratos he creído aborrecerlo y otras he vuelto a amarlo con fuerzas renovadas. Resulta divertido (resulta, de hecho, de lo más vilamatásiano) que todo haya ocurrido al margen del propio Vila-Matas, a pesar de que a veces la inmensa soledad del proceso haya sido de todo menos divertida. He intentado, por sobre todas las cosas, que esta tesis sobre Vila-Matas sea en sí misma vilamatásiana: llevar al

interior de mi escritura las consignas de la suya, guardando un precario equilibrio entre mi propio deseo de zafarme de las convenciones académicas y aquello a lo que el género me obliga (porque creo que la tesis doctoral es también, aunque no suela reconocerse como tal, un género literario; un género híbrido, cercano al ensayo, pero claramente distinto, donde la libertad de movimiento es sin duda mucho menor y que ha de medirse constantemente entre el corsé formal en el que ha de encajar, la rigurosidad académica a que está obligado, y las líneas de fuga que posibilitan que el doctorando aporte algo propio, configure un discurso que no se limite a reproducir de manera ordenada y orgánica lo que dijeron otros). He intentado también, precisamente por la conciencia de que mi diálogo con Vila-Matas no era más que un soliloquio conmigo misma, atender lo menos posible al Vila-Matas “real” para dialogar directamente con sus textos, con sus personajes y con el personaje de sí mismo en que ese Vila-Matas “real” se convierte en el proceso de escritura. Al tratarse de un autor vivo del que apenas me separan unos cientos de kilómetros, la tentación de ponerme en contacto con él, de compartir mis hallazgos, de sopesar mis intuiciones (de obtener, a la postre, su beneplácito) me ha rondado a lo largo del proceso. Sin embargo, para hacer sus textos “míos”, he considerado esencial rechazar cualquier diálogo extraliterario con él (además, al estar el acto de lectura tan inscrito en los tres textos, al tratarse de tres textos que se van comentando desde el interior de sí mismos conforme se escriben, la interpretación está ya de entrada muy condicionada por la *intentio auctoris* como para limitarla aún más).

Esta tesis es el diario de un viaje. Un viaje intelectual y vital cuyas huellas pueden rastrearse a lo largo de estas páginas. Los objetos y enseres que llenaban mi maleta al comienzo del mismo no son los mismos que la ocupan ahora. Algunos se han perdido sin más en el recorrido y otros han acabado en la papelera de una habitación de hotel, desechados o deshechos. He guardado celosamente otros que aún conservo y que quiero seguir conservando por ahora. Muchos de ellos los he ido adquiriendo en distintos momentos del trayecto; en distintos lugares. No he querido, al final de este viaje, cuando todo movimiento ha de detenerse transitoriamente para abrir esa maleta, para hacer recuento de lo que en ella guardo aquí y ahora, fingir que desde el principio mi equipaje ha sido el mismo. No. He preferido que esta tesis sea un diario de viaje donde queden anotados cada pérdida y cada hallazgo, cada cambio de rumbo, cada

objeto metido o sacado de mi mutante equipaje; cada certeza convertida en duda, cada pregunta que ha creído encontrar sus respuestas, distintas en los distintos momentos de este itinerario (en los distintos momentos de mi yo, de mis *yoes*, a la postre). He intentado elaborar un discurso coherente, bien armado, y he comprendido que sólo mostrando mis propios vaivenes, mis propios tanteos teóricos y conceptuales, estaría siendo fiel, tanto a la escritura intersticial de Vila-Matas como a ese *entre-lugar* que con tanto ahínco he buscado a través de mis palabras. Mi intención es quedarme con la sensación última de que, no sólo he pensado los textos vilamatasianos, la *Modernidad negativa* o la *Posmodernidad crítica* como *terceros espacios*, como umbrales, sino que yo misma y mi escritura hemos logrado situarnos también en un *entre-lugar* similar a los que pretendía rastrear y describir.

Por eso los conceptos a lo largo de esta tesis *bailan*, como he bailado yo; *viajan*, como he viajado yo durante estos tres años. Por eso los autores y los textos que he ido descubriendo durante el viaje hacen su aparición en el momento exacto en que los descubro y, aunque podrían haberme ayudado a reescribir lo ya escrito antes de hallarlos, aunque posiblemente hubiesen completado o matizado muchas de mis anteriores palabras, no lo han hecho. Ellos no estaban allí al comienzo del viaje y colocarlos a posteriori, como si siempre me hubiesen acompañado, me parecía una trampa, un engaño. Distinciones como la que he terminado haciendo entre una *Modernidad negativa* y una *Modernidad normativa*, entre una *Posmodernidad triunfal* o *hegemónica* y una *Posmodernidad crítica*; la diferenciación entre un Sujeto con mayúsculas y un sujeto en minúsculas; los diversos matices que los conceptos de *entre-lugar*, *Tercer Espacio*, intersticio, frontera, límite o umbral han ido adquiriendo con el tiempo..., todo aparece en su momento y no trata, al entrar en escena, de cambiar lo que ya había tenido lugar sobre el escenario antes. Con ello, intento mantenerme fiel a todo lo que he sostenido teóricamente en esta tesis. Los conceptos, las certezas, los argumentos, las convicciones, son siempre provisorios. Aparecerán nuevas nociones, nuevas ideas, nuevas etiquetas, que tal vez requieran que me deshaga de las que ahora guardo celosamente conmigo y, sin embargo, el desecharlas no me hará olvidar que alguna vez las creí imprescindibles para el viaje, que alguna vez sentí que sin ellas no podría dar un paso más.

Considero esencial señalar desde el comienzo de estas conclusiones que he

respetado en la presentación final de mi trabajo el orden de escritura original, haciendo a veces caso omiso a las recomendaciones y/o imposiciones formales que se adscriben a una tesis doctoral, porque considero que ese orden que precisaba mi escritura no era aleatorio: respondía a mi propia necesidad de avanzar (a veces de retroceder o zigzaguear) en una u otra dirección en cada momento, de aclarar posiciones de partida, de marcar poco a poco algunos puntos en el mapa de ese territorio tan arriscado como pantanoso en el que pretendía moverme. Así, para mí, el comienzo fueron esas “palabras liminares” (que contienen los obligados epígrafes de “prólogo”, “objetivos” y “resumen”) en las que por primera vez trataba de explicar y de explicarme cuáles eran mis intuiciones de partida (eso que la ciencia llama “hipótesis”), desde dónde quería hablar y mirar, por qué acudía a la narrativa de Enrique Vila-Matas para dirimir asuntos, no sólo sobre sus textos, ni tan siquiera sobre la narrativa o la literatura en general, sino sobre el mundo, sobre el capitalismo, sobre el yo, sobre el *horizonte de sentido* que impera en nuestro tiempo, sobre todo aquello que me inquieta y me interpela desde el ámbito de la teoría, de la ideología y de la ética. Necesitaba esbozar qué era eso que trataba de nombrar sin tener nunca la sensación de nombrarlo del todo (ese *entre-lugar*, ese *umbral*, ese *Tercer Espacio* que por alguna razón se me antojaba un enclave imprescindible para reflexionar sobre nuestro tiempo), por qué esa dificultad en concebir con exactitud esa imprecisa línea de frontera y de dónde venía mi empeño en pensar, después de mi desencanto personal con los discursos enmarcados en la Posmodernidad, después de unos últimos años de apasionadas lecturas marxistas, de militancia social en diversos colectivos con un decidido impulso anticapitalista, que en la reflexión sobre esos *entre-lugares* de la Modernidad podía estar la clave de bóveda para alumbrar un nuevo pensamiento y un programa vital realmente transformador.

Después de trazar ese precario mapa inicial, con apenas unos pocos puntos de partida señalados y un territorio inmenso por explorar, no sentí, como quizás hubiera sido lo más “lógico”, la necesidad de entrar en el universo vilamatasiano de inmediato. En esa urgencia por dirimir mis posiciones de partida, me resultó imprescindible construirme el marco teórico-filosófico desde el que pensar lo moderno y lo posmoderno. Me urgía, antes incluso de aclarar cuál sería la metodología con la que abarcaría ese análisis de la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana, situarme en el debate Modernidad/Posmodernidad, averiguar cuál era mi postura en él, qué presupuestos

aceptaba, cuáles rechazaba, por qué sentía la necesidad de hacer una lectura ideológica del mismo desde el marxismo.

La Posmodernidad me ha obsesionado por mucho tiempo. Hace casi 10 años, en 2005, escribí mi tesina para obtener el DEA sobre *Rayuela*, la célebre novela de Cortázar, ligándola a la teoría posmoderna y a la filosofía del “giro lingüístico”. En aquel momento, la Posmodernidad, en la que yo incluía sin distinciones tanto a Vattimo o Lyotard como a Derrida, Deleuze o Barthes, la crítica feminista y la poscolonial, incluso a Nietzsche y Heidegger (siguiendo al propio Vattimo), se me antojaba la quintaesencia del discurso crítico. Todo aquello de la apertura a la multiplicidad, de la inclusión de los excluidos por la Razón moderna, de señalar al enemigo dentro de nosotros mismos, de querer acabar con toda estructura de poder..., todo ese discurso *liberador* y díscolo me seducía enormemente. No alcanzaba a entrever entonces sus irresponsabilidades, sus riesgos, ni mucho menos sus “trampas”. Diez años después, un *pecio* genial de Sánchez Ferlosio acudía una y otra vez a mi cabeza cuando pensaba en la Posmodernidad: «El niño que osó decir: “El emperador está desnudo”, ¡ay!, acaso también estaba pagado por el propio emperador». Comencé a sospechar de ese pensamiento que de todo sospechaba y que con tanto ahínco quería romper a martillazos todo lo que le precedía, hasta el punto de no dejar en pie nada, de barrer incluso nuestras ruinas. Y comencé a observar de otra manera aquellas ruinas, a buscar entre los escombros y a hallar trozos de algunas cosas rotas que, sin embargo, parecían haber sido hermosas, valiosas, esperanzadoras. Se me antojó, además, que muchas de las reflexiones que más me habían interesado en su momento y que yo había enmarcado dentro de esa Posmodernidad, en realidad eran mucho más *modernas* de lo que en aquel momento supe ver. Leí a varios autores que incidían en el hecho de que ni la crítica feminista o poscolonial, ni la deconstrucción, ni tan siquiera los planteamientos postestructuralistas de autores como Deleuze o Guattari, podían considerarse estrictamente posmodernos. De hecho, caí en la cuenta de que casi ninguno de los autores que con más interés había leído nombró jamás el término *Posmodernidad*. Muchas de las firmas con cuyos planteamientos menos comulgaba, desde Lyotard o Baudrillard a Fukuyama, sin embargo, sí que habían puesto un gran empeño en pergeñar esa idea de que la Modernidad había quedado del todo atrás y habían saludado al nuevo tiempo posmoderno como un tiempo en el que los seres humanos nos

habríamos desatado ya de todos los grilletes y no seríamos más esclavos de nada ni de nadie.

Los discursos de celebración de la muerte de todo en cuanto alguna vez creímos, incluido un mundo sin explotadores ni explotados, sin marginados, sin excluidos, sin parias, sin pobres, se me antojaban cada vez más cínicos, dada la dureza con que el capitalismo neoliberal golpeaba y golpea a cada instante, dada la voracidad sin límites de un sistema que acumula víctimas a millones. Tenía la impresión de que esa Posmodernidad que otrora se pensara a sí misma como vía de escape a todos los males que la totalizadora y prometeica Razón moderna había acarreado, se había ido desinflando con el tiempo hasta convertirse en un discurso servil y adocenado, en un discurso que nos infantiliza hasta el punto de convertirnos en niños caprichosos para los que todo son “juegos de lenguaje”, donde la terrible realidad material de los seres humanos se entierra bajo discursos triunfales que apelan a la *hiperrealidad*, a la *jouissance* del texto, instándonos, no ya a ser críticos con el sistema y las nuevas formas que el poder estaba adoptando, sino a convertirnos en seres completamente indiferentes a todo cuanto no sea nuestra felicidad enlatada, nuestros estúpidos deseos de consumidores compulsivos. El juego, pues, me parecía cada vez más macabro y menos divertido. Efectivamente, cada vez me resultaba más obvio que la Posmodernidad se ha convertido en un tiempo sospechoso de veleidades varias y que no es posible armar un discurso crítico y de resistencia sobre nuestro tiempo desde las coordenadas que ésta marca.

Pero tampoco me convencían lo más mínimo las llamadas a una vuelta al proyecto ilustrado moderno (Habermas), a retomar la *Modernidad central*, con todas las fallas y las trampas que en su día señalaran por primera vez el marxismo, el psicoanálisis y el pensamiento nietzscheano (esas “escuelas de la sospecha”) y continuaran evidenciando Adorno, Benjamin, Althusser, Foucault, Lacan, Barthes, Derrida, Cixous, Haraway y Deleuze, por nombrar a algunos. La crítica marxista de esa *Modernidad normativa* como sistema simbólico dedicado a producir/reproducir un *inconsciente ideológico* capitalista, patriarcal y etnocentrista (por tanto, también racista), no podía caer en saco roto. Además, cuando era obvio que la Modernidad no había constituido en ningún momento un proyecto unitario y que habían sido varias las propuestas emancipadoras que habían surgido en su seno (eso sí, algunas desde el

centro de la *semiofera*, otras desde una clara posición marginal y periférica), no podía evitar preguntarme: ¿cuál es ese proyecto inacabado de la Modernidad que Habermas pretendía recuperar?

Si había habido una *Modernidad central* (ese proyecto burgués, occidental y eminentemente patriarcal) y en los últimos años parecía estar constituyéndose igualmente una *Posmodernidad central* o *triumfal* que celebraba irresponsablemente el fin de lo moderno sin proponer alternativas éticas e ideológicas convincentes y que cada vez se me antojaba más afín a la lógica del capitalismo neoliberal, estaba claro que había que buscar una tercera vía a explorar para rearmar un pensamiento crítico con la suficiente potencia como para no ser absorbido sin más por el centro del sistema, dominado claramente por los intereses del poder. Esa tercera vía habría de indagar precisamente en todo aquello que pululó por los márgenes, por la periferia de esa *Modernidad central*, acechándola. Rescatar la teoría crítica marxista del interesado olvido a que la Posmodernidad quiere someterla, así como volver a convocar a toda la *Modernidad negativa* que en los márgenes de lo moderno normativo se dedicó a armar una crítica fuerte y consistente que señalaba posibles salidas que a mi juicio la *Posmodernidad triunfal* ha ninguneado y rechazado sin más, me parecía vital. También se me antojaba posible retomar ciertos elementos de esa *Posmodernidad crítica* que se esbozó al comienzo de los años setenta y que, con el tiempo, parecen haberse disuelto en medio de la celebración de nuestro propio descalabro. Esa tercera vía para volver a pensar todas las cuestiones éticas, ideológicas y epistemológicas que nos interpelan desde nuestro *emplazamiento*, pues, no podía ser un lugar al uso, sino un *entre-lugar*, una frontera móvil, un *umbral* que nos permitiera estar y no estar al mismo tiempo en lo moderno y lo posmoderno, para tomar de cada *espacio simbólico* algunos planteamientos y poder re-elaborarlos de forma crítica.

Si las “palabras liminares” apuntaban ya a la búsqueda de ese *Tercer Espacio* o *entre-lugar* desde el que re-pensar las categorías asumidas de lo moderno y lo posmoderno, enfatizaban en la movilidad de una *línea de frontera* que, al desplazarse, desplazaba derridianamente con ella aquello que supuestamente delimitaba, a esas “palabras liminares” habían de sucederles, sin duda, otras que reflexionaran sobre el papel que han jugado las conceptualizaciones de la Modernidad y la Posmodernidad dentro del *continuum histórico capitalista*, que sentía/intuía como una de las claves de

bóveda de mi mirada. Necesitaba comenzar esbozando un análisis que ligase lo económico, lo político, lo ideológico, lo filosófico y lo cultural, para dar cuenta de cómo se ha construido desde el *inconsciente ideológico y libidinal* capitalista el mundo, tanto en la versión de la *Modernidad normativa* como en la de la *Posmodernidad hegemónica*. Me parecía imposible articular un discurso que se situase realmente en la frontera, que constituyese una auténtica alternativa a las articulaciones de lo moderno y lo posmoderno que se han llevado a cabo en el *centro* del sistema semiótico o que, surgiendo en la periferia del mismo, han llegado a ocupar ese centro, sin desbrozar primero qué ha sucedido en ese “centro” móvil. Necesitaba atender a ese proceso de *traducción* (en términos lotmanianos) por el que la *periferia* ocupada antaño por cierta *Modernidad crítica o negativa* (Marx, Freud, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, las propuestas estructuralistas y postestructuralistas, la deconstrucción, la crítica postcolonialista, el feminismo, etc.) es reabsorbida por el centro del sistema en un proceso de fagocitación, de asunción, que procura antes vaciar de contenido crítico aquello que asume y que acaba finalmente por neutralizar casi en su totalidad los elementos más transformadores, resistentes, beligerantes, subversivos y rupturistas con ese centro que es, tanto en su versión moderna como en la posmoderna, claramente “capitalista”. Bajo la impresión de que esa transición simbólica de la Modernidad a la Posmodernidad había pasado por atraer hacia el centro de la *semiosfera* lo que antes ocupaba la periferia²⁰⁶ (tras una previa operación de transformación de esa periferia en algo inocuo, es más, conveniente, para el propio centro), precisaba atender a los *contradiscursos* que habían conformado y que conforman hoy la periferia de la *semiosfera* desde el surgimiento del capitalismo, partiendo de la sospecha de que el “centro” de ese sistema ha estado históricamente unido a los intereses del poder (a los intereses, por tanto, del *Capital*, desde el momento en que éste se impone en las sociedades occidentales). Necesitaba recordar hacia dónde apuntaban esos discursos originariamente, qué huecos señalaban en el centro de la *semiosfera* en los distintos momentos históricos y qué fallas abrían en ellos, qué posibilidades nuevas sugerían, y comprobar si, al trasladarse al centro del sistema, ya traducidos a la lengua de ese centro-capitalista, se habían desactivado efectivamente la mayoría de sus mecanismos potencialmente más desestabilizadores, peligrosos para el centro mismo.

²⁰⁶ Toda la crítica a la *Modernidad normativa* que se gestó en los márgenes del sistema simbólico, y que la Posmodernidad absorbe y desplaza hasta el centro una vez que triunfa.

Buscar un *Tercer Espacio* entre lo moderno y lo posmoderno suponía volver a situarse en aquellos momentos/lugares en que los *contradiscursos* de la Modernidad eran eso, *contradiscursos* (discursos que pensaban su tiempo de forma crítica), incluso volver a situarse en los momentos en que la propia configuración teórica de la Posmodernidad, con su apertura a lo heterogéneo, a la *difference*, a la heterodoxia, a la multiplicidad, constituía una clara propuesta de ruptura con la propia lógica del capital y parecía capaz de generar espacios de resistencia real a ese centro ortodoxo y homogeneizador en que se había convertido la *Modernidad normativa*.

En este análisis crítico de la Modernidad y la Posmodernidad, llegué a la conclusión de que la lógica discursiva de esa *Posmodernidad triunfal* que se jactaba de haber dejado atrás los *Grandes Relatos*, la Historia, el pensamiento utópico, la racionalidad cartesiana (dual y opositiva), la fe en la verdad e, incluso, al propio sujeto, no era en el fondo tan distinta a la de la *Modernidad normativa* que aseguraba haber despedido. La *Posmodernidad triunfal* no es, ni mucho menos, un tiempo sin *Metarrelatos de legitimación* (como aseguran sus grandes defensores), sino un tiempo donde el *metarrelato* que actúa como fundamento no se refugia en universales éticos ni apela ya a lo Humano. Como explica Wauthion en su artículo sobre el pensamiento de Hinkelammer, la principal novedad que se produce en la Posmodernidad es que ésta ha dejado de ser un proyecto *antropocéntrico*, para convertirse en un proyecto *mercado-céntrico*. El capitalismo neoliberal se ha convertido en sí mismo en *Metarrelato* de legitimación. Siguiendo a Lander, vimos cómo en la Posmodernidad tampoco se ha abandonado el pensamiento utópico: la utopía del *Mercado Total* ha sustituido a las grandes utopías humanistas modernas y se presenta, además, como utopía alcanzada, cumplida. Esta nueva *utopía* posee, como todas las que le precedieron, sus propios *mitos fundantes*. El *mito del crecimiento ilimitado* (al Mercado no le importa si los bienes están en manos de unos pocos; no le incomodan –al revés, precisa de ellos– sus excluidos, como no le importa acabar con los recursos del planeta, mientras el crecimiento de la producción y el consumo de bienes sean exponenciales), el *mito de corte hobbesiano de la egoísta naturaleza humana* (que resulta ser un mito tan esencialista como lo eran los mitos más plenamente modernos y que está basado igualmente en la creencia en la universalidad de ciertos rasgos de lo humano, a través del que se justifica la existencia de un Estado de control, sancionador y profundamente

burocratizado), el *mito del desarrollo lineal y progresivo de la tecnología*, el *mito de la tolerancia y de la diversidad cultural* (bajo un clima de eclecticismo superficial y enfocado hacia el Mercado, sus productos y sus potenciales consumidores) y el *mito de una sociedad sin intereses, sin estrategias, sin relaciones de poder y sin sujetos*, bajo el que se oculta el poder oligopólico del Mercado, fueron algunos de los mitos que analizamos.

Concluía también que la celebración de la diferencia, que los posmodernos toman de Derrida, se ha acabado convirtiendo en amalgama sin criterio, derivando en una mal entendida tolerancia que pretende que todos los discursos, en tanto *juegos de lenguaje* sin efecto de verdad, poseen el mismo valor. La gaseosa (ni siquiera líquida, como la describe Zygmunt Bauman, porque carece de densidad) lógica posmoderna, etérea, volátil, capaz de adaptarse a la forma y el volumen del recipiente que la contiene, funciona en perfecta connivencia con el pensamiento único del capital, y está resultando ser el más estanco de los callejones sin salida donde nos hemos metido hasta el momento. Ella nos arrincona en el *guetto* de los discursos locales y las verdades tibias, mientras el sistema sigue participando de una lógica férrea, totalizadora e intransigente (bajo la imagen pluralista y liberal de sus mercados). La *Posmodernidad triunfal*, a la postre, nos ha despojado de las herramientas críticas para hacer frente al capital y generar una alternativa.

Lo que intentaba con ese primer capítulo, además de trazar un recorrido por la crítica a la *Modernidad normativa* -incidiendo en las que Ricoeur llamó “escuelas de la sospecha” (Nietzsche, Marx, Freud), en la Escuela de Frankfurt y en la deconstrucción derridiana-, y de atender a la deconstrucción de las nociones centrales de la Modernidad llevada a cabo por los teóricos posmodernos, era desmontar esa *Posmodernidad triunfal* y dar cuenta de cómo, de la misma manera en que esa *Modernidad central* había producido y reproducido el *inconsciente ideológico* capitalista durante siglos, la Posmodernidad estaba generando hoy el *inconsciente ideológico y libidinal* que el capitalismo neoliberal precisa para sostenerse.

Sólo después de reflexionar sobre mi posición en ese debate Modernidad/Posmodernidad me sentí lista para abordar la obra vilamatasiana. El capítulo segundo es una primera aproximación a la “trilogía metaliteraria” que trata de dar cuenta de esa escritura fronteriza, intersticial, situada en un *entre-lugar*, en un

Tercer Espacio que se desplaza constantemente de la periferia al centro, de la Modernidad a la Posmodernidad, entrando y saliendo de los espacios que la rodean sin instalarse definitivamente en ninguno de ellos. Una escritura nómada que da a luz un pensamiento igualmente nómada (en términos deleuzeanos), intempestivo (en términos nietzscheanos) que, convertido en actitud vital, intuyo que podría hacernos pasar de nuestras actuales posiciones de re-sistencia al neoliberalismo, a nuevas posiciones de re-existencia, realmente transformadoras.

Ese segundo capítulo se abría con un epígrafe en el que ponía sobre la mesa cuáles eran las herramientas metodológicas con las que me proponía abordar la “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas. En él reivindicaba las *metodologías cualitativas* (tal y como lo hace la teoría feminista) y la *epistemología compleja* que figuras como Edgar Morin o Eliseo Verón vienen defendiendo en las últimas décadas. Por encima de todo, trataba de evidenciar que sería absurdo pensar una escritura como la de Enrique Vila-Matas o reflexionar sobre esos *entre-lugares* de la Modernidad desde los parámetros cientificistas o positivistas en los que a veces nos empeñamos en encorsetar nuestras reflexiones sobre la literatura. Todos los discursos teóricos, todas las escuelas de pensamiento críticas que, en los márgenes, en la periferia del sistema simbólico, han procurado desmontar la fábula del poder en sus distintas versiones, pueden ser convocadas a la vez sin que ello conlleve una pérdida de rigor o profundidad en nuestros planteamientos. Morin hace una llamada al “pensamiento complejo”, a un paradigma epistemológico que se juegue permanentemente en la tensión entre la necesidad de reducir y simplificar la realidad para comprenderla y la conciencia de su complejidad irreductible, entre la búsqueda de certezas y la necesidad de someterlas constantemente a revisión; un pensamiento que atienda a las relaciones entre las distintas disciplinas y parcelas del saber y que no tenga miedo a borrar fronteras, a buscar los vasos comunicantes entre conceptos y realidades que hasta ahora se separaban y compartimentaban, a cuestionar la ortodoxia y la norma en los estudios literarios, tal y como lo hace la propia escritura vilamatásiana constantemente.

Una vez aclarado el lugar desde el que abordaría el análisis de los tres textos, quise elaborar una especie de “estado de la cuestión” para ver cómo había sido interpretada por la crítica la escritura de Vila-Matas hasta el momento. En él, dirimí asuntos como la tardanza de la crítica en tomar en su justa consideración la obra

vilamatasiana, la bibliografía secundaria más relevante en torno al autor y los problemas que ésta genera a la hora de hacer uso de las herramientas conceptuales a que estamos acostumbrados. Analicé las dificultades de aplicar las etiquetas críticas al uso a la narrativa de Enrique Vila-Matas y su empeño en burlarlas constantemente, obligándonos como intérpretes a zafarnos nosotros también de ellas.

Si el segundo capítulo comenzaba reivindicando la necesidad de alcanzar un pensamiento complejo, de abrirnos a metodologías de investigación cualitativas que combatan esa falsa imagen de objetividad e infalibilidad de nuestro conocimiento, que se reconozcan en lo que de subjetiva y de retórica tiene toda “verdad”, que no tengan miedo a aceptar que todo saber es un discurso social establecido a base de acuerdos entre *comunidades interpretantes* que han de ser sometidos a continuas revisiones, en ese “estado de la cuestión” de la mirada de la crítica a la obra de Vila-Matas, no sólo intenté ser coherente y cuestionar las categorías que surgen del mismo corazón de esa concepción moderna de las ciencias, sino, sobre todo, señalar que tales herramientas de análisis son inútiles frente a ciertos creadores que idean su literatura, precisamente, para romper con ellas, desafiándolas claramente. Si un autor actual demanda ese cambio de paradigma (precisamente al llevarlo a cabo él mismo en el interior de sus textos), esa apuesta por un *pensamiento complejo*, esa mirada desde fuera de los corsés impuestos por la crítica de herencia positivista, es Vila-Matas, nuestro mezclador “de teorías opuestas”, ese escritor empeñado en demostrar que se puede “creer en Dios y, a la vez, no creer en nada”.

Dada la importancia del discurso crítico en la narrativa vilamatasiana y dado el empeño que el propio autor pone en ser el primer intérprete de su literatura, en teorizar sobre su escritura, creí conveniente y justo dedicar un epígrafe, después de analizar su obra bajo la lupa de la crítica, a indagar en las posiciones de Vila-Matas con respecto a sus “críticos”, a ponerlo a dialogar o discutir con ellos y con su propia obra. Una vez que habían hablado los “críticos” de Vila-Matas y el propio autor, me tocaba a mí elaborar un primer esbozo de lo que iba a ser mi mirada a esa “trilogía metaliteraria”. Los epígrafes titulados “Transitando el filo del abismo o cómo escribir en la línea de frontera” y “Primera aproximación a la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas”, con los que cerraba ese segundo capítulo, me parecen ahora dos de los más importantes de esta tesis. En el primero, siguiendo la línea iniciada por los profesores Pozuelo

Yvancos y Domingo Sánchez-Mesa, exploro los vínculos de la narrativa de Enrique Vila-Matas con la tradición de la “literatura de la negatividad” y las vanguardias modernas y, en virtud de tales vínculos, explico por qué la escritura vilamatásiana merece concebirse como una escritura-bisagra, escritura-umbral que, habitando la frontera, el *filo del abismo*, consigue abrir un *Tercer Espacio* entre la Modernidad y la Posmodernidad, donde ambas confluyen, dialogan y se transforman. En el segundo, justifico la elección de esa “trilogía metaliteraria” y explico las razones que me llevan a considerar *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* como un conjunto narrativo (decidiendo, pues, no acogerme a la propuesta del profesor Pozuelo Yvancos, quien incluye también la novela *París no se acaba nunca* en ese conjunto y habla, por tanto, de una “tetralogía del escritor”) y establezco las primeras coordenadas de esa “metaliterariedad” que a mi juicio domina los tres textos.

Y, si al cierre del segundo capítulo, justificaba la consideración del conjunto Bartleby-Montano-Pasavento como una trilogía, en gran medida siguiendo al propio Vila-Matas, quien aseguraba que había concebido las tres novelas como una historia de la literatura del yo y del sujeto desde su nacimiento hasta su disolución, el tercer capítulo -el que considero el corazón de mi tesis- está dedicado por completo a indagar en esa noción de Sujeto fuerte y autoconsciente de la *Modernidad central* y en las implicaciones del desmontaje crítico del mismo emprendido desde la *Modernidad negativa* (en favor de un sujeto lingüístico, abierto, múltiple, sin una identidad fija, recorrido por entero por los “otros”), que termina dando lugar al yo *neonarcisista* posmoderno. En esa búsqueda de un *entre-lugar*, de un *Tercer Espacio*, que tenía por objetivo mi escritura, rastree una alternativa a la subjetividad propuesta por la *Posmodernidad triunfal*, que renuncia explícitamente a responsabilizarse éticamente de lo humano, sin volver al Sujeto fuerte y excluyente de la *Modernidad central* (que invisibilizaba y rechazaba todas las subjetividades no normativas). Se reivindicaba así la necesidad de una ética dialógica (que reconozca al “otro” como parte de sí y que, por tanto, teja redes de solidaridad y de responsabilidad) y de una vuelta al pensamiento crítico marxista que permitiera armar a un *sujeto colectivo* capaz de oponerse al poder omnímodo del capitalismo neoliberal. Un sujeto crítico no puede hoy, en mi opinión, más que mostrando una irresponsabilidad total para con toda forma de vida, no poner al capitalismo en su punto de mira. Cualquier programa de liberación o emancipación de

lo humano ha de pasar por hacer visible la *huella invisible de la explotación*, por trabajar de manera conjunta para generar alternativas económicas, políticas, sociales y éticas al capitalismo, por conjurar a un nuevo sujeto abierto al Otro, desde la cultura de la responsabilidad, la solidaridad y la empatía.

Se trata de reivindicar a un tipo de sujeto crítico que, sin convertirse en un yo tan “débil”, fragmentado, atomizado y disperso como para perder toda posibilidad de acción/reacción ante los envites del poder, sea consciente de que no puede pensarse a sí mismo como unidad cerrada, que su identidad cambia constantemente y que la alteridad forma parte de él. Un sujeto, a la postre, que navegue entre la imagen que de sí le procuró la Modernidad y la que ha elaborado la Posmodernidad. Esta cita de Magris lo sintetiza magistralmente: “El individuo se sabe constituido por vacíos y fragmentos desquiciados que no siempre engranan, pero intenta transformar ese espacio móvil en una identidad propia, jamás definida rígidamente, pero tampoco disuelta en lo indistinto” (Magris, 2012: 48).

Y ése precisamente es el sujeto que aparece en la “trilogía metaliteraria” vilamatasiana. Por eso, después de rastrearlo en la teoría, en la historia, lo busqué directamente en las tres novelas, no sin antes señalar cómo la identidad se convierte en un *leitmotiv* de la escritura vilamatasiana, que trabaja siempre en la dirección de disolver al yo en un marasmo de máscaras y voces ajenas, identidades provisorias que se gestan en contacto con la alteridad y siempre conteniéndola, pero que, paradójicamente, buscan desesperadamente convertirse en únicas, excepcionales, “originales”, a partir de la asunción de que lo “propio” de cada individuo y de cada escritor proviene siempre de su particular manera de asumir a los otros y sus voces dentro de sí.

El sujeto que protagoniza la narrativa vilamatasiana (es el caso de Marcelo, el oficinista jorobado de *Bartleby y compañía* que logra salir de su bloqueo literario de veinte años escribiendo sobre los escritores que dejaron de escribir, o de Gironde, el narrador de *El mal de Montano* que pretende curarse de su enfermedad literaria encarnándose en la literatura misma, o del propio Andrés Pasavento, que persigue obsesivamente desaparecer, dejar de ser quien es, convertirse en otro, con el único fin de reafirmar su identidad) se encuentra a sí mismo sólo después de haber procurado concienzudamente perderse; ejecuta una doble maniobra que lo lleva a la disolución, al

asesinato de su yo cerrado y centrado en el marasmo de “los otros”, de la alteridad que lo entrecruza, con el objetivo paradójico (y aquí es precisamente donde se separa radicalmente de los posmodernos al uso) de afirmar su identidad, de convertirse en un ser *único*, de obtener una personalidad y una voz *propias*. El texto se alimenta (se “atiborra”, incluso) de citas porque el yo no olvida la deuda que tiene con lo ya escrito, renuncia al imperativo moderno de la originalidad y reconoce su carácter subalterno, deja patente que “se escribe siempre después de otros”, pero convierte la orquestación de todas las voces que lo pueblan, el re-ensamblaje de textos ajenos, el “parasitismo” literario, en un programa estético propio con el que pretende, en última instancia y paradójicamente, hacer surgir una voz única y personal: su voz.

Por tanto ese yo de las novelas de Vila-Matas, que a primera vista podría encajar en la noción posmoderna de sujeto descentrado, múltiple y escindido –ese sujeto que, “aporísticamente”, proclama su propia muerte, su disolución: sujeto débil y borroso, casi a punto de desaparecer–, conserva, sin embargo, muchos de los rasgos del sujeto fuerte, autorreflexivo, capaz de albergar el *genio* y de vislumbrar fugaces destellos de algo parecido a la verdad, propio de la utopía de la razón moderna. Además, es un yo con un claro compromiso ético y estético con la verdad y la belleza. Aunque asuma una posición crítica con respecto a esa Verdad universal, atemporal y unívoca de la *Modernidad normativa* y reconozca el aserto nietzscheano de que “no hay verdad, sólo interpretaciones”, en tanto toda “verdad” es una construcción del lenguaje, es alguien que sigue concediendo valor a las verdades históricas, que sigue asumiendo la necesidad del ser humano de buscar fundamentos, sentido (incluso sabiendo que se busca una quimera) a la existencia, evitando así caer en el relativismo absoluto y en el *nihilismo pasivo* propios de la *Posmodernidad triunfal*.

Me planteé la posibilidad de analizar los rasgos más característicos de la escritura vilamatasiana en la trilogía en relación con esa noción de identidad y de sujeto, porque intuía que todas las estrategias textuales iban encaminadas a mostrar la disolución del sujeto y trabajaban en la dirección de concebir la identidad como algo en constante proceso de transformación y al “yo” como alguien que está habitado por entero por los “otros”. La renuncia a la Novela como totalidad, la escritura fragmentaria, la *hibridación* genérica, la *intertextualidad*, el *dialogismo* y la *autoficción* son analizados en este sentido, para después reflexionar en profundidad sobre la

concepción de la identidad que domina las tres novelas, cuyos protagonistas sienten como una carga pesadísima de la que hay que librarse a toda costa recurriendo a desdoblamientos, suplantaciones, usurpaciones y transformaciones del yo, que se convierte en sujeto-camaleón, en sujeto-máscara, en un “yo figurado” que utiliza la ficción para mutar a su antojo.

Y, si el tipo de sujeto que predominaba en la trilogía configuraba de nuevo ese *Tercer Espacio* entre el rígido sujeto de la Modernidad y el yo “disuelto en lo indistinto” posmoderno, también en el caso del autor, ese “tipo” especial de sujeto, sucedía lo mismo. Dada la omnipresencia de otros escritores en la trilogía, consideré interesante analizar de forma separada cómo funcionaba en los tres textos la figura del escritor. Vila-Matas no se pliega al concepto de Autor concebido por la *Modernidad normativa*, pero tampoco, ni mucho menos, lo niega radicalmente, como hace la Posmodernidad. De nuevo en esa línea de frontera que configura un espacio propio e insólito, la figura del escritor en la trilogía se acerca mucho a la mitología del autor trazada por la *Modernidad negativa*

Sigue habiendo en la manera en la que aparece lo literario en las obras vilamatasianas una cierta sublimación e idealización, no sólo de la escritura y la literatura mismas, sino de ese universo conformado por una “estirpe” de escritores que él llama de la “sección angélica”: por esos escritores de riesgo que en su momento, de distinto modo, supieron dislocar los propios códigos literarios al uso y producir una suerte de escritura extraña, desasosegante, turbadora, ya fuera a través del desafío de las convenciones literarias en la forma o el estilo o por la creación de mundos y realidades completamente personales, con gusto por los desafíos a la lógica moderna, la introducción de lo inverosímil, del absurdo y de lo insólito (todos los autores, sin apenas excepción, que se nombran en la trilogía -Joyce, Kafka, Musil, Beckett, Walser, Marguerite Duras, Rulfo, Pessoa, Salinger, Cravan, Gimferrer, Perec, Verlaine, Cheever, Sebald...- tienen en común, a nuestro parecer, el haber procurado una agitación de la noción instituida de lo literario dentro de sus textos en el horizonte histórico en que se inscriben sus producciones). Y en esa figura del escritor que se proyecta en la obra de Vila-Matas está aún muy presente cierto valor *aurático* de la obra literaria, cierta consideración, cercana a la *Modernidad negativa*, del autor como un ser en cierto modo “superior”, con unas cualidades especiales que hacen de él una persona rara, diferente,

extravagante y, por ello, singular y original (sus diferencias lo apartan del resto de los hombres e incluso imposibilitan que sea comprendido por los demás, pero lo capacitan para inventar mundos de ficción “superiores”, mejores, que la realidad misma; de ahí que Vila-Matas y sus personajes insistan en su deseo de vivir en la literatura, de creer en la literatura por encima de la realidad).

En sus novelas, Vila-Matas ha conseguido crear, a fuerza de recorrer y reescribir los arquetipos literarios modernos, su propia mitología sobre el ser escritor: los *shandys*, *bartlebys*, *oblomovs*, *pasaventos* y *montanos* se nos aparecen ya en todas partes, se nos presentan como formando una divertida tipología con la que intentamos catalogar a todos los escritores que conocemos. Reescribiendo los modernos arquetipos del escritor dandy, el bohemio, el raro, el loco, el extravagante, el poeta maldito, el genio atormentado y otros tantos modelos de escritor que el Romanticismo, el modernismo y las vanguardias habían conceptualizado, Vila-Matas ha desarrollado una serie de mitos, en relación directa con un concepto de escritor que es plenamente moderno. El autor en las novelas vilamatásianas conserva, y mucho, esa aura de la que hablaba Benjamin. El escritor que le interesa retratar a Vila-Matas en su trilogía no es el “escritor funcionario” tan al uso en nuestro tiempo, ese tipo completamente asimilado al sistema y al mercado cuyo contrato editorial obliga a redactar una novela anual. No es el escritor “profesional” de la Posmodernidad, un trabajador como cualquier otro que pasa ocho horas al día frente a la pantalla de su ordenador y que recorre, una vez publicada su obra, medios de comunicación y ferias del libro promocionando su “producto” como haría un vendedor de aspiradoras.

Con el cierre del capítulo tres, se me antojaba necesario profundizar en la relación entre esa crisis de la *Modernidad normativa* (cartografiada y, en cierto modo, provocada, por la crítica a que la somete la *Modernidad negativa*) y la toma de conciencia de la *lingüisticidad* del ser (para ello hago un recorrido por los hitos más importantes de ese “giro lingüístico” del pensamiento, desde la tradición Hamann-Herder-Humboldt a Wittgenstein, Derrida y Foucault, haciendo las obligadas paradas en sus dos grandes hitos: Heidegger y Nietzsche). Pero, sobre todo, me parecía interesante, dado que constituye el motor de la narración en *Bartleby y compañía*, ver cómo esa nueva conciencia de que la “verdad”, la “realidad”, son siempre para nosotros lingüísticas, se construyen en el discurso, penetra en el enunciado literario.

Los pensadores del “giro lingüístico” generan, con su crítica a la filosofía de la conciencia (y, por tanto, al racionalismo moderno, heredero en el fondo de la metafísica platónico-aristotélica), una desconfianza en la palabra que va a marcar, no sólo la actividad filosófica posterior, sino también la actividad literaria. Como estamos viendo, los escritores del S.XX van a dudar constantemente de que el lenguaje que poseemos “sirva” para nombrar el mundo, y van a esforzarse en transformar la lengua, en quebrar sus estructuras y su gramática, en forzar sus límites intentando hallar su exterior (aunque sólo sea para llegar al final del recorrido y encontrarse con un espacio vacío, para terminar reconociendo que el lenguaje no tiene exterior, que estamos atrapados dentro de sus márgenes, condenados a vivir en la palabra sin poder trascenderla). Pero, sobre todo, los escritores y los pensadores de nuestro tiempo van a denunciar la falsa concepción desinteresada y objetiva del conocimiento racional, la creencia metafísica en la transparencia del lenguaje.

En un determinado momento de nuestra historia, pues, se adquiere esa conciencia de la imposibilidad del lenguaje de decir la vida en su fluir constante y en su singularidad irreductible, y los escritores comienzan a desconfiar de las palabras. Sin embargo, y esto es lo que reivindica Marcelo, decir que no se puede decir lo que se quiere decir o, directamente, que nada puede ser dicho, comporta ya un decir nuevo, supone decir lo hasta entonces no dicho y, por tanto, abrir un camino inexplorado en la creación literaria. Ese sentimiento de orfandad con respecto al lenguaje que experimentan los escritores contemporáneos, busca ya un modo propio de expresarse y, en esa búsqueda, genera algo distinto y nuevo. Al nombrar esa herida del yo contemporáneo (huérfano ya de la palabra, pero también del mundo como totalidad perfecta y plena de sentido que se suponía que la palabra había de representar; receloso ya de la propia posibilidad de hallar en nuestra existencia un fundamento estable o un sentido último e inseguro de su propia identidad), la escritura halla una senda nueva por la que transitar. Poder nombrar esa herida es la única manera posible de curarnos de ella y de seguir adelante. Ese sentimiento de orfandad metafísica, esa herida del lenguaje que punza al ser contemporáneo, se convierte en materia narrativa o poética y recorre el siglo XX con su martilleo insistente.

La apuesta de Vila-Matas ante esa conciencia de la crisis del lenguaje vuelve a situarlo en un *entre-lugar*. A pesar de todo, él decide no guardar silencio, aunque para

ello sólo pueda ya escribir sobre aquéllos que dejaron de escribir atezados, paralizados ante la “herrumbre de los signos”, aunque para ello tenga que hacer literatura sobre la propia imposibilidad de la literatura. A pesar de la fascinación que Marcelo siente por Bartleby, el personaje de Melville, él *prefiere*, definitivamente, *hacerlo*. Aunque ese hacerlo no puede ser ya un hacerlo a ciegas y por automatismo, sino que se convierte, gracias a haber rozado, a haber escudriñado el No desde tan cerca, en un Sí con condiciones. Sí, siempre y cuando se intente ir más allá de los lugares comunes visitados ya por tantos. Sí, siempre y cuando el escritor no camine por sendas mil veces transitadas sin apenas conciencia de estar repitiendo fórmulas y argumentos. Sí, mientras que el escritor sepa que es imposible un decir original, que el eco de la tradición literaria en la que se inscribe siempre lo acompaña y que escribir significa jugar a mezclar de forma diferente las palabras de otros. Sí, sabiendo que el lenguaje es una cárcel y una trampa y sin entregarse a él con complacencia. Sí, teniendo claro que podría ser No, que tal vez lo más sensato fuera el No, el extremo terrorista del silencio, pero que se quiere, se necesita seguir escribiendo a pesar de todo y que, para escribir con honestidad, hay que nombrar ese No que planea sobre nosotros como una sombra incómoda, hay que hablar de él y de los fantasmas que convoca. Hay que representar a esos fantasmas e intentar, con la literatura que de ellos surja, con ese Sí que escribe sobre el No, llegar un poco más lejos de lo que se ha llegado antes, más lejos o más cerca, no se sabe: en cualquier caso, a algún espacio aún inexplorado, intransitado todavía.

A lo largo de estas más de quinientas páginas, pues, he ido confirmando esas intuiciones primeras que me impulsaron a emprender este viaje. Efectivamente, esa escritura intersticial, fronteriza, liminar, que había entrevisto en mis lecturas de Vila-Matas, se fue revelando, al ser revisada y analizada en profundidad y con conciencia de lo que iba buscando en ella, como configuradora de un auténtico *entre-lugar* que, sin duda, no es estrictamente moderno, pero mucho menos puede considerarse posmoderno. Considero cumplido mi objetivo de trazar esa línea de continuidad, ese parentesco entre la “trilogía metaliteraria” y la tradición de la *Modernidad negativa*, mi empeño en mostrar la raigambre moderna de la escritura vilamatasiana (eso sí, una Modernidad no normativa y siempre periférica), siguiendo la línea crítica propuesta por Pozuelo Yvancos y Domingo Sánchez-Mesa.

Pero, lo más importante, no sólo creo haber conseguido mostrar cómo las estrategias textuales en la trilogía -la noción de identidad y de sujeto, el concepto de escritor y de literatura, la propia toma de partido vilamatasiana por esa *Modernidad negativa*-, abren un *Tercer Espacio*, configuran una alternativa a la falsa dialéctica Modernidad/Posmodernidad. También creo haber logrado que mi propia escritura, que esta reflexión sobre el *Zeitgeist* contemporáneo, navegue ella misma por esa línea de frontera, desplazando lo que queda a ambos lados y abriendo una brecha minúscula, pero imprescindible para continuar, con un pequeño cincel en una mano y un martillo de tallar en la otra, picando las paredes de esta prisión-mundo, intentando escapar de este dislate.

Rearmando un pensamiento crítico del que esa *Posmodernidad triunfal*, con sus exhortos a abandonar la teoría y sus impulsos antiintelectuales, pretende alejarnos; recuperando la fuerza y el rigor de todos los contradiscursos que en los márgenes de la *Modernidad normativa*, pero sin pretender haberla abandonado, señalaban una posible salida a la homogeneización del pensamiento, al imperio de los intereses del capital, a la explotación de unos seres humanos sobre otros, a la irresponsabilidad, a la indiferencia con respecto a la suerte de los “otros” del sistema, podremos sacar los pies del lodazal en el que el neoliberalismo, la versión más perversa y totalizadora del capitalismo, hunde a cada instante todo lo digno que como seres humanos hemos sabido imaginar. Y perseguir la utopía del reparto de la riqueza, de la propiedad en manos de todos, de la sostenibilidad ecológica de nuestra forma de vida, de la empatía como motor de nuestras relaciones con el “otro”, de la ética como brújula de nuestra acción común. Y “seguir soñando, sabiendo que soñamos”. Soñarnos distintos. Soñarnos mejores.

BIBLIOGRAFÍA

-FUENTES PRIMARIAS (BIBLIOGRAFÍA DE ENRIQUE VILA-MATAS)-

- VILA-MATAS, E.:
 - (1992) *Sucidios ejemplares / Una casa para siempre*. Barcelona, Círculo de Lectores.
 - (1993) *Hijos sin hijos*. Barcelona, Anagrama.
 - (2000) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona. Anagrama.
 - (2001) "Discurso de Recepción del XII Premio Internacional de Novela «Rómulo Gallegos»". En línea: <http://www.analitica.com/biblioteca/vila-matas/romulo-gallegos.asp>
 - (2002a) *Bartleby y compañía*. Barcelona, Quinteto/Anagrama.
 - (2002b) "La metaliteratura no existe", *Letras Libres -ed. México-*, Núm. 6, marzo [en línea]: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-metaliteratura-no-existe>
 - (2003a) *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
 - (2003b) "Cerca de la embajada siria", *El País*, 11 de octubre.
 - (2003d) "Los tabucchi: conspiración shandy". *Letras libres*, Año 5, nº 56, p. 66-67.
 - (2003c) "Conspiración Shandy: mensajes del mundo exterior". *Letras libres*, Año 5, Num. 60, pp. 70-71.
 - (2005) *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama, 2005.
 - (2007a) *El mal de Montano*. Barcelona, Compactos Anagrama, 2007a.
 - (2007b): "Inventar lo real". Ponencia presentada en el IV Congreso internacional de la Lengua Española, en la sección "Creación literaria en la comunicad iberoamericana" del panel "El español, instrumento de integración iberoamericana y de comunicación universal". Cartagena de Indias (Colombia), 26-29 de marzo. En línea: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/14/vila-matas_enrique.htm
 - (2007c) "Situarse en el mundo", *EL PAÍS*, 5 de junio 2007.
 - (2008a) *Dietario voluble*. Barcelona, Anagrama.
 - (2008b) *El viento ligero en Parma*. Madrid, Sexto Piso.
 - (2008c): "Intertextualidad y Metaliteratura. (Alocución en Monterrey)", *texto leído en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey*.

México, 1 de agosto.

- (2010a) *Dublinesca*. Barcelona, Seix Barral.
- (2010b) *Perder teorías*. Madrid, Seix Barral.
- (2011) *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona, Ed. Debolsillo.
- (2012) *Aire de Dylan*. Barcelona, Seix Barral.
- (2013) *Fuera de aquí*. Barcelona, Galaxia Gutemberg.
- (2014) *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Seix Barral.

-FUENTES SECUNDARIAS

(BIBLIOGRAFÍA SOBRE VILA-MATAS)-

- AA. VV. (2008): "Explorando los abismos de Enrique Vila-Matas". *Revista Narrativas* [en línea]. Nº 8. Enero-marzo. Disponible en: <http://www.revistanarrativas.com/>
- AGUILAR, A. (2010): "Literatura y deconstrucción: lectura de Enrique Vila-Matas. Los escombros de la teoría", *Revista Observaciones Filosóficas [en línea]*, Nº 11. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/litydecons.html>
- ALBACETE, J. Y A. GARZÓN (2011, 7 de octubre) "La literatura de Vila-Matas". *Santuario, blog de literatura*. En línea: <http://santuario.turegano.net/la-literatura-de-vila-matas/>
- ALBACETE J. Y A. GARZÓN (2012, 10 de abril), "Vila-Matas: Aire de Dylan". *Santuario, blog de literatura*. En línea: <http://santuario.turegano.net/vila-matas-aire-de-dylan/>
- ALMEIDA, A. (2009): "Literatura y enfermedad en *Bartleby* y *compañía* de Enrique Vila-Matas". *Gaceta hispánica de Madrid* [en línea], Nº 8 (julio). Disponible en: http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos/GH8_AlexisAlmeida_Bartleby.pdf
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. y CASAS, A. (2007): *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas, 2-3 diciembre 2002*. Madrid, Cuadernos de Narrativa, Arco Libros.
- ARROYO, S. y J. J. FERNÁNDEZ DÍAZ, (2008): "¿Viaje o literatura? (entrevista anticipatoria con Enrique Vila-Matas)". *Murcia, Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 3, pp. 199-204.
- BAQUERO CRUZ, J. (2012): "Airy Nothing: En torno a la última novela de Enrique Vila-Matas". *La Tribuna Cultural*, 14 octubre.
- BERMEJO, A.: *Entrevista a Vila-Matas*. En línea: <http://www.banquete.org/banquete05/visualizacion.php?id=174>
- BRADU, F. (2006): "*Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas". *Letras libres*, vol. 8, nº

- 85, p. 80.
- CANCELLIERI, N. (2007): “La literatura o la vida. *El Mal de Montano* de Enrique Vila-Matas como declaración de poética”. En MORÓN, C. y RUÍZ, J. M. (coords.): *En teoría hablamos de literatura, Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, Dauro, 2007, págs. 76-82.
 - CANDELORO, A. (2011): “Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas”. En línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v28/candeloro.htm>
 - CANTÓN RODRÍGUEZ, M. L. (2006): “La ciudad de la escritura: artistas franceses en la obra de Enrique Vila-Matas”. En *La cultura del otro: Español en Francia, Francés en España*. Universidad de Sevilla. pp. 382-392.
 - CETTO, A. M. (2009). “Los laberintos del NO en la creación a propósito de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Ciencias*, Núm. 95, julio-septiembre, pp. 72-74.
 - CLEMOT, F. (2009): “Sostiene Pasavento, entrevista a Vila-Matas”. *Paralelo Sur*, Nº 7 [en línea]. Disponible en: http://www.paralelosur.com/revista/revista_entrevistas_007.htm
 - DECOCK, P. (2007): “Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas (*El mal de Montano*) y César Aira (*La guerra de los gimnasios*)”. *El texto y sus vínculos II*. Ed. Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine. Disponible versión digital en: <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>.
 - DEL POZO GARCÍA, A. (2009): “La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas” [en línea]. *452º F*, Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, Nº 1, 89-103. Disponible en: http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-misc-delpozo.pdf
 - DIACONU, D. (2010): “*Más allá de los límites, en el umbral mismo de ese mundo ulterior. Hacia una poética narrativa de Enrique Vila-Matas*” [en línea]. Disponible en: http://literaturacomparata.ro/acta_site/articole/acta8/diaconu_8.2010.pdf
 - DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2008): “La generación de Vila-Matas”. *Letras libres*, octubre, pp 62-64.
 - DOS SANTOS FALÇAO KLEIN, K. (2007): “Enrique Vila-Matas, Jorge Luis Borges e o parasitismo literário”. *Revista Trama*, Vol. 3, Nº 6, segundo semestre 2007, pp. 82-92. Disponible en línea en: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/1725/0>
 - DOS SANTOS FALÇAO KLEIN, K. (2009): “*Sobrevivências pessoais: Enrique Vila-Matas lendo o Barão de Teive*”. *Revista Desassossego*, 2009, vol. 1, nº 2.
 - DOS SANTOS FALÇAO KLEIN, K. (2009): “Vozes compartilhadas: a poética intertextual de Enrique Vila-Matas”, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto-Alegre (Brasil). En línea: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16901>
 - ECHEVERRI BENEDETTI, O. (2006): “*Enrique Vila-Matas, malabarista de palabras*” [en

- línea*. *Letralia, Tierra de Letras, Año XI, Nº 148 (18 de septiembre)*. Disponible en: <http://www.letralia.com/148/articulo05.htm>
- FERRO, R. (2003): “*El Mal de Montano* de Enrique Vila-Matas: ¿Homenaje a Emilio Renzi?”. *Revista Hispanista* [en línea], Nº 18 (julio-septiembre). Disponible en: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo157.htm>
 - FLORES PINEDO, R. (2012): “Apuntes sobre las estrategias metaficcionales en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. En ÁLVAREZ, M., GIL GONZÁLEZ A. y KUNZ, M. (eds.): *Metanarrativas hispánicas*, Berlín, Lit. Verlag, pp. 139-148.
 - FUERTES TRIGAL, S. (2008): “La transgresión de los géneros en las dos orillas: Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla” [en línea]. Memoria Académica del Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas de la Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.313/ev.313.pdf
 - GARCÍA, M., AMADAS M. Y U. VELASCO (2008) “Si supiera cómo es la novela del futuro la haría yo mismo”. *Quimera*, Número 295, junio [en línea]: <http://www.enriquevilamatas.com/entrQuimera295.html>
 - GÓMEZ-MONTOYA, C. (2010). “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra”. *Literal Magazine*, junio [en línea]: http://www.literalmagazine.com/english_post/enrique-vila-matas-y-la-rebeldia-de-la-letra/
 - HEREDIA, M. (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya.
 - HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (2007): “*Vila-Matas monumental (y portátil)*”, Murcia, *El Faro de la Letras*, 6 de julio.
 - JUSTE MOMPÉL, F. (2010): “*La red literaria de París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas. Un acto de lectura e interpretación*”. Universitat Autònoma de Barcelona, Área de Teoría de la Literatura. Trabajo de investigación, Máster Oficial en Literatura Comparada, Estudios literarios y culturales.
 - KALENIĆ RAMSAK, BRANKA (2011): “Otros caminos para la narrativa española actual: Vila-Matas y compañía”. En ULASÍN B. y VERTANOVÁ, S. (eds.): *Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años*. Actas de las segundas Jornadas de Estudios Románicos, 2011, pp. 151-162.
 - MAYOR, D. (2007): “*Enrique Vila-Matas pierde pie*”. *Revista Sens-public* [en línea]. Disponible en: <http://www.sens-public.org/spip.php?article440&lang=fr>
 - MASCARELL, P. y J. MARTÍNEZ RUBIO (2011): “*El cuestionamiento de un género: la narrativa breve de Enrique Vila-Matas*”. *Polifonía Scholarly Journal*, Austin Peay University, nº 1, pp. 3-12.
 - MERUANE, L. (2013): “*Entrevista a Vila-Matas*”. *Bomb Magazine*, en línea: <http://www.enriquevilamatas.com/entrBombLinaMeruane.html>

- MORÁN, D. (2010): “Enrique Vila-Matas, el hombre que fue signo de interrogación”. *RockdeLux* (julio-agosto). Disponible versión digital en: <http://www.rockdelux.com/radar/p/enrique-vila-matas-el-hombre-que-fue-signo-de-interrogacion.html>
- MORENO ECHEVERRY, C. (2012): “París no se acaba nunca y la leyenda de Hemingway”. *Tamoanchan, Revista de Ciencias y Humanidades*, nº 1, pp. 1-23.
- MUÑOZ, M. A. (2010, 15 de marzo): Entrevista a Enrique Vila-Matas: “La cultura visual no es nada sin el soporte del pensamiento”. *El síndrome Chejov*, blog literario. En línea: <http://elsindromechejov.blogspot.com.es/2010/03/enrique-vila-matas-la-cultura-visual-no.html>
- NAVARRO CASABONA, A. (2008): “El silencio y las líneas de fuga en la escritura de Enrique Vila-Matas”. En SULLÀ, E., BLESÀ, T., PUEO, J. C. y SALDAÑA, A. (eds.): *Pensamiento literario español del siglo XX, 2. Anexos Tropelías*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 135-146.
- OÑORO, C. (2007): “El universo literario de Enrique Vila-Matas: fundamentos teóricos y análisis práctico de una poética posmoderna”. Madrid, Universidad Complutense.
- PADRÓ, M. R.: «“Domicilio Desconocido”: Odradek como frontera entre la intertextualidad y la parodia en *Historia abreviada de la Literatura Portátil*, de Enrique Vila-Matas». *Gaceta Hispánica de Madrid*. En línea: http://gacetahispanica.com/wpcontent/uploads/2013/03/GH8_MariolaRPadro_DomicilioDesconocido.pdf
- PARUOLO, A. M. (2008): “Cruces, mestizaje y dislocación en la escritura de Enrique Vila-Matas, Augusto Monterroso y Macedonio Fernández”. *Memoria Académica del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas de la Universidad Nacional de La Plata*. Versión digital en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.347/ev.347.pdf
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2008): “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”. En SULLÀ, E., BLESÀ, T., PUEO, J. C. y SALDAÑA, A. (eds.): *Pensamiento literario español del siglo XX, 2. Anexos Tropelías*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, págs. 147-158.
- POZUELO YVANCOS, J. M (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- RÍOS BAEZA, F. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas, los espejos de la ficción*. México, Ediciones Eón.
- RODRÍGUEZ DE ARCE, A., (2009): “Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas. Centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 41 (marzo-junio). Disponible versión digital en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html

- ROMERO-JÓDAR, A. (2010): “Reflexiones sobre la identidad con *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas”. *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 28, pp. 247-265. Disponible versión digital en: <http://www.revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/.../11420>
- RUÍZ ORTEGA, G. (2011): «Enrique Vila-Matas, escritor: “No soy capaz de entender la literatura si no es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición”». *Proyecto Patrimonio*, 2011. En línea: <http://letras.s5.com/gro070111.html>
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (2009): “Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista”. En CRESPO MATELLÁN, SALVADOR (coord.): *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009. Disponible versión digital en: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html>
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (2014): “Las portadas de Vila-Matas, el umbral de la intermedialidad” [en prensa].
- SCHMUKLER, E. (2012): “*Bartleby y compañía*: del mito literario al mito de autor” [en línea]. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/bartleby-y-compaa-del-mito-literario-al-mito-de-autor-0/+SCHMUKLER,+E.+“Bartl
- SEMENSATO FERREIRA, G. (2009): “Enrique Vila-Matas e a estética às margens”, *Semana de Letras. Letras: Cultura e diferença*. Universidade Feeral do Rio Grande do Sul (Brasil), pp. 242-254. En línea: http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/lei/Gabriela_Semensato_Ferreira.pdf
- SOL MORA, P. (2012), “Enrique Vila-Matas, Aire de Dylan”. *Revista Criticismo*, Núm. 4 (octubre-diciembre). En línea: <http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/>
- SOLANES, A. (2007): “Enrique Vila-Matas, disidente de sí mismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 688, pp. 145-148.
- TEJEDA, A. (2001): *Babab*, Nº 6, enero 2001 [en línea]: http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm
- TRELLES PAZ, D.: (2004): “Las logias clandestinas de Vila-Matas”, *Pterodáctilo, revista de Arte, Literatura y Lingüística*, Departamento de Español y Portugués, Universidad de Texas, Nº 3, pp. 38-42.
- VALERA PORTELA, C. (2011): “Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a través de tres textos representativos: La asesina ilustrada, El viaje vertical y Dublinesca)”. *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, nº 14, pp. 93-124.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, CH. (2007): “El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”, *Olivar*, Nº 9, pp.

-BIBLIOGRAFÍA GENERAL-

- AA.Vv. (2000): "Especial Nietzsche". Revista de Filosofía *A Parte Rei* [en línea]. Nº 8. Junio. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html>
- AA.Vv. (2001): "Especial Wittgenstein". Revista de Filosofía *A Parte Rei* [en línea]. Nº 16. Julio. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html>
- AA. Vv. (2004): *Las otras inapropiables, feminismos desde las fronteras*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- AA.Vv. (2007): "Gianni Vattimo". Revista de Filosofía *A Parte Rei* [en línea]. Nº 54. Noviembre. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html>
- AA.Vv. IV Congreso Internacional de Letras: "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario". 22 al 27 de noviembre de 2010. Departamento de Letras Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- AA. Vv. (2011): *Preferiría no hacerlo*. Valencia, Pre-textos.
- AA. Vv. (2011): *Pere(t)c, tentativa de inventario*. Madrid, MAIA Ediciones.
- ACOSTA, Á. y VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. [eds.] (2001): *La Semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Sevilla, Ed. Alfar.
- ACOSTA, Y. (2008): *Filosofía latinoamericana y Sujeto*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- ADORNO, TH. W. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALEJOS GARCÍA, J. (2006): "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta poética*, vol. 27, Nº 1, págs. 45-61.
- ALFAYÉ, S. Y J. RODRÍGUEZ-CORRAL (2009): "Espacios liminales y prácticas rituales en el Noroeste Peninsular". *Acta Paleohispánica X. Paleohispánica*, vol. 9, p. 107-111.
- ALMAGRO JIMÉNEZ, M. (2010): *A dust of words. Novela y postmodernidad*. Sevilla, ArCiBel.
- ALVARENGA, L. (2010): "La construcción de la Modernidad estética: La ilusión de la autonomía de la obra de arte", *A Parte Rei: revista de filosofía*, nº 67, p. 14.
- ÁLVAREZ, M., GIL GONZÁLEZ, A. y KUNZ, M. [eds.] (2012): *Metanarrativas hispánicas*. Berlín, Lit Verlag.
- AMENGUAL, G. (1998): *Modernidad y crisis del sujeto*. Madrid, Caparrós Editores.

- ANDRADE, G. (2005): "La estética en Marshall McLuhan: percepción y tecnología". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, tecnología y conocimiento*, num. mayo-agosto, pp. 11-26.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. [ed.] (1998): *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid, Editorial Verbum.
- APPADURAI, A. (2001): *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Ediciones Trilce.
- APPRATTO, R. (2011). "La escritura como puesta en escena, reflexiones sobre la ficcionalidad" [en línea]. *Revista Laboratorio*. N° 4. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/06/la-escritura-como-puesta-en-escena-reflexiones-sobre-la-ficcionalidad/>
- ARANDA TORRES, C. J. (2001): *Filosofía y Literatura, un encuentro moderno*. Almería, Universidad de Almería.
- ARAYA, J. G. (1999): "SUJETO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA", EN *THESAURUS*, TOMO LIV, N° 3, PP, 843-859.
- ARECO, M. (2010). "Más allá del sujeto fragmentado: las desventuras de la identidad en Ygdrasil de Jorge Baradit". *Revista Iberoamericana*, vol. 76, n° 232, Julio-Diciembre, pp. 830-853.
- ASENSI PÉREZ, M. (2003): *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta), Volumen II*. Valencia, Ed. Tirant lo Blanch.
- AUGÉ, M. (1998): *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa.
- AYER, A. J. (1981): *Lenguaje, verdad y lógica*. Madrid, Ed. Martínez Roca.
- AYORA DIAZ, S. y G. VARGAS CETINA (2004): "El más acá de la Modernidad. Los usos de la Modernidad como temporalidad retórica", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 2, núm. 2, julio-diciembre, pp. 117-130.
- BHABHA, H. (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- BAJTÍN, M.:
 - (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
 - (1999) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
 - (2000) *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México, Taurus/Alfaguara.
- BARGALLÓ, J. [ed.] (1994): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar.
- BARINAGA OSINALDE, R. (1995): "Notas sobre Crítica de la modernidad, de Alain Touraine". *Zerbitzuan: Gizarte zerbitzuetarako aldizkaria=Revista de servicios sociales*, Núm. 26, págs. 4-7.
- BARROSO RAMOS, M. (2006): "Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze". Tesis

doctoral en Humanidades y Ciencias Sociales, Servicio de publicaciones, Universidad de la Laguna (Tenerife).

- BARTH, A. (2011): "Fracaso del Modernismo: Posmodernidad" [en línea]. Disponible en: <https://sites.google.com/site/kabraqan2/filosof%C3%ADa>
- BARTHES, R.:
 - (1990) *La Aventura Semiológica*. Barcelona, Ed. Paidós.
 - (1999) *Mitologías*, México, Siglo XXI.
 - (2003a) *El grado cero de la escritura*. Barcelona, Ed. Siglo XXI.
 - (2003b) *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.
 - (2004) *S/Z*, Barcelona, Siglo XXI.
 - (2009) *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós.
- BAUMAN, Z.:
 - (1996), "Teoría sociológica de la Posmodernidad". *Espiral*, num. enero-abril, 81-102. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13820504#>
 - (2004) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
 - (2009a) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal.
 - (2009b) *Ética posmoderna*. Madrid, Siglo XXI.
- BAYÓN, F. (2007): "Freud y la crisis del lenguaje moderno en la Viena de fin de siglo: Broch, Hofmannsthal, Kraus". *Arbor*, vol. 183, nº 723, pp. 135-154.
- BENHABIB, S. (1992): "Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral". *Isegoría*, nº 6, pp. 37-63.
- BENJAMIN, W. (1989): *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus.
- BENNICI, M. (2011): "Enrique Vila Matas, un lusófilo ibérico". *Confluente: Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 3, nº 1, p. 244.
- BERGER, P. y T. LUCKMANN: - (1997) *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Barcelona, Paidós.
 - (2003) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu.
- BERGER, J. (2008): "Cómo resistir la prisión-mundo: Un mensaje lleva a otro", México, *La Jornada*, 13 de julio (traducción de Ramón Vera).
- BERGUE, K. (2012): "Retrato del autor como sujeto posmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, pp. 265-276.
- BERIAIN, J. [coomp.] (1992): *Las consecuencias perversas de la Modernidad*. Barcelona, Anthropos.

- BERMEJO, D. - (2003): "Pensar la pluralidad". *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 27, pp. 81-114.
- (2005): *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona, Anthropos.
- BIGLIA, B. Y J. BONET-MARTÍ (2009): "La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. Prácticas de escritura compartida". *FORUM: Qualitative Social Research*, Vol. 10, Nº 1, Art. 8, Enero. Disponible en:
<http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/metodo%20de%20narrativas.pdf>
- BIRULÉS, F. (1994): "Hannah Arendt: Modernidad, Identidad y Acción". En Vilanova, M. (comp): *Pensar las diferencias*, Barcelona, edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.
- BLANCHOT, M.:
 - (1973) *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Ediciones Caldeón.
 - (1990) *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila Editores.
 - (2002) *El espacio literario*. Madrid, Editorial Nacional.
 - (2005) *El libro por venir*. Madrid, Trotta.
- BLOOM, H. (1991): *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Ávila Editores.
- BORGES, J. L.:
 - (2005a) *El otro, el mismo*. Buenos aires, Editora Argentina.
 - (2005b) *Arte poética, seis conferencias*. Barcelona, Crítica.
- BOU DOMÉNECH, J. (2010): "Individualismo y Democracia: Relaciones entre las estructuras de poder y el sujeto posmoderno", Universitat Abat Oliba CEU, Facultad de Ciencias Sociales, Barcelona.
- BRAUNSTEIN, N. [coomp.] (2005): *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México, siglo XXI.
- BRAVO, V. (1993), "El horizonte estético de la modernidad". Nº 4-5, Vol. 2, Año IV, pp 9-20.
- BURGUER, C. (2001): *La desaparición del sujeto, una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- BUSTILLO, C. (1997): *La aventura metaficcional*. Caracas, Equinoccio.
- CAMARERO ARRIBAS, M. (2004): *Metaliteratura, estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos.
- CAMPS, V. (1987): "De la representación a la comunicación". *Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, pp. 21-36.
- CANDELORO, A. (2011): "Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas". En línea:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v28/candeloro.htm>
- CANO, G. (2001): *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- CARO VALVERDE, M. T. (1999): *La escritura del otro*. Murcia, Universidad de Murcia.
- CASANOVA, P. (2001): *La República Mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.

- CASETTI, F. (1980): *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Fontanella.
- CASTELLO, S. (2002): "Sí mismo como otro. Hacia la recuperación del sujeto. La hermenéutica en Paul Ricoeur", Universidad Católica de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba (Argentina).
- CASTANY PRADO, B. (2009): "La filosofía nietzscheana y la lógica cultural del capitalismo tardío". *Tonos Digital*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos [en línea], N° 18 (diciembre). Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/343/242>
- CASTELLS, M. (2001): *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol II, El poder de la identidad*. México, Siglo XXI.
- CASTRO, E. (2005), "La formación de la noción filosófica de Sujeto y Subjetividad". *Psicoanálisis*, vol. 27, Núm. 3, págs. 513-536.
- CASULLO, N. (2004): *El debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica.
- CATTANEO, R. y M. TIZZIANI (2010): "De Descartes a Montaigne. La constitución de otra subjetividad ante la crisis de la racionalidad moderna". *Ingenium*, Revista de historia del pensamiento moderno, N° 3 (enero-junio), 3-21.
- CERDA CONTRERAS, M. (1982): *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- CHILLÓN, A. (1998): "El «giro lingüístico» y su incidencia en el estudio de la comunicación periodística". *Anàlisi*, vol. 22, pp. 63-98.
- CHILLÓN, A. y L. DUCH (2008, 25 de febrero). "La agonía de la postmodernidad". *El País* [versión electrónica]. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2012/02/07/opinion/1328616099_621222.html
- CIFUENTE, A. (2009), "Os artistas da desapareição e os bartlebys". 4º Ciclo Investigativo do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.
- CIFUENTE, A. (2010), "Autoria e desapareição na obra de arte". *Panorama crítico*, agosto-septiembre. Disponible en: <http://www.panoramacritico.com/007/docs/ARTIGOAutoriaedesaparicaonaobraarte.pdf>
- CIORAN, E. M. (2008): *Ese maldito yo*. Barcelona, Tusquets.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- CONCATTI, G. L. (2009): "La primera Escuela de Frankfurt, una crítica a la cultura occidental para reflexionar y revisar". *Kairos, Revista de Temas Sociales*. Año 13, N° 24, noviembre.
- CONSTANTE, A. (2007): "La memoria perdida de las cosas (crítica a la Modernidad)". *Enclaves del pensamiento*, junio, vol. 1, N° 1, 91-120.
- CORRAL QUINTERO, R. (2007): *Gilles Lipovetsky: una sociología del presente*

- pos(hiper)moderno*". *Casa del tiempo*, nº 1, vol- 1, octubre-noviembre, pp 41-46.
- CROS, E. - (2002): *El Sujeto cultural*. Medellín, Fondo Editorial EAFIT.
 - (2009), "Sociocrítica e interdisciplinariedad", conferencia de apertura del XIIº Congreso del Instituto Internacional de Sociocrítica, 15-17 oct., Universidad de Granada. En línea: <http://sociocritica.org/wp-content/uploads/2012/05/SOCIOCRITICA-E-INTERDISCIPLINARIEDAD.PDF>
 - CROS, E. y MOUTON, S. (1986): *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid, Editorial Gredos.
 - CRUZ, M. (2008): "El escenario del presente". *Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política*. Nº 39, julio-diciembre, 169-173.
 - CRUZ KRONFLY, F. (2007): *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali (Colombia), Universidad del Valle.
 - CUESTA ABAD, J.M. (1991): *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid, Visor.
 - CUEVAS LEÓN, L. (2011): "La intertextualidad como configuradora del tono en la poética de Jaime Gil de Biedma", Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filología y Letras, México D. F.
 - DÄLLENBACH, L. (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
 - DAROS, W. - (2006): *En la búsqueda de la identidad personal. Problemática filosófica sobre la construcción del "yo" y su educación*. Rosario, Editorial UCEL (Universidad del Centro Educativo), 2006.
 - (2007): "La identidad del yo como descubrimiento por el otro (M. Buber) y como cuidado de sí mismo (M. Foucault)". *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Año 56, Nº 136 (julio-diciembre), 293-306.
 - DÁVILA DEL VALLE, O. (2004): "Los límites de la interpretación en los textos literario-filosóficos según Umberto Eco y Jaques Derrida". *Plaza Crítica*. Nº 1, Vol. 1.
 - DE BEAUVOIR, S. (2005): *El Segundo Sexo*. Madrid, Ediciones Cátedra.
 - DE MICHIEL, M. (1997): "Lotman y Bajtín: diálogo en el umbral". *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Nº 15-16, enero-diciembre, 147-164.
 - DE SOUSA SANTOS, B. (2003): *Crítica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer.
 - DE TORO, A. (2002): "Roa Bastos, Borges, Derrida: Escritura y deconstrucción". *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*, 167-192.
 - DE ZAN, J. (2008): "Memoria e identidad". *Tópicos*, núm. 16. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>
 - DEL PRADO, J., BRAVO, J. y M. D. PICAZO (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha.

- DELEUZE, G.: - (1998) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós.
- (2000) *Nietzsche*. Madrid, Arena Libros.
- (2003) *Lógica del Sentido*. Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F.: - (1990) *Kafka, por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- (1994) *El Rizoma*, Ed. Pretextos, Valencia.
- (2002) *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- DERRIDA, J.: - (1989) *La escritura y la Diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- (1995) *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona, Paidós.
- DÍAZ, E. (2005): *Posmodernidad*. Buenos Aires, Biblos.
- DÍAZ GRANADOS, J. L. (2011): "La noción de autor (1750-1850)". *Literatura: teoría, historia y crítica*, Nº. 13, 2, págs. 209-236.
- DOS SANTOS SOUZA, M. A. (2007): "O entre lugar e os estudos culturais" [en línea]. *Travessias*, Vol. 1, Nº 1, 1-12. Disponible en: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748/2145>
- DUFOUR, R-D. (2001): "Los desconciertos del individuo sujeto", París, *Le Monde Diplomatique*, nº 23, mayo de 2001.
- DUSELL, E. - (1998): *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid, Trotta.
- (1999): "Sobre el sujeto y la intersubjetividad: el agente histórico como actor en los movimientos sociales". *Pasos*, nº 84, Julio-Agosto.
- (2004): "Sistema-mundo y transmodernidad". En S. Dube, I. Banerjee y W. Mignolo: *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, El Colegio de México.
- DURAS, M. (2009): *Escribir*. Barcelona, Tusquets Editores.
- EAGLETON, T.: - (2005) *Después de la Teoría*. Barcelona, Debate.
- (2007) *El sentido de la vida*. Barcelona, Paidós.
- (2012) *Por qué Marx tenía razón*. Barcelona, Península.
- ECHEVERRÍA, B. (1997): *Las ilusiones de la Modernidad*. México, UNAM/El Equilibrista.
- ECHEVARRÍA, I. (2005): *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona, Debate.
- ECO, U.: - (1981) *Lector in fabula*. Barcelona, Ed. Lumen.
- (1990) *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Ed. Lumen.
- (1992) *Obra abierta*. Barcelona, Planeta de Agostini.
- (2003) *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Ed. Gedisa.

- ENGELKEN, M. (2005): "La metáfora de lo uno-múltiple: Una (re-)conceptuación dialógica de la identidad personal (una crítica al reduccionismo 'posmodernista')". *Athenea Digital*, 7, 114-132. Disponible en: <http://antalya.uab.es/athenea/num7/engelken.pdf>
- ESPINO DEL CASTILLO BARRÓN, M. (2007): "El dialogismo, espacio de constitución de la intersubjetividad". *Educatio, Revista Regional de Investigación Educativa*, N° 4 (primavera), pp. 40-55.
- ESTRACH, N. (2013): "El sujeto escindido de J. Lacan" [en línea]. Disponible en: <http://www.ub.edu/demoment/Lacan.pdf>
- ESTEBAN ENGUITA, J. E. (2007): "En el principio fue el dominio: tres genealogías de la Modernidad (Nietzsche, Heidegger, Adorno)". *Revista Bajo Palabra*, N° 2, pp. 73-39.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): "Factores y dependencias en la cultura: Una revisión de la teoría de los polisistemas". En *Teoría de los polisistemas*. Arco Libros, 1999. pp. 23-52.
- FABRIS, A.: (2001) *El Giro Lingüístico. Hermenéutica y Análisis del Lenguaje*. Madrid, Akal.
- FAJARDO FAJARDO, C. (2002): "Poesía y posmodernidad. Algunas tendencias y contextos". *Especulo, Revista de Estudios Literarios* [en línea]. Año VIII, N° 20 (marzo-junio). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/posmoder.html>
- FARRÁN, R. (2008): "El retorno del sujeto. Conceptos y representaciones en la filosofía de Alain Badiou". *Observaciones filosóficas*, (7), 4.
- FERNÁNDEZ, M. [coomp.] (2006): *Lecturas sobre pensadores sociales contemporáneos*. Buenos Aires, Ediciones el Signo.
- FERNÁNDEZ BUEY, F. (2007): *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona, El Viejo Topo.
- FERNÁNDEZ COLÓN, G. (2008): "Transfiguraciones del sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fernet-Betancourt". *Estudios Culturales*, vol. 1, pp. 11-32.
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, E. (2011): "La cuestión de la ballena: el (des)pliegue hermenéutico de la escritura fragmentaria". *Revista Tales*, N° 4, pp. 169-181.
- FLÓREZ, M. C. (2002): "Crónica informal de algunos libros sobre mente, sujeto y temas afines". *Azafea: revista de filosofía*, n° 4, pp. 197-209.
- FOLLARI, R. - (1993): *Posmodernidad, filosofía y crisis política*. Buenos Aires, Rei Argentina.
 - (2000): "Estudios sobre posmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?". *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados RELEA*, n° 10, pp. 79-101.
 - (2003): "La moldura en espejo: encrucijadas epistemológicas de las Ciencias de la Comunicación". *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, N° 16.
 - (2006): "Pensar la posmodernidad". *PSIKEBA, Revista de Psicoanálisis y*

- FONOLLOSA PLA, J. M. F. (1993): "La postmodernidad. Bases filosóficas y valores". *Enrahonar*, 20, pp. 191-97.
- FOSTER, H. [ed.] (2008): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- FOUCE, J. G. (2000): "Frente a la Posmodernidad". *Fundamentos en Humanidades*. N° 2, pp. 55-77. Disponible versión digital en:
- <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18400206>
- FOUCAULT, M.:
 - (1973) *El orden del Discurso*. Barcelona, Tusquets.
 - (1981) *Un diálogo sobre el poder*. Madrid, Alianza.
 - (1990) *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós.
 - (1996) *De Lenguaje y Literatura*. Barcelona, Paidós.
 - (2002) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
 - (2005) *La hermenéutica del sujeto*. Madrid, Akal.
- FREUD, S. (1970): *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial.
- GADAMER, H-G. (1998): *El Giro Hermenéutico*. Madrid, Cátedra.
- GALÉ ARGUDO, M. J. (2010): "Posmodernidad y subjetividad. Una interpretación de la propuesta de Sousa Santos según la crítica de Habermas a la posmodernidad". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 28(4), pp. 47-55.
- GARCERÁ RUIZ, J. (2005): "Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo", Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid.
- GARCÍA ACEÑA, A. L. (2006): "La frontera del silencio. Casos y causas del 'síndrome de Bartleby' en la literatura", *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario, vol. XI, pp. 269-278.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001): *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós.
- GARCÍA FLORES, J. y O. REYES PÉREZ (2008): "La problemática del horizonte de sentido entre la Modernidad y la Postmodernidad". *Temas de Ciencia y Tecnología*, Vol. 12, N° 34 (enero-abril), pp. 57-70. Disponible en: <http://www.utm.mx/temas/temas-docs/nota3t34.pdf>
- GARCÍA MONTERO, L.,
 - (1987) *Poesía, Cuartel de Invierno*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
 - (2000) *El Sexto Día*. Madrid, Ed. Debate, 2000.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2013): "Lo inefable o la experiencia del límite". *Revista Signa*, N°

22, pp. 317-331.

- GARCÍA URREGO, M. C., AMARILES HERRERA, A. D.; DURANGO FLÓREZ, M. C.; GARCÍA HERNÁNDEZ, G., y J. M. VALERO PÁEZ (2011): "SOBRE LA LIBERTAD DEL SUJETO POSTMODERNO. ABOUT THE FREEDOM AND THE POSTMODERN SUBJECT", *PSICOESPACIOS*, VOL. 5, Nº 7, PP. 92-106.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIACCAGLIA, M., MÉNDEZ, MA., RAMÍREZ, A. y otros (2009): "Sujeto y modos de subjetivación". *Ciencia, Docencia y Tecnología* Nº 38, Año XX, mayo, págs. 115-147.
- GIDDENS, A. (1995): *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Ediciones Península.
- GIL GONZÁLEZ, A. [coord.] (2005): *Literatura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Monográfico de la revista *Anthropos*, Núm. 208.
- GIORDIANO, A. (2006): "La enfermedad del diario. En torno a los diarios de John Cheever" [en línea]. *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 11, Nº 12. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2294350>
- GOMBROWICZ, W. (1986): *Bakakai*. Barcelona, Tusquets.
- GÓMEZ ORDÓÑEZ, L. H. (2010): "La postmodernidad imaginada: sobre el discurso crítico en la vorágine de temporalidades especulares" [en línea]. *Grupo Pensamiento Crítico*. Disponible en: [http://pensamientocritico.info/files/La%20postmodernidad-imaginada-\(20-04-09\).pdf](http://pensamientocritico.info/files/La%20postmodernidad-imaginada-(20-04-09).pdf)
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C. (2003): "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas". *Lenguaje y textos*, Nº 21, pp. 115-128.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J. M. (2009): *En los bordes fluidos: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berlín, Ed. Peter Lang, Perspectivas Hispánicas.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2005): "El logos doble. Una introducción al pensamiento estético-literario de Michel Foucault", Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Granada.
- GONZÁLEZ OREJAS, F. (2001): "La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y el fin de siglo". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GONZALO I CARBÓ, A. (1994): "La mirada errante: de la 'Spaltung' en Lacan al 'caos-cosmos' de Deleuze". *Convivium. Revista de Filosofía*, núm. 6, pp. 29-52.
- GOODY, J. (2004): *Capitalismo y modernidad*. Madrid, Crítica.
- GORRÍA, A. (2012): "Acción, ficción, dicción". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual*, (2), pp. 239-242.
- GRINBERG, M. (2003): *Edgar Morin y el pensamiento complejo*. Madrid, Ed. Campo de ideas.
- GUELLENZU, J. M. (2001): "Otro camino para la novela". *Revista Claves de razón práctica*. Septiembre. Nº 115, pp. 60-65. Versión digital disponible en:

- GUTIÉRREZ, A. (2004): "Poder, habitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu". *Revista Complutense de Educación*. Vol. 15, nº 1, pp. 289-300.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, R. E. (2010): "De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño", Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras del Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio (Brasil).
- HALL S. y DU GAY, P. [coomps.] (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid, Amorrortu Editores.
- HARAWAY, D. - (1995): *Ciencia, Cyborgs y Mujeres, la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- (2004): "Testigo_modesto@ segundo_milenio". *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 10, pp. 13-36.
- HARDING, S. (1987): "¿Existe un método feminista? Is there a Feminist Method?". En Sandra Harding (Ed.): *Feminism and Methodology*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- HARDT, M. y NEGRI, T. (2002): *Imperio*. Barcelona, Paidós.
- HARVEY, D.: - (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- (2012) *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*. Madrid, Akal.
- HEIDEGGER, M. (1999): *Ontología, Hermenéutica de la Facticidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ, F. (1990): *Narraciones incompletas*. Madrid, Siruela.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. [ed.] (1996): *Manual de Teoría de la Literatura*. Ed. Algaida, Sevilla.
- HERNÁNDEZ, S. M. (2011): "Dialogismo y alteridad en Bajtín". *Contribuciones desde Coatepec*, nº 21, julio-diciembre, pp. 11-32.
- HERNANDO, A. M. (2014): "El tercer espacio: cruce de culturas en la Literatura de frontera". *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, Nº 34, pp.109-120.
- HERRERA PARDO, H. (2012): «"Próximo a publicarse": sobre los paratextos sin texto. El "sistema de suscripción integral previa", de Neftalí Agrella y Julio Walton (Vestigio y especulación)». *BAGUBRA*, nº 2 (noviembre), pp. 36-58.
- HILL, L. (2012): "Del Fragmento a lo fragmentario: Blanchot, Schlegel, Nietzsche". *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, Nº 11 (Ejemplar dedicado a: "Especial Maurice Blanchot. Materias de lo Fragmentario"), pp. 251-265.
- HINKELAMMERT, F.: - (1996) *El mapa del Emperador. Determinismo, caos, sujeto*. San José, DEI (Departamento Ecuménico de Investigaciones).
- (1998) *El grito del sujeto*. San José, DEI.

- (2003) *La vida o el capital: alternativas a la dictadura global de la propiedad*. San José, DEI.
- HOFMMANSTHAL, H. V. (2012): *Carta a Lord Chandos*. Palma de Mallorca, Ed. José J. De Olañeta.
- HOPPENOT, E. (2002): "Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria: el tiempo de la ausencia de tiempo". *Espinosa*, nº 2.
- HORKHEIMER, M.
 - (2005): *Sociedad, razón y libertad*. Madrid, Trotta.
 - (2010) *Crítica de la razón instrumental*. Madrid, Trotta.
- HORTIGÜELA GONZÁLEZ, T. (2009): "Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico". *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 14, nº 27., pp 149-163.
- HOUTART, F. (2006). "Los movimientos sociales y la construcción de un nuevo sujeto histórico". *La teoría marxista hoy: problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, 435-444.
- HUETE, F. P. (2011): "Paul Ricoeur, y la Reconstrucción Simbólica de la Realidad". *Rev. Virtual Neutral. Edición N 1, 1.* Disponible en: <http://revistaneutral.wordpress.com/2011/01/08/paul-ricoeur-y-lareconstruccion-simbolica-de-la-realidad/>
- HUMBOLDT, W. (1995): *Sobre la Diversidad de la Estructura del Lenguaje Humano*. Círculo de Lectores, Barcelona.
- ICHIDA, Y. (2007): "Althusser y la cuestión del sujeto". *Youkali. Revista crítica de las artes y del pensamiento*, nº 4, pp. 72-78.
- IGARTUA HUARTE, I. (1997): "Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía". *Epos: Revista de filología*, nº 13, p. 221.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros.
- INFANTE DEL ROSAL, F. (2012): "De la mediación a la Einföhlung: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX". *Daimon*, nº 56, pp. 85-99.
- ISER, W. (1987): *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, R., BARTHES, R. y otros (1971): *El Lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Ed. Rodolfo Alonso.
- JAMESON, F.:
 - (1989) *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Libros Tauro.
 - (1991) *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós.
 - (2009) *Arqueologías del futuro*. Madrid, Akal.
- JANIK, A., y TOULMIN, S. (1998): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus.
- JARAMILLO MORALES, A. (2006): "Del abismo de la escritura o el silencio de la creación:

- Mallarmé, Hassan, Pizarnik y Cortázar". *Literatura: teoría, historia y crítica*, nº 8, pp. 165-194.
- JÍMENEZ AGUIRRE, G. [coord.] (2011): *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. México D. F., Fundación para las Letras Mexicanas.
 - JOFRÉ, J. L. (2007): "Teoría de la discursividad social. La constitución del campo y los desplazamientos epistemológicos". *Fundamentos en humanidades*, nº 16, pp. 199-222.
 - LAFONT, C. (1993): *La Razón como Lenguaje*. Madrid, Ed. Visor.
 - KARCZMARCZYK, P. (2012): "La cuestión del sujeto entre Wittgenstein y Althusser", en *Memorias de las II Jornadas Espectros de Althusser*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias sociales, 2012, pp. 446-492, [en línea]: <http://marxismoypsicoanalisis.sociales.uba.ar/jornadas-2011/ponencias/>
 - KOHAN, N. (2006): "Desafíos actuales de la teoría crítica frente al posmodernismo". *Mimeo* (texto en versión digital: <http://amauta.lahaine.org>).
 - KOHAN, N. (2013): *Nuestro Marx*. Madrid, La oveja roja.
 - KOSKO, B. (2010): *El futuro borroso o el cielo en un chic*. Barcelona, Editorial Crítica.
 - KOVAL, M. (2010): "Walter Benjamin, la novela moderna y la teoría de la novela de formación en Alemania". En: conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/koval_mesa_30.pdf
 - KOVAL, M. (2012): "Los últimos pasos de la novela de formación alemana: Berlin Alexanderplatz". *Luthor*, 2012, vol. 2, nº 8, pp. 35-44.
 - KRISTEVA, J.:
 - (1978) *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
 - (1999a) *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Madrid, Fundamentos.
 - (1999b) *Sentido y sinsentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
 - LANDER, E. (2002): "La utopía del mercado total y el poder imperial". *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 8, nº 2 (mayo-agosto), pp. 51-79. Disponible versión digital en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=17780203>
 - LARA-BARRANCO, F. J. (1994): "En los ochenta la posmodernidad". *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*. Nº 7, pp. 235-262. Disponible versión digital en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343097>
 - LEFF, E. (2010): "El desvanecimiento del sujeto y la reinención de las identidades colectivas en la era de la complejidad ambiental". *Polis (Santiago)*, vol. 9, nº 27, pp. 151-198.
 - LEVINAS, E.:
 - (2001) *La huella del Otro*. México, Taurus.
 - (2002) *Totalidad e Infinito, ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Ediciones Sígueme.

- LIPOVETSKY, G.: - (2006) *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- (2008) *El crepúsculo del deber*. Barcelona, Anagrama.

- LLAMAS UBIETO, M. (2010): "Interacción cultural y dialogismo: una relación productiva para el estudio teórico-literario de la interculturalidad". *Revista de Filología Alemana*, vol. 18, pp. 11-37.
- LLEDÓ, E. (1999): *El silencio de la escritura*. Madrid, Espasa Calpe.
- LLINÁS BEGON, J. LL. (2006): «Los "Essais" como escritura filosófica y la pregunta por la identidad personal». *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 37, pp. 59-71.
- LLORENS, F. (2011): "EL ABURRIMIENTO DE LA UTOPIA. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y POSMODERNIDAD" [VERSIÓN DIGITAL]. *CREATIVE COMMONS*. DISPONIBLE EN: [HTTP://FRANCESCLLORENS.EU/SITE/?P=1595](http://FRANCESCLLORENS.EU/SITE/?P=1595)
- LÓPEZ DE LIZAGA, J. L. (2011): "El giro lingüístico y el problema de la intersubjetividad". *Revista Laguna*, 29, octubre, pp. 25-42.
- LOTMAN, I. (2000): *La semiosfera III*. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, I. (2003a): "El símbolo en el sistema de la cultura". *Entretextos*, nº 2, noviembre [en línea]: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos4.pdf>
- LOTMAN, I. (2003b): "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". *Entretextos*, nº 2, noviembre, [en línea]: www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos2.pdf
- LOTMAN, I. y otros (2006): "Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)". *Entretextos*, nº 7, mayo [en línea]: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>
- LOYOLA, H. (2007): "Modernidad/Posmodernidad como propuesta de periodización histórico-cultural". *A Contracorriente*, Revista de historia social y literatura de América Latina, Vol. 4, Nº 3, pp. 69-85. Disponible en: http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_07/Loyola.pdf
- LUCHETTI, M. F. (2009): "La identidad como configuradora de la alteridad". Conferencia pronunciada en el marco de las 5º Jornadas de Jóvenes Investigadores. *Instituto de Investigaciones Gino Germani* (4, 5 y 6 de noviembre), págs. 1-20. En línea: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE1/Mesa5_Luchetti.pdf
- LUPPI, J. P. (2010): «"La nada del yo que soy": Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los' 70». *Enfoques*, 22(1), pp. 5-14.
- LYON, D. (1996): *Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- LYOTARD, J.F. - (1987) *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.
- (2004): *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra.

- MAALOUF, A.: - (2005) *Identidades asesinas*. Madrid, Alianza Editorial.

- (2009) *El desajuste del mundo (cuando nuestras civilizaciones se agotan)*. Madrid, Alianza Editorial.
- MACEIRAS FAFIÁN, M. (2002): *Metamorfosis del lenguaje*. Madrid, Ed. Síntesis.
- MACÍAS, J.J. (2006): "Nietzsche, Bataille (Barthes y Derrida: la escritura): lo posible como utopía". *Acequias*, Nº 36, pp. 39-43. Disponible versión digital en:
 - <http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias36/nietzsche.pdf>
- MACIEL-LIMA, S. M. Y J. E. DE SOUZA-LIMA (2010): "O sujeito pós-moderno no debate cultural contemporâneo". *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, vol. 9, nº 27, pp. 199-217.
- MAGRIS, C.:
 - (1998) *Ítaca y más allá*. Madrid, Huerga y Fierro Editores.
 - (2001) *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona, Anagrama.
 - (2012) *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Pamplona, Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra).
- MARCÓN, O. (2009): "Modernidades: ¿anatema o reconciliación?". *Enfoques* [en línea]. Vol 21, Nº 1, pp. 7-19. Disponible en:
 - <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=25913787001>
- MARCÚS, J. (2011): "Apuntes sobre el concepto de identidad". *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 5, nº 1.
- MARCUSE, H. (2010): *El hombre unidimensional*. Barcelona, Ariel.
- MARDONES, J. M.:
 - (1988) *El desafío de la postmodernidad al cristianismo*. Santander, Sal Terrare.
 - (1991) *Postmodernidad y neoconservadurismo. Reflexiones sobre la fe y la cultura*. Navarra, Verbo Divino.
- MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, A. (2003): "Modernidad y Posmodernidad entre el humanismo histórico y la razón escéptica". *Ágora Trujillo* [en línea], Año 6, Nº 11 (enero-junio). Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/17557/2/alvaro_marquez.pdf
- MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, A. y Z. DÍAZ-MONTIEL (2011): "La complejidad: hacia una epísteme transracional". *Telos, Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*. Vol. 13 (Nº 1), pp. 11-29. Disponible versión digital en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/993/99318408002.pdf>
- MARTÍN, R. (2007): "El oscuro adversario: las apariciones del doble en los cuentos de José María Merino". *PER Abbat*, vol. 4, pp. 107-119.
- MARTÍN BARBERO, J. - (1992): "Modernidad, Posmodernidad, modernidades". *Praxis Filosófica Modernidad y Postmodernidad*, Departamento de Filosofía, Universidad del Valle, pp. 37- 59. Versión digital disponible en: http://dc234.4shared.com/doc/_0OLtJfU/preview.html

- (1996a): "Comunicación: el descentramiento de la modernidad". *Análisi*. Nº 19, pp.79-94.
- (1996b): "Modernidad y Posmodernidad en la periferia". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Nº 13-14, enero-diciembre, pp. 281-288.

- MARTÍNEZ SAHUQUILLO, I. (2012): "El fin de las identidades unívocas. Cosmopolitización e hibridación de la identidad a través de un caso histórico: Los judíos centroeuropeos de la primera mitad del S. XX", RES nº 18, pp. 9-30.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (2001): *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile, Editorial LOM.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (2004): *Voces contemporáneas*. Barcelona, Acantilado.
- MÉLICH, J-C. (1998): "La disolución del sujeto en las novelas de deformación". *Ars Brevis*, nº 4, pp. 171-183.
- MÉLICH, J-C. (2001): "El ocaso del sujeto (La crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)". *Educação & Sociedade*, vol. 22, nº 76, pp. 47-62.
- MENDIOLA, I. (2001): "Cartografías liminales: el (des)pliegue topológico de la práctica identitaria". *Política y Sociedad*, 36, pp. 205-221. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0101130205A>
- MELVILLE, DELEUZE, AGAMBEN, PARDO (2011): *Preferiría no hacerlo*. Valencia, Pre-textos.
- MIER, R. (2008): "Escritura, crítica y semiótica: ética y política de la práctica literaria". *Andamios, Revista de Investigación social*. Nº 8, pp. 7-23. Disponible versión digital en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2902643>
- MIRANDA, M., BUSTAMANTE, L. y C. PÉREZ (2010): "Robert Walser, el más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria". *Revista Médica de Chile*, nº 138, pp. 377-378.
- MONEDERO, J. C. (2005): "Conciencia de frontera: la teoría crítica posmoderna de Boaventura de Sousa Santos". En *Santos B. de Sousa: El milenio huérfano (Ensayos para una nueva cultura política)*, Madrid, Trotta, 2005.
- MORA, V. L. (2012): "Autonovela, metaficción y circularidades". En ÁLVAREZ, M., GIL GONZÁLEZ A. y KUNZ, M. (eds.): *Metanarrativas hispánicas*, Berlín, Lit. Verlag, pp. 43-51.
- MORALES ZAMORA, K. E. (2010): "La memoria como relato y representación de la escisión de la infancia frente al universo adulto. Un acercamiento a la poesía de Yolanda Pantin". *Atenea*, nº 502, pp. 111-124.
- MORÁN QUIROZ, H. (2007): "Sociocrítica: ¿versatilidad, caos o complejidad?", *Estudios sociales: Revista cuatrimestral del Instituto de Estudios Sociales*, nº 1, pp. 15-23.
- MORIN, E.,
 - (1994a) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
 - (1994b): "La noción de sujeto". En *Schnitman D.: Nuevos paradigmas*,

cultura y subjetividad, Buenos Aires, Paidós.

- (2004) *La identidad humana. El Método V, la humanidad de la humanidad.* Barcelona, Círculo de Lectores.

- MOSQUERA, A. (2009): "La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Año 6, N° 3, Septiembre-Diciembre, pp. 63-78.
- MICHAUD, Y. (2007): *El arte en Estado Gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la Estética.* México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- MILMANIENE, J. E. (2007): *El lugar del sujeto.* Buenos Aires, Biblos.
- MULLER, H. (2011): *El rey se inclina y mata.* Madrid, Siruela.
- MURILLO GALLEGOS, V. (2008): "El siglo XX y su interés por el lenguaje". *Revista Investigación Científica*, vol. 4, n° 2.
- NADDAF, G. (2009): "Algunas reflexiones sobre la noción griega temprana de inspiración poética". *Areté Revista de Filosofía*, Vol. XXI, N° 1, pp. 51-86.
- NEBREDAS, J. J.:
 - (1991): "Tras las huellas del hombre posmoderno. Parte I: Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra". *Gazeta de Antropología* [en línea]. N° 8. Disponible en:
http://www.ugr.es/~pwlac/G08_06Jesus_Nebreda_Requejo.html
 - (1992): "Tras las huellas del hombre posmoderno. Parte II: ¿Qué es la posmodernidad? o La fiesta de los santos Juanes". *Gazeta de Antropología*, N° 9. Disponible en:
http://www.ugr.es/~pwlac/G09_09Jesus_Nebreda_Requejo.html
 - (1993): "Tras las huellas del hombre posmoderno. Parte III: La posmodernidad da qué pensar". *Gazeta de Antropología*, N° 10. Disponible en:
http://www.ugr.es/~pwlac/G10_05Jesus_Nebreda_Requejo.html
 - (2003): *La disolución del sujeto moderno o la fábula del mundo verdadero.* Granada, Universidad de Granada.
- NIETZSCHE, F.:
 - (2003) *El ocaso de los ídolos.* Madrid, Edimat Libros.
 - (2004) *Así habló Zaratustra.* Edimat Libros, Madrid.
 - (2005) *El viajero y su sombra.* Madrid, Edaf.
 - (2006) *El nihilismo europeo, fragmentos póstumos.* Madrid, Biblioteca Nueva.
 - (2007) *Humano demasiado humano.* Madrid, Akal.
 - (2011) *La Gaya Ciencia.* Madrid, Akal.

- OLEZA, J.
 - (1993): "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo". *Compás de letras. Monografías de literatura española*, nº 3, pp. 113-126.
 - (1996): «Luis Álvarez Petreña o "la tragicomedia del yo"». En *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto Español"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, Ajuntament de Valencia, 1996. pp. 93-122.
- (2002): "Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2008): "De la muerte del autor al retorno del demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, Siglos XX y XXI, Memoria del Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Disponible en: http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/de_la_muerte_del_autor_a..._La_Plata.pdf
- OÑATE, T. (2009): "El mapa de la postmodernidad y la ontología estética del Espacio-tiempo". Primeras Jornadas Internacionales de Hermenéutica, Buenos Aires. Disponible en: http://www.proyectohermeneutica.org/pdf/conferencias/t_oniate.pdf
- PALAZÓN [COORD.] (2005): *Paul Ricoeur, palabra de liberación*, México, UNAM.
- PARRA, D. V. (2008): "Lenguaje, Razón y Fuga: Una mirada al encuentro entre Wittgenstein y Heidegger en el lenguaje". *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, Nº 56, 5.
- PAUL ARRANZ, M. (2005): "Nuevas y viejas formas de narrar: sobre el relato hipertextual, los nuevos géneros literarios y el futuro de la novela". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* [en línea], Nº 29 (marzo-junio). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/nuevieja.html>
- PAULS, A. (2004): *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- PEÑA, L. Y C. LAFÓNT (1999): "La tradición humboldtiana y el relativismo lingüístico". En DASCAL, M. (ed.): *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*, Volumen 18 de la Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Madrid, Editorial Trotta, 1999.
- PÉREZ ANDREO, B. (2008): "La victoria de la posmodernidad o el hombre lleno de nada". *Caurensia, Revista Anual de Ciencias Eclesiásticas*, Vol. 3, pp. 393-431. Versión digital disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2798698>
- PÉREZ HERRANZ, F. M. (2010): "Sujeto expectante y globalización". *Eikasia: Revista de Filosofía*, nº 31, pp. 187-234.
- PÉREZ-WICHT, P. Q. (2004): "Comprender al otro es crear un espacio compartido". *Ideas y*

Valores, N° 125, agosto, pp. 81-97, Universidad Nacional de Colombia.

- PEREYRA, C. (1984): *El sujeto de la historia*. Madrid, Alianza Editorial.
- PESSOA, F. (2002): *Libro del desasosiego*. Barcelona, Acantilado.
- PICÓ, J. (1999): *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- PICÓ, J. y otros (1988): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- PIGLIA, R. (2005): *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- PINILLOS DÍAZ, J. L. (1994): "La deconstrucción del sujeto en el pensamiento post-modernista". [Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, N° 71](#), pp. 55-85.
- PLA, X. (2007, 11 julio): "El nuevo escritor de diarios". *Culturas, La Vanguardia*. Disponible versión digital en: http://www.iec.cat/recull/ficheros/2007/07_jul/17096.pdf
- PÖPPEL, H. (2003): "Literatura y comunicación: Un intento de pensar la historia de la literatura desde Jauss, Habermas y Welsch". *Literatura: teoría, historia y crítica*, N° 5, pp. 11-40.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2004): *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península.
- PRATT, M. L. (2000): "Modernidades, otredades, entre-lugares". *Desacatos*, Revista del Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social del Distrito Federal de México, Primavera, N° 3. Disponible en:
 - <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13900303>
- PUCHE, T. (2011): "Describir el silencio, silenciar la escritura. Notas sobre una poética vanguardista de la ausencia". *Castilla: Estudios de Literatura*. Universidad de Valladolid. N° 2. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3831489>
- PUERTA, J. (2008): "De la muerte a la superación del Hombre". *Estudios Culturales*, vol. 1, pp. 33-48.
- PUIG PEÑALOSA, X. (2000): *La crisis de la representación en la era postmoderna. El caso de Jean Baudrillard*. Ecuador, Abya-yala.
- RAIMUNDO, A. F. (2008): "La posmodernidad, ¿una filosofía de la muerte?", *Konvergencias: Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo*, N° 18, pp. 10-20.
- RAMÍREZ CARO, J. (2002): "Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: Estructuralismo, semiótica y sociocrítica". *Revista Comunicación [en línea]*. Julio-Diciembre 2002. Vol. 12. N° 2. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16612206>
- RÁMIREZ DE AMORÍN (2012): "Comunicação nas organizações: entre lugares e não-lugares". Ponencia del XI Congresso Latinoamericano de Comunicação, Montevideo, Alaic. En línea: <http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/content/comunica%C3%A7%C3%A3o-nas-organiza%C3%A7%C3%B5es-entre-lugares-e-n%C3%A3o-lugares>

- RAMÍREZ SARRIÓ, D. (2004): "Legitimidad científica y Verdad". *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, Revista de Investigación, Nº 3, pp. 85-93.
- RAMOS ORTEGA, BELÉN (2011): "Posmoliteratura: los nuevos parámetros de la creación en la era posmoderna", *Espéculo*, Nº 46. En línea:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/posmolite.html>
- RANGEL, A. (2005): «Dos síntomas de "lo moderno" con mirada posmoderna: de sobra y grado cero de la escritura», *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, Nº 31, enero-junio, pp. 85-104
- RATTIA, R. (1999): "Los géneros literarios y la crítica textual". *Revista electrónica Casi Nada*, Nº 31 (enero). Disponible en: <http://www.kendo-andorra.org/csn/31genero.htm>
- REALE, G. Y D. ANTISERI (1995): *Historia del pensamiento filosófico. Tomo III*. Barcelona, Herder.
- REGUERA, I. (1980): *La miseria de la razón*. Madrid, Ed. Taurus.
- REIGADAS, M. C. (2007), "¿Una modernidad, modernidades múltiples? Más allá de la generalización y del método comparativo" [en línea]. Disponible en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reigadas/pdf/Biblioteca/Textos/Reigadas_Una%20modernidad_varias%20modernidades.pdf
- REMENTERÍA PIÑONES, J. (2010): "El Silencio como Forma de Comunicación: Carta de Lord Chandos", *Re-Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad*, Nº 6, pp. 181-193.
- RICCA, G. (2008): "Espectros del sujeto. Aproximaciones desde la teoría política y la estética", *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, Nº 58, p. 7.
- RICHARD, N. (1996): "Latinoamérica y la Posmodernidad". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Nº 13-14, enero-diciembre, pp. 271-280. Versión digital disponible en: <http://es.scribd.com/doc/59369975/Nelly-Richard-Latinoamerica-y-la-posmodernidad>
- RIFÀ VALLS, M. (2009): "MICHEL FOUCAULT Y EL GIRO POSTESTRUCTURALISTA CRÍSTICO FEMINISTA EN LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA". *REVISTA EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA*, VOL. 15, Nº 37.
- RICOEUR, P.:
 - (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, 2001
 - (2003) *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos sobre hermenéutica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
 - (2006a) *Sí mismo como Otro*. Madrid, Siglo XXI.
 - (2006b) *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa.
- ROA REBOLLEDO, A. (1995): *Modernidad y Posmodernidad, coincidencias y diferencias fundamentales*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- ROCA SIERRA, M. (2003): "La construcción del sujeto en la narrativa española actual". Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ROCA SIERRA, M. (2005): "La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes".

- Revista de literatura*, vol. 67, nº 134, pp. 333-348.
- RODRIGO ALSINA, M. y P. MEDINA BRAVO (2006): "Posmodernidad y crisis de identidad". *I/C, Revista Científica de Información y Comunicación*, Nº 3, pp. 125-146. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2345570>
 - RODRÍGUEZ, J.C.:
 - (1974) *Teoría e historia de la producción ideológica I*. Madrid, Akal.
 - (1994) *La literatura del pobre*. Granada, Comares.
 - (1999) *Dichos y escritos*. Madrid, Hiperión.
 - (2002) *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada, Comares.
 - (2004a) *El escritor que compró su propio libro*. Barcelona, Ed. Debate.
 - (2004b): "La explotación del Yo: una pesadilla histórica", *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, Nº 15, pp. 53-59.
 - (2005) *Pensar/leer históricamente (entre el cine y la literatura)*. Granada, I&CIIe.
 - (2011a) *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la ilustración)*. Granada, Editorial Universidad de Granada.
 - (2011b) *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)*. Granada, Editorial Universidad de Granada.
 - (2012) "Subjetividad y subjetivación en la cultura de hoy (notas sobre Foucault y Heidegger y otras cuestiones anexas)". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Zaragoza), Nº 18, pp. 16-35. Disponible versión digital en: <http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/546>
 - (2013) *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (teoría, literatura y realidad histórica)*. Madrid, Akal.
 - RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (2009): "Filosofía y literatura, la imposibilidad de la representación" [en línea], *Sens-public*. Disponible en:
 - <http://www.sens-public.org/spip.php?article645&lang=fr>
 - RODRÍGUEZ MAGDA, R. M.:
 - (1989) *La sonrisa de Saturno*. Barcelona, Anthropos.
 - (2004) *Transmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
 - (2007): "Transmodernidad, la globalización como totalidad transmoderna". *Revista Observaciones Filosóficas [en línea]*, Nº 4. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html>
 - (2011): "Transmodernidad: un nuevo paradigma", *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production*

of the Luso-Hispanic World, 1(1). Disponible en:

<http://www.escholarship.org/uc/item/57c8s9gr>

- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. y ÁFRICA VIDAL, M. C. (1998): *Y después del postmodernismo, ¿qué?* Barcelona, Anthropos.
- RODRÍGUEZ SALAS, G. (2003): "La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto", Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filologías Inglesa y Alemana.
- ROJAS, P. (2000): "La ética del lenguaje: Habermas y Levinas", *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. XIII, núm. 23, págs. 35-60. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense. Madrid
- ROMERO LÓPEZ, D. [coomp.] (1998): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/libros.
- RORTY, R.: - (1991) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós.
- (1998) *El giro lingüístico*. Barcelona, Paidós.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1998): *Crítica de la modernidad*. Barcelona, Anagrama.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. - (2004): *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid, Akal.
- (2007): "Una estética de la representación posmoderna". *Azafea Revista Filosófica*, Nº 9, pp. 61-82.
- SÁBATO, E. (1964): *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar.
- SÁEZ RUEDA, L. (2005): "La palabra naciente. La comprensión gadameriana del lenguaje en diálogo con la filosofía analítica". *Éndoxa*, vol. 1, nº 20, pp. 221-244. Versión digital disponible en: <http://www.ugr.es/~lsaez/CURRICULUM/Palabranaciente.pdf>
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A.: - (1992): "La poética del silencio", *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, núm. 1, págs. 75-86.
- (1999). "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario". *José Enrique Martínez Fernández, coord., Trilcedumbre (Homenaje al profesor Francisco Martínez García)*, pp. 465-480.
- (2008) *Teatro y Escena: la poética del silencio y otros ensayos*. Granada, Alhulia.
- (2013) *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. Y M.A. GRANDE ROSALES [Eds.] (2000): *Miradas y voces de fin de*

siglo (Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica). Ed. Asociación Española de Semiótica.

- SANDOVAL CASILIMAS, C. (1996): "Investigación Cualitativa". Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES), Módulos de investigación social.
- SANTIAGO PÉREZ, H. F. (2008): "Visiones postmodernas en la obra literaria de Daniela Hodrová", Tesis doctoral, Departamento de Filología Griega (área de Filología Eslava), Universidad de Granada.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2009): "De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo". *Razón y Palabra*, vol. 14, nº 70, pp. 1-10.
- SCARANO, LAURA R. (2012): "La otra posmodernidad: reflexiones sobre España desde Argentina", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 12, pp. 257-281.
- SALDAÑA SAGREDO, A. (2008): "Posmodernidad: Crítica y resistencia cultural", *Nueva Revista del Pacífico*, Nº 53, pp. 221-237.
- SALMÓN, D. E. (2006): "Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia", *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, (1), 69-96.
- SANTIBÁÑEZ YÁÑEZ, C. (2004): "Notas sobre el problema autor y su función", *Acta Literaria*, Nº 29, pp. 135-147.
- SALAS GUERRA, M. C. - (2006): "Trastorno de la escritura, imposibilidad de la obra". *Coherencia*, Nº 5, Vol. 3, Julio-Diciembre, pp. 105-119.
- (2009): "La escritura del desasosiego: una poética del pensar en Fernando Pessoa", Universidad de Antioquía, Medellín.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. - (1992): "La escritura desatada: de Cervantes a Francisco Ayala", *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Nº 139, pp. 48-49.
- (1995): «El "Gran tiempo": más allá de los límites (¿?) de la literatura». En: *Bajtín y la literatura: actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 4-6 de Julio, 1994. Visor, 1995. pp. 389-400.
- (1996): "Una teoría en expansión: La poética social dialógica del círculo de Bajtín". En Sánchez Trigueros, A. (dir.): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 191-214.
- SARMIENTO SÁNCHEZ, C. (2004): "Realidad y ficción en la novela: la ficcionalidad" [en línea]. *Lindaraja, Revista de Estudios Interdisciplinarios y Transdisciplinarios*, Nº 1 (junio).
- SCARANO, L. (2012): "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Nº 9, pp. 13-29.

- SCHWOB, M. (1980): *Vidas imaginarias*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SEQUEIROS TIZÓN, J. (1995): "Los teóricos del desorden: el super, neo post o antiestructuralismo". En AAVV: *Estudios Económicos en Homenaje a Prof. Xose Manuel Beiras Torrado*, Santiago, Ed. Universidade de Santiago, 1995, pp. 193 a 200.
- SERRA, ROSA MATEU (2000): "Consideraciones en torno al silencio y la palabra". En: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio*, Editorial Castalia, 2000. pp. 662-669.
- SEVILLA CASAS, E. (2011): "Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario", *Sociedad y Economía*, Nº 4, pp. 45-51.
- SHKLOVSKI, V. (1973): *La disimilitud de lo similar, los orígenes del formalismo*. Madrid, Comunicaciones Serie B.
- SIABATTO BENAVIDES, D. A. (2003): "Las producciones de subjetividades: Una reflexión entre Althusser y Foucault", *Fractales*, revista de la Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Disponible en línea: www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/siabatto.pdf
- SOBEJANO-MORÁN, A. (2003): *Metaficción española en la postmodernidad*. Alemania, Reichenberger.
- SOLANA, J. L. (2008): "El pensamiento complejo como alternativa al neopositivismo y al posmodernismo en Antropología", *Synergies Monde*, Nº 4, pp. 235-243.
- SOLOTOREVSKY, M. (1995): "Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy". En: ODBER DE BAUBETA, P. (coord.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham, Vol.7, 1998, Estudios hispanoamericanos II, págs. 273-280.
- SPANG, K. (1984): "Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria", *Anuario Filosófico* 17, Nº 2, pp. 153-159.
- STEINER, G.:
 - (2001) *Presencias reales*. Barcelona, Ed. Destino.
 - (2002) *Gramáticas de la creación*. Círculo de Lectores, Barcelona.
- SUBIRATS, E. (1991): *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona: Anthropos.
- SUCASAS, A. (2001): *El rostro y el texto: la Unidad de ética y Hermenéutica*. Barcelona, Anthropos.
- SUCRE, G. (1971): "Poesía crítica: Lenguaje y silencio". *Revista Iberoamericana*, vol. 37, Nº 76, pp. 575-597.
- TABUCCHI, A. (2003): "Escribir, no escribir", *Letras Libres*, marzo, pp. 32-35.
- TALENS, J. (2000): *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*. Valencia, Universitat de Valencia.
- TAYLOR, C. (2006): *Fuentes del yo, la construcción de la identidad moderna*. Barcelona,

Paidós.

- TEXEIRA COELHO, J. (2005): *Moderno pós moderno: modos & verões*. São Paulo, Iluminuras.
- TODOROV, T.: [Ant.] - (1978): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México, Siglo XXI*.
 - (2007) *Los aventureros del absoluto*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- TOPUZIAN, M. (2011): "Literatura, autor y verdad en los márgenes de la teoría literaria". *Badebec*, Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. En línea: <http://www.badebec.org/pdf/Marcelo%20Topuzian.pdf>
- TORNERO, A. (2005-2006): "Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser". En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 13.
- TOROP, P. (2009/2010): "Semiótica de la cultura y cultura". *Entretextos*, Núm. 14-15-16 [en línea]: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/torop.html>
- TOULMIN, S. (2001): *Cosmópolis, el trasfondo de la modernidad*. Barcelona, Ediciones Península.
- VÁSQUEZ ROCCA, A.
 - (2005a): "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad", *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17 133-154 [en línea]. N° julio- diciembre. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18101220>
 - (2005b): "Lógica paraconsistente, mundos posibles y ficciones", *A Parte Rei, revista de filosofía*, n° 37, enero. [en línea]: <http://cibernous.com/autores/logicayficción/TEORIA/dos2.htm>
 - (2007): "Nietzsche: La ficción del sujeto y las seducciones de la gramática", *A Parte Rei: revista de filosofía*, n° 49, p. 5.
 - (2008): "Zigmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana". *Nómadas, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [en línea], N° 19. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0808320309A>
 - (2011): "La posmodernidad; nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", *Eikasía, Revista de Filosofía* [en línea]. Año V, N° 38 (mayo), pp. 63-83. Disponible en: <http://revistadefilosofia.com/38-03.pdf>
- VATTIMO, G.:
 - (1982) *Introducción a Heidegger*. Barcelona, Ed. Gedisa.
 - (1986) *El fin de la modernidad*. Barcelona, Ed. Gedisa.
 - (1989) *Más allá del sujeto*. Barcelona, Ed. Paidós.
 - (2002) *Diálogo con Nietzsche*. Barcelona, Ed. Paidós.
 - (2003) *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Ed. Península.
 - (2010) *Adiós a la Verdad*. Barcelona, Gedisa.

- VATTIMO, G. y otros (1990): *En torno a la postmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos.
- VATTIMO, G. y S. ZAVALA (2012): *Comunismo hermenéutico*. Barcelona, Herder.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á., y A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (2004): *El tiempo y yo, encuentro con Francisco Ayala y su obra*. Sevilla, Ed. Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A.:
 - (1987): "La semiosis estética en los textos literarios", *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, Nº 1, pp. 113-124.
 - (1988) *Fernando Pessoa: Identidad y Diferencia*. Editoriales Andaluzas Unidas.
 - (1994): "El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad". En *«Identidad y alteridad, aproximación al tema del "doble"»*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994. pp. 55-70.
 - (1996A): "El Poder del Mito / El Mito del Poder". En: *Estrategias de la Persuasión*, Sevilla, Alfar, 1996, pp. 9-20.
 - (1996b): "El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano". En: ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ, JUAN CARLOS PUEO DOMÍNGUEZ, ALFREDO SALDAÑA SAGREDO, y TÚA BLESA (coords.): *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 1996, pp. 222-227.
 - (1998): "Narratividad y transdiscursividad. A propósito de la escritura del Dios de J. L. Borges", *TTC. Revista digital del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación (Universidad de Sevilla)*.
 - (1999): "Tendencias actuales del comparatismo literario". *Anuario de los cursos 2000-2008*, 1999, p.83.
 - (2000): "Del escenario espacial al emplazamiento". *Sphera Pública: Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, pp. 119-135.
 - (2003) [dir.]: *Teoría del emplazamiento. Implicaciones y aplicaciones*. Sevilla, Alfar.
 - (2004): "Los signos de la violencia / la violencia de los signos: una reflexión contra el racismo, la xenofobia y la intolerancia". En CONTRERAS MEDINA, F. Y F. SIERRA CABALLERO (COORDS.): *Culturas de guerra: medios de información y violencia simbólica*. Madrid, Cátedra, 2004, págs. 101-122.
 - (2005) *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar*. Sevilla, Alfar.
 - (2008/09): "La semiótica de la cultura y la construcción del

- imaginario social*". *Entretextos*, Nº 11-12-13, En línea:
www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/pdf/vazquez.pdf
- (2009) *La Universidad del Siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.
 - (2014): "La comunicación y el nuevo humanismo del S.XXI: hacia una ética mundial dialógica de la acción comunicativa". En prensa.
-
- VÁZQUEZ ORTÍZ, A. (2009): "La poesía y la identidad: relaciones entre filosofía y literatura". A *Parte Rei: revista de filosofía*, nº 62, pp. 7-17.
 - VERES CORTÉS, L. (2010a): "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura". *Sphera Pública*, Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación, num. 10, pp. 103-122. Disponible versión digital en: <http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/297/29719345007.pdf>
 - (2010b): "Metaliteratura y estereotipos", *Espéculo*, Nº 44 (marzo-junio). Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html>
 - VERGARA ESTÉVEZ, J. (2003), "La utopía neoliberal y sus críticos". *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana de Chile, Nº 6. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2798651>
 - VERÓN, E. (1993): *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
 - VIDARTE, F. (1999): "Técnica, Pharmakon y escritura (Consideraciones desde la deconstrucción)". *Éndoxa: Series filosóficas*, Nº 11, pp. 359-370. UNED, Madrid.
 - VIZCARRA, F. (2011): "Modernidades múltiples y perfiles identitarios en *Blade Runner*. Un ejercicio de análisis textual cinematográfico", *Culturales* [en línea], Vol. 7, Nº 13 (enero-junio), pp. 31-62. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=69418365003>
 - WAHNÓN, S (1995): *Lenguaje y Literatura*. Barcelona, Octaedro.
 - WALSER, R.:
 - (2006) *Microgramas (II)*. Escrito a lápiz. Madrid, Siruela.
 - (2010) *El ayudante*. Madrid, Siruela.
 - (2011) *Jakob von Gunten*. Madrid, Siruela.
 - WAUTHION, E. (1998): "Crítica a la postmodernidad y al neoliberalismo. Una aproximación al pensamiento de Franz J. Hinkelammert", *Revista Realidad*, Nº 62, marzo-abril, pp. 157-184. Disponible versión digital en:

<http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4dece9aa16531critica.pdf>

- WELLMER, A. (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad (la crítica de la razón después de Adorno)*. Madrid, Visor.
- WHORF, B.L. (1970): *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona, Ed. Barral.
- WITTGENSTEIN, L. (2013): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Editorial Tecnos.
- YURKIEVICH, S. (2002): *Del arte verbal*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- ZAVALA, I.: - (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtín, una poética dialógica*. Madrid, Austral.
- (1996) *Escuchar a Bajtín*. Barcelona, Montesinos.

- ZAVALA, L. (2007): "La ficción postmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos". Tesis de grado, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.
- ZIZEK, S. (2011): *En defensa de las causas perdidas*. Madrid, Akal.